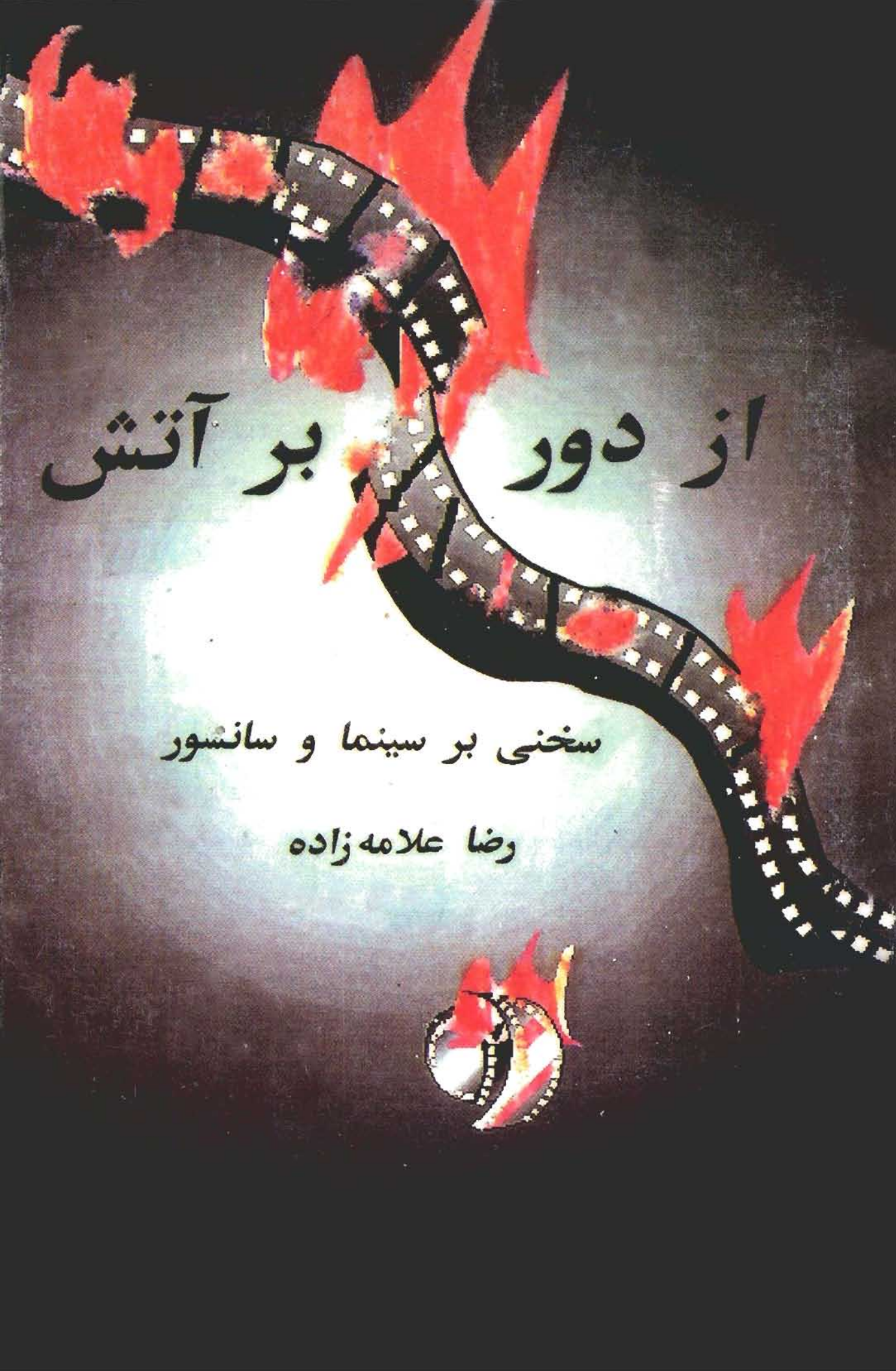

از دور بر آتش
سخنی بر سینما و سانسور
رضا علامه‌زاده

از دور بر

آتش

سخنی از سانسور و سینما

رضا علامه زاده

از دور بر

آتش

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

* از دور بر آتش (سخنی بر سینما و سانسور)
* رضا علامه‌زاده

* ناشر: نشر افرا
* جلد: افسانه دقیقیان (گلنار)
* چاپ اول ـ تابستان ۱۳۷۴ (۱۹۹۵)
* بها : معادل ۱۰ دلار کانادا

همهٔ حقوق چاپ اول این اثر محفوظ و مخصوص ناشر(نشر افرا) است و هرگونه تکثیر آن به هرنوع بدون اجازه کتبی ناشر ممنوع است.

AFRA Publishing Co.
1930 Yonge Street, Suite #1082
Toronto, Ontario M4S 1Z4
Canada

Tel. / Fax: (416) 630-0275

فهرست مقالات

سینما یك دروغ بزرگ است [صفحه ۷]
سینمای اسلامی و توهمات بزرگ [صفحه ۲۱]
فریاد بی‌پژواك [صفحه ۲۹]
و خدا انسان را حسود آفرید! [صفحه ۳۷]
ملا محسن خان رژیسور سینما [صفحه ۴۵]
آن لزجی چندش آور [صفحه ۵۳]
از سانسور چقدر می‌دانیم؟ [صفحه ۶۱]
سه تکچهره [صفحه ۷۵]
از دور بر آتش [صفحه ۹۷]
پیوستها [صفحه ۱۱۳]
فهرست نام کسان [صفحه ۱۲۹]

سینما یك دروغ بزرگ است!

آدمها کم و بیش دروغگویند. دروغگوترهاشان داستانگو می‌شوند و دروغگوترین هاشان سینماگر. آدمهائی که کمتر دروغگویند در سرما و گرمای زمستان و تابستان در صف سینما می‌ایستند، پول از جیب خرج می‌کنند تا دو ساعتی در یك سالن تاریك و سر پوشیده چشم به دروغهای دروغگوترین آدمها بدوزند.

سینما از بنیاد بر ضعف آشکار تکامل انسان بنا شده است. طبیعت در خلقت اندامهای آدمی هر خلاقیتی کرده باشد در ساخت چشم انسان ضعفی آشکار بروز داده است. تصویر یك شیئی روشن، حتی پس از حذف شیئی از مقابل چشم آدمی، برای مدتی در نقطهٔ زرد باقی می‌ماند. فیزیکدانان این نقص آشکار چشم آدمی را پسماندِ نوری نامیده اند.

برادران لومیر با اختراع دستگاه سینماتوگراف و نمایش اولین فیلم خود در گراند کافهٔ پاریس در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ تولد هنری را جشن گرفتند که بر خلاف دیگر هنرها نه بر بنیان

توانائی‌های اندامهای آدمی که دقیقاً بر پایهٔ ضعف آشکار یکی از آنها - یعنی چشمشان - طراحی شده بود.

در سالن تاریك گراند کافهٔ پاریس چشمان حیرتزدهٔ تماشاگران به دلیل همین ضعف خلقتی نتوانست سیاهی‌ای را که در هر ثانیه ۱۶ بار عکسهای مسلسل را قطع می‌کرد تمیز دهد. [آنروزها به جای ۲۴ کادر در ثانیه تنها ۱۶ کادر در ثانیه فیلمبرداری می‌شد.] همین پسماندِ نوریِ چشم تماشاگران بود که تصاویر جدا از هم را به همدیگر پیوند می‌داد و توهمی از تداوم و حرکت بر پرده پدید می‌آورد.

کسانی که پول می‌دهند و بلیت تماشاخانه ای را می‌خرند تا به تماشای چشمبندی یك شعبده باز بنشینند پیشاپیش آمادهٔ پذیرش دروغ بزرگی هستند که دروغگوی روی صحنه برایشان در جیب دارد. آنها پول نداده اند تا یك جنایتکار حرفه ای در مقابل چشمانشان دخترك زیبای نیمه برهنه ای را با ارّه از وسط به دو نیم کند و هر نیمه اش را از سوئی به بیرون بفرستد. آنها پول داده اند که شعبده باز تردستی به دروغ توهمی از این جنایت در صحنه بیافریند تا آنها از صمیم قلب برایش دست بزنند.

بی‌سبب نیست که اولین فیلمساز واقعی جهان که کارگردان و تهیه کنندهٔ فیلم داستانی به معنای امروزیش تلقی می‌شود، یك شعبده باز و چشمبند معروف پاریسی به نام ژرژ مه لی‌یس از آب در می‌آید!

قرارداد پذیرش دروغ بزرگ با همهٔ تبصره هایش روزی هزاران هزار بار توسط سینماروهای حرفه ای و نیمه حرفه ای پشت گیشه های بلیت فروشی سینماهای سراسر عالم امضاء می‌شود. تماشاگران فیلم رامبوی نمی‌دانم چند این دروغ را

پیشاپیش می‌پذیرند که رامبو تك و تنها از آمریکا بکوبد برود افغانستان و جان ارتش سرخ شوروی سابق را به لبش برساند. درست به همانگونه که تماشاگران فیلم شورش کوروساوا به حقیقت این تراژدی بزرگ که چون شاهکاری جاودان بر پرده جان می‌گیرد باور دارند.

گمان عمومی بر این است که هرچه از سینمای داستانی فاصله گرفته شود از بزرگی دروغی که سینماست کاسته خواهد شد. از همین زاویه بسیار کسان در طول عمر کوتاه سینما تلاش کرده اند تا آنجا که ممکن است به واقعیت عینی نزدیکتر شوند. جیگاورتف، سینماگر روس شاید سرشناسترین کوشندگان این راه باشد. او که پس از پیروزی انقلاب اکتبر نویسندگی و دبیری بخش خبری "کمیتهٔ سینمائی مسکو" را می‌پذیرد، در بحثهای نظریِ روز در زمینهٔ سینمای واقعگرا، پیشتاز تئوری تازه ای می‌شود. در "مانیفست انقلاب سینمائی" به ناتوانی و عقب ماندگی سینمای داستانی می‌تازد و فیلمسازان را به یافتن سبکی نوین برای نزدیك شدن به زندگی واقعی فرامی‌خواند. چند سال بعد، در سال ۱۹۲۲، تئوری انسجام یافتهٔ "سینما-چشم" جیگاورتف انتشار می‌یابد. او دوربین را چشمی می‌داند کاملتر از چشم انسان؛ در قدرت، حرکت و ثبت وقایع.

"من چشم هستم. من چشمی مکانیکی هستم. من که یك ماشین باشم، دنیائی را به شما می‌نمایانم که تنها من می‌توانم ببینم. من خود را از بی‌تحرکیِ امروز و همیشهٔ آدمی آزاد می‌کنم... من که یك وسیله باشم، در گیرودار رویدادها می‌چرخم، لحظه به لحظه را در ترکیباتی متنوع ثبت می‌کنم... راه من به سوی آفرینش برداشتی تازه از جهان است. از این روست که دنیای

ناشناختهٔ تو را به شکلی نوین می‌نگارم."[۱]

جیگاورتف به کمك برادر و همسرش، گروه موسوم به شورای سه نفره، تئوری سینما-چشم را پیروزمندانه در عرصهٔ عمل می‌آزماید. تکنیك دوربین مخفی جیگاورتف فیلم بلند زندگی ناآگاه را به ارمغان می‌آورد. فیلم، از تدوین استادانهٔ نماهائی از مردم که ناآگاه به حضور دوربین به زندگی روزمره اشان پرداخته اند، ساخته شده است.

ورتف با ترکیب خلاقهٔ فیلمهای خبری‌ایکه طی سالها جمع آوری کرده بود چندین فیلم بلند مستند همچون سالگرد انقلاب (۱۹۱۹) و تاریخ جنگ داخلی (۱۹۲۱) می‌سازد و واقعیتهای جاری زمانه اش را تا حد ممکن دست نخورده به جهانیان عرضه می‌کند. فیلم یك ششم جهان او با زیرنویسهای کوتاه و مؤثرش که یادآور شیوهٔ نگارش والت ویتمن شاعر محبوب ورتف است، بی‌شك در تاریخ مستند سازی بی‌همتاست. فیلم، تصویری گسترده و تکاندهنده از زندگی واقعی مردم و اقوام و ملیتهای متفاوتِ سراسر شوروی به دست می‌دهد که در مجموع مالك یك ششم جهانند!

ورتف در نطقی در پاریس (۱۹۲۹) می‌گوید:

"تاریخ سینما-چشم، تاریخ مبارزهٔ بیرحمانه برای تغییر شکل دادن به دنیای سینما بود. مبارزه برای تاکید بر سینمای بازی نشده در مقابل سینمای داستانی، برای جایگزینی اسناد به جای صحنه پردازی، برای شکستن دیوارهٔ صحنهٔ نمایش و پیوستن به صحنهٔ

---

۱ Film Encyclopedia - Ephraim Katz ص ۱۱۹۲

خود زندگی."[۱]

جالب اینجاست که ورتف این سخنان را درست وقتی به زبان می‌آورد که فیلم مردی با دوربین او به عنوان اوج تکنیك سینما چشم بر پرده می‌آید، فیلمی که از نقطه نظرهای بسیار آغاز شك کردن به قابل اعتماد بودن سینمای مستند مورد نظر اوست.

در فیلم مردی با دوربین فیلمبردار از پگاه تا شام در مسکو می‌گردد و هرآنچه می‌بیند را ثبت می‌کند. نماهائی که اغلب اتفاقی گرفته شده اند در ساختاری مستحکم کنار هم تدوین می‌شوند. در طول فیلم به طور مداوم از حضور فیلمبردار آگاهی می‌یابیم. سایهٔ دوربین و فیلمبردار در بسیاری از نماها بوضوح و با تأکید دیده می‌شود. نه تنها واکنش مردم به دوربین نشانداده می‌شود بلکه نماهائی از دید آنها گرفته شده است که فیلمبردار را در حال فیلمبرداری از ایشان نشان می‌دهد. این شیوه تا آنجا پیش می‌رود که در صحنه ای گروهی از مردم نشانداده می‌شوند که به تماشای همین فیلم نشسته اند! و اینهمه از نظر جیگاورتف برای اینست که فاصلهٔ سینما و واقعیت تا آنجا که ممکن است کوتاه شود.

سرگئی آیزنشتاین، پدر سینمای واقعگرای شوروی - سینمای داستانی البته - و کسی که خود از جیگاورتف تأثیر پذیرفته و همواره از عقاید او دفاع کرده است در مورد این فیلم احساس می‌کند که ورتف از دوربین به نادرستی بهره گرفته است.[۲]

---

۱ صفحهٔ ۱۷۶ Kino-Leyda

۲ شمارهٔ بهار ۱۹۷۲ Film Commend

ایزنشتاین، ورتف را در این فیلم "فرمالیست" می‌نامد، صفتی که در سالهای حکومت استالین نه تنها توهین آمیز که پاپوش دوزانه نیز می‌توانست تلقی شود.

اریك بارنو، منتقد و سینمائی‌نویس امریکائی احتمال می‌دهد که استفادهٔ بیش از اندازه از حقه های سینمائی در فیلم "مردی با دوربین" برای رساندن این پیام است که به فیلم مستند نمی‌توان اعتماد کرد![۱]

خواه جیگاورتف این هدف را داشته باشد یا نه، واقعیت اینست که سینمای مستند گاهی دروغگوتر از سینمای داستانی است. در سالهای آغازین سینما، آنگاه که دهها فیلمبردار از طرف استودیوهای تازه تأسیس اروپائی و آمریکائی، در اینسو و آنسوی عالم به ثبت واقعیت بر نوار فیلم و نمایش بلافاصلهٔ آن به مردم مشتاقی که برای دیدن این پدیدهٔ شگرف سر از پا نمی‌شناختند مشغول بودند و سینمای داستانی هنوز تثبیت نشده بود، لرد رابرتز فرماندهٔ ارتش بریتانیا در جنگ بورها، دستور داد صندلی خود و همکارانش را از ستادش در بیاورند و جلسه شان را در آفتاب تشکیل دهند تا دیکسون فیلمبردار استودیوی بیوگراف به مشکل کمبود نور برخورد نکند. دیکسون می‌گوید: "لرد رابرتز خیلی دلش می‌خواست بیوگرافی شود!"[۲]

سربازان انگلیسی حتی حاضر شدند لباس بورها را بپوشند و به جنگ و گریز قلابی بپردازند تا فیلمبردار بتواند "کلوزآپ" های

---

۱ Documentary, Erik Barnouw, صفحه ۵۶

۲ The Biograph in Battle, Dickson صفحه ۱۰۲

مورد نیازش را که در جنگ واقعی نتوانسته بود بگیرد، فیلمبرداری کند.

اینگونه دخالت در واقعیت در فیلمهائی که قرار است ثبت واقعیت باشند به همینجا ختم نمی‌شود. فیلمهای جاودانی مستند هم خدشه هائی از این گونه بر چهره دارند.

رابرت فلاهرتی که فیلم "نانوك شمالی" خود را در سال ۱۹۲۲ به نمایش گذاشت و دنیا را تکان داد، در کتاب "زندگی در میان اسکیموها" به برخی از دخالتهایش در واقعیت اشاره می‌کند. او می‌نویسد:

"نانوك و خانواده اش به خاطر دوربین در آن هوای سرد و یخبندان بیرون از خانه خوابیدند و بیدار شدند. نور روز صحنه را نورپردازی می‌کرد."[۱]

اشارهٔ فلاهرتی به صحنهٔ زیبای ساختن خانهٔ یخی توسط نانوك است. داخل خانهٔ یخی بسیار کوچکتر از آن بود که بتوان در آن فیلمبرداری کرد. ساختن خانهٔ یخی بزرگتر هم به اشکال برخورده بود. فلاهرتی چارهٔ کار را در دوری از واقعیت می‌بیند. صحنهٔ داخلی خانهٔ یخی در هوای آزاد فیلمبرداری می‌شود.

معروفترین صحنهٔ نانوك شمالی صحنهٔ شکار گرازماهی با زوبین است. وقتی نانوك و دیگر اسکیموها با گرازماهی‌ها درگیر می‌شوند لحظه های خطرناکی فرامی‌رسد. آنها فریاد می‌زنند و از فلاهرتی می‌خواهند که با شلیك یك گلوله کار را تمام کند.

---

۱ Life Among the Eskimos, R. Flaherty

"من فیلم می‌گرفتم و فیلم می‌گرفتم و فیلم می‌گرفتم."[۱] فلاهرتی می‌گوید من تظاهر می‌کردم که منظور آنها را نمی‌فهمم چرا که نمی‌خواستم در یك صحنهٔ شکار سنتی از اسلحهٔ گرم استفاده شود!

تمایل به واقعگرائی در سینما بویژه پس از جنگ دوم جهانی روزافزون می‌شود. سینمای نئورئالیسم ایتالیا با تأکید بر فیلمبرداری در مکانهای واقعی و راستگوئی به زندگی، جلوهٔ این تمایل در سینمای داستانی است. ورود صدا به سینما و ابداع دستگاههای ضبط صدای مستقیم در سر صحنه، امکانات تازه ای در اختیار فیلمسازان واقعگرا می‌گذارد. جملهٔ لومیر که می‌گفت آرزو دارد زندگی را شکار کند حالا با ورود صدا به سینما مفهومی والاتر می‌گیرد. سینمای مستند در انگلیس و آمریکا و فرانسه عرصه های تازه ای را در نزدیکی به واقعیتِ جاری می‌گشاید و نامهای مختلفی به خود می‌گیرد.

لیندسی اندرسون، تونی ریچاردسون و کارل راین، سینمای آزاد انگلیس را با فیلمهائی چون "آه ای سرزمین رویائی" (۱۹۵۳) و "ماما اجازه نمیده" (۱۹۵۶) پی می‌ریزند. آنها تأکید می‌کنند که در سینمای آزاد، سینماگر تنها یك نظاره گر بی‌طرف است نه یك برانگیزاننده. هرچند هر سه نفر خیلی زود به سینمای داستانی جنب شدند اما فیلمسازان جوانتر راه آنها را پی‌گرفتند.

سینمای مستقیم آمریکا از همکاری خلاقانهٔ رابرت درو و ریچارد لیکاك آغاز می‌شود. از میان چندین فیلم مستند تکاندهنده با موضاعات اجتماعی-سیاسی که حاصل کار ایندوست فیلم

---

[۱] همانجا.

"مبارزهٔ مقدماتی" چشمگیرترین است. درو و لیکاك دو سناتور امریکائی، جان، اف، کندی و هوبرت هامفری را قانع می‌کنند که در طول مبارزهٔ انتخاباتی‌اشان برای کاندیدائی حزب دموکرات برای ریاست جمهوری، از آنها فیلمبرداری شود. جالب اینجاست که سناتورها به شرطی این پیشنهاد را می‌پذیرند که از آنها هیچ حرکت یا حرف اضافه بر آنچه بطور طبیعی می‌کنند و می‌زنند خواسته نشود. فیلمسازان قول می‌دهند که بدون کمترین دخالت، تنها از جلسات سخنرانی و مصاحبه ها و زندگی مبارزاتی آنها فیلبرداری کنند. حاصل، کاری خیره کننده است که لحظات مهم و حساسی از مبارزهٔ انتخاباتی امریکا را شکار کرده است.

تا آنجا که به واقعگرائی در سینما مربوط می‌شود، حتی اگر فیلمسازان در همهٔ مراحل به قولشان پایبند بوده باشند، پاسخ این سئوال هنوز ناروشن است که این دو سناتور در طول مبارزهٔ انتخاباتی‌اشان تا چه میزان حضور دوربین را فراموش کرده بودند. اگر دوربین در کار نمی‌بود آیا آنها در همهٔ لحظات همان کاری را می‌کردند که ما در فیلم می‌بینیم؟

سینما-حقیقتِ فرانسه یکباره مرزها را در هم می‌ریزد و ادعا می‌کند که نه فقط حضور دوربین موجب خدشه دار شدن واقعیت جاری نمی‌شود بلکه شرائط مصنوعیِ ناشی از حضور دوربین می‌تواند حقیقت را از عمق به سطح و در نتیجه در دسترس ما بیاورد.

ژان روش و ادگار مورین که به احترام جیگاورتف نام سینما حقیقت را برای سینمای مستند مورد نظرشان انتخاب می‌کنند، چندین فیلم با روش استفادهٔ مستقیم و آشکار از دوربین -درست بر خلاف تکنیکِ دوربین مخفی- می‌سازند که چشمگیرتر از همه،

فیلم "وقایع نگاری یك تابستان" است.

آندو با دوربین و میکروفون آماده، مردم را در بولوارهای پاریس متوقف می‌کنند و بی‌مقدمه می‌پرسند:

"به ما بگوئید آیا خوشحالید؟"

سئوالی عجیب و شاید حتی بی‌معنا! اما در فرانسهٔ سال ۶۰، سالی که جنگ الجزایر که ملت فرانسه را به دو نیمه کرده است رو به پایان دارد و آثار اقتصادی و سیاسی و اجتماعی‌اش ملموس است این سئوال مفهوم خاصی می‌یابد. برخی از پاسخ طفره می‌روند، برخی دیگر به جستجوی پاسخ برمی‌آیند، معدودی عصبی می‌شوند و یکی دو نفر حتی به گریه می‌افتند.

ژان روش ادعا می‌کند که حضور دوربین باعث شد که مردم، واقعی‌تر از معمول عمل کنند و حرف بزنند[۱]. او با این حرف در واقع تأثیر دوربین بر واقعیت را تأئید می‌کند ولی آنرا نه نقطهٔ ضعف که نقطهٔ قوت آن ارزیابی می‌کند.

چه این و چه آن، نتیجه اینست که واقعیتِ جاری بدون دوربین چیز دیگری از واقعیتِ جاری با دوربین است. هر قدر هم که کارگردان خود را از صحنه حذف کند، انتخاب نوع عدسی، محل کاشتن سه پایهٔ دوربین، سربالا و سرپائین گرفتن نما در انتقال واقعیت تأثیر خواهد داشت، چه رسد به نقش تعیین کنندهٔ تدوین نهائی که در اتاقی تاریك و به دور از چشم واقعیت انجام می‌گیرد. بنابراین آنچه در بحث سینما و واقعیت ارزش می‌یابد میزان سندیت و اعتماد به واقعیت بیان شده در سینماست نه میزان واقع نمائی ظاهری فیلم. بسیار اتفاق افتاده است که تماشاگران

---

۱ صفحه ۲۵۳ Documentary, Erik Barnouw

بیشتر تحت تأثیر واقعیت طرح شده در یك فیلم سینمائی که در استودیو و با بازیگران و آرایه پردازیهای حساب شده تهیه شده است قرار گرفته اند تا تحت تأثیر یك فیلم مستند در بارهٔ همان واقعیت. حال اگر فیلمساز تکنیك فیلم مستند را نیز برای فیلم داستانی‌اش به کار گرفته باشد تأثیر را دوچندان کرده است.

جیلو پونته کورو فیلمساز ایتالیائی، فیلم "نبردالجزایر" را با بازیگران ناآشنا و غیرحرفه ای به شکل تکاندهنده ای واقعگرایانه می‌سازد. سرتاسر فیلم همچون نوار خبری روز فیلمبرداری شده است و انقلاب مردم الجزایر علیه اشغالگران فرانسوی را همچون یك فیلم مستند به نمایش می‌گذارد. او نه در کارنامهٔ فیلم و نه در هیچ کجای دیگر پنهان نمی‌کند که آگاهانه این تکنیك را پذیرفته است و هیچیك از نماهای فیلم نمای واقعی ثبت شده در جریان انقلاب الجزایر نیست. باین ترتیب هرچند هیچیك از نماهای فیلم نبرد الجزایر نمی‌تواند به عنوان سندی علیه اشغالگران فرانسوی به کار رود، اما فیلم در تمامیتش چنین کاربردی را خواهد داشت. در حالیکه تك تك نماهای فیلم مستند "نبرد شیلی" که در گیرودار انقلاب خونین شیلی در کوچه و خیابان بر نوار فیلم ثبت شده اند در هر ثانیه ۲۴ سند زنده به تماشاگر عرضه می‌کنند.

نمای تکاندهندهٔ شلیك پلیس به فیلمبردار فیلم نبرد شیلی در تاریخ واقعگرائی سینما بی‌نظیر است. فیلمبردار حتی پس از اصابت گلوله به ثبت واقعیت ادامه می‌دهد. دوربین آرام آرام از دستهای مرتعش او می‌لغزد و همراه با خود او بر زمین می‌افتد. فیلمها بطور قاچاق از شیلی خارج و فیلم مستند نبرد شیلی در کوبا تدوین می‌شود.

بازسازی این نمای تکاندهنده یکی از آسانترین کارها برای هر فیلمساز است. کافی است کارگردان از پاسبانی بخواهد تا با یك هفت تیر خالی به طرف فیلمبردار شلیك کند و فیلمبردار آرام تلوتلو بخورد و خود را ناگهان بر زمین بیاندازد. آنچه بر روی نوار فیلم در این لحظات ثبت خواهد شد دقیقاً به آنچه فیلمبردار شیلیائی بر سر آن جان باخته است شباهت خواهد داشت. تفاوت اما بر سر میزان سندیت و اعتماد به واقعیت جاری بر پردهٔ سینماست. اینکه همچون پونته کورو برای تأثیرگذاری مستقیم بر تماشاگر تکنیك فیلم خبری را در فیلم سینمائی به کار بگیریم بی‌آنکه قصد فریب تماشاگر را داشته باشیم امری صرفاً هنری و سبك‌شناسانه است، اما اینکه نمائی از پیش پرداخت شده را در یك فیلم مستند به عنوان واقعیت جاری به تماشاگر عرضه کنیم مخدوش کردن واقعیت است. برای دادن نمونه ای از این دست شاید بد نباشد به فیلمی از سینمای کشور خودمان اشاره کنم. فیلمی که بویژه این روزها توجه بسیاری از صاحب نظران سینمای مستند را جلب کرده است؛ کلوزآپ.

عباس کیارستمی در فیلم "کلوزآپ" یك ماجرای واقعی را دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهد. سبزیان، جوانی که بی‌شباهت به مخملباف کارگردان سینما نیست از یکسو به قصد کلاشی و از سوی دیگر به قصد برآوردن آرزوی دور دست شهرت و محبوبیت از فرصتی که ناآگاهی یك خانواده برایش پیش می‌آورد سوءاستفاده می‌کند و چند صباحی خود را به جای کارگردان محبوبش جا می‌زند. بعد که گند ماجرا در می‌آید به اتهام کلاشی به دادگاه کشیده می‌شود.

کیارستمی موفق می‌شود موافقت مقامات قضائی را برای

حضور در دادگاه و فیلمبرداری از محاکمه جلب کند. آنچه را نیز تا قبل از دستگیری سبزیان رخ داده است با استفاده از خود افراد بازآفرینی می‌کند. تفاوت این دو بخش به روشنی در فیلم هم از طریق سبك فیلمبرداری و هم از طریق آرایه پردازی به تماشاچی یادآوری می‌شود.

در آرایهٔ پایانی فیلم وقتی مخملباف به استقبال سبزیان به جلو در زندان می‌رود، دوربین آنها را از پشت شیشهٔ شکستهٔ یك مینی‌بوس تعقیب می‌کند. مخملباف و سبزیان همدیگر را می‌بوسند و بعد سوار بر موتور می‌رانند. دوربین از داخل مینی‌بوس تلاش می‌کند تا آنجا که می‌تواند از آنها فیلمبرداری کند. گفتگوی آندو و نیز سروصدای خیابان به خاطر خراب شدن ناگهانی ضبط صوت نامفهوم و بریده بریده به گوش می‌رسد و ظاهر امر این است که تلاش فیلمساز و گروهش برای ثبت این لحظهٔ غیرقابل تکرار به نتیجهٔ مطلوب نرسیده است. فیلمساز اما از این لحظهٔ حساس فقط همین نوار ناکامل فیلم و صدا را داشته است. یا باید واقعیت را زیر پا می‌گذاشت و این آرایه را نیز همچون آرایه های قبل از محاکمه بازآفرینی می‌کرد و یا به واقعیت وفادار می‌ماند و همین تصویر و صدای خراب را به کار می‌برد. و او راه دوم را انتخاب کرده است.

واقعیت ماجرا اما این نیست. آرایهٔ استقبال آرایه ای بازسازی شده است و کارگردان عمداً به این صورت از آن فیلمبرداری کرده است. استدلالش هم چنین است:

"قصدم اینست که بیننده فراموش نکند که دارد فیلمی از یك ماجرا را می‌بیند. می‌خواهم مدام این واقعیت را به او یادآوری کنم... به همین دلیل هر وقت فرصتی دست بدهد به تماشاگر

یادآوری می‌کنم که این فیلم دوباره سازی واقعیت است."[۱]

ساده ترین راه برای آنکه به تماشاگر یادآوری کنیم که فیلم دوباره سازی واقعیت است اینست که سعی نکنیم شیوه ای برای بیانمان انتخاب کنیم که تا کنون برای بیان مستقیم واقعیت جاری به کار رفته است. کیارستمی خود به این نکته آگاه است و به همین خاطر آرایه های قبل از محاکمه را همچون هر فیلم داستانی دیگر با آرایه پردازی و فیلمبرداری متناسب با بازسازی واقعیت ساخته است. فیلمبرداری از پشت شیشهٔ شکستهٔ یك مینی‌بوس و استفاده از یك صدای خراب اتفاقاً به این خاطر است که به تماشاگر القاء شود که دارد واقعیت را به همان صورت که اتفاق می‌افتد می‌بیند.

حالا چرا کارگردان این دروغ کوچك را می‌گوید؟ لابد او هم مثل من اعتقاد دارد که به هر حال سینما یك دروغ بزرگ است!

---

[۱] ماهنامهٔ سینمائی فیلم، شمارهٔ ۸۶ صفحهٔ ۶۶

سینمای اسلامی و توهمات بزرگ*

چهارده قرن پس از ظهور اسلام، انقلاب اسلامی ایران با الهام از حدیث نقل شده از پیامبر که تصویرگران را مقلدان خدا و مستوجب مکافات نامیده بود، سینماسوزی را به عنوان حرکتی انقلابی پذیرفت. این حرکت با آتش زدن سینما رکس آبادان در شهریور ماه ۱۳۵۷ به اوج خود رسید. هوادران امام خمینی تمام درهای خروجی سالن سینما را به روی بیش از چهارصد نفر تماشاگر یك فیلم ایرانی بستند و سینما را به آتش کشیدند. سیصد و هفتاد و هفت مرد و زن و کودك زنده زنده در شعله های آتش سوختند.

سینمای ایران با این پیش پردهٔ سوزان به استقبال انقلاب

---

* ترجمهٔ آزادی از این مقاله در شمارهٔ مخصوص نشریهٔ Index On Censorship در بارهٔ سانسور در سینمای جهان (مارس ۱۹۹۱) چاپ شده است.

اسلامی رفت. امام خمینی پس از تکیه بر قدرت به توصیهٔ نزدیکان آینده نگرش حاضر شد دو فیلم از مصطفی عقاد، کارگردان عرب نژاد را ببیند؛ "پیامبر" و "عمر مختار"، دو فیلم پر خرج و تجاری هالیوودی با موضوعی اسلامی.

آنگاه خمینی یکی از آن جملات مبهم و دوپهلوئی را که در بیانشان استعدادی شگرف داشت بر زبان راند: "ما با سینما مخالف نیستیم با فحشاء مخالفیم." از آن پس تا کنون هر مقامی در ماشین حکومتی ایران تلاش کرده است تا تفسیر خود را از این سخنان پیامبرگونه به دست دهد!

مکتبی‌های دوآتشه هرچند به صراحت عنوان نمی‌کنند اما معتقدند معنای این حرف اینست که "ما با سینما مخالفیم چون فحشاء است." اما گرایشی که نهادهای سینمائی را در چنگ دارد و بر این صنعت حکم می‌راند می‌گوید منظور امام اینست که "ما مخالف سینمائی هستیم که فحشاء است، نه سینمای اسلامی." سالها باید صرف می‌شد تا رژیم اسلامی می‌فهمید چیزی به نام سینمای اسلامی توهمی بیش نبوده است.

محسن‌طباطبائی، سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، بزرگترین نهاد "فیلماسلامی" سازی در ایران گفته است "بهترین تعریف برای سینمای اسلامی اینست که سینمای ما باید همانند حسینیه، تکیه و مساجد پایگاه نشو و تبلیغ اسلام باشد."[۱] برای تحقق این هدف بنیاد مستضعفان که صاحب حدود ۸۰ در صد سینماهای ایران است سالانه ۲۰۰ تا ۳۰۰ میلیون ریال صرف می‌کند. در طول پنج سال گذشته به طور متوسط سالانه ۶۰ فیلم

---

۱ ماهنامهٔ سینمائی فیلم. شماره ۱۲ - صفحه ۱۰

سینمائی در ایران ساخته شده است. تنها در تهران بیش از صد سالن سینما وجود دارد با تماشاگرانی بالای دو میلیون نفر در ماه. در شهرستانها و شهرکهای کوچکتر آمار تماشاگران باید بمراتب بیش از تهران باشد. سینما برای ملتی با ۷۰ در صد بیسوادی یکی از آسانترین و ارزانترین تفریحات محسوب می‌شود. برای رژیم کنونی استفاده از این امکان عظیم برای پیشبرد تبلیغات اسلامی اهمیتی ویژه دارد. علاوه بر بنیاد مستضعفان، رژیم اسلامی یك دوجین موسسه و بنیاد و نهاد دیگر را برای به سامان رساندن سینمای اسلامی تدارك دیده است؛ نهادهائی همچون حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد فارابی و جز اینها. از ۴۷ فیلم تولید شده در سال ۱۳۶۷ تنها ۲۲ فیلم به مؤسسات غیر دولتی تعلق داشته است.

بخش قابل ملاحظه ای از فیلمهای اسلامی به تبلیغ شعار بیمارگونهٔ "جنگ، جنگ، تا پیروزی!" اختصاص داشته است، شعاری که برای قربانی کردن نوجوانان در جنگ ایران و عراق کاربرد داشت. موضوعات دیگر توجیه سیاستهای رژیم در موارد معین سیاسی و اجتماعی (مثل ضدیت با گروههای مخالف سیاسی و یا تبلیغ حجاب) و نیز تبیین نظری ایدئولوژی اسلامی بوده است.

در سینمای اسلامی سه گروه موضوعی را می‌توان دنبال کرد. اصیل ترین و گاه مضحك ترین آنها فیلمهائی است با موضوع مربوط به امدادهای غیبی. مثل فیلم "دو چشم بی‌سو" از محسن مخملباف. در اینگونه موضوعات، امدادهای غیبی (معجزه) نقش تعیین کننده دارند. "دو چشم بی‌سو" داستان یك جوان تازه داماد است که در جبههٔ جنگ کشته می‌شود. پدر زن مؤمن و مکتبی او که یك پسر کور مادرزاد دارد پسرش را برای شفا به مشهد می‌برد

و او را به ضریح امام رضا می‌بندد. پسر نابینا به پاداش فداکاری تازه داماد بینائیش را باز می‌یابد و به این طریق خداوند ایثار پدر را جبران می‌کند.

گروه دیگر فیلمهای عبرت آموز گانگستری‌اند که ماجراهایشان اغلب در دورهٔ شاه می‌گذرد. این فیلمها نسخه های ایرانی فیلمهای پلیسی غربی‌اند که حول جنایت و خشونت به ویژه در رابطه با قاچاق مواد مخدر می‌گردند.

سومین گروه فیلمهای جنگی‌اند که بر زمینهٔ جنگ ایران و عراق طراحی شده اند. "حماسهٔ درهٔ شیلر" به کارگردانی احمد حسنی داستان پر زد و خورد یك پاسدار انقلاب است که اول به نظر می‌رسد با پیوستن به حزب دموکرات کردستان به رژیم اسلامی خیانت می‌کند اما سرانجام معلوم می‌شود عنصری نفوذی بوده که برای ضربه زدن به حزب دموکرات پیوسته بوده است. فیلم او را یك قهرمان و اعضاء حزب دموکرات را که برای خودمختاری مبارزه می‌کنند خائن معرفی می‌کند. هر سه گروه از فیلمها پرند از شعارهای تو خالی و پیامهای تبلیغاتی برای رژیم اسلامی.

شکست فیلمهای الگوی اسلامی پس از یك دهه پافشاری بالاخره مسئولان سینمائی رژیم را بر آن داشت تا درها را کمی به روی سینماگران غیرمکتبی پیش از انقلاب که تا کنون امکان فعالیت نداشته اند باز کند. سه فیلم که سالها در محاق توقیف گرفتار آمده بودند برای نمایش در هفتمین جشنوارهٔ فجر، در بهمن ۱۳۶۸ به مناسبت جشنهای دهمین سالگرد انقلاب اسلامی اجازه نمایش گرفتند.

هر سه فیلم ساختهٔ کارگردانانی بودند که پیش از انقلاب به شهرت رسیده بودند. داریوش مهرجوئی، کارگردان فیلم گاو،

فیلمی که توفیق چشمگیری در خارج از ایران یافت، اولین فیلمش را پس از انقلاب در سال ۱۳۵۹ ساخت: "مدرسه ایکه می‌رفتیم". این فیلم تا سال ۱۳۶۷ توقیف بود، نه به خاطر انتقاد به رژیم و یا شك در اصول انقلاب اسلامی -که اگر چنین بود فیلمساز را به زندان و شکنجه و تبعید می‌کشید- بلکه به این خاطر که توسط یك فیلمساز مکتبی ساخته نشده بود. دو فیلم دیگر هم همین مشکل را داشتند: "آب، باد، خاك" از امیر نادری، و "باشو، غریبهٔ کوچك" از بهرام بیضائی که هر دو فیلم اخیراً در خارج مورد ستایش قرار گرفتند.

علیرغم تغییر سیاست، اما، رژیم اسلامی مراحل پیچیدهٔ سانسور رسمی را تخفیف نداده است. هر فیلم هنوز باید چهار مرحلهٔ سانسور اسلامی را بگذارانند:

۱) تصویب فیلمنامه

کمیسیون ویژه ای هر فیلمنامه را در دو مرحله بررسی می‌کند؛ خلاصهٔ فیلمنامه و فیلمنامهٔ کامل. بر مبنای آمار رسمی از ۱۰۹۰ خلاصه و فیلمنامهٔ کامل که در سالهای ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۳ به این کمیسیون ارائه شده تنها ۱۸۸ فیلمنامه یعنی ۱۷% این مرحله را پشت سر گذاشته اند.[۱]

۲) صدور پروانهٔ ساخت

هر تهیه کننده ای باید سیاههٔ کامل همکارانش (بازیگران و افراد فنی) در هر فیلم را در اختیار کمیسیون قرار دهد. بسیاری از بازیگران و کارکنان سینما به دلائل سیاسی از فعالیت ممنوعند و بسیاری دیگر همواره در نگرانی قرار گرفتن در لیست سیاه به سر

---

[۱] ماهنامهٔ سینمائی فیلم. شماره ۷۵

می‌برند.

۳) شورای بازبینی فیلم

بحث انگیزترین مرحلهٔ سانسور اسلامی نمایش فیلم تمام شده برای شورای بررسی فیلم است. شورای تام الاختیار بازبینی فیلم هرگونه حقی را برای خودش قائل است و بدون پاسخگو بودن به هیچ مقامی هر کاری بخواهد می‌تواند با فیلم تمام شده بکند. تاریخچهٔ دهسالهٔ عملکرد شورا که به فساد، رشوه خواری و کینه جوئی آلوده است شرم آور و ننگین است.

۴) طبقه بندی کیفی فیلمها و کمیسیون اکران

همهٔ فیلمهائی که مراحل سه گانهٔ سانسور را با موفقیت گذرانده اند باید به کمیسیون طبقه بندی کیفی ارائه شوند تا بر مبنای نظر اعضاء کمیسیون درجهٔ کیفی الف، ب، ج، یا دال برایشان تعیین شود. فیلمهائی که شانس دریافت درجهٔ الف را دارند می‌توانند از امتیاز نمایش حداقل دو هفته در سینماهای ممتاز تهران و شهرستانهای بزرگ برخوردار شوند. قیمت بلیتها گرانتر خواهد بود و رادیو تلویزیون دولتی ایران تبلیغات فیلم را به عهده خواهد گرفت. فیلمهای گروه دال حق تبلیغ رادیو تلویزیونی ندارند، در شهرهای بزرگ قابل نمایش نیستند و قیمت بلیت سینماهای نمایش دهنده پائین تر خواهد بود.

در دو سال گذشته مقامات سینمائی ایران با شرکت فعال در جشنواره های جهانی سعی کردند تا چهرهٔ رژیم ایران را در ذهن جهانیان تزئین کنند. در سال ۱۳۶۷ مدیران و سازمانگران بسیاری از جشنواره ها برای جشنهای دهمین سالگرد انقلاب اسلامی به ایران دعوت شدند. در میان آنها مقاماتی از جشنواره های جهانی لندن، کان، لوکارنو، استانبول و پیونگ یانگ دیده می‌شدند. دیوید

اشترایف مدیر جشنوارهٔ لوکارنو نوشته است "مهمانان خارجی را خیلی خوب تحویل گرفتند. ما را برای یکروز و نیم به اصفهان بردند و در نمایشهای خصوصی بسیاری از فیلمهای جدید را نشانمان دادند.[۱]" اشترایف در پاسخ چند فیلم را به جشنواره اش دعوت کرد که یکی از آنها جایزهٔ سوم جشنواره را برد. علیرغم این واقعیت که سازندهٔ فیلم هرگز یك فیلمساز به اصطلاح مکتبی نبود و جایزه ای که برده بود نیز ارزش بین المللی چندانی نداشت رژیم اسلامی بوق تبلیغاتی‌اش را در رسانه های گروهی ایران به شدت به صدا درآورد، همانگونه که در مورد فیلم دیگری که جایزهٔ اول جشنوارهٔ کم شهرت ریمینی در ایتالیا را برده بود کرد.

علیرغم فشار توانفرسای سانسور اسلامی هنوز فیلمسازان با استعدادی در ایران وجود دارند که مبارزه شان را برای خلق آثار اصیل و ارزشمند هنری و انسانی ادامه می‌دهند. اگر شاه با همهٔ حساسیتی که به تصویر رژیم خود در غرب داشت توانست چهرهٔ سانسورگرش را از چشم جهانیان پنهان کند، رژیم لاقید خمینی نیز می‌تواند واقعیت سانسور خشن اسلامی را در ذهن آگاهان جهان وارونه جلوه دهد. این واقعیت که علیرغم سانسور خشن و بی‌پرده، جمهوری اسلامی نتوانسته است تمامی جوانه های هنر سرزمین ما را بخشکاند تنها نشان از نامیرائی ذاتی هنر و توانمندی هنرمندان آگاهی دارد که از سرچشمهٔ فرهنگ غنی ایران سیراب می‌شوند.

---

[۱] از نامهٔ دیوید اشترایف به من

فریاد بی پژواک

چند ماهی از ارسال نامهٔ جسورانه و افشاگرانهٔ بهرام بیضائی به ادارهٔ کل امور سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌گذرد، اما تا کنون این فریاد رسا و تکاندهنده، در سکوت آباد سینمای ایران پژواکی نیافته است.

موضوع نامه در چند کلام، اعتراض به عدم نمایش فیلم مسافران است که طبق فهرست کمیسیون اکران وزارت ارشاد اسلامی، قرار بود در مهرماه سال جاری به نمایش در بیاید، اما با نقشه ریزیهای مقامات سینمائی جمهوری اسلامی، نه تنها نمایش فیلم برای چند نوبت به تعویق می‌افتد بلکه از بیضائی خواسته می‌شود که چند آرایه (صحنه) از فیلمی را، که تمامی مراحل سانسور اسلامی را ماهها قبل گذرانده است و پروانهٔ نمایش دارد، بدست خود در بیاورد.

بیضائی در واکنشی مسئولانه و شریف، به این نیرنگ بیشرمانه، پاسخی دندان شکن می‌دهد. او می‌نویسد:

"یعنی چه هر روز فهرستی حتی بدون ابلاغ رسمی (چنانکه مدرکی در میان نباشد) بلند خوانی می‌کنید تا ما به خط خود بنویسیم، بی چون و چرا، و طبق آن بدست خود موادی را از فیلم بیرون بکشیم؟ ... یعنی چه سانسور بدست خود سازنده؟ مگر کارمندان شما حقوق برای همین نمی‌گیرند؟ من دستم را می‌شکنم و اجازه نمی‌دهم مرا سانسورچی خودم کنید."

بیضائی بی تردید شاخص ترین چهره در هنر نمایشی ایران است. گسترهٔ کار او بسیار فراتر از سیاههٔ فیلمهای برجسته ایست که آفریده است. فیلمنامه ها، نمایشنامه ها و اجراهای نمایشی، و نیز آثار تحقیقی منتشر شده از او، در کمیّت و کیفیّت، به حدی است که هر یك به تنهائی می‌تواند کارنامهٔ پرباری برای یك هنرمند باشد. اما آنچه بیش از همه نام بیضائی را، بویژه در این شرائط، برجسته میکند، آگاهی اوست به حفظ حرمت هنر و هنرمند در این سیاه ترین دوره از تاریخ معاصر کشورمان؛ دوره ای که در آن با هنرمند سرشناسی در سطح او نیز، بقول خود بیضائی در نامه اش، همچون "برده و گوش به فرمان و دستور بگیر" رفتار می‌شود. پرخاش بیضائی به این گونه برخورد با هنر و هنرمند در جمهوری اسلامی، در واقع فریاد فرو خوردهٔ نسلی است که امکان، و از آن دردناکتر، شهامت اعتراض از او سلب شده است.

اعتراض و پرخاشگری در سینمای ایران سابقهٔ قابل ذکری ندارد. سینماگران ما، چه پیش و چه پس از انقلاب اسلامی، مماشات با عمله، اکرهٔ سانسور را بخشی گریز ناپذیر از وظائف فیلمسازی تلقی می‌کرده و می‌کنند. آنها عموماً با شخصیتهای مقاومی که گهگاه بر پردهٔ سینما می‌آفرینند، فاصله ای بعید دارند. هر چه در فیلمهایشان بیشتر به حرمت انسان بها می‌دهند، خود

برای پیشبرد کارشان به هر بی حرمتی تن در می‌دهند. فیلم یکی توقیف می‌شود اما فیلمساز، از ترس اینکه مبادا فیلم بعدی اش هم به مشکل بخورد، در هیچ کجا صدائی بعنوان اعتراض بلند نمی‌کند. قیچی سانسور اسلامی بارها و بارها فیلم یکی دیگر را تکه پاره می‌کند و فیلمساز فرصت طلائی اعتراض و افشاگری، حتی به شکل سادهٔ آنرا، وقتی به جشنواره ای در خارج دعوت می‌شود، براحتی از دست می‌نهد. در وزارت ارشاد اسلامی، از این اتاق به آن اتاق، از پیش این معمّم به پیش آن مکّلا می‌دود تا راه حلی برای مشکلات ساختگیش بیابد، اما یکبار از خودش نمی‌پرسد که چرا باید اینهمه توهین و تحقیر را تحمل کند.

پس از انتشار نامهٔ بیضائی و عقب نشینی موقتی کارگزاران رژیم که منجر به نمایش بدون سانسور مجدد فیلم مسافران شد، امید می‌رفت که دیگر سینماگران برجستهٔ ایرانی نیز صدا در صدای او بیاندازند و به دخالت بی حد و مرز سانسورگران وزارت ارشاد اعتراض کنند.

اما متاسفانه، در همچنان بر همان پاشنه می‌گردد. متولیان سینمای ایران در وزارت ارشاد اسلامی، همچنان با تیغ دو دم سیاسی_مذهبی شان هر اندیشهٔ تازه ای را سانسور می‌کنند و در همانحال بمدد امدادهای غیبی(!) و سکوت مرگباری که بر سینماگران ایران حاکم کرده اند، از تمامی دستآوردهای هنری آنان، که در سخت ترین شرائط تفتیش عقاید ساخته می‌شود، زیرکانه و وقیحانه، بهره برداری تبلیغاتی میکنند.

میزان موفقیت رژیم اسلامی در بهره برداری شیّادانه از هنرمندان سینمای ایران بحدی است که جز افسونگری و چشمبندی نام دیگری بر آن نمی‌توان نهاد. من جائی دیگر در گفتگو با جمعی

از دانشجویان روزنامه نگاری هلند، در چارچوب جشنوارهٔ فیلم رتردام، به این واقعیت اشاره داشته ام که ما، در مبارزه برای آزادی اندیشه و بیان، نه با یك رژیم دیکتاتوری بمعنای معمولی کلمه، که با یك رژیم افسونگر و ساحر روبروئیم. رژیم اسلامی بخاطر پیوند شیطانی اش با خدا به جادوئی مسلح است که ما هنوز باطل السحر آنرا کشف نکرده ایم! هیچ رژیم دیکتاتوری دیگری در جهان نمی‌توانید نام ببرید که از فیلمی که خود توقیف کرده است بتواند بهره برداری تبلیغاتی کند. بمحض اینکه فیلمی در رژیمی سانسورگر توقیف می‌شود، آن فیلم به وسیله ای برای افشای رژیم بدست مخالفانش تبدیل می‌شود. حال اگر این فیلم به خارج از کشور راه یابد و در جشنواره ای موفقیتی کسب کند، برّآئی و کارآئی بیشتری می‌یابد. در رژیمی که جادوگران بر آن حکم می‌رانند، اما، این رابطه رابطه ای طبیعی و معمولی نیست. فیلم "زندگی و دیگر هیچ" که در همین جشنواره به نمایش در آمده است، تا همین امروز که دارم با شما حرف می‌زنم نمایشش در ایران ممنوع است. فیلم، جایزهٔ معتبر روسلینی را در جشنوارهٔ کان برده است و درست بر خلاف موارد مشابه، رژیم اسلامی با سحر و جادو از این موقعیت بنفع خود بهره برداری تبلیغاتی کرده است و می‌کند. سانسورگران سینمای ایران در موفقترین نمایش جادوئی شان در سینما اتوپیای پاریس، ترتیب اهدای این جایزهٔ پرافتخار را به سازندهٔ خلّاق فیلم که چاره ای جز سکوت ندارد می‌دهند و تبعیدیهای ایرانی که سالن سینما را انباشته اند برای آنها کف می‌زنند!

درست در پاسخ به همین شیّادی رژیم اسلامی است که بیضائی هشیارانه نامه اش را اینگونه به پایان می‌برد:

"همراه با این نامه من جایزهٔ سیمرغ بلورین دهمین جشنوارهٔ فجر را که به خاطر همین فیلم نـه ماه پیش توسط همین وزارت ارشاد به من داده شده است، همراه با گواهینامهٔ مربوط، برای معاونت امور سینمائی پس می‌فرستم و ... تا زمانی که در وطنم این شغل بی حرمت شده جائی برای فیلم من ندارد، اجازه نمی‌دهم کسی با نمایش آن در خارج برای خود کسب احترام کند."

براستی اگر دیگر کارگردانان برجستهٔ سینمای ایران نیز همچون بهرام بیضائی تکلیفشان را با نقشه های مزورانهٔ رژیم روشن می‌کردند، رژیم اسلامی چگونه می‌توانست از حاصل کار خلاقهٔ آنان بهره برداری تبلیغاتی کند؟ مگر رژیم تا کنون توانسته است موفقیتهای شاعران و نویسندگان خـلاق ایران را مورد بهره برداری تبلیغاتی قرار دهد؟ درست به عکس، فضای جلسات شعرخوانی و سخنرانی آنان، همواره به عطر دفاع از آزادی اندیشه و بیان، و نفرت از تاریك اندیشی مذهبی آغشته است. مگر می‌شود پذیرفت که چون کتاب جاودانهٔ "کلیدر" در دورهٔ حکومت اسلامی از چاپ در آمده است، محمود دولت آبادی امکان بهره برداری تبلیغاتی از کتابش را برای مأموران ادارهٔ سانسور وزارت ارشاد اسلامی فراهم کند؟ این را البته می‌توان پذیرفت که نویسنده، همهٔ حرفهای دلش را در مورد تجاوز به حریم آزادی اندیشه و بیان در ایران اسلامی، هر کجا به زبان نیاورد، ولی تکلیف هزاران هزار آوارهٔ دشمن رژیم جهالت اسلامی و علاقمند به "کلیدر" چه می‌شود، اگر دولت آبادی مثل برخی از فیلمسازان ما، حاضر شود همراه با مقامات رسمی ادارهٔ سانسور وزارت ارشاد، در جلسات سخنرانی اش در خارج از کشور حضور یابد؟ اگر نویسندگان آگاه ایران می‌خواستند همچون برخی از فیلمسازان نامدارمان، به این مهم بی توجه باشند، رژیم فرهنگ

ستیز ایران براحتی میتوانست مدعی شود که کتابهای ارزشمندی همچون "سمفونی مردگان"، "طوبا و معنای شب" و "زمستان ۶۲"، اثر تکاندهندهٔ اسماعیل فصیح، در اثر فرهنگ پروری ذاتی رژیم اسلامی، خلق شده اند، همانگونه که فیلمهای "خانه دوست کجاست؟"، "باشو" و "دونده" شده اند!!

باری، آنچه علاوه بر صراحت لهجه، به نامهٔ بیضائی اهمیت ویژه می‌بخشد، تشخیص دقیق هدف اصلی است. یکی دیگر از ترفندهای مقامات سینمائی وزارت ارشاد اینست که در جامعهٔ بی ضابطهٔ ایران اسلامی، آنها خود را حامی سینما و در نتیجه مدافع سینماگران در مقابل هجوم چماقداران حزب اللهی و حامیان مطبوعاتیشان جا زده اند و با حاشای همآخور بودن با آنان، مشکلاتی که خود برای فیلمسازان بوجود می‌آورند را به حساب جـّو بیرون و شرائط نامساعد خارج از وزارت ارشاد می‌گذارند. بیضائی بدرستی این ترفند را برملا می‌کند:

"وقتی سه ماه پیش از طریق دفتر پخش و دفتر امور سینمائی پیغام رساندید که به خاطر جو آشفتهٔ بیرون، نمایش "مسافران" یك برنامه از نوبتش در جدول تعیین شده عقب بیافتد، حتی جسدم هم باور نمی‌کرد پیشنهادی از روی خیرخواهی است ... حالا به جای حمایت ما در برابر جـّو احتمالی بیرون، به حمایت از جـّو فرضی علیه فیلم ما برخواسته اید و فهرست حذفی های تازه ای ذیل پنج عنوان نازل کرده اید."

آنها حتی گاهی پا را فراتر نهاده و سعی می‌کنند خود را حامی فیلمسازان مانده در وطن در مقابل رقابت من در آوردی همکاران تبعیدیشان جا بزنند. سید محمد بهشتی، یکی از متولیان سینمای ایران در وزارت ارشاد که عنوان مدیریت عامل بنیاد

سینمائی فارابی را نیز یدك می‌کشد، در مصاحبه ای طولانی با روزنامهٔ کیهان هوائی [شماره ۹۳۳ صفحه ۱۷] آسمان و ریسمان را بهم می‌بافد تا جنگی ساختگی بین دو همکار برافروزد؛ دو همکاری که یکی رنج تبعید را پذیرفته است و دیگری درد تحمل سانسورگران رژیم را. او می‌گوید:

"همزبان با نمایش فیلم "نار و نی" در جشنوارهٔ "مونترآل" فیلم "هتل آستوریا" در مورد مسائل ایرانیان خارج از کشور از یك فیلمساز ایرانی به نام رضا علامه زاده -که در خارج از کشور به سر می‌برد و در آنجا علیه انقلاب و جمهوری اسلامی فعالیت می‌کند و همیشه هم خودش را یك فراری و سیاسی معرفی می‌کند در حالی که چنین چیزی واقعیت ندارد- در همان فستیوال نمایش داده شد.... ما از شرکت در صحنه های بین المللی مقاصدی داریم. حرفهائی داریم که می‌خواهیم آنها را عملی کنیم. آنها هم مقاصد خودشان را دارند، تا ببینیم در این جنگ چه کسی برنده می‌شود. وقتی که در جشنواره های خارج از کشور فیلم آقای "علامه زاده" می‌تواند به عنوان فیلم ایرانی حضور داشته باشد، چرا فیلم "نار و نی" شرکت نداشته باشد؟

بهشتی با ایجاد این صف بندی دروغین، خودش را در جبههٔ فیلمسازانی قرار می‌دهد که سالهاست زیر تیغ سانسور او و یارانش همچنان به خلاقیتشان ادامه می‌دهند. او سعی می‌کند با مخدوش کردن صف هنرمندان سینما - چه بیرون و چه درون کشور - و سانسورگران مواجب بگیر دولتی، هر فیلمی را که به جشنواره ای می‌آید، به حساب پیروزی جبههٔ مشترك سانسورگران اسلامی و فیلمسازان مانده در وطن، در مقابل جبههٔ فیلمسازان تبعیدی ایران، بگذارد!

اینجاست که خطاب مستقیم بیضائی در نامه اش به او و

اربابش، سید فخرالدّین انوار، معاون فرهنگی وزارت ارشاد اسلامی، این صف بندی بی پایه و دروغین را از هم می‌پاشد:

"کجائید؟ و یعنی چه که هر روز به ما دستور می‌دهید ازتان درخواست کنیم که فیلممان را ویران کنید؟ ... من در این کشور به دنیا آمده ام و به اندازهٔ شما حق کار و زندگی دارم، و حقم بر سینما مسلماً بیش از شماست که کاری جز جلوگیری از کار من نکرده اید."

هرچند این فریاد در برهوت جمهوری اسلامی بی پژواك مانده است، حاشا که گمان رود بی‌تأثیر نیز خواهد ماند. بی تردید دیر یا زود دیگر هنرمندان نیز وادار خواهند شد یك بار برای همیشه حسابشان را از فرهنگ ستیزان اسلامی جدا کنند. حداقل تأثیر این نامه این است که دیگر کسی از روی فرصت طلبی قادر نخواهد بود سیاستهای ضد فرهنگی رژیم اسلامی را به بهانهٔ حمایت از سینما و سینماگران ایرانی، توجیه و تبلیغ کند؛ کاری که بسیاری از مدعیان، در سالهای اخیر در داخل و خارج کشور کرده اند و از مواهب آن هم برخوردار شده اند.[۱]

حالا پس از انتشار این نامه، میتوان از کسان و یا انجمنهائی که به نام فعالیت فرهنگی و هنری، با "بنیاد سینمائی فارابی" یعنی مرکز سیاست گزاری سینمائی رژیم، در تماسند و چپ و راست جشنواره برایشان راه می‌اندازند، به صراحت پرسید به که خدمت می‌کنند؟ به بیضائی و همکاران خاموشش، یا به مخاطبان فریاد بی پژواك او؟

---

۱) برای یافتن نمونه های بسیار، رجوع کنید به کتاب "سراب سینمای اسلامی" به همین قلم.

و خدا انسان را حسود آفرید!

نامهٔ مدیر سینما اتوپیای پاریس را در افشای حسادتم به موفقیتهای فیلمهای ایرانی، خواندم و نه با هدف رد ادعای ایشان که با هدفی ارزشمندتر، یعنی در راستای افشای ترفندهای رژیم اسلامی، این مطلب را می‌نویسم. اما اول اجازه می‌خواهم به آنچه من نگفته و ننوشته ام، و در نامهٔ ایشان مستقیم و غیر مستقیم از من نقل قول شده است، بپردازم، آنگاه از این فرصت استفاده کنم و به آنچه اعتقاد دارم و بارها و بارها بدان پافشرده ام، باز هم حسودانه پافشاری کنم، که خدا انسان را حسود آفرید!

"این نکته که هر فیلمی در ایران ساخته می‌شود، فیلم بدی است، یا نشان از حسادت کودکانه است و یا از ناآگاهی غیرقابل گذشت."

من نه در کتاب "سراب سینمای اسلامی ایران" و نیز در هیچیك از مصاحبه ها و مقالاتی که انتشار داده ام، هرگز چنین نظری را ارائه نداده ام. بعکس، به شهادت همهٔ این نوشته ها،

همواره از فیلمسازان آگاه وطنم و نیز از فیلمهای ارزشمندشان دفاع کرده ام. حتی آنجا که به برخی از حرفها و برخوردهای کسانی خرده گرفته ام، جز با احترام از آنها و فیلمهایشان یاد نکرده ام. منتها، همهٔ تلاشم را به کار برده ام تا روشن کنم که این فیلمهای ارزشمند، نه حاصل سیاستهای حمایتی وزارت ارشاد اسلامی، که محصول توانمندی چشمگیر هنرمندان آگاه ایران و نشانهٔ خصلت نامیرای هنر است؛ هنری که حتی در مرگبار ترین شرائط سانسور حاکم بر وطنمان، از پویش و زایش باز نمانده است. من سعی کرده ام نشان دهم که اگر سانسور خشن حکومت اسلامی در کار نمی‌بود، سینماگران خلاق ما، همانهائی که سینماهائی مثل سینما اتوپیا را در اینسوی دنیا به نان و نوائی رسانده اند، بسیار پیشتر و بیشتر از اینها حضورشان را در صحنهٔ جهانی، تثبیت کرده بودند. من تلاش کرده ام نشان دهم که بهره برداری مقامات وزارت ارشاد اسلامی، از دستآوردهای سینماگران آگاه ایرانی، عملی است شیادانه و کثیف. اگر فارسی زبانی که این سطور را می‌خواند فکر کند که من می‌گویم "هر فیلمی در ایران ساخته می‌شود، فیلم بدی است" آنوقت باید فکری به حال زبان فارسی کرد!

"ایشان مرتباً اینجا و آنجا می‌گویند و می‌نویسند (از جمله در کتابشان روی تاریخ سینمای جمهوری اسلامی ایران) که هرکسی در خارج کشور به فیلمهای ایرانی کمك کرده حتماً مزدور رژیم است. این نکته اگر از ناآگاهی نباشد، قطعاً نشان از حسادت ایشان است."

این نقل قول از کتاب من دیگر نه سوء تفاهم، که یك دروغ آشکار و هدفمند است. ناچارم پاراگراف مربوطه را از خود کتاب

عیناً نقل کنم:

"رژیم جمهوری اسلامی ایران با همهٔ زد و بند هائی که در عرصهٔ اقتصاد و سیاست با کشورهای غربی دارد، مسلماً قادر نخواهد بود که مستقیماً سیاست فرهنگی خود را در خارج از کشور پیش ببرد. برای مأموران یك سفارتخانهٔ ایرانی، غیر ممکن است که بتوانند به نام دولت متبوع خود، سالن کوچکی در یك دانشگاه اروپائی بگیرند و چهارصد نفر ایرانی را که عمدتاً پناهندهٔ سیاسی هستند، به سالن بکشانند. نه دانشگاهها، که معمولاً براحتی سالنهای کوچك و بزرگ خود را در اختیار انجمنهای فرهنگی و هنری قرار می‌دهند، حاضرند با سفارتخانهٔ کشوری مثل ایران وارد مذاکره شوند و نه دولت جمهوری اسلامی قادر خواهد بود مستقیاً با دشمنان خود - پناهندگان سیاسی - روبرو شود. رژیم اسلامی نیاز به حمایت همین انجمنهای فرهنگی و هنری ای دارد که اکثرشان وابستگی غیر مستقیمی هم به جریانات سیاسی علیه حاکمیت دارند. گردانندگان این انجمنهای فرهنگی و هنری نیز به خاطر عدم اطلاعشان از سیاست مزورانهٔ فرهنگی رژیم اسلامی ازیکسو، و به دلیل احترام و علاقه شان به هنرمندان ایرانی مقیم ایران از سوی دیگر، در این تله می‌افتند و مجریان بی‌جیره و مواجب - و بندرت هم با جیره و مواجب - سیاست فرهنگی رژیم می‌شوند. (سراب سینمای اسلامی ایران، صفحات ۲۲۲ و ۲۲۳)

به روشنی پیداست که روی سخنم در این نوشته نه با مدیران سینماها، چه ایرانی و چه خارجی، که با گردانندگان انجمنهای

فرهنگی است تا مراقب ترفندهای رژیم شیاد اسلامی باشند. سینمادارها و برنامه ریزان آنها، بجز آقای حقیقت که "صرفاً این کار را از روی علاقهٔ شخصی انجام" می‌دهد، طبعاً به دنبال سودند، و تا آنجا که به من مربوط می‌شود چه بهتر که این سود را از طریق نمایش فیلمهای ارزشمند ایرانی به دست آورند تا فیلمهای پولساز دیگر. آنچه سبب می‌شود بال آنها به قیچی من گیر کند، مناسباتشان با بنیاد فارابی، مرکز سیاستگذاری سینمائی رژیم اسلامی است. من در هیچ کجای کتابم حتی پخش کنندگان رسمی بنیاد فارابی در خارج را مزدور رژیم یا چیزی به این معنا نخوانده ام. من نوشته ام:

"ترکیب سیاست تبلیغاتی رژیم اسلامی برای سرپوش گذاردن به فرهنگ کشی ذاتی‌اش، با سودجوئی خانه آشنایان ایرانی که بعضاً اسم و رسمی هم در میان ایرانیان غربت زده دارند، موجب می‌شود که این فیلمها براحتی در سراسر دنیا بگردند." (همانجا، صفحه ۲۱۰)

و آنگاه در پانوشتهای توضیحی آخر فصل، نام آقای حقیقت را به عنوان پخش کنندهٔ فیلمهای بنیاد فارابی در اروپا ذکر کرده ام. حال اگر ایشان از بیان این واقعیت ساده، معنای مزدوری رژیم را درك می‌کنند، میل خودشان است. من نه به این حرف اعتقاد دارم و نه به فرهنگ آلودهٔ تهمت زنی عادت کرده ام.

این بود هرآنچه که من نگفته بودم! و اما در مورد آنچه گفته ام و بدان اعتقاد دارم، یعنی ماجرای اهداء جایزه روسلینی به آقای کیارستمی در سینما اتوپیا. آقای حقیقت می‌نویسند: "تا آخرین روز جشنوارهٔ کن، دیپلم جایزهٔ روسلینی آماده نشده بود و خانم

"ماری رز" مسئول بخش جایزهٔ روسلینی بعداً دیپلم را به من داد تا به کیارستمی تحویل دهم." و بعد اضافه می‌کنند که چون کیارستمی قرار بود برای پخش فیلمش و مصاحبه هائی به فرانسه بیاید، همین خانم "در تماسی با من پیشنهاد کرد که از این فرصت استفاده شود و رسماً دیپلم جایزه روسلینی در سینما اتوپیا (و نه هیچ جای دیگر) به عباس کیارستمی با حضور تعدادی از داوران جشنواره داده شود."

برای اطلاع خوانندگان عرض می‌کنم که این اولین بار نیست که جایزهٔ یك جشنواره اروپائی به یك هنرمند ایرانی، سر موقع حاضر نمی‌شود و بعداً به یك هموطن دیگر تحویل می‌دهند تا طی مراسم خاصی به آن هموطن اول داده شود. (چون معمولاً جایزه را می‌دهند به خراطها بتراشند و این کار، کار یك سال دو سال نیست!)

اگر فکر نکنید که دارم با ناصر تقوائی کارگردان صاحب سبك وطنم حسادت می‌کنم، به یادتان می‌آورم که همین اتفاق برای او هم افتاده است. جایزه سوم جشنوارهٔ لوکارنو (سوئیس) برای فیلم "ناخدا خورشید" تا ششماه بعد از خاتمهٔ جشنواره حاضر نمی‌شود (!) و بعد طی مراسمی در هتل آزادی تهران با حضور تعدادی از مسئولان و دست اندرکاران سینمائی به او اهداء می‌شود. (کیهان هوائی، شماره ۸۱۷ صفحهٔ ۲۰)

یکسال بعد دو باره همین اتفاق می‌افتد! فیلم "خانه دوست کجاست؟"، جایزه سوم همان جشنواره را می‌برد ولی کیارستمی، جایزه اش را مدتی بعد "طی مراسمی با حضور سفیر سوئیس در تهران و نمایندگان این سفارت، مقامهای سینمائی ایران و عده ای از دست اندرکاران سینما در سالن شمارهٔ ۲ سینما فرهنگ"

می‌گیرد. (ماهنامهٔ فیلم، شماره ۸۲، صفحه ۱۰)

از اینکه چرا مقامات جشنوارهٔ لوکارنو، جایزه را به موقع آماده نکرده بودند، چیزی در گزارش نیامده است، اما عکس زیبائی از آقای کیارستمی در کنار آقای علیرضا شجاع نوری، مسئول واحد تأمین و توزیع بنیاد فارابی که همراه با سفیر سوئیس در تهران، دو سر جایزه را رو به دوربین گرفته اند، در همان نشریه چاپ شده است که برای تزئین این مطلب، ضمیمه اش کرده ام!

باید همین دو نمونه کافی باشد تا آقای حقیقت گمان نکنند که مبتکر برگذاری مراسم، برای اهدای جوایزی هستند که می‌بایست قبلاً در مراسم آبرومندتری به برندگانشان تقدیم می‌شد. پیش از ایشان، دیگران این شگرد را کهنه کرده بودند!

و حرف آخر اینکه، من اگر مسئله ای با هنرمند ارزنده ای مثل کیارستمی، همکار و آشنای سالیان سال خود داشته باشم - که دارم - اینست که چرا اجازه می‌دهد مقامات رسمی جمهوری اسلامی از مقام و موقعیتی که او به خاطر شخصیت استثنائی و نگرش والای سینمائی اش کسب کرده است، زیرکانه بهره برداری کنند. نمایش همین فیلم "زندگی و دیگر هیچ" هنوز در ایران ممنوع است و او با اینهمه امکان جهانی، هیچ کجا صدائی به اعتراض بلند نمی‌کند. نگوئید این کار عملی نیست و یا بی‌تأثیر است. آنوقت از ارزش شهامت فیلمساز آگاه دیگرمان، بهرام بیضائی، خواهید کاست که در نامهٔ جسورانه اش به متولیان سینمای ایران می‌نویسد:

"همراه با این نامه من جایزهٔ سیمرغ بلورین دهمین جشنوارهٔ فجر را که به خاطر همین فیلم نُه ماه پیش توسط همین وزارت ارشاد به من داده شده است، همراه با گواهینامهٔ مربوط، برای معاونت امور سینمائی پس می‌فرستم

و ... تا زمانی که در وطنم این شغل بی حرمت شده جائی برای فیلم من ندارد، اجازه نمی‌دهم کسی با نمایش آن در خارج برای خود کسب احترام کند."

جالب است که بیضائی بسیار بیشتر از اغلب ما مخالفان آشکار جمهوری اسلامی، نگران بهره برداری تبلیغاتی رژیم از نمایش فیلمهای ایرانی در خارج است. حالا اگر من به عنوان یك همکار تبعیدی از کیارستمی انتظار داشته باشم که همچون بیضائی مقامات رسمی سینمائی رژیم را به بازی نگیرد و به حفظ حرمت سینما و سینماگران، بهای بیشتری بدهد؛ اگر از او بخواهم نه تنها به خاطر نگاه سینمائی‌اش که نیز به خاطر شرافت انسانی، خود را شایستهٔ جایزهٔ روبرتو روسلینی، شخصیت برجستهٔ ضد فاشیست و مبارز سرسخت دفاع از وجدان خدشه دار شدهٔ ملت ایتالیای دربند، نشان دهد، چگونه این نظراتم را طرح کنم که با پخش کنندگان فیلمهایش که مثل "بادی‌گارد" دوره اش کرده اند، شاخ به شاخ نشوم؟

نظر من در مورد پخش فیلمها در خارج، روشن است. من معتقدم فرد و یا انجمنی که مثلاً فیلم "باشو" را نمایش می‌دهد، اگر در بروشورش به جای تبلیغ مستقیم و غیر مستقیم برای سیاستگذاران رژیم، بنویسد که سازنده اش، در بارهٔ همین فیلم گفته است:

"فیلمی بود که خیلی دوستش داشتم، ولی چنان رفتار پر از دشمنی با آن شد که هرگز در این سالها در شرائط طبیعی با آن روبرو نشده ام. آرزو می‌کردم فیلم را کس دیگری ساخته بود و من می‌توانستم مثل تماشاگری عادی با خرید بلیتی آنرا دیده بودم و حسم نسبت به آن لگدمال نشده بود. در این لحظه میزان توهینی که به خاطر ساخت آن و دوندگی برای نجات آن تحمل کرده ام، بیش از آن است که حس طبیعی‌ام نسبت به اصل آن یادم بیاید." (ماهنامه

فیلم، شماره ۸۷ صفحه ۵۱)

آنوقت می‌تواند ادعا کند که دارد از سینمای ایران "پشتیبانی" می‌کند. می‌گوئید اگر بنویسیم دیگر بنیاد فارابی فیلم به ما نمی‌دهد؟ می‌گویم پس لطفاً کاری به کار من نداشته باشید. من نه از بنیاد فارابی فیلم می‌خرم و نه با این رژیم آدمخوار معاملهٔ دیگری دارم. خودم را از هفت فلك آزاد کرده ام که حرف دلم را بزنم. حرفهای مرا هم که از زدن هزار باره شان خستگی ندارم، تحریف نکنید. من نه با سینماگران ایرانی، که با رژیم جادوگر جمهوری اسلامی حسابت می‌کنم که چه بی درد سر از آب گل آلوده ماهی می‌گیرد!

ملا محسن خان رژیسور سینما!

فیلم "ناصرالدینشاه آکتور سینما" آخرین کار محسن مخملباف، در نگاه من و در یك كلام، كاریست شریف؛ فیلمی با ساختار نسبتاً محكم سینمائی، زبانی روان و تصویری، و از همه برجسته تر، با نگاهی صادق به سینمای خردسال ایران از تولد تا كنون. می‌گویم شریف، چرا كه با نظر مخملباف در بارهٔ سینمای ایران پیش از انقلاب اسلامی و نیز در بارهٔ كار فیلمسازان مطرح آن دوره، از طریق نوشته ها و مصاحبه هایش آشنایم و این فیلم را پوزشی هنرمندانه می‌بینم از آنچه خود تا كنون به ناروا در این باره بر زبان رانده است.

برخی مخملباف را یكی از كارگردانان خوش شانس سینما می‌شناسند. دلیلشان هم ساده است. انقلابی در جامعه ای رخ می‌دهد و همه چیز را زیر و زبر می‌كند. بسیاری كسان در عرصه های سیاسی و اقتصادی و فرهنگی شانسشان را در ارائهٔ بدیلهای ارزشهای سرنگون شده می‌آزمایند. جوانی با استعداد كه كمترین

آشنائی با سینما حتی در سطح بینندهٔ فیلم ندارد یکباره وظیفهٔ سنگین تدوین یك تئوری سینمائی مطابق با اصول پذیرفته شدهٔ رژیم تازه را به عهده می‌گیرد. بی‌کمترین آگاهی از زیر و بم مسئله همهٔ امکانات مالی و فنی ملتی را در اختیار می‌گیرد و بی‌دغدغهٔ پاسخگو بودن به هیچ کس و هیچ مقامی گرانترین تجربه های ممکن را در سینما می‌کند. به یمن استعداد و پشتکار و نیز به کمك امکاناتی بادآورده با سرعتی چشمگیر سیاه مشقهایش را پشت سر می‌گذارد و به سینماگری مطرح بدل می‌شود.

من اما معتقدم که مخملباف یکی از بدشانس ترین کارگردانان سینماست. دلیلم هم اینست که بسیاری از کارگردانان صاحب نام جهان و ایران فیلمهای ابتدائی و بی‌ارزشی در کارنامه اشان، بویژه در سالهای آغازین فعالیتشان دارند. کسی هم هرگز هنرمندی را از روی سیاه مشقهایش قضاوت نخواهد کرد. داریوش مهرجوئی را به حق با فیلم گاو باید شناخت و شناساند نه با الماس ۳۳، همچنانکه کیمیائی را با قیصر و گوزنهایش باید دید نه با بیگانه بیا. بدشانسی مخلمباف اما اینست که یك حکومت پرمدعا که در هر زمینه ای در عالم خود و برداشتهای اغلب بی‌محتوایش را حجت مطلق می‌داند و به زور سرنیزه هم که شده در اشاعه اش می‌کوشد سیاه مشقهای او را در سینما به عنوان نمونهٔ کامل هنر مورد نظرش می‌شناسد و نه تنها فیلمسازان دیگر بلکه حتی خود او را نیز اگر راهش را کج کند - که کرده است - با همان چماق می‌کوبد. بنابراین با اینکه مخملباف شخصاً از سینمای مبتذل الگوی اسلامی فاصله گرفته است اما نمی‌تواند سرودی را که یاد مستان داده به فراموشی بسپارد. اگر این را

بدشانسی ننامیم چه بنامیم!؟

این بدشانسی تنها در همین زمینه یعنی ساختن فیلمهای الگوی اسلامی محدود نمی‌شود. دیگر بدشانسی او اینست که به لحاظ در اختیار داشتن همهٔ امکانات تبلیغی، هرچه را از سرِ نوجوانی و ناپختگی در بحبوحهٔ هو و جنجال یك دهه پس از انقلاب بر زبان رانده است بلافاصله در نشریات متعدد با حروف درشت نقل شده اند و حالا که حرمت کلام را کم کم دارد درمی‌یابد راهی برای فرار از دست مدعیان پر و پا قرصی که همچنان به آن احکام واهی چسبیده اند، ندارد.

[واگرد (Flash-back)]: بریده هائی از مصاحبهٔ مخلمباف با مجلهٔ سروش (شمارهٔ ۳۸۸ تیرماه ۱۳۶۶)

سروش: مصاحبه را از کجا شروع کنیم؟

مخملباف: با قرآن، [بسم الله الرحمن الرحیم. قل اعوذ برب الفلق...] بگو پناه می برم به پروردگار سپیدهٔ صبح از بدی هر چه خلق کرده است (ما می‌توانیم بگوئیم از بدی سینما هم)... و از شرّ حسود وقتی حسودی می‌کند.

سروش: بعضی ها که به چیزهای دیگری معتقدند اعلام کرده اند که مایل به همکاری با تو می‌باشند. بعضی از بازیگران آنها حاضرند مجانی برای فیلمهای تو کار کنند...

مخملباف: شایعه است. دروغ است. طاغوتیها خودشان هم می‌دانند که من حتی حاضر نیستم در یك لانگ شات با آنها حضور پیدا کنم چه رسد به اینکه با آنها در یك صحنه کار کنم، یا در یك توشات به صحبت بنشینم.... چهار سال است بعضی از آنها از من ملاقات می‌خواهند و نمی‌دهم. قرآن تکلیف مرا معلوم کرده است. "یا ایهاالذین و... "من جارو کردن زیر پای ضعیف ترین مسلمان کارگردان یا بازیگر را به همکاری با گردن کلفت ترین هنرمند غیر مسلمان عوض نمی‌کنم.

سروش: چرا با بازیگران حرفه ای کار نمی‌کنی؟

مخملباف: لری اش اینست که من با طاغوتیها کار نمی‌کنم. کسانیکه دیدنشان بیشتر ما را به یاد ابتذال می‌اندازد تا تعالی انسان.

این اظهار نظرات آلوده به توهین و تحقیر نسبت به بازیگران حرفه ای سینمای ایران را مخملباف وقتی که با ساختن فیلم "دستفروش" از ابتذال سینمای اسلامی فاصله می‌گیرد به زبان می‌آورد؛ همان سینمای اسلامی که خود با در هم جوشاندن سوره های قرآن و اصطلاحات پیش پا افتادهٔ سینمائی مثل لانگ شات و توشات، بار کرد و به خورد عاشقان اسلام سینمائی داد! و خود نیز برای پیشبرد تلقی منحرفش از سینمای مردمی تا آنجا پیش رفت که بر مبنای سندی که بخشی از آن را ضمیمه می‌کنم به شکنجهٔ روانی زندانیان سیاسی دربند رژیم خونخوار اسلامی در جریان ساختن فیلم "بایکوت" متهم شده است (نگاه کنید به بخشی از شکایتنامهٔ زندانیان سابق زندان عادل آباد شیراز به سازمان عفو بین المللی).[۱]

با فیلم ناصرالدینشاه...، اما، خود در شکستن این "تابوها" پیشقدم شد. بسیاری از بازیگران صاحب نام سینمای حرفه ای، همچون عزت الله انتظامی، محمد علی کشاورز و پروانه معصومی در کنار بسیاری دیگر از بازیگران کم اعتبار تر سینمای پیش از انقلاب اسلامی مثل جهانگیر فروهر و اکبر عبدی، در این فیلم بازی کرده اند. مخلمباف با دعوت از آنها برای بازی در این فیلم، نهیبی آگاهانه به پندارهای پوچ خود و هم سلکان سابقش زده است. آگاهانه تر از آن، اینست که او این نهیب را در فیلمی می‌زند

[۱] نگاه کنید به پیوستها در صفحات پایانی همین کتاب.

که خود نهیبی است هشدار دهنده تر به تفسیر یکسونگر اسلامی از تاریخ کوتاه سینمای ایران.

فیلم "ناصرالدینشاه آکتور سینما" با آرایه ای (صحنه ای) نمادین که نقشمایه (Motif) هایش از فیلم "رگبار" ساختهٔ بهرام بیضائی گرفته شده است آغاز می‌شود. پروانه معصومی با همان آرایش و پوشش فیلم رگبار بر روی همان نیمکت پارك که این بار در چشم اندازی پوشیده از برف قرار دارد، به انتظار نشسته است. میرزا ابراهیم خان عکاسباشی، با همان ارابهٔ فیلم رگبار که به همانگونه آینه ای را بار زده است به دیدار او می‌آید. همین نقشمایه در سرتاسر فیلم به شیوهٔ خلاقه ای به کار گرفته شده است؛ کتابهای "ضاله" را با همین ارابه به پای "گیوتین" می‌آورند، دوچرخه ران فیلم "بای‌سیکل ران" گردش بی‌پایانش را با همین ارابه ادامه می‌دهد و... با این بازی چشمگیر نقشمایه ها، مخملباف به احترامی متواضعانه در مقابل "رگبار" و "بیضائی" از جا بر می‌خیزد. مخلمباف اینجا دیگر از آن ملا محسنی که به نام مکتبی بودن از نارواگوئی به دیگراندیشان و حتی پاپوش دوزی برای آنان ابا نداشت، فاصله می‌گیرد.

[واگرد] به بریده دیگری از همان مصاحبه:

مخملباف: فیلمهای بیضائی را ببینید. فیلمنامه هایش را بخوانید. مصاحبه هایش را ورق بزنید... مخالفتش را با مردم در صحنهٔ اول فیلمنامهٔ آینه های روبرو، از زبان آن فاحشهٔ قهرمان فیلمش دیده اید: بیست و دوم بهمن است. انقلاب است. مردم، مرکزی از فحشاء در خیابان جمشید را آتش زده اند. فاحشه ای بیرون می‌دود و به مردم می‌گوید: "چیه حالا دیگه مشتریهای دیروز من شدن پا منبری." او شهدای مسلمان هفده شهریور و بیست و دو بهمن را مشتری آن زن

می‌داند، تا نمایش موفقی داشته باشد. پس به من حق بدهید که به عنوان پابرهنه ای از نسل هفده شهریور، از اینها بدم بیاید، با آنها کار نکنم و حتی با کارشان مخالف باشم.

همین برخورد های ناسالم و غیرمنصفانه در طی این سالها موجب شد تا وزارت ارشاد اسلامی نه تنها اجازهٔ بازبینی و بررسی فیلمهای اغلب ممنوعهٔ پیش از انقلاب اسلامی را به او بدهد بلکه دست او را برای استفاده از آرایه های انتخابیش باز بگذارد؛ امتیازی که مسلماً به هیچ فیلمساز دیگری نمی‌توانست تعلق بگیرد. مخملباف که به اعتراف خودش تا بعد از انقلاب پایش را به سینما نگذاشته بود طبعاً تصوری از تاریخ سینمای ایران نمی‌توانست داشته باشد. از هزارها بنجلی که در این چند دهه ساخته شده بودند که بگذریم، او باید بسیار غبطه خورده باشد که چرا فیلمهائی که امروز به خاطرهٔ تاریخی ملتی بدل شده اند را، در زمان آفریده شدنشان ندیده است. مسلماً مردم با دیدن نماهائی از آن آثار در فیلم او، دوره ها و زمانه هائی را مرور میکنند که با همهٔ تلخیها و شیرنیهایش بسیار با خاطرهٔ مخملباف از این فیلمها- که جز یادآوری اتاقك نیمه تاریکی در قسمت آرشیو اداره امور نمایش یا چیزی در همین حد، نمی‌تواند باشد - متفاوت خواهد بود.

با اینهمه مخملباف به شیوه ای چشمگیر لحظات درخشانی از سینمای برتر ایران را در هم می‌تند و به نوبهٔ خود لحظاتی چشمگیر بر پرده می‌آفریند؛ گلنارِ عبدالحسین سپنتا در دختر لر به جستجوی معشوقش جعفر از دریچهٔ شهرفرنگ به حرمسرای سلطان صاحبقرانِ حاتمی راه می‌یابد؛ ناصرالدینشاه به تقلید از

حاجی‌آقای آوانس اوهانیان، آکتور سینما می‌شود و همچون گاوِ مهرجوئی در آخور سینما فیلم می‌خورد؛ و بالاخره مغولی از فیلم مغولهای پرویز کیمیاوی امیر کبیرِ علی حاتمی را در حمامِ قیصر مسعود کیمیائی رگ می‌زند؛ و در پرتو این تصاویر در هم تنیده پیامها و نکته هائی طرح می‌شود که همسنگ تصاویر گویایند.

امیر کبیر در آرایه ای از فیلم در دفاع از عکاسباشی که سر زیر گیوتین دارد، می‌گوید: "سینما آدم تربیت می‌کند." ظریفی گفته است مخملباف خود شاهدی بر این مدعاست! پر بیراه نگفته است. مخملباف نه در این جمله که در جای جای فیلم، به روشنی حدیث نفس می‌کند. او که دُرد پالودهٔ دو نسل از فیلمسازان ملتی را در یك نشست سرکشیده است، مستانه بر باورهای کجیافت دیروزین خود و امروزین رژیم مورد تأئیدش، دستکم در این مورد مشخص، پشت پا می‌زند.

شهامت اگر نه لازمهٔ هنرمند بودن دستکم لازمهٔ هنرمند باقی ماندن است. و سنجهٔ شهامت نه تنها میزان پایمردی در مقابل زورمداریِ زورمداران که نیز میزان پایبندی به صداقت در هنر است. صادق بودن در هنر گاهی شهامتی صد چندان طلب می‌کند. مخلمباف با ادای احترامش به سینمای خردسال وطنمان نشان داد که شهامت برخورد با خود را آموخته است و آنچه او را به این مهم رهنمون شده سینماست، همانکه به گفتهٔ خودش "آدم تربیت می‌کند." حال این آدم تا کجا با نظامی که با هرچه آدمی است سرِ ستیز و دشمنی دارد همسو باقی خواهد ماند پرسشی است که دیر نمی‌بینم پاسخی هنرمندانه از خود او جائی بر پرده ای ببینم.
در آرایهٔ پایانی فیلم، مخملباف دهها نما از فیلمهای مختلف را به

هم پیوند کرده است که فصل مشترکشان ابراز محبت و دوستی و همدردی است: مادری که پسرش را در آغوش می‌کشد؛ دوستی که دوستش را بغل می‌زند؛ کودکی که کودکی دیگر را می‌بوسد؛ طفلی که گونه اش را به گونهٔ طفل دیگری می‌ساید و ... در این آمیزهٔ رنگین عشق و محبت به دیگران، مخملباف را بر پردهٔ سینما می‌بینم که بسیار به دور از ملا محسنی که همچون همفکرانش سالیان سال به ناروا دهن به توهینِ سینماگران ایران آلوده بود حالا پوزش‌طلبانه آغوش گشوده است و به اساتید فرهنگ جوان سینمای ایران ادای احترام می‌کند.

قلبم از شادی به تپش در می‌آید و در شور این لحظهٔ ناب انسانی، پرهیبی از خودم را بر پردهٔ سینما می‌بینم که در اوج انزجارم از رژیم فرهنگ کش حاکم بر وطنم، رها از هرگونه صفبندی دروغین و نانجیب در عرصهٔ هنر هدفمند و متعهد، به مخملباف دست مریزاد می‌گویم.

آن لرزیِ چندش آور*

سانسور را به شمشیری آخته، آویخته بر فراز سر اندیشمندان و فرهنگسازان جامعه تصویر کرده اند. و یا به تیغی برهنه نهاده بر کمرگاه قلم. شاید این تصویر با شکلی از اشکال این پدیدار هزار چهره همخوانی داشته باشد که اینگونه به تکرار تصویر شده است. تصویرگر به سادگی می‌خواهد بگوید که نویسندگان و هنرمندان در زیر سایهٔ شمشیر دست به قلم دارند و هرلحظه ممکن است تیغ سانسور بر قلم و یا بر پنجهٔ آنها فرود آید. در این تعبیر یا تصویر از سانسور چیزی گم است که تا بدان افزوده نشود تصویر، کامل نخواهد شد. تاکید بر این خصوصیت که نامی برایش نمی‌شناسم از آن رو حائز اهمیت است که گم بودن آن به رابطهٔ

---

* متن سخنرانی‌ایکه در اولین جشنوارهٔ سینمای ایران در تبعید، به تاریخ دهم اکتبر ۱۹۹۳ در شهر گوتنبرگ سوئد ایراد شد.

سانسورگر و سانسور شونده حالتی رو در رو می‌دهد، مثل مبارزهٔ رو در روی نیکی و بدی، حقیقت و دروغ، و پاکی و پلشتی. مسلماً همهٔ این رو در روئیها شباهتهائی به رو در روئی سانسورگران و سانسورشوندگان دارند ولی شکل کاملی از آن به دست نمی‌دهند چرا که در تقابل دو چیز متضاد مثل نور و ظلمت - جدا از حقانیت و ناحقیِ این یا آنسوی درگیری - جنگی از پیش اعلام شده وجود دارد. در تمامی این برخوردها خشونت و ستمگری و مقاومت و فداکاری و دیگر تجلیات نجیب و نانجیب روح انسانی دیده می‌شود ولی از آن لزجی چندش آوری که سانسور به آن آلوده است خبری نیست.

برای اینکه روشن کنم از چه خصلتی دارم حرف می‌زنم باید بگویم که آن چیز لزج چندش آور همان است که در نبرد تن به تن ولو نبرد نیکی با بدی - نیست، ولی در خبرچینی هست. در آدمکشی نیست ولی در آدم فروشی هست. در راهزنی نیست ولی در رشوه خواری و اخاذی هست. اگر این ویژگی جدائی‌ناپذیر را در تصویری که یاد شد بدوانید آنوقت سانسور نه به شمشیر آخته بر فراز سر اندیشمند که به خنجری پنهان زیر قبای سانسورگر شباهت خواهد یافت. و نیز نه به تیغی برهنه بر کمرگاه قلم که به جوهری زهرآگین در قلمدان خواهد ماند. اینجا دیگر بیش از آنکه سخن از کشندگی و برندگی باشد سخن از توطئه و تزویر است.

سانسور پدیده ای ذلیل است. ذلیل است چون نشانگر ذلت و خواری سانسور کننده است. رژیمی که برای بستن دهانها به سانسور اندیشه ها متوسل می‌شود پیشاپیش شکستش را در مقابلهٔ رو در رو با اندیشهٔ دیگران می‌پذیرد و اعلام می‌کند. سانسور وقتی

آغاز می‌شود که از شمشیر دیگر کاری ساخته نیست. شمشیر جمهوری اسلامی در ادارهٔ نگارش و یا در شورای بررسی فیلمنامهٔ وزارت ارشاد نیست که بر فراز سر اندیشمند و هنرمند یا آفریدهٔ آنها آویخته شده باشد. این شمشیر آخته در درون جامعهٔ ایران به قطع نهالهای اندیشه مشغول است. در کوچه، در خیابان، در مدارس و دانشگاهها - که کارکرد این شمشیر در این عرصه های مقدسِ آموزشی خود حکایتی است به مراتب دردناکتر از حکایت هنر و هنرمند - و نیز حتی در خانه ها و کاشانه های مردم. از تفتیش و تعقیب اندیشه که از وارسی کنج کتابخانه های شخصی مردم وطنمان آغاز می‌شود و تا اخلال در امواج ماهواره های رسانه های گروهی بین المللی ادامه می‌یابد گفتنی بسیار است که من و شما آوارگان ایرانی به خوبی از آن آگاهیم. اما آنچه من می‌خواهم بگویم اینست که سانسور را نباید با تضییقات و یا فشارهای گونه گونی که رژیم در سطح جامعه اعمال می‌کند یکی گرفت. سانسور هرچند بخش تکمیلی این فشارها و تضییقات محسوب می‌شود اما به لحاظ بافت متفاوت جنسیتش و نیز کاربرد و کارآئی دیگرگونه اش هدف دیگری را تعقیب می‌کند.

برای روشن شدن مطلب اجازه بدهید مثال ساده ای بزنم. بارها دیده شده است که کسی را به خاطر ابراز نقطه نظرات مخالف با نظرات رسمی - مثلاً سرِ کلاس درس دانشگاه یا بر مزار شخصیتی و یا در گردهمائی ساده ای - دستگیر و مؤاخذه کرده اند. بسیار کسان به این خاطر کارشان را از دست داده اند و یا حتی به زندان افتاده اند. می‌دانید که اینهم پدیده نوئی در تاریخ معاصر کشورمان نیست. بی‌آنکه لازم باشد به ذهنمان فشاربیاوریم می‌توانیم از دهها شاعر و نویسنده و اندیشمند نام

ببریم که از انقلاب مشروطیت به اینسو یعنی از زمانی که قدرت حاکمیت دستکم بر روی کاغذ به چهارچوب مقررات معینی مشروط شد دستگیر و زندانی و حتی اعدام شده اند. همینجا گفتنی و یا بهتر، پرسیدنی است که آیا ترور میرزادهٔ عشقی را مثلاً باید به حساب سانسور گذاشت یا نه. اگر از سانسور تعریفی دقیق بدهیم مسلماً نه. سانسور آدم نمی‌کشد آدم را از محتوا خالی می‌کند. سانسورگر میرغضب نیست که پشت سر محکوم ایستاده باشد و انگشتانش را به انتظار فرمان در سوراخهای دماغ او فرو برده باشد. سانسورگر کنار مجرم می‌نشیند و با او حرف می‌زند. نوشته اش را با دقت و وسواس می‌خواند، فیلمش را نما به نما می‌بیند و نکته به نکته گیر و گرفتش را توضیح می‌دهد. سانسورگر خشونت جلاد را ندارد. اتفاقاً بسیار هم اهل معامله است. بعضی جاها اگر لازم باشد، کوتاه هم می‌آید. نشان می‌دهد هدفی جز اینکه آفریدهٔ مشکل آفرین شما را با حداقل جرح و تعدیل قابل عرضه کند ندارد. مأمور است و معذور! سوراخ دعا را هم بهتر از شما می‌شناسد. به یك معنی حامی شماست چون یادتان باشد که شما همان شمائی هستید که سانسور را در کلیتش پذیرفته اید. حالا نمی‌گویم گاهی حتی به زبان بی‌زبانی هم که شده از آن دفاع کرده اید؛ گیرم در مقابل کارهای واقعاً مبتذل. استدلال شما برای سانسورگر اهمیت ندارد. آنچه اهمیت دارد اینست که شما دستکم در یك مورد به سانسور اعتقاد دارید. همین کافی است تا او مطمئن شود که زمینهٔ مشترکی برای گفتگو و معامله با شما فراهم است.

از مطلب دور نیافتم. داشتم می‌گفتم بارها و بارها دیده شده است که اندیشمندی را به خاطر ابراز اندیشه اش به صلابه کشیده

اند اما هرگز نشنیده ایم که کسی را از طریق بررسی اثرش در ادارهٔ نگارش و یا بازبینی فیلم دستگیر کرده باشند. کار ادارهٔ سانسور ایجاد اختناق در جامعه نیست. این مهم را ارگانهای سرکوب به خوبی انجام می‌دهند. کار ادارهٔ سانسور اینست که بقایای اندیشه های انسانی و شریفی که علیرغم اختناق و سرکوب و تفتیش عقاید موجود در جامعه در اثری باقی مانده است را حذف و یا به طریق اولی مسخ کند.

حذف و به طریق اولی مسخ. این جان کلام است. گوهر و نسج سانسور از چیزی باید تافته شده باشد که نه تنها قادر به حذف که به طریق اولی قادر به مسخ اثر باشد. این چیز مسلماً نمی‌تواند فولاد آبدیده باشد. برای حذف چرا، اما برای مسخ بافتی دیگر ضرورت خواهد داشت. این بافت کدام است؟ این نسج از چه سنخیتی است؟ این همان چیزی است که من نامش را نمی‌دانم ولی احساس انزجاری که در من بر می‌انگیزد را با صفت لزجی چندش آور توضیح داده ام.

سانسور تا آنجا که وظیفهٔ حذف این یا آن بخش از یك کتاب یا این یا آن صحنه از یك فیلم را بعهده دارد ادامهٔ طبیعی اختناق است. کاربرد همان اختناق است در عرصهٔ معین فیلمسازی یا انتشار کتاب. دفتر و دستك و آئین نامه هم دارد. اما آنجا که وظیفهٔ اساسی تر مسخ را بعهده می‌گیرد دیگر از مقولهٔ تفتیش عقاید و بگیر و ببند ناشی از افشای عقاید اندیشمند خبری نیست. عقیدهٔ شما هرچه هست هست اما اگر می‌خواهید فیلمتان توقیف نشود، اگر نمی‌خواهید کتابتان روی دست ناشرش بماند تشریف بیاورید کمی با هم بحث کنیم. مسخ اثر با همین بحث آغاز می‌شود. یك بحث منطقی که تنها ایرادش اینست که باید منطق

سانسورگر را بپذیرید و اگر حرفی دارید در همان چهارچوب بزنید. کافی است یکی از ایرادهای او را بپذیرید و با دست خود جمله ای را تغییر بدهید. آنوقت آرایش صحنه عوض خواهد شد. آنوقت شما دیگر خود را در مقابل او و یا در مقابله با او نمی‌بینید. دستکم در همین یك مورد خود و او را دو همکار می‌بینید که برای حل یك مشکل معین با هم همفکری می‌کنند. حالا اگر تعداد این موارد زیاد شود دیگر در اتاق سانسورگر به روی سانسورشونده باز می‌شود. هر وقت میل داشتید می‌توانید بیائید و بر سر این یا آن نمای فیلم و یا این یا آن جملهٔ کتابتان با او مشورت کنید! اینست که عجیب نیست اگر روزی هم در جائی بگوئید کوتاه کردن بخشی از فلان فیلم شما که با مشکل سانسور برخورد کرده بود اتفاقاً به استحکام فیلمتان کمك کرده است و یا حتی مدعی شوید که اگر سانسور نمی‌بود سینمای ارزشمند وجود نمی‌داشت. و استدلالتان این باشد که پس چرا مثلاً در دورهٔ مصدق که آزادی بیشتری در جامعه بود هنر چشمگیری به وجود نیامد و یا همین حالا این هنرمندانی که جلای وطن کرده اند چرا در فضای آزاد بیرون از ایران اسلامی شق القمر نمی‌کنند!

می‌دانید چگونه این مسیر به ظاهر طولانی طی می‌شود که شما را از مقابله با سانسور به موضع دفاع از آن می‌کشاند؟ خیلی ساده. صحنهٔ رو در روئی سانسورگر و سانسورشونده را مجسم کنید تا برایتان بگویم. سانسورگر پشت میزش نشسته است و شما، مثلاً نویسنده، آنطرف میز ایستاده اید. کتاب شما که سالها روی آن کار کرده اید و در این لحظه آرزوئی بزرگتر از انتشار آن ندارید روی میز قرار دارد. اینجا و آنجای کتاب یادداشتهائی می‌بینید که باید کار مأمور بررسی کتاب باشد. تا وقتی آرایش صحنه همین

باقی بماند یعنی شما منطق او را نپذیرید تنها کاری که از دست سانسورگر برمی‌آید حذف است. اما با اولین بارقهٔ مجاب شدن در چشمان شما، چه واقعی و چه به تظاهر، مسخ آغاز می‌شود. سانسورگر از شما می‌خواهد بیائید آنطرف میز تا جملهٔ مورد بحث را دقیقتر بررسی کنید. آرایش صحنه با برداشتن اولین گام شما به آنطرف میز تغییر می‌کند. سانسورگر یك صندلی خالی را پیش می‌کشد و محترمانه می‌گوید:

"بفرمائید بنشینید. خسته می‌شوید!"

و شما می‌پذیرید. به همین سادگی. آرایش تازهٔ این صحنه آرایش هنرمندانه ای نیست. کتابی باز روی یك میز و دو نفر آدم از دو سنخیت متفاوت که نابجا کنار هم قرار داده شده اند. اینگونه است که مسخ اثر به مسخ خالق اثر می‌انجامد. حذف و توقیف یك کتاب اگر چیزی به خالق آن نیفزاید هیچ از شخصیت او نمی‌کاهد. مسخ اما از جنسی دیگر است. می‌پوساند. مثل لزجی خزه که خارا را.

باری! تصویر گئورگی کنراد، نویسندهٔ بزرگ مجار و دبیر کل انجمن جهانی قلم از سانسور که در نطق افتتاحیهٔ "محدوده های آزادی" در چهارچوب جشنوارهٔ جهانی فیلم رتردام به دست می‌داد، اختاپوسی بود با هزار دست و هزار پا. او می‌خواست هشدار دهد که با قطع یکی دو بازوی سانسور در اینسو و آنسوی عالم اختاپوس سانسور نابود شدنی نیست. کنراد در تأیید اندیشهٔ ایجاد یك تشکل سراسری از سینماگران جهان برای مبارزه با اشکال هزارگون سانسور - تشکلی همچون تشکل نویسندگان جهان در انجمن جهانی قلم - تاکید داشت که برای مبارزه با این هیولای هزار سر باید با هزار بازوی ورزیده به کارزار در آمد. در درستی

این حکم حرفی نیست، اما آنچه من از سانسور در تاریخ معاصر کشورمان می‌شناسم - چه در رژیم شاه و چه در رژم شیخ با همهٔ تفاوتهای آشکارشان - با اینکه یادآور اختاپوسی با هزار دست و هزار پاست، اما به تمامی به آن نمی‌ماند، مگر اینکه نیش زهرآلود مار و چشمِ دریدهٔ روباه را هم به تصویرمان از اختاپوس بیافزائیم. چرا که اختاپوس با همهٔ خطرناکی و هزار بازوئی‌اش چیزی از زیبائی و حتی شکوه با خود دارد که آن را از پدیدهٔ ذلیلی چون سانسور دور می‌کند.

بگذارید به جای دستکاری در تعبیر و تشبیه دیگران طرحی ساده از آنچه خود از سانسور می‌شناسم بزنم. به اعتقاد من، سانسور حتی در خشنترین و بی‌پرده ترین شکلش، شکلی که امروزه در ایران اسلامی به خود گرفته است هم نه به شمشیری برهنه و نه به جانوری هزار سر که به لاشهٔ متعفن یك کفتار زخم خورده می‌ماند. کفتاری که بوی عفنش از هزار فرسنگ فاصله دماغ را می‌آزارد. موجود کریهی که هرگونه تماس با او جز آلودگی و نجاست به بار نخواهد آورد. قربانیان این موجود کریه نه تنها کسانی هستند که زخمهای خونبار بر پیکر خود و آفریده هایشان دارند بلکه نیز بسیارانی دیگرند که گرچه به حیلتی از زخمرس کفتار رهیده اند اما جائی از اندام خود و یا آفریده هایشان را به آن لزجی چندش آور آلوده کرده اند.

از سانسور چقدر می‌دانیم؟ *

برخی می‌پندارند از سانسور بویژه از سانسور اسلامی سخن بسیار رفته است. آنقدر که گاهی احساس می‌کنند حرف تازه ای بدان نمی‌توان افزود. واقعیت اما اینست که دستکم در کشور ما و به زبان ما جز به اختصار و اشاره از این مهم یاد نشده است. سانسور اولین عرصه ای را که درو می‌کند عرصهٔ برملا کردن خودِ سانسور است. چگونه می‌توان در کشوری که سانسور بر انتقال اندیشهٔ روشنفکرانش حکومت می‌راند از سانسور سخن گفت؟ آری می‌توان سخن گفت اما نه سخنی که اثرات مسموم سانسور را به دقت ردیابی کرده باشد و به روشنی اثبات کند که سانسور در این سرزمین حاکم است و سانسور مذموم است و با سانسور به عنوان مخرب ترین وسیله برای عقیم کردن اندیشه

---

* متن سخنرانی ایکه در تاریخ پانزده نوامبر ۱۹۹۴ در "کانون سخن" لس آنجلس ایراد شد.

ورزی آدمی باید به مبارزه برخاست. روشنفکر آگاهی که در وطن سانسور زدهٔ ما کار می‌کند در بهترین حالت می‌تواند سانسور را به شکلی کلی در سخن تقبیح کند و در عمل به اکراه بدان گردن گذارد. اما هنرمند و روشنفکری که بیرون از دایرهٔ تسلط سانسور کار می‌کند نباید به صرفِ تقبیح سانسور کفایت کند. باید به دقت نشاندهد که سانسور چگونه کار می‌کند و چرا مذموم است. او که برای ارائه اندیشه هایش ناچار نیست از پل صراط سانسور بگذرد باید به جستجوی پاسخهائی برخیزد برای پرسشهای بیشماری که با اولین گام در جهت بررسی اثرات سانسور در اندیشه ورزی یك جامعه رخ می‌نماید. اگر از این زاویه به پدیدهٔ سانسور پرداخته شود آنگاه بروشنی می‌بینیم که تا کنون نه تنها از این مقوله بسیار سخن نرفته است که تازه دارد گامهای نخستین در این راستا برداشته می‌شود.

به گمان من یکی از این گامهای استوار، مقالهٔ ناصر پاکدامن است در نشریهٔ چشم انداز شماره ۱۲، تحت عنوان "بوف کور به روایت حزب الله". پاکدامن در این مقاله به شکلی گزنده سانسور اسلامی را به سخره گرفته و موبمو "حذف و خدشه"ای را که برای اسلامی کردن اثر جاودانهٔ صادق هدایت بر آن وارد کرده اند، برملا کرده است.

قضیه اینست که وزارت ارشاد اسلامی پنجاه سال پس از اولین انتشار کتاب بوف کور ممنوعیت چهارده سالهٔ کتاب را به شرط دستکاری در متن آن لغو می‌کند و به نشر سیمرغ اجازهٔ انتشار آنرا می‌دهد. همانگونه که می‌توان حدس زد هر کجا نامی از بوسه و سینه و ساق و جز اینها بوده با جملهٔ مربوطه حذف شده و هر کجا هم که اسمی از ملا و آخوند و انبیاء و الهیات و

مانند اینها برده شده با پارگرافش قیچی شده است. اینکه دستکاریها و حذف و خدشه چگونه بوده و تا کجا پیش رفته است را وامی‌گذارم به مطالعهٔ مقالهٔ ارزندهٔ پاکدامن که تمامی موارد را لغت به لغت با مقایسهٔ متن اصلی آورده است. اما آنچه من هدف دارم طرح چند پرسش است که پاسخ بدانها را ضروری می‌دانم.

آیا ارزش بوف کور که به جرأت می‌توان گفت مشهورترین اثر یك نویسنده ایرانی است و تقریباً به تمامی زبانهای دنیا ترجمه شده است به همین چند جملهٔ حذف شده بوده است؟

اگر هدایت در چنین شرائطی می‌زیست چه می‌کرد؟ بوف کور را نمی‌نوشت یا اگر هم می‌نوشت خود چنین لغات و عباراتی را سانسور می‌کرد؟

و در نهایت انتشار سانسور شدهٔ کتاب بوف کور برای نسل حاضر که از خواندن آن بطور کلی محروم بوده است خدمت به ادبیات و هدایت بوده است یا نه؟

پیداست که همه در پاسخ به این سئوالها همسخن نیستند. منهم هدفم از طرح این سئوالها رسیدن بلافاصله به یك پاسخ مشترك نیست بلکه هدف اصلی‌ام طرح مشخص مسئله ایست جدی که باید با صراحت و بدون تمجمج بدان پاسخ گفت.

پاسخ خود من به این پرسشها اما اینست:

هر اثر هنری یك کلیت تجزیه ناپذیر و یك واحد متعادل و متوازن است. حذف گوشه و کنار هر اثر هنری به کلیت آن لطمه می‌زند. مسلماً ارزش بوف کور به خاطر صحنه های اروتیك آن نیست اما حذف این صحنه ها به وحدت تجزیه ناپذیر اثر لطمه وارد می‌آورد.

چنانچه صادق هدایت می‌خواست در ایران اسلامی بوف کور

را بنویسد اگر نگوئیم به خاطر مشکلات سانسوری از نوشتن آن و یا انتشار آن خودداری می‌کرد اما مسلماً کلیت اثر را به گونه ای می‌نوشت که نبود صحنه های اروتیك وحدت داستان او را بر هم نزند.

با یك مثال ساده منظورم را روشنتر می‌کنم:

مسلماً دهها تابلو نقاشی با ارزش وجود دارد که در آنها مثلاً رنگ نارنجی به کار نرفته است. بنابراین استفاده از رنگ نارنجی ضرورت خلق یك تابلو نقاشی با ارزش نیست. اما آیا می‌توان از این واقعیت این نتیجه را گرفت که اگر بخشهای نارنجی تابلوهای ارزشمند دیگر را حذف کنیم لطمه ای به آن تابلوها وارد نخواهد آمد؟ البته که نه.

فیلمسازان و نویسندگان امروز در ایران اسلامی با علم به اینکه صحنه های اروتیك در فیلمها و نوشته هایشان حذف خواهند شد پیشاپیش آثارشان را مستقل از این صحنه ها خلق می‌کنند و بنابراین وحدت ساختاری آثارشان از این رهگذر لطمه ای نمی‌بیند همچنانکه یك نقاش هرگز به خاطر عدم دسترسی به یك یا چند رنگ بخصوص از خلاقیت باز نخواهد ماند.

حذف بلور خانم از رمان همسایه ها بدون لطمه زدن به کلیت رمان امکانپذیر نیست. البته احمد محمود قادر است رمان دیگری خلق کند به همان اندازه پر ارزش که در آن از بلورخانم آدمی خبری نباشد اما حتی خود او قادر نخواهد بود بدون فدا کردن وحدت ساختاری قصه اش بلور خانم را از همسایه ها حذف کند. اگر چنین کاری عملی باشد هیچ معنائی جز این ندارد که ساختار رمان همسایه ها ناقص است. که به اعتقاد من نیست.

برای نسل حاضر ممکن است هنوز کتاب همسایه ها یافتنی

باشد ولی مسلماً سی سال دیگر اگر در بر همین پاشنه بگردد نسلهای آینده باید این رمان ارزشمند را در بهترین حالت بدون بلور خانم بخوانند. به اعتقاد من ناشری که سی سال دیگر دست بالا می‌زند و بلور خانم را به خاطر گرفتن اجازهٔ انتشار از رمان همسایه ها در می‌آورد نه تنها به احمد محمود و به نسل مشتاق سی سال آینده خدمتی نمی‌کند بلکه زمینه را برای تداوم سانسور برای یکدورهٔ سی سالهٔ دیگر آماده می‌کند. همچنانکه ناشر نسخهٔ اسلامی بوف کور کرده است. ناشر با این کار نه تنها به همهٔ حقوق صادق هدایت بعنوان مالك و صاحب معنوی اثر پشت پا زده است بلکه به نسل حاضر که مخاطب او هستند به دروغ وانمود کرده است که سانسور اسلامی به آن حد بی‌منطق نیست که رمانی به شهرت و محبوبیت بوف کور هدایت را که از افتخارات جامعهٔ ایرانی است توقیف کند. رژیم تنها با چند کلمه مشکل دارد نه با اندیشهٔ والای نویسندهٔ اثر. و این یعنی توجیه سانسور به دست کسانی که خود از آن رنج می‌برند.

در این زمینه اگر بخواهم از سینما مثال بیاورم دهها نمونه درآستین دارم. بگذارید یك بار هم از تف سربالا انداختن خودداری کنم و به همین ادبیات بچسبم!

چندی پیش، تازه نسخهٔ انگلیسی "جاودانگی" آخرین رمان میلان کوندرا را تمام کرده بودم که نسخهٔ فارسی آنرا در خانهٔ دوستی دیدم. برایم جالب بود بدانم چگونه ناشر توانسته است اجازه انتشار این رمان را که مملو از صحنه های اروتیك است از وزارت ارشاد اسلامی بگیرد. تورقی کردم و چند و چون مسئله را یافتم. مترجم در مقدمهٔ کتاب چنین نوشته است: "در فصل ششم که اینگونه روابط [منظور روابط زن و مرد است] با صراحتی بیش

از حد معمول و مقبول فرهنگی ما عنوان شده بود چند جمله ای به صلاحدید ناشر حذف شده است و گاهی کلمه و یا عبارتی تغییر پیدا کرده است."

مفهوم این سخن مترجم اینست که ایشان چون صراحت در بیان روابط مرد و زن را در این کتاب بیش از حد معمول و مقبول فرهنگی ما تشخیص دادند پیشاپیش و قبل از اینکه به مشکل سانسور اسلامی بخورند تنها با صلاحدید ناشر دست به حذف و تغییر متن زده اند. و این حرف یعنی حتی اگر ادارهٔ سانسوری هم در میان نمی‌بود باز هم ایشان به خودشان این اجازه را می‌دادند. و این هیچ نیست جز همسخنی و همکلامی با مأموران سانسور. یعنی ببینید که ما هم که مترجم و ناشریم و معمولاً باید مقابل سانسور باشیم در برخی زمینه ها با شما همرائیم. مترجم حتی اگر این سخن را نه از روی تنگی شرائط که از روی اعتقاد مطلق هم زده باشد می‌توان از او پرسید که با داشتن چنین عقایدی به چه مناسبت این کتاب را برای ترجمه انتخاب کرده است؟ حالا که اینکار را کرده آیا بهتر نمی‌بود که کمی صبر می‌کرد تا سانسورگران رسمی به وظائفشان عمل کنند و آنگاه در مقدمه بجای جمله ایکه ذکرش رفت مثلاً می‌آمد که بخشهائی از کتاب از طرف ادارهٔ نگارش (که نام نجیب تری برای ادارهٔ سانسور است!) حذف شده است؟ آیا با این کار دستکم مرزها را مشخص و معلوم نمی‌کرد؟

درست است که هیچ چیز مطلقی در جهان وجود ندارد ولی باید پذیرفت که مفاهیم و آرمانهای بسیاری وجود دارند که ارزشهای انسانی اشان را، بی‌زمان و بی‌مکان، برای همیشه حفظ می‌کنند. و نیز کردارها و نگرشهائی یافت می‌شوند که در همهٔ

شرائط، محکوم و مذموند و در هیچ موقعیتی توجیه پذیر نیستند. شکنجه، به مَثَل، یکی از آنهاست. درست است که تا کنون این شریفترین و مسئولترین افراد جامعه ما هستند که زیر شکنجه رفته اند اما این پاکی و شرافتِ شکنجه شدگان نیست که شکنجه را ناموجه و غیر انسانی می‌کند. شکنجه حتی آنجا که در مورد یك شکنجه گر نیز به کار گرفته می‌شود همانقدر شنیع و کثیف و ضد انسانی است. تنها کسانی واقعاً شکنجه را رد و طرد می‌کنند و با آن به مبارزه می‌ایستند که شکنجه را مستقل از زمان و مکان و موضوع آن محکوم کنند.

سانسور هم یکی از همین مقولات است. مبارزه با سانسور به معنای مبارزه با سانسورِ آنچه به اعتقاد ما درست است، نیست. مبارزه با سانسور مبارزه با آن، در هر شرائط زمانی و مکانی و موضوعی است. حتی اگر خود با موضوع سانسور شده موافق نباشیم. حالا اجازه بدهید کمی از این بحث کلی بگذرم و گوشه ای از این احساس مسئولیت کردن مترجم رمان جاودانگی را نشانتان دهم.

برای اینکه ببینید "حذف چند جمله و تغییر چند کلمه یا عبارت در فصل ششم" چه معنائی دارد پاراگرافی از فصل سوم را، که ظاهراً نباید چیزی از آن حذف شده باشد، می‌آورم و معادل آنرا از نسخهٔ انگلیسی برایتان ترجمه می‌کنم.

نسخهٔ فارسی:

"در بستر، همیشه چشمهایش را باز نگه می‌داشت. و چنانچه نزدیك آئینه بود خود را در آن نگاه می‌کرد: در آن لحظه به نظرش چنین می‌نمود که بدنش در نور شناور است."

و اینهم ترجمهٔ نسخهٔ انگلیسی همین جملهٔ کوتاه!

"وقت همخوابگی همواره چشمانش را باز نگه می‌داشت و اگر نزدیك آئینه بود خودش را نگاه می‌کرد: در این لحظه بدنش گوئی در حمامی از نور غرقه بود.

"نگاه کردن اندام خود در حمامی از نور بازی خائنانه ایست. یکبار وقتی آگنس با معشوقش بود در طول همخوابگیش متوجه ایرادهائی در بدن خود شد که بار قبل از آن متوجهش نشده بود و نمی‌توانست چشم از آن بردارد (او معشوقش را سالی یکی دو بار در یك هتل بزرگ نامشخص در پاریس می‌دید) معشوقش را نمی‌دید، بدنهای در هم گره خورده شان را نمی‌دید، تنها سالخوردگی را می‌دید که جویدن بدنش را آغاز کرده بود. التهاب بلافاصله اتاق را ترك کرد و او چشمانش را بست و در حین همخوابگی پیچ و تاب بدنش را گوئی برای پنهان کردن افکارش از معشوق، تشدید کرد: آنوقت همانجا تصمیم گرفت که دیگر او را ملاقات نکند. احساس ضعف کرد و احساس اینکه تمایل دارد به رختخواب همسرش باز گردد جائیکه چراغ پاتختیش همواره خاموش بود؛ دلش می‌خواست به رختخواب همسرش به عنوان یك پناهگاه بازگردد، پناهگاهِ آرام تاریکی."

پیداست که تمام این پارگراف بلند از ترجمه افتاده است. بدون این صحنه آیا خواننده می‌تواند پیچیدگیهای درون آگنس، شخصیت اصلی رمان را بخوبی بشناسد؟ آیا با حذف این قسمت به بافت شخصیت او (حس آگنس نسبت به معشوقش، رابطه او با شوهرش و دیدگاهش نسبت به این هردو) و از طریق آن به بافت ساختاری رمان کوندرا لطمه وارد نخواهد آمد؟ همهٔ اینها به کنار تکلیف خط قصه چه می‌شود؟ بدون این پارگراف خواننده از کجا بداند که آگنس با اینکه شوهر دارد معشوق هم دارد و هراز گاه

او را در هتلی ملاقات می‌کند و وقتی یکروز آثار پیری را بر بدنش می‌بیند تصمیم می‌گیرد او را ترک کند و به تختخواب همسرش برگردد؟

با اینهمه دستکاری خودسرانهٔ مترجم که به صلاحدید ناشر انجام شده است آیا شناختی که نسل کتابخوان امروز از میلان کوندرا پیدا خواهد کرد شناختی اصولی است؟ آیا با انتشار سانسور شدهٔ اینگونه کتابها این تصور غلط را در اذهان خوانندگانمان ایجاد نمی‌کنیم که سانسور اسلامی آنقدرها هم که بنظر می‌آید دست و پاگیر و مزاحم نیست؟ و یا حتی بدتر، با به عهده گرفتن وظیفهٔ ناشریف تکه پاره کردن آثار هنری دیگران که تا کنون به مزدبگیران سانسورگر واگذار می‌شده است، مرز سانسورگران و سانسورشوندگان را مخدوش نمی‌کنیم؟ پاسخ من روشن است. چرا! می‌کنیم. از این بدتر هم می‌کنیم. به سانسورگران و اربابانشان یاد می‌دهیم که از این پس قیچی را به نویسنده و مترجم و فیلمساز بدهند و خودشان را کنار بکشند. وقتی مترجمی بی‌آنکه حقی بر کتاب داشته باشد حاضر است با صلاحدید ناشر پیش از اینکه کتاب را به ادارهٔ سانسور بسپارد خود تکه هائی از آن را دربیاورد چرا یك نویسنده که صاحب اختیار اثر خود نیز هست نباید قیچی بدست بگیرد و کار سانسورگران مزدبگیر را سبك کند؟ وقتی اینکار باب شد و قبحش ریخت اگر هنرمندی حاضر نباشد خود به اینکار دست بزند طبعاً بیشتر از آنچه هست زیر ضرب قرار خواهد گرفت. همانطور که در سینمای ما اتفاق افتاده است. آنقدر وارد کنندگان و پخش کنندگان فیلمهای خارجی خود به جراحی اسلامی فیلمها پرداختند که این توهم را برای سانسورگران وزارت ارشاد ایجاد کردند که می‌توانند

از فیلمسازان ایرانی بخواهند که قیچی بدست بگیرند و صحنه های مشکل آفرین فیلمهایشان را خودشان در بیاورند. همین توقع را از بهرام بیضائی داشتند که فیلم از هفت خوان سانسور گذشتهٔ "مسافران" را شخصاً جراحی کند؛ توقعی که فریاد بیضائی را در آورد و او در نامه ای جسورانه به متولیان سینمای ایران در وزارت ارشاد اسلامی نوشت:

"یعنی چه هر روز فهرستی حتی بدون ابلاغ رسمی (چنانکه مدرکی در میان نباشد) بلند خوانی می‌کنید تا ما به خط خود بنویسیم، بی چون و چرا، و طبق آن بدست خود موادی را از فیلم بیرون بکشیم؟ ... یعنی چه سانسور بدست خود سازنده؟ مگر کارمندان شما حقوق برای همین نمی‌گیرند؟ من دستم را می‌شکنم و اجازه نمی‌دهم مرا سانسورچی خودم کنید."

اهمیت این فریاد را موقعی بدرستی در می‌یابید که این جمله را از کیارستمی سینماگر خلاق و ارزندهٔ دیگرمان در روزنامهٔ تله رامای فرانسوی بخوانید:

"من رضایت می‌دهم که پنج دقیقه از فیلمم را قیچی کنند چون می‌دانم که یك فیلمساز جهان سوم هستم و مجبورم که با سانسور کنار بیایم."[۱]

و یا این جمله را از همو در روزنامهٔ فولکس کرانت هلندی:

"چند موضوع وجود دارد که شما اجازه ندارید به آنها بپردازید ولی هزاران موضوع ارزشمند دیگر هم هست. اگر شما فقط به طرف چیزهائی بروید که اجازه ندارید مطرح کنید به بچه های کوچکی می‌مانید که به چیزهائی که برایشان ممنوع است

---

۱ Telerama No. 2194/ 29 janvier 1992

پیله می‌کنند. هنرمند باید رئالیست باشد.[۱]"

حالا من به این معنای نوین از رئالیست بودنِ هنرمند کاری ندارم و تنها به یك یادآوری کوتاه بسنده می‌کنم. به اعتقاد من یکی از بزرگترین افتخاراتی که تا کنون نصیب سینمای ایران شده، جایزه روبرتو روسلینی است که به آقای کیارستمی در جشنوارهٔ کان اهداء شده است. اتفاقاً روبرتو روسلینی در شرائطی کم و بیش مشابه به فیلمسازی پرداخته بود. ایتالیا زیر چکمهٔ فاشیسم موسولینی بود و روبرتو روسلینی سینماگر جوان و آماتوری بود که فیلمهای کوتاه اولیه اش به محاق سانسور فاشیستها گرفتار آمده بود. او همچون بسیاری از هنرمندان جوان و ناشناختهٔ دیگر چند صباحی به تسلط فاشسیم تسلیم شد و به آنچه آنروزها صنعت سینمای ملی نامیده می‌شد و زیر نظارت عالیهٔ ویتوریو موسولینی، پسر رهبر، کار می‌کرد پیوست. با اینکه روسلینی در این سالها اغلب به کارهای حاشیه ای پرداخته بود تا وقتی به صراحت موضعش را در مقابل فاشیسم روشن نکرد سایهٔ تیرهٔ همکاری با سینمای رسمی آنها از سیمای هنری او زدوده نشد. روسلینی با اولین رخنه ای که در پیکرهٔ پولادین فاشیسم افتاد فیلم تکاندهندهٔ "رم، شهر بیدفاع" را ساخت و از فجایع فاشیسم و گشتاپو شجاعانه پرده برداشت.

موضوع فیلم که کم و بیش بر حوادث واقعی استوار است بر محور تعقیب و دستگیری و شکنجهٔ اعضاء نهضت مقاومت ضد فاشیسم توسط گشتاپو دور می‌زند. دو فیلم بعدی او که با فیلم "رم، شهر بیدفاع" تریلوژی جنگ را تشکیل می‌دهند نیز بر

---

۱ De Volkskrant/ 27 Mei 1993

موضوعاتی اجتماعی-سیاسی استوارند. فیلم شش اپیزودی "پائیزا" به روابط ظریف و شریف انسانها در زمینهٔ دردناك ایتالیای به جا مانده از فاشیسم می‌پردازد و فیلم "آلمان سال صفر" تأثیر مخرب تبلیغات فاشیستی را بر ذهن پاك و بی‌آلایش یك کودك برلینی بررسی می‌کند؛ پسری که پدر بیمارش را مسموم می‌کند و در نهایت در صحنه ای بغایت تکاندهنده و زیبا به بهانهٔ بازی اما به قصد خودکشی خود را از سقف مخروبهٔ عمارتی بمب خورده و ویرانه، به زمین پرتاب می‌کند و نابود می‌شود.

روبرتو روسلینی، کسی که امروزه نامش بر روی یك جایزه به تنهائی افتخاری بزرگ نصیب برندگانش می‌کند تا وقتی درك شریفتری از رئالیسم نیافت و در این تریلوژیِ جاودانه به نمایش نگذاشت لقب پدر سینمای نئورئالیست ایتالیا را از آن خود نکرد.

باز یادم رفت که می‌خواستم از خط ادبیات خارج نشوم! ببخشید! برگردیم به همانجا که آغاز کرده بودم و بگذارید سخنم را با جملات پر مغزی از مقالهٔ ناصر پاکدامن در مورد کتاب بوف کور سانسور شده، پایان دهم.

"سانسور یکسره بلاهت است. هیچ منطق و دلیلی ندارد. میل حاکمان است. همین و بس. و این هم دلبخواهی است. امروز چنین و فردا، چنان. قاعده و قانونی ندارد. اصلاً قاعده بردار نیست. می‌خواهند آنچه را نمی پسندند و نمی شکیبند از صفحهٔ هستی محو کنند. ... سانسور آغاز دارد و انجام ندارد. همچون سرب مذاب آهسته و مطمئن پیش می‌آید و همه چیز را در خود می‌گیرد؛ برون و درون. هر کس مأمور ممیزی خودش می‌شود. ... از اینجاست که سانسور زده خود شریك جرم سانسورچی می‌شود. ... سانسورچی سلاخ فرهنگی است. و سلاخی، سلاخی است

اگرچه سلاخ درجهٔ اجتهاد و تخصص داشته باشد."

سه تکچهره

رتردام در نیمهٔ دوم ژوئن ۹۴ شاهد برگزاری یکی از پرآوازه ترین جشنواره های شعر جهان بود. "جشنوارهٔ جهانی شعر رتردام" در این سال بیست و پنجمین سالگرد موجودیتش را با طول و تفصیلی که چنین رویداد مهمی می‌طلبید، جشن می‌گرفت.

من و همکارانم در تلویزیون هلند از ماهها قبل از آغاز جشنواره، ساختن فیلم مستندی را آغاز کرده بودیم که به گونه ای عملکرد یگانهٔ این جشنواره را در عمر ۲۵ ساله اش بررسی می‌کرد. فیلم مستندِ "شعر عمل است" درست در روز آغازین جشنواره آمادهٔ نمایش و از تلویزیون سراسری هلند پخش شد. نام و ساختار این فیلم مستند از شعری وام گرفته شده است که تا کنون به اکثر زبانهای زندهٔ دنیا ترجمه شده و سراینده اش یکی از برجسته ترین شعرای امروز هلند است؛ رِمکو کَمپِرت.

شعر، عمل است،
عملِ شهادت دادن.
من شهادت می‌دهم که هستم و تنها هم نیستم.

شعر، آینده است،
اندیشیدن به هفتهٔ آتی،
به سرزمینی دیگر،
به تو، وقتی که پیر شده باشی.

شعر، تنفس است،
که پاهایم را پیش می‌راند -مرند گاهی-
بر خاکی که خود می‌خواهد.

ولتر با سرکشیدن ۱۲۰ لیتر لیموناد
آبله اش را علاج کرد: اینست شعر.

یا به موج نگاه کن،
که بر صخره ها می‌شکند، بی‌آنکه شکسته باشد.
شعر نر موجی است که دیگر باره برمی‌خیزد.

هر کلمه ای که نوشته می‌شود
ضربه ای است به دنیای کهنه.
قبول که نر نهایت این مرگ است که می‌برد.

اما مرگ خود سکوت است نر یك سالن

وقتی آخرین کلمه بر زبان رانده می‌شود.
مرگ یعنی شور.

در برگردان این شعر به فیلمی مستند که با حضور و شرکت خود شاعر انجام شد سفرهای بسیاری کردم برای دیدار و گفتگو با شعرای نامدار امروز جهان که به نوعی به جشنوارهٔ شعر رتردام ربط داشته اند. از چند تن شاعری که برای این فیلم در گوشه و کنار جهان موفق به دیدارشان شدم سه تن، هر یك به گونه ای، چنان تصویر ماندگاری از خود در ذهنم باقی گذاشتند که دریغم می‌آید با پایان یافتن فیلم، کارم را با آنها پایان یافته بدانم. نامشان اینست: کلارا خانِز، شاعرهٔ اسپانیائی؛ یهودا آمیخائی، شاعر اسرائیلی؛ و ماریا الِنا کروز والِرا، شاعرهٔ کوبائی.

تکچهره اول: کلارا خانز

وقتی به اتاق کارش در آپارتمانی کوچك در بالاترین طبقهٔ یك مجتمع مسکونی در مادرید پا گذاشتم اولین چیزی که توجهم را جلب کرد پرده قلمکار بلندی بود که به دیوار مقابل آویخته بود. به آرامی به تهیه کننده ام گفتم:

"این پرده کار ایران است."

با اینکه آهسته و به هلندی حرف زده بودم شاید به خاطر نام ایران و جهت نگاهم، کلارا خانز حرفم را فهمید و به انگلیسی گفت که می‌داند و به همین خاطر هم دوستش دارد. بعد که فرصت کردم اتاقش را بیشتر دید بزنم دهها کتاب به زبان فارسی و صدها

حرف از دهانش در مورد ایران شنیدم. گفت وقتی چند ماه قبل نامهٔ تهیه کننده ام را برای تعیین روز ملاقات دریافت کرد و نام مرا بعنوان کارگردان فیلم در آن دید به دلیل آشنائی مختصر با زبان فارسی حدس زد که من باید ایرانی باشم. بعد نامه را به یکی از آشنایان ایرانیش نشانداده بود و او، پناهنده ای سیاسی، زیر و بالایم را برایش تعریف کرده بود!

و اما از خود او. کلارا خانز ۵۴ سال دارد. در دانشگاه بارسلونا درس خوانده است و دوره هائی را نیز در آکسفورد و کمبریج گذرانده است. اما حالا آنقدر از آن سالها فاصله گرفته است که انگلیسی را نه چندان روان حرف می‌زند. در اسپانیا شاعری تثبیت شده و سخت محبوب است. بیش از ده کتاب شعر از او انتشار یافته است. و نیز یك رمان و دو مجموعهٔ داستان کوتاه و چند کتاب در روانشناسی و تعلیم و تربیت. بسیاری از کارهایش به زبانهای مختلف ترجمه شده است. به فرانسه، یونانی، هلندی، ایتالیائی، چك، مجار، ترکی و ... فارسی؟ گمان نمی‌کنم!.

اکنون که سرانگشتان باریك درختان
زمستانِ سپید موی را خراشیده اند
هنوز می‌بینمت
که در میان درختانِ برهنه دوانی
با موهای طلائی
و اشكِ سرزنش که به چهره ات می‌تابد
و لکه خونی که لبت را رنگین می‌کند.
و من به سوی تو دوانم
تا تو را در شولائی از رؤیائی بپوشانم

که برف آنرا بافته است.
تو، اما، همانی که مرا به ناکجای ابدیت
تبعید می‌کنی.

الـِنا کارو، منتقد اسپانیائی در مورد شعر کلارا خانز گفته است "شعرهای او به طرحهائی مانند اند که بر آسمان کشیده شده باشند" و نیز در مورد خود او می‌گوید "او همچون ارفئوس در جستجوی ورود به سرزمین سحرآمیز است؛ جائی که شعر آرام می‌گیرد."

کلارا خانز برای ورود به این سرزمین به همه جا سر کشیده است. از شعر ترك بسیار می‌داند و با این زبان آشناست. عشق تازه اش به قول خودش زبان فارسی است. از دوستان و آشنایان ایرانی اش درس فارسی می‌گیرد و مثل بچه ها مشق می‌نویسد. کتابهای فارسی بسیاری دارد. از کتاب درسی کلاس یك و دو اکابر تا رباعیات خیام و گزیدهٔ اشعار مولوی و مجموعه هائی از نیما و شاملو. گزینه ای از اشعار سهراب سپهری را به اسپانیائی برگردانده است که همراه چند تابلو از سپهری در اسپانیا انتشار یافته است. از دیگران هم شعرهای پراکنده ای ترجمه کرده و اینجا و آنجا به چاپ داده است. از فروغ و شاملو و ... و بسیاری ترجمه های نیمه کاره که در گوشه و کنار پراکنده بود و اتاق کار کوچکش را به عطر زبان فارسی آغشته کرده بود.

در پایانهٔ شعری که از او به تصویر کشیدم نامی از پاسارگاد آمده بود.

...

اسب سفید من، عاشق
همچون پیچك مشتاق اندامت
دیگر مرا به پاسارگاد نخواهد برد.
چرا که تو بر بالِ باد نشسته ای.

تاریخچه پاسارگاد را می‌دانست و تصویری چند از بقایایش دیده بود. گفت آنچه از پاسارگاد در ذهن می‌آورد بی‌شباهت به تصویری نیست که از بقایای یك قصر قدیمی متعلق به قرن نهم، باقیمانده از دورهٔ تسلط مورها (حکومت اسلامی)، به یاد دارد. نشاندمش مقابل پرده قلمکار ایرانی و از او خواستم شعر "اسب سفید" ش را بخواند. بعد آدرس آن قصر را گرفتم و از دستیار تهیه محلی‌ام خواستم روز بعد ما را برای تصویرکردن شعر او به آنجا ببرد.

قصری بود سقف ریخته و ویران بر فراز خرسنگهائی هیولاوار بر قلهٔ کوهی سنگلاخی، سیصد چهارصد کیلومتر دورتر از مادرید، جائی در مرکز اسپانیا. خوراك من و دوربین! اما همانقدر به بقایای پاسارگاد شباهت داشت که به هر ویرانهٔ عظیم دیگری!

***

بر پشت بام خانه اش که دهها درختچهٔ کاشته در پیتهای حلبی آنرا به باغچه ای مصفا بیشتر شبیه کرده بود تا سقف آپارتمانی چند طبقه، در حضور دوربین با او به گفتگوئی طولانی نشستم که عموماً حول و حوش جشنوارهٔ شعر رتردام دور می‌زد. در این میان

چیزهائی هم می‌گفت که نگاهش را به شعر نشان می‌داد. مثل:
"شعر آینده است؟ شاید، ولی من فکر می‌کنم شعر سلاحی برای آینده است. ما در زمانه ای زندگی می‌کنیم که همه چیز در حال گم شدن است؛ همهٔ ارزشها، همهٔ باورها و همهٔ انگیزه هائی که برای مبارزه داشتیم. تنها شعر است که ماندگار است و مثل شعله ای کوچك به ما گرما می‌بخشد."

پیش از آنکه نور بتابد
و گفتگوی بی‌پایانش با سایه
دره های آرامش را بپوشاند
من به گِردِ مِه و سکوت دیوار می‌کشم
و خودم را در آن حبس می‌کنم
شاید که عشق برویانم:
من تنها به آواز پرنده ها راه می‌دهم.

با اینکه رد پای زمان آشکارا بر چهره اش نشسته است هنوز جذاب و گیراست. با گیسوانی پرپشت و رگه دار از سپیدی و چشمانی روشن و محجوب. به خنده گفت دلش می‌خواست خواننده شود. نه تنها دلش می‌خواست که آرزویش را داشت. بعد آهنگی را زمزمه کرد که به گوش من لالائی آمد. اتفاقاً لالائی بود. لطیف و آرام و موجوار. کارمان در آمد! دوربین را دوباره کاشتم و او خواند.

تکه ای از لالائیش را در فیلم نهائی گذاشتم. اسفندیار منفرد زاده که موسیقی متن را می‌نوشت بر روی آواز او هم قطعه ای ساخت که به فیلم افزوده شد. حالا دیگر کلارا خانز باید به آرزویش رسیده باشد چرا که آهنگسازی بزرگ با ارکسترش آواز

او را همراهی کرده است!

نمی‌خواهم برخیزم،
و با سرگیجهٔ زمان روبرو شوم،
و با ساعتها و دقیقه ها
که پوك و پوچ
بر دو شانهٔ عمودیِ بودن ایستاده اند.

پنهان در ملافه،
به آرامشِ زهدان مادرم رسیده ام،
زهدانی سفید
که هنوز هم فراموشی را پس می‌زند.

پس از پایان کار، کلارا ترجمهٔ انگلیسی مجموعهٔ شعرش "پائیز پشت در خانه ام" را به رسم بدرود بدستم داد. پشت کتاب به خط فارسی ایکه بی‌شباهت به خط نوآموزان کلاس اول نیست، نوشته است: تقدیم به رضا علامه زاده در سپیده دم آشنائیمان. کلارا خانز!

تکچهرهٔ دوم: یهودا آمیخائی

[گوشزدی به پیشخدمت]
فنجان و بشقابها را بگذار.
لکه ها را

از رومیزی پاك مکن. خوش دارم بدانم:
پیش از من دیگرانی اینجا بوده اند.

من کفشی را می‌خرم که دیگری پا زده باشد.
دوستم فکر خودش را دارد.
عشق من همسرِ مرد دیگری است.
شبهای من در رؤیا به خواب می‌روند.
پنجره ام از قطرات باران رنگین است.
کتابم را دیگری حاشیه نوشته است.
افراد ناشناسی
بر آستانهٔ درِ نقشهٔ خانهٔ تازه ام ایستاده اند.
بالشتم جای سری را دارد که اینجا نیست.

پس فنجان و بشقابها را بگذار.
خوش دارم بدانم:
پیش از من دیگرانی اینجا بوده اند.

در سالن غواخوری "مشکنوت شانینیم"، درست سر ساعت مقرر، به دیدار من و تهیه کننده ام آمد. مردی سالخورده ولی سالم بود. به درخت میوه ای می‌مانست که از بسِ بار سر به زیر داشت. چنان افتاده و متواضع بود که باور نمی‌کردی او همان یهودا آمیخائی، نامدارترین و محبوبترین شاعر ملت یهود، و بی‌تردید یکی از پرآوازه ترین شعرای امروز جهان است. انگلیسی را سلیس و روان اما نك زبانی حرف می‌زد. من را به اسم می‌شناخت چرا که خود او ترتیب ویزای اسرائیل مرا داده بود. گرفتن ویزای

اسرائیل برای یك ایرانی با پاسپورت پناهندگی، یعنی برای یك مسلمان کمونیست(!) کار کوچکی نیست. محل اقامت من و همراهانم - تهیه کننده و فیلمبردار و صدابردار - نیز به احترام همو در "مشکنوت شاننیم" تدارك دیده شده بود.

"مشکنوت شاننیم" در اصل دهکدهٔ کوچکی بوده است با پنجاه شصت خانه که دولت اسرائیل در دره مانندی به موازات دیوار بخش قدیمی شهر برای اسکان طبقات کم درآمد بنا کرده بود. نزدیکی این دهکده به دیوار که آنروزها مرز اسرائیل (بخش یهودی نشین اورشلیم) و اردن (بخش عرب نشین اورشلیم) محسوب می‌شد، "مشکنوت شاننیم" را به محله ای ناامن که در تیررس دشمن قرار داشت بدل کرده بود. اما پس از اشغال کامل اورشلیم توسط اسرائیل بتدریج این دهکده از یك محلهٔ فقیرنشین به یك مجتمع توریستی که اکثر هنرمندان یهود، بویژه نقاشان و مجسمه سازان را در خود جای داده است، بدل شد.

"مشکنوت شاننیم" که به تمامی از نوعی سنگ مرمر سفید بر سراشیب دره ساخته شده، به بنائی یکپارچه می‌ماند شکل گرفته از پنجاه شصت خانهٔ کوچك و بزرگ در دو سوی چندین کوچهٔ باریك تودرتو، که پلکانهای مرمرینی آنها را به هم می‌پیوندند. تمامی نمای دهکده همچون نمای تمامی اورشلیم از سنگ سفید مرمرینی است که رگه های لابرلای آن از کمرکش کوهها و تپه هائی که اورشلیم بر آنها بنا شده، بیرون زده است. به جرأت می‌توان گفت هیچ بنائی در سراسر اورشلیم به چشم نمی‌خورد که در نمای بیرونی آن از مصالحی جز از این سنگ استفاده شده باشد؛ از سقف و سنگفرش بازار دراز "شهر کهنه" گرفته تا عمارت چندین طبقهٔ هتلهای بین المللی "شهر تازه"، از

خانه های کوچك فلسطینی های بیگانه مانده در وطن تا شهرکهای نوساز یهودی نشین در مناطق اشغالی، همه و همه روبنای سنگی مشابهی دارند که سرچشمه لایزالش زیر پای بیت المقدس است.

***

به او گفتم یکی از شعرایش را که دوست می‌دارم تصویر کنم شعر "گوشزدی به پیشخدمت" است. با دستیار تهیه محلی ام - خانمی اسرائیلی - قرار گذاشته ام که اسبابش را فراهم کند: چشم اندازی در بیرون شهر، نزدیك به یك آبادی عرب نشین؛ دو پسربچهٔ عرب که یکی دو الاغ را پیش بیاندازند و در افقِ صحنه راه بروند؛ یك اجاق ساخته از چند سنگ با خاکستری که هنوز گرمائی داشته باشد؛ و اگر لطف کنید خود شما!

پذیرفت اما دلش می‌خواست بداند اینهمه چه ربطی به شعر او دارد. آرایه ای (صحنه ای) را که در ذهن داشتم برایش گفتم: شما دارید در چشم اندازی گام می‌زنید. فقط گام می‌زنید اما شعرتان با صدای خود شما در پسزمینه ای از موسیقی شنیده می‌شود بی‌آنکه لبهاتان بجنبد. شما با دیدن اجاقی در زیر درختی می‌ایستید. خم می‌شوید. دستتان را بر روی خاکستر می‌گیرد. از نگاهتان پیداست که هرم خاکستر را احساس کرده اید. سر بلند می‌کنید و به افق چشم می‌دوزید. نگاهتان دنبال کسانی می‌گردد که باید این اجاق را روشن کرده باشند. دو پسربچهٔ عرب در افقِ تصویر به دنبال دو قاطر روانند. در حالیکه چشم از آنها بر نمی‌دارید از جا بلند می‌شوید. شعر شما حالا به برگردان آخرش رسیده است و شما برگردان را با صدای خودتان، همزمان،

می‌خوانید:

پس فنجان و بشقابها را بگذار.
خوش دارم بدانم:
پیش از من دیگرانی اینجا بوده اند.

برق رضایت در چشمان شوخش دوید. سرِ صحنه، هر وقت که راضی نبودم و از پیر مرد می‌خواستم دو باره بازی کند به خنده و با مهربانی می‌گفت:
"به چشم آقای فلینی!"

***

یهودا آمیخائی در سال ۱۹۲۴ در آلمان متولد شد و در خانواده ای مذهبی رشد کرد. او زبان عبری را در کودکی آموخت و در سن یازده سالگی همراه خانواده اش به فلسطین مهاجرت کرد.

بسیاری از منتقدین اولین مجموعهٔ شعر آمیخائی را که در سال ۱۹۵۵ منتشر شد، نقطهٔ عطفی در شعر عبرانی می‌شناسند. او تا کنون جوائز بسیاری به خاطر اشعارش برده است. آمیخائی علاوه بر شعر، در داستان و نمایشنامه نویسی نیز دستی دارد. او سالیانی دراز به سمت استاد در دانشگاه عبرانی اورشلیم کار کرده است. دیدگاهش به شعر مثل خود اشعارش ساده و بی‌پیرایه است:

"من فکر می‌کنم همه شاعرند. برای اینکه شاعر بودن یعنی بکار بردن کلمه برای تعیین موقعیتها. وقتی بچه ای زبان باز می‌کند و برای اولین بار می‌گوید مامان، بابا، صندلی و ... او

بهترین شعر را سروده است چرا که دارد با کلمه وضعیتها را تعیین می‌کند."

"شعر هرقدر هم که شخصی باشد باز موقعیت شاعر را در طبیعت، اجتماع، تاریخ، سیاست و در رابطه با دیگر مردمان مشخص می‌کند. شاعر مثل ناخدای یك کشتی است که باید در هر لحظه طول و عرض جغرافیائی موقعیتش را بداند و در دفترچه ای یادداشت کند. این کار به شاعر کمك می‌کند که بداند در کجا ایستاده است. حتی در شعری که کاملاً شخصی و خصوصی است."

در کشوری غریب باید که عشق بورزی
به دختری که تاریخ می‌خواند.
تو با او بر این چمن دراز می‌کشی
در پای این تپه ها
و او در میان ناله و فریاد
برایت خواهد گفت
از آنچه تا کنون بر اینجا گذشته است.
"عشق مسئله ای جدی است":
من هرگز حیوانی که بخندد ندیده ام.

تکچهرهٔ سوم: ماریا الِنا کروز والِرا

هیجان انگیز ترین سفرِ این فیلم پر مسافرت برای من می‌بایست سفر به کوبا می‌بود. پیشزمینهٔ این هیجان به سالیان دراز همدلی

من با مردمی که نمشناختمشان اما بیشتر از هر ملتی در باره شان می‌دانستم، باز می‌گشت. سی‌یرا ماسترا، کاسترو، نیشکر، خلیج خوکها و و ... و چه گوارا، معبود انقلابیون نسل من. هر یك از این نامها هنوز هم چون یك لغت کلیدی، انبوهی از لغات و جملات و صفحاتی را بر نمایشگر ذهن من می‌بارد و با خود موجی از احساسات و عواطف در هم تنیده را در جای جایِ جان من می‌ریزد.

تهیه کننده ام از ماهها قبل برای ویزا اقدام کرده بود. نه تنها برای من، خوشبختانه، که این بار برای همه مان. یکبار هم به من و همکاران هلندی ام با یك چشم نگاه می‌شد! تا یك هفته به تاریخ پرواز به هاوانا، کنسولگری کوبا جواب سر راستی نمی‌داد. اطلاعات همکاران دیگری که تجربه ای در این زمینه داشتند هم بیشتر ارزش شایعه ای داشت تا واقعیت گوئی. وقتی دیگر خوشبین ترینمان هم از سفر ناامید شد ویزایمان آمد.

دستیارِ تهیهٔ محلی‌ام -آقائی پورتوریکوئی ساکن میامی (فلوریدا)- که از سرِ ناامیدی تماسش را با ما تقریباً قطع کرده بود، در پاسخ خبر خوشِ ما خبر بدِ گم شدن ردِ ماریا النا کروز والرا را داد. باز شایعه پشت شایعه. روز قبل از پرواز به میامی بالاخره خبر رسید که ردش پیدا شده است، اما نه در کوبا که در واشینگتن! قصه این بود: یك مؤسسهٔ فرهنگی در واشینگتن جایزهٔ ادبی سالیانه اش را به او اهدا کرده و دولت کوبا هم اجازهٔ خروج یکماهه برایش صادر کرده بود. و او حالا در واشینگتن بود.

با همهٔ نااطمینانیها ما برنامه مان را پیش بردیم؛ پرواز به میامی و دیدار با دستیار تهیهٔ پورتوریکوئی. ماریا النا به او قول داده بود که فردای روز ورود ما، از واشینگتن به میامی پرواز کند

تا با هم دیداری داشته باشیم. دخترش چند سالی بود که به عنوان پناهنده در میامی زندگی می‌کرد و او می‌توانست با یك تیر دو نشان بزند.

با این مقدمه حالا من قرار است با که ملاقات کنم؟ با یك شاعرهٔ ضد انقلابی که به وطن و مردمش پشت کرده یا با هنرمندی وارسته که به خاطر وطن و مردمش مبارزه می‌کند؟

بفرمائید بالا، خانمها آقایان، بفرمائید بالا.
منتظر نمانید. بفرمائید.
بالاخره خواهید دید پشت پردهٔ من
چه می‌گذرد.
خدای من! سیرك چیست
بدون تماشاگر؟
بدون کف زدن شمااز روی صمیمیت.
از روی هیپتونیزم. از روی ترس.
بفرمائید. همه بفرمائید. سیرك آماده است.
بفرمائید و آشفتن رؤیاهاتان را ببینید.
چشمبندی است، بازیِ ظریفی با نور است. خواهید دید چگونه می‌توانم
هویت حقیرتان را در کلاه سرم بتپانم.
از شعر "سیرك"

آنچه از او می‌دانم اینست: وقتی فیدل کاسترو در ژانویهٔ ۱۹۵۹ پیروزمندانه وارد هاوانا شد، ماریا النا فقط پنج سال داشت. "در انتظار آب" اولین مجموعهٔ شعرش در سال ۱۹۸۶ منتشر شد. در

سال ۱۹۸۹ بزرگترین جایزه رسمی کوبا را از طرف "اتحادیه ملی نویسندگان و هنرمندان کوبا" به خاطر مجموعهٔ تازه اش "دختران حوا" از آن خود کرد. سال بعد ماریا النا همراه با چند هنرمند دیگر انجمن "کریتوریو آلترناتیو" را شکل داد که بلافاصله به عنوان گروه مخالف حکومت که در جستجوی معیارهای تازه است، شناخته شد. سال بعد، همزمان با سی و یکمین سالگرد پیروزی انقلاب کوبا، ماریا النا در نامه ای به فیدل کاسترو نوشت:

"چون آدمی معقول، آگاه به فردیت خودم و محتاط اندیش هستم، با تنهاسلاحی که دارم (تنها سلاحی که به آن علاقمندم و به کارآئیش ایمان دارم: کلمه)، مشارکت در آنچه را که من "سیستمِ بستهٔ بی‌امکانیها" می‌خوانم، قاطعانه رد می‌کنم. ... نظر من اینست: نه. من موافق نیستم. باید آزمایشاتی را که به قیمت زندگی میلیونها انسان تمام می‌شود، متوقف کرد."

او در جای دیگری از همین نامه با صراحت می‌نویسد:

"آقای رئیس جمهور،"

"من نمی‌توانم با شعارهای تأسف آوری همچون "فیدل پدر ماست" یا "فیدل پدر همهٔ کوبائیهاست" و یا "با فیدل بودن با کوبا بودن است" توافق داشته باشم."

چند ماه بعد ماریا النا بدون هیچگونه توضیحی از اتحادیه نویسندگان و هنرمندان کوبا اخراج شد. مخالفتهای بی‌پرده اش در مصاحبه با رسانه های گروهی خارجی که در فرصت فراهم آمده از چهارمین کنگرهٔ حزب بر زبان راند، به گفتهٔ مقامات رسمی، خشم "بریگاد واکنش سریع" را برانگیخت و جوانان خشمگین بریگادهای حامی انقلاب به خانهٔ او ریختند و، به گفتهٔ

خودش، این جوانان او را واداشتند که برگه های اعلامیهٔ موجودیت گروه "کریتوریو آلترناتیو" را ببلعد.

فردای آنروز ماریا النا کروز والرا به خاطر تحریك و اغتشاش دستگیر و یك هفته بعد (۲۷ نوامبر ۱۹۹۱) در دادگاهی دربسته به دو سال حبس محکوم شد. اتهام رسمی او "برپائی انجمن غیر قانونی" و "توهین" بود. محکومیت ماریا النا موجی از اعتراض در درون و بیرون کوبا برانگیخت. بسیاری از اساتید و دانشجویان هاوانا به برخورد "بریگاد واکنش سریع" اعتراض کردند. سازمان عفو بین الملل، انجمن قلم جهانی و بسیاری از هنرمندان و روشنفکران جهان، بویژه در کشورهای اسپانیائی زبان که با نام و شعر او آشنائی بیشتری داشتند، همراه با شخصیتهای سیاسی و فرهنگی آمریکای جنوبی و مرکزی که نام چند رئیس جمهور سابق کشورهای منطقه هم در میانشان بود، خواستار آزادی فوری او شدند. اما ماریا النا تنها شش ماه پیش از پایان محکومیت دو ساله اش از زندان ماتانزاس آزاد شد.

جشنوارهٔ جهانی شعر رتردام درست سه هفته پیش از آزادی او جایزهٔ سالانهٔ جشنوارهٔ سال ۱۹۹۳ را به او اهداء کرده بود. در اینکه این جایزه نقشی در آزادی پیش از وقت او داشته باشد جای تردید فراوان است.

***

ماریا النا کروز والرا در مصاحبه ای با روزنامهٔ اسپانیائی El Pais روز پس از آزادیش همهٔ شایعات در مورد شکنجهٔ جسمی و روانی در زندان را "دروغ" خواند و گفت:

"در این شرائط که میهنم روزهای حساسی را می‌گذراند جامهٔ مخالف خوانی را از تنم در می‌آورم. واقعیت به من آموخته است که چه با من و چه بدون من در جبههٔ مخالف، فیدل کاسترو بزرگترین رهبر ملت است و من حقانیت او را رد نمی‌کنم."

ده ماه بعد، در مصاحبهٔ دیگری با روزنامهٔ اسپانیائی ABC، که در خانه اش در هاوانا انجام داد، گفت که نمی‌تواند بگوید زیر کنترل دائمی ارگانهای امنیتی است اما باید مواظب زبانش باشد. او در پاسخ این سئوال که آیا بیماری مداومش به دورهٔ زندانی بودنش مربوط می‌شود گفت:

"بیماری من به زندان بزرگتری مربوط می‌شود که سرزمین من است."

***

وقتی به میامی رسیدیم دریافتم که ماریا النا یك روز دیرتر از واشنگتن به میامی خواهد آمد چرا که با پرزیدنت ملاقات دارد. از دستیار تهیه پورتوریکوئی ناباور پرسیدم: کدام پرزیدنت؟ کلینتون؟

گفت: به گفتهٔ دخترش، بله. پرزیدنت کلینتون.

***

پس از یك روز پرکار فیلمبرداری، جائی در یك پارك درندشت استوائی، خارج از میامی، در کافه ای نشستیم، جدا از باقی اکیپ و تنها با دستیارِ تهیه که حالا نقش مترجم را بازی می‌کرد، و او به پرسشهای خصوصی من که مثل خوره جانم را می‌خورد پاسخ

داد.

"بله ملاقات داشتم ولی نه با کلینتون بلکه با یکی از اعضاء دفترش."

- نمی‌ترسی مورد سوء استفادهٔ سیاستمدارها قرار بگیری؟

"معلوم نیست چه کسی از چه کسی سوء استفاده می‌کند. من اگر کلینتون بخواهد با او ملاقات خواهم کرد. همانطور که آماده ام با کاسترو ملاقات کنم. ما در شرائط حساسی زندگی می‌کنیم. من به شدت مخالف دخالت امریکا در کوبا هستم. و برای هر کاری که به حل بحران کشورم کمك کند آماده ام."

- نگران بازگشتت نیستی؟

"ترك کوبا دارد به یك سنت تبدیل می‌شود. من برمی‌گردم تا به هم میهنانم بگویم بمانند. تلاش من بر اینست که کاری کنم مردم براحتی بتوانند بیایند و بروند بی‌آنکه ناچار به ترك وطن شوند."

- به عنوان یك هنرمند و یك زندانی سیاسی سابق به شدت به مسئلهٔ شکنجه حساسم. در این زمینه در مصاحبه هایت ضد و نقیض دیده ام. حالا که دوربینی در بین نیست حاضری واقعیت را بگوئی؟

- واقعیت اینست که من شکنجه نشدم. منظورم کتك و شلاق و شوك الکتریکی و اینهاست. هیچگاه هم چنین ادعائی نکرده ام. اما قبل از دستگیری در خانه ام کتك خورده ام. در زندان هم به نوعی با من بدرفتاری شده است."

- به چه نوع؟

"مثل زندانی بودن در سلول مشترك با دو زن خلافکار زندانی عادی. یا روشن بودن دائمی چراغ سلول، روز و شب و استفاده

اجباری از داروهائی که مطمئن نبودم به درد بیماریم می‌خورد."

***

ماریا النا در مقابل دوربین راحت و سبك بود و احساسش را شاعرانه بیرون می‌ریخت:

"دریا برای من به چیزی مثل یك پل مرموز بدل شده است. دریائی که سرزمین مرا به فلوریدا در امریکا می‌پیوندد ذهن مرا در دهسال گذشته به شدت اشغال کرده است. موج، دیگر همان نیست که بود. انگار ضجه می‌زند. بسیاری از هموطنان من که سعی کردند از طریق دریا بگریزند با مرگ روبرو شده اند. از آن پس من دریا را به شکل قبرستان بزرگی می‌بینم که تنها صلیب کم دارد."

صدا در پرواز است. شیطانكِ صدا با نخهای ناپیدایش.
باریکترین سوزنها سایه واره ای
بر پارچهٔ زمان می‌دوزند. بر زمانی که از ما می‌گذرد.
که ما را در هوا معلق می‌کند. گهگاه. اتفاقی. تکثیرمان می‌کند.
آرام. خیلی آرام. سبك. به دور و برم نگاه می‌کنم.
و دعای مقابله با ترس را می‌خوانم.

"هیچ شعری شخصی نیست. شخصی‌ترین اشعار عاشقانه هم واقعیتها را تغییر می‌دهند. به همین دلیل طبیعتی خرابکار دارند. من هرگز سعی نکرده ام شاعری یاغی باشم. فقط سعی کرده ام نویسنده ای باشم که بر آنچه می‌گذرد شهادت می‌دهد."

مادرم کشور بود با قوانینش
پدرم توده های ستمکش
نظم نظم بود
و من تنها یك كودك بودم
که برای رگهای واریسی آینده ام آموزش می‌دیدم.
همه چیز قاطع و صریح بود:
ساکت باش و مطیع.
نه گوسفندی سیاه در گله ای سفید.

هر بار که به ماریا النا فکر می‌کنم به این پرسش می‌اندیشم که بر آن لغات کلیدیِ ذهن من چه رفته است؛ سی‌یرا ماسترا، کاسترو، نیشکر، خلیج خوکها و و ... و چه گوارا، معبود انقلابیون نسل من.

از دور بر آتش*

سینما را در مقایسه با سایر هنرها همواره با صفت تفضیلی توصیف کرده اند؛ جوانترین فی‌المثل. در مقایسه ای سنی با دیگر جلوه های توانائی انسان در حرکت و هماهنگی، سینما طفلکی نوپاست که دست در دست یاران هزاران ساله اش اگر نه گاگله که تازه تاتی کردن را تجربه می‌کند. عمر کوتاه سینما را حتی اگر با هنر موسیقی نسنجیم که باید با اولین آوای هماهنگی همسال باشد، آنگاه که با پرتاب تکه سنگی برای شکار یا دفاع از جان خویش از دهان اجدادمان در آمد، و به لحاظ خصلت تصویری‌اش با هنر تصویری آغازین مقایسه کنیم باز هم از چند ده هزارسال اختلاف سن سخن گفته ایم.

---

* متن سخنرانی‌ایکه در تاریخ ۲۳ آوریل ۱۹۹۵ در "سمپوزیوم سینمای ایران ــ دور از خانه" در زاربروکن آلمان ایراد شد.

همین چهار ماه پیش یعنی ژانویه سال جاری بود که وزارت فرهنگ فرانسه با این صفات "اصیل و بکر، کاملاً دست نخورده و هنری والا" کشف غار تازه ای را در نزدیکی آوینیون (در جنوب فرانسه) اعلام کرد. تنها بر دیوارهٔ عقبی این نمایشگاهِ عظیمِ انسان نخستین، بیش از سیصد نقاشی از حیوانات مختلف وجود دارد که از نظر شیوه و تکنیك کار بی‌مانندند. این آثار هنریِ مربوط به دورهٔ پارینه سنگی، بیست هزار سال است که در اعماق تاریك این غار از ایلغار زمان و طبیعت مصون مانده اند. بیست هزار سال! تازه مسلم است که این نه آغاز تصویرگری انسان بر دیواره های غار که دوره ای بس پیشرفته را در این هنر گواهی می‌کند. شك نیست که دورهٔ طولانی کورمال انسان تا رسیدن به این تکنیكِ والا خود می‌باید دوره ای چند هزار ساله بوده باشد. گیرم نه. باز هم سخن از بیست هزار سال قدمت است و ما همین امسال فقط صد سالگی سینما را جشن گرفته ایم!

پر بیننده ترین؛ تأثیرگذار ترین؛ پر زرق و برقترین؛ پر هایهوترین و دهها ترین دیگر که اگر بخواهم برای هریك ادله ای بتراشم سخن به درازا خواهد کشید. با این وجود برای ادامه بحثم ناچارم یکی از ترینها، تنها یکیشان را طرح کنم: پرخرجترین!

اینکه شعر و نثر را کم خرج ترین هنرها بدانیم نباید پر اشتباه کرده باشیم. تا آنجا که به خلق اثر مربوط می‌شود سخن از مخارجی نیست. نشر و توزیع اما مقوله دیگری است. نیاز به سرمایه و دفتر و دستك دارد. با اینهمه نشر بزرگترین مجموعه های شعر در نفیس ترین شکل ارائه حتی اگر به میلیونها نسخه بالغ باشد به اندازهٔ ساختن یك فیلم کوتاه داستانی با امکاناتی متوسط، مخارج بر نمی‌دارد. راستی اگر سلطان محمود خلف وعده

نمی‌کرد و به قرارش با پیرِ طوس پایبند می‌ماند، شاهنامه، این کاخ بلند بی‌گزند، حاصل سی سال آزگار کار شریفترینِ قریحه ها چقدر برای دربار غزنویان خرج بر می‌داشت؟ سی هزار دینار؟ به مظنهٔ رایج امروز چقدر می‌شد؟ سه میلیون دلار؟ بیشتر؟ سی میلیون دلار؟ اینکه فقط مخارج یك فیلم سینمائی هالیوودی است!

مخارج تابلوهای شگفت آور اعجوبهٔ زمانه وان گوگ را که تنها با سرکیسه کردن برادرش تأمین می‌شد نادیده می‌گیریم اما مگر مخارج تابلوهای بهت انگیز و گرانقیمت همتای اتریشی اش، گوستاو کلیمت، با ابعاد چند متری و کاربرد آمیزه ای از طلای خالص در رنگ آمیزیِ ردای پر خط و خال مدلهایش، بیش از مخارج یك فیلم بلند معمولی است که در هر گوشهٔ دنیا هر ساله دهها نمونه از آن تولید می‌شود؟ مسلماً نه.

تاکید من بر این دو خصلت به این دلیل است که گمان می‌کنم این دو عامل، اصلی‌ترین عواملی هستند که علت رشد بطئی سینمای ایران در تبعید را توضیح می‌دهند.

بگذارید در آغاز بر تعریفمان از سینمای در تبعید تأکید کنیم؛ تعریفی که دست اندرکاران این سینما در نشست گوتنبرگ، در چهارچوب اولین چشم انداز سینمای ایران در تبعید بدان رسیدند:

"سینمای در تبعید به مجموعه فیلمهائی اطلاق می‌شود که بدلیل داشتن خصلتی معترضانه در خود و یا به خاطر پرداختن به شرائط ظالمانه ایکه انگیزهٔ تبعید و عوارض ناشی از آن است در نظام مورد اعتراض قابل نمایش نباشد."

می‌دانم که سینما زبانی جهانی است و می‌تواند به مسائل عام انسان و جهان بپردازد و لزوماً نباید بر مسائل و موضوعات مربوط به یك ملت و یکدورهٔ معین محدود شود ولی اجازه بدهید همینجا

تکلیفم را با این سخن درست روشن کنم. ما در شرائط ویژه ای زندگی می‌کنیم. سیل بنیان کنی که با تکیه بر اسلام بنیادگرا هم امروز در لبنان، فلسطین، مصر، مراکش، الجزایر و دیگر کشورهای اسلامی به راه افتاده و نابودی همهٔ دستاوردهای ارزشمند بشری را در سراسر جهان نشانه گرفته است و برای پیشبرد مقاصدش از هیچ عمل غیر انسانی مثل کشتار روشنفکران در کوچه و بازار، اعدام هزاران زندانی محکوم در زندانها، صدور فتواهای آشکار و نهان برای نابودی هر آنکس که با نامردمی سرِ ناسازگاری دارد، رویگردان نیست، از جائی آغاز شده است و از جائی الهام گرفته و می‌گیرد و از جائی تغذیه شده و می‌شود که ایران نام دارد و من و شما که دیروز در گوتنبرگِ سوئد جمع شدیم و امروز در اینجائیم و فردا در جائی دیگر گرد خواهیم آمد ایرانی هستیم و به همین اعتبار بیش از هر انسان آگاه دیگر در مقابل این فجایع که ابعاد جهانی بخود گرفته اند احساس مسئولیت می‌کنیم؛ مسئولیتی مضاعف.

نیم قرن پیش نیز بسیاری از هنرمندان و دانشمندان و روشنفکران آلمان و ایتالیا وقتی نازیسم و فاشیسم در اروپا سیطره یافت با احساس مسئولیتی مشابه به این حرف درست که علم و هنر می‌تواند به مسائل عامتری بپردازد وقعی نگذاشتند و به خیل روشنفکرانی که در بحبوحهٔ خون و آتش به کارگاهها و آزمایشگاههایشان پناه برده، یا تأسف بارتر با فاشیستها همراه شده بودند، نپیوستند. تازه من و شما از کشوری می‌آئیم که مردمش حتی از ورزشکارها هم توقع دارند در برخوردهاشان مسائل اجتماعی را مد نظر داشته باشند. حرمتی که به نام و یاد جهان پهلوان تختی می‌گذارند و خفتی که با نام همتای ورزشی‌اش

حبیبی همراه کرده اند نه به میزان مدالها و افتخارات جهانی آندو مربوط می‌شود و نه به قبول و باورداشت تئوری "ورزش سیاسی" ــ اصطلاحی همانقدر قلم انداز که "سینمای سیاسی" ــ بلکه به این باور برمی‌گردد که هر انسان سرشناسی نه به مناسبت حرفه اش که به اعتبار انسان بودنش مسئول است. آنچه به هنرمند و اندیشمند و ورزشکار و جز اینها اهمیتی ویژه می‌بخشد این واقعیت ساده است که اینگونه کسان به خاطر حرفه اشان زیر بزرگنمای ملت خویش و جهانیان قرار دارند و مسئولیتشان عیانتر و پایبندی و ناپایبندی‌شان بدان تأثیر گذارتر خواهد بود.

برگردیم به تعریفمان از سینمای در تبعید و سابقهٔ تاریخی این پدیده را ردیابی کنیم تا ببینیم همکاران دیگر ما در شرائطی کم و بیش مشابه چه راههائی را برای حل این معضل پیموده اند و به چه نتایجی دست یافته اند.

اما سابقهٔ تاریخی سینمای در تبعید را در کجا می‌توان یافت؟ کدام ملت این پدیده را تجربه کرده است؟ دورهٔ کورمالی و جستجوی ابتدائی راه حلها در کجا و توسط چه کسانی انجام شده است؟

وقتی گفتیم سینما بسیار جوان است یعنی همین. برای یافتن سابقهٔ تاریخی سینمای در تبعید فقط کافیست پنجاه سال به عقب برگردیم بی‌آنکه نگران ندیدن موارد پراهمیتی باشیم. از وقتی سینما بعنوان وسیلهٔ انتقال اندیشه کاربردی اجتماعی یافته است تا امروز سینماگرانی که به دلیل "شرائط ظالمانه" ناچار به ترك وطن شده باشند و "مجموعه فیلمهائی" آفریده باشند "که به خاطر پرداختن به شرائط ظالمانه ایکه انگیزهٔ تبعید و عوارض ناشی از آن است در نظام مورد اعتراض قابل نمایش نباشد" چند

نفرند؟ آیا سینماگران صاحب نام آلمانی که در زمان ظهور نازیسم از شهرت و اعتباری جهانی برخوردار بودند همچون فریتس لانگ(Fritz Lang)، رابرت وینه (Robert Wiene) ، پابست (Pabst)، ویکتور تریواس (Victor Trivas)، اسلاتان دودو (Slatan Dudow) و بسیاری دیگر که همگی آشکارا موضعی ضد فاشیزم داشتند و در همان آغازِ قدرت یابی نازیها آواره شدند، موفق شدند مجموعه فیلمهائی بیافرینند که بتوان به آن نام سینمای آلمان در تبعید داد؟

فریتز لانگ که پس از ساختن بیش از ده فیلم سینمائی با خلق شاهکارش "M" به شهرتی جهانی دست یافته بود در آغازِ بقدرت رسیدن نازیها فیلم "آخرین خواست دکتر مابوز" را می‌سازد و احساسات ضد فاشیستی اش را زیرکانه نشان می‌دهد. کثیفترین شخصیت منفی این فیلم شعارهای روزِ نازیها را بر زبان می‌راند و این چیزی نیست که از نگاه تیزبین گوبلز وزیر تبلیغات هیتلر مخفی بماند. در آغاز سال ۱۹۳۳، بلافاصله با قدرت گیری نازیها فیلم توقیف و فریتز لانك به دفتر گوبلز فراخوانده می‌شود. گوبلز در کمال تأسف خبر توقیف فیلم را می‌دهد و همزمان پیشنهاد شخص رهبر را به او مطرح می‌کند: پذیرش مسئولیت نظارت بر تولیدات سینمائی نازیها.

لانگ در پاسخ، همان شبانه با اولین قطار آلمان را به قصد پاریس ترك می‌کند بی‌آنکه چیزی از زندگی و دارائیش با خود بردارد. پس از ساختن یك فیلم در پاریس و یك فیلم در لندن، فریتز لانگ سال بعد به آمریکا سفر می‌کند و تا سالها پس از پایان جنگ در آنجا می‌ماند. از حدود بیست فیلم سینمائی که او در طول اقامتش در هالیوود می‌سازد تنها یك فیلم بطور جدی به مسائل

نازیها و "شرائط ظالمانه ایکه انگیزهٔ تبعید" او بود ربط دارد؛ "دژخیمان نیز می‌میرند"، ۱۹۴۳. اما حضور همین یك فیلم هم در کارنامهٔ لانگ که موضوعش بر محور نابودی دهکده ای در چکسلواکی توسط نازیها دور می‌زند بیشتر مدیون برتولت برشت نمایشنامه نویس تبعیدی آلمان است که همکار لانگ در نوشتن فیلمنامه بوده است تا خود او.

جرج ویلهلم پابست، که با فیلم مشهورش "کوچه بی‌نشاط" نام سینمای خیابانی آلمان را بر سر زبانها انداخت با ساختن فیلم "تراژدی معدن" در سال ۱۳۳۱ افکار ضد فاشیستی اش را به صراحت به نمایش گذاشت. موضوع فیلم در بارهٔ فاجعه ایست که در معدنی در مرز آلمان و فرانسه رخ می‌دهد و کارگران آلمانی بر خلاف میل کارفرمایشان بر گرایش شوینیستی شان غلبه می‌کنند و به کمك دوستان فرانسویشان می‌شتابند. پابست با داشتن گرایش سیاسی چپ به محض به قدرت رسیدن نازیها آلمان را ترك کرد و دو فیلم در فرانسه و یك فیلم در آمریکا ساخت بی‌آنکه به ریشه های درد جامعه اش بپردازد. او پس از سرخوردگی از سینمای هالیوود درست پیش از شروع جنگ در سال ۱۹۳۹ بی‌مقدمه به اتریش بازگشت و حتی دو فیلم برای نازیها کارگردانی کرد. البته پابست به جبران این همکاری ناشایست بلافاصله پس از سقوط نازیها فیلم "محاکمه" را ساخت که ادعانامه ایست علیه نژادگرائی و باقی عمرش را هم به ساختن فیلمهائی در جهت ریشه یابی فاجعهٔ نازیسم در آلمان صرف کرد.

دیگر نامداران سینمای آلمان هم در آن دوره کاری بیش از این در جهت افشای جنایات فاشیسم از پیش نبردند. سیاههٔ بلند فیلمهای ضد نازیسم که از نظر کیفی از مبتذل تا شاهکار در

میانشان یافت می‌شود و هنوز هر ساله عنوانهای تازه ای بدان افزوده می‌شود جدا از ارزش آگاهگرانهٔ برخی از آنها چون مربوط به دورهٔ پس از شکست فاشیسم است طبعاً به موضوع بحث ما یعنی سینمای در تبعید ارتباطی ندارد.

من نمونهٔ آلمان را در زمان تسلط نازیها به دو دلیل روشن با تفصیلی بیشتر طرح کردم. اول اینکه فجایع رژیم اسلامی و آنچه بر مردم کشورمان روا می‌دارد شباهتی تردید ناپذیر با جنایات فاشیستها دارد و دوم اینکه تأثیرات اعمال ضد انسانی ملایان از سطح ملی فراگذشته است و همهٔ دستاوردهای ارزشمند بشری را بر پرتگاه نیستی قرار داده است.

در دوره ای معاصرتر یعنی در سالهای پس از جنگ دوم از کدام سینمای تبعیدی می‌توان سخن گفت؟

در دورهٔ طولانی اعمال دیکتاتوری استالین بر اتحاد جماهیر شوروی و اقمارش در اروپای شرقی، فیلمسازان مخالف بیش از اینکه قادر باشند به دنیای خارج راه بیابند در سرزمین خود تبعیدی بوده اند. به ندرت فیلمی یافت می‌شود که نشانی مشخص از یك فیلمساز تبعیدی بلوك شرق سابق داشته باشد. و از آن نادرتر فیلمی که با تعریف پذیرفته شدهٔ ما از سینمای در تبعید بخواند.[۱]

سینمای فلسطین را نیز بسختی می‌توان در این رده دسته بندی کرد. اما تلاش سینماگران ترك در دورهٔ تسلط نظامیان (آغاز دههٔ

---

[۱] این پارگراف پس از تذکر بجای یکی از شنوندگان در گفتگوئی که پس از ایراد سخنرانی دنبال شد، به اصل مقاله اضافه شده است.

هشتاد) به دریافت ما از سینمای در تبعید نزدیکتر است. یلماز گونی فیلمساز کرد موفق شد تنها یك فیلم در فرانسه جلو دوربین ببرد و عمرش آنقدر کفاف نداد که آنرا به سرانجام برساند. سینماگران شیلیائی هم پس از سقوط آلنده تلاشهائی کرده اند که در قالب این تعریف می‌گنجد ولی جریانی مستقل و مطرح بوجود نیاورده اند. شاید اگر رژیم سرهنگها در یونان عمر شش ساله نمی‌داشت، سینمائی در تبعید شکل می‌گرفت که اولین تلاش مشترك فیلمسازان تبعیدی یك ملت به حساب می‌آمد. فرار هنرمندان یونانی و مبارزهٔ جانانه شان علیه نظامیان حاکم شاید یکی از درخشانترین نمونه های ابراز مسئولیت هنرمندانه در تاریخ معاصر جهان باشد.

کوستاـ گاوراس فیلمساز آگاه یونانی الاصلِ مقیم فرانسه، در اوج قدرت نظامیان در یونان (۱۹۶۹) فیلم معروف "Z" را می‌سازد و چهرهٔ کریه سرهنگهای حاکم را به شکل تکاندهنده ای به جهانیان می‌نمایاند. موفقیت هنری و بویژه تجاری این فیلم به قدری بود که به تنهائی می‌توانست ستونی باشد برای ایجاد بنای سینمای یونان در تبعید، اما خوشبختانه دورهٔ تسلط نظامیان (۱۹۶۷ ـ ۱۹۷۴) کوتاهتر از آن بود که امکان باروری این سینما فراهم آید، هرچند زمینه ها و توش و توان لازمه به وضوح و به وفور وجود داشت.

ارائه این نمونه ها تنها به این خاطر است که نشاندهم ما سینماگران تبعیدی ایران بیش از یك دهه است که جدا از دست آوردهای فردیمان در زمینهٔ سینما، عملاً در تلاش ساختن چیزی هستیم که در عمر کوتاه سینما سابقهٔ چشمگیری ندارد؛ سینمای در تبعید.

مشکل عملی اما برای اعتلای این سینما در کجا نهفته است؟ در پراکندگی جغرافیائی مخاطبین؟ در نبود انگیزه کافی در هنرمندان و خطرات ناشی از پرداختن به موضوعاتی اینچنین؟ و یا در عدم وجود سرمایه؟

بیائید در این سه مورد باریکتر شویم.

پراکندگی جغرافیائی مخاطبین:

این عامل جزء وجودی سینمای در تبعید است. تبعید و مهاجرت و آوارگی اولین عارضه اش پراکندگی است. پس وقتی از سینمای در تبعید حرف می‌زنیم فرض را بر قبول پراکندگی گذاشته ایم و می‌دانیم که همین مخاطبینِ پراکنده هستند که در وجه عمده می‌باید امکان بازتولید سرمایهٔ یك فیلم را فراهم کنند. بازار جهانی و مخاطبین غیر ایرانی، هم به لحاظ آرمانی و هم به لحاظ اقتصادی البته که مد نظر سینمای در تبعیداند ولی نمی‌توانند پیش شرط تولید فیلم تلقی شوند. اول می‌باید فیلمهائی در چهارچوب تعریفی که از سینمای در تبعید داریم تولید شده باشد و از نظر اقتصادی بر پای خویش استوار و از نظر هنری ارزشمند بوده باشد تا بتواند در رقابتهای سنگین بین المللی به مخاطبین غیر ایرانیش برسد.

از نظر آماری، جمعیت ایرانیان خارج از کشور که به اعتباری نزدیك به سه میلیون نفر است رقم کوچکی به حساب نمی‌آید چرا که اکثر قریب به اتفاق ایرانیان مهاجر از نظر کیفی افرادی تحصیلکرده و آگاه به مسائل اجتماعی و بالقوه مخاطبین سینمای ایران در تبعیدند. همچنانکه در مورد انتشار کتاب صدق می‌کند مخاطبین هنر مترقی و مبارز و آگاهگرانهٔ ایران در هر زمینه، در

خود ایرانِ شصت میلیونی هم رقمی خیلی بزرگتر از این رقم نیست.

نبود انگیزهٔ کافی در هنرمندان و خطرات ناشی از پرداختن به موضوعاتی اینچنین:

به باور من اکثر سینماگران فعال خارج از کشور نشانداده اند که به اندازه کافی انگیزهٔ فعالیت و شهامت ابراز عقیده دارند. آنها با تکیه بر امکانات و توانائیهای فردیشان همهٔ تلاششان را کرده و می‌کنند تا به وظیفه ایکه برای خود و هنرشان قائلند عمل کنند. نیروی جوان و تازه نفسی هم در کنار آنهاست که در شرائط مناسب می‌تواند شکوفا شود. طلیعهٔ این شکوفائی را کسانی که فیلمهای کوتاه این نسل تازهٔ سینماگران ایرانی در غربت را در اولین جشنوارهٔ چشم انداز سینمای ایران در تبعید دنبال کرده اند به روشنی دیده اند. البته این را هم پنهان نمی‌کنم که هستند همکاران با صلاحیتی که به دلائل متفاوت تا کنون نقشی در اعتلای سینمای ایران در تبعید بعهده نگرفته اند.

و اما عدم وجود سرمایه:

کارکرد چرخ دنده های اقتصادی سینما را در شکل ابتدائی اش همه می‌شناسیم. همان قصهٔ عرضه است و تقاضا. مردم برای سرگرمی، تفریح، آگاهی و یا به هر دلیل دیگری پول می‌دهند و بلیت می‌خرند و سرمایهٔ فیلم را با سود و زیانی احتمالی به صاحبانش بر می‌گردانند. به همین سادگی! سینمای تجاری آمریکا (تجاری نه به معنای بد کلمه که به معنای اقتصادی آن) با همهٔ اهن و تلپش بر همین روال می‌گردد. حساب، حساب دو دوتا

چهارتاست، گیرم در ارقامی میلیونی. صنعت سینمای هند هم بعنوان یکی از تولید کنندگان بزرگ فیلم از همین طریق می‌گردد. نه مثل آمریکا به اتکاء نمایش در سراسر جهان که با تکیه بر بازار بزرگ داخلی‌اش. مثل سینمای تایلند. مثل سینمای ژاپن.

در غیاب بازار قابل اتکاء داخلی در کشورهای اروپای غربی، نهادهای دولتی و نیمه دولتی و مستقلِ غیر انتفاعی این جای خالی را پر کرده اند. در اروپای غربی به جرأت می‌توان گفت که هیچ فیلمی، تجاری یا غیر آن، توان بازگرداندن بودجه اش را از طریق عرضه و تقاضا ندارد. موارد استثناء بقدری نادر است که براحتی می‌توان از آن چشم پوشید. در کشورهائی مثل هلند و بلژیك و سوئد و نروژ و دیگر سرزمینهای کوچك حتی تا حدودی در آلمان و فرانسه و انگلیس بسختی می‌توان از بازار داخلی به مفهوم آمریکائی و آسیائیش سخن گفت. با این وجود سینماگران اروپای غربی با تکیه بر اینگونه نهادهای فرهنگی خلق آثار سینمائی را تداوم می‌بخشند.

نهادهای دولتی تکیفشان روشن است. بر مبنای سیاست حمایت سینما هر ساله مبلغ معینی پول از طرف دولتها در اختیار نهاد یا نهادهائی گذاشته می‌شود که طی شرائطی به متقاضیان داده می‌شود. اما نهادهای مستقل غیر انتفاعی نیز در این عرصه نقشی حساس بازی می‌کنند. باز کردن شیوهٔ گردش کار این نهادهای مستقل ممکن است راه برونرفت از بحران اقتصادی سینمای ایران در تبعید را نشانمان دهد.

بودجه این نهادها در ابتدا از طریق فرد یا افرادی که به موازات تمکن مالی دارای ایده آلهای فرهنگی، هنری و اجتماعی نیز هستند تامین می‌شود. هیئت امنائی که هیچگونه منافع مالی

ندارد این سرمایه را در زمینه های سودآور به جریان می‌اندازد و در همان حال بخشی از آن را در جهت اهداف آن نهاد خرج می‌کند. در بسیاری موارد پس از گذشت سالها، علیرغم کمکهای مالی بسیاری که هر ساله صرف شده است، نه فقط سرمایه اینگونه نهادها تحلیل نرفته که گاه به دهها برابر سرمایه گذاری نخستین نیز افزایش یافته است.

اینگونه نهادها در زمینه سینما هرگز بعنوان سرمایه گذار اصلی شرکت نمی‌کنند و تنها سهم اندکی از بودجه یك فیلم را بعهده می‌گیرند. تنها در کشور کوچك هلند دهها نهاد غیر انتفاعی وجود دارد که در عرصه های مختلف فرهنگی، هنری، اجتماعی و بهداشتی و جز اینها فعالند. در زمینهٔ سینما اعتبار برخی از این نهادها بقدری است که حمایت از هر پروژه سینمائی که گهگاه تنها با پرداخت مبلغ ناچیزی که جنبهٔ نمادین دارد همراه است، کافیست تا درِ موسسات بزرگ فیلمسازی را به روی آن پروژه باز کند. حضور شخصیتهای سینمائی برجسته در هیئت امنای این نهادها که هیچگونه منافع مالیِ شخصی ندارند ضامن این اعتبار است.

این گروه، پیشنهادات متقاضیان را بررسی کرده و میزان و نحوهٔ کمك احتمالی نهاد را تعیین می‌کند. چنانچه فیلم تمام شده موفق به بازگرداندن سرمایه اش شده باشد تهیه کنندهٔ فیلم موظف است مبلغ دریافتی را به نهاد برگرداند اما در صورت ضرر مالی هیچگونه اجباری برای بازپرداخت وجود ندارد. همین حمایت عملی به ظاهر کوچك نقش موثری در پیشبرد امر فیلمسازی در مراحل ابتدائی و بویژه تشویق سرمایه داران به سرمایه گذاری در فیلم دارد.

من اطمینان دارم که در میان ایرانیان متمکن در خارج از کشور که امکانات مالیشان را نه از طریق مشارکت در چپاول ثروت ملی مردم وطنمان که از طریق تخصص و پشتکارشان بدست آورده اند و به مسائل فرهنگی ایران در این تاریکترین دوره از تاریخ وطنمان حساسند، بسیاری کسان یافت می‌شوند که چنانچه به کارآئی نهادی سینمائی، برای پیشبرد امر خطیر سینمای ایران در تبعید اعتماد کنند از وظیفهٔ وجدانی مشارکت در تأسیس این نهاد سر باز نخواهند زد. با تاسیس نهادی مستقل و غیر انتفاعی که به شیوه ایکه ذکرش رفت اداره شود و طبق موازین شناخته شدهٔ اینگونه نهادها، به دست اندرکاران سینمای ایران در تبعید یاری رساند بیشترین تأثیر را در جلب حمایت مالی صاحبان سرمایه برای سرمایه گذاری خواهد داشت.

هم اکنون در خارج از ایران سرمایه های هنگفتی وجود دارد که بالقوه می‌تواند در چرخش تولیدی فیلم به کار بیافتد. آنچه باعث می‌شود آندسته از صاحبان سرمایه که در زدوبند با رژیم حاکم بر ایران نیستند از سرمایه گذاری در سینمای در تبعید فاصله بگیرند عدم اعتمادشان به بازگشت سرمایه است. وگرنه در کمتر زمینه ایست که سرمایه های ایرانی در خارج از کشور به کار نیافتاده باشد. من اعتقاد راسخ دارم که تاسیس نهادی غیر انتفاعی که بتواند نه بعنوان سرمایه گذار فیلمها که بعنوان راهگشای مالی، نقشی در تولید فیلم بعهده بگیرد بیشترین تاثیر را در جلب سرمایه گذاری برای سینمای ایران در تبعید خواهد داشت.

بنابراین از این فرصت استثنائی بهره می‌گیرم و پیشنهاد مشخصم را نه تنها به شرکت کنندگان در این سمپوزیوم که به

تمامی هموطنان شریفم که هرچند به ناچار از پیکرهٔ مادرمان ایران جدا افتاده اند و در این سو و آنسوی عالم پراکنده اند، اما مصممند که حتی اگر شده، از دور دستی بر آتش داشته باشند به این صورت طرح می‌کنم و از همهٔ رسانه های گروهی ایرانی تقاضا دارم با طرح وسیع آن در جامعهٔ ایرانیِ خارج از کشور امکان بحث و بررسی در بارهٔ این پیشنهاد را فراهم کنند:

تاسیس نهادی مستقل و غیر انتفاعی با نامی همچون "صندوق سینمای ایران در تبعید" که توسط هیئت امنائی صالح مبتنی بر موازین شناخته شدهٔ جهانی اداره شود. موفق باشید!

پیوستها

جشنوارهٔ جهانی فیلم رتردام *

جشنوارهٔ جهانی فیلم رتردام (۲۸ ژانویه تا ۷ فوریه) مجموعه ای از ۷ فیلم ایرانی را در دو بخش مختلف به نمایش در آورد. فیلمهای "جیب برها به بهشت نمی‌روند"، "دو فیلم با یك بلیت"، "آپارتمان شماره ۱۳" و "ناصرالدین شاه آکتور سینما" همراه با چهار فیلم کمدی از سینمای مصر در بخش "سینمای کمدی در دنیای اسلام" گنجانده شده بودند. سه فیلم دیگر "پردهٔ آخر"، "عروس" و "زندگی و دیگر هیچ" بودند. بروشور جشنواره اعتراف دارد که کیفیت هنری سینمای ارائه شده در جشنوارهٔ امسال همچون کیفیت اکثر فیلمهای ایرانی، در حد معمول جشنواره ها نبوده است.

در بخش "محدوده های آزادی" مجموعاً ۱۱ فیلم از ده کشور به نمایش درآمد که با بحث و گفتگو در مورد سانسور در آن

---

* ماهنامه آرش، شماره ۲۴ ،بهمن ۱۳۷۱ / فوریه ۱۹۹۳

کشورها دنبال شد. در حالیکه سال گذشته یك شب به نمایش فیلم و گفتگو در بارهٔ سانسور در ایران اسلامی اختصاص یافته بود، هیچیك از فیلمهای ایرانی امسال در این بخش به نمایش در نیامدند. علت این تغییر موضع نسبت به ایران را رضا علامه زاده که خود یکی از فعالین بخش "محدوده های آزادی" است نگرانی مقامات جشنواره از تیره شدن روابط خود با ایران می‌داند. امیل فالو، مدیر جشنوارهٔ رتردام اخیراً رسماً به ایران دعوت شده بود و جزو میهمانان جشنوارهٔ فیلمهای کودکان اصفهان بود. فالو در بازگشت از ایران در مصاحبه ای تلویحاً از سیاست کنترل دولتی بر سینما در ایرانِ اسلامی حمایت کرد، هرچند در آستانهٔ جشنواره ناچار شد کمی نقطه نظراتش را تعدیل کند. با اینهمه سیاست کلی جشنوارهٔ امسال رتردام با سیاست حاکم بر بخش "محدوده های آزادی" به وضوح ناهماهنگ بود.

رضا علامه زاده در سخنرانی‌ایکه در هتل هیلتون (محل برگذاری کنفرانسهای جشنواره) در جمع دانشجویان دانشکدهٔ روزنامه نگاری ایراد کرد گفت:

"مشکل ما روشنفکران و هنرمندان ایرانی در مبارزه با سانسور رژیم اسلامی اینست که ما با یك رژیم دیکتاتوری بمعنای معمولی کلمه روبرو نیستیم. نسل من افشاگری و مبارزه با سانسور را در یك دورهٔ مداوم سی ساله بخوبی آموخته است. این نسل در زندان، در خود جامعهٔ ایران و بیرون از وطن همهٔ اشکال مبارزه با دیکتاتوری را تجربه کرده است. نگنجینه ای از تجربه های جهانی مبارزه با رژیمهای دیکتاتوری همچون رژیم فرانکو، پینوشه، سرهنگهای یونان، و ... را نیز در اختیار دارد. مشکل اما متأسفانه جای دیگر است.

ما نه با یك رژیم دیکتاتوری از این دست که با یك رژیم ساحر و جادوگر روبروئیم. رژیم اسلامی از طریق پیوند شیطانی اش با خدا به جادوئی مسلح است که باطل السحر آنرا ما هنوز کشف نکرده ایم! هیچ رژیم دیکتاتوری دیگری در جهان نمی‌توانید نام ببرید که از فیلمی که خود توقیف کرده است بتواند به نفع خود بهره برداری تبلیغاتی کند. بمحض اینکه فیلمی در رژیمی سانسورگر توقیف می‌شود، آن فیلم به وسیله ای برای افشای رژیم بدست مخالفانش بدل می‌شود. حال اگر این فیلم به خارج از کشور راه یابد و در جشنواره ای موفقیتی کسب کند، بـرآئی و کارآئی بیشتری می‌یابد. در رژیمی که جادوگران بر آن حکم می‌رانند، اما، این رابطه رابطه ای طبیعی و معمولی نیست.

فیلم "زندگی و دیگر هیچ" که در همین جشنواره به نمایش در آمده است، تا همین امروز که دارم با شما حرف می‌زنم نمایشش در ایران ممنوع است. فیلم، جایزهٔ معتبر روسلینی را در جشنوارهٔ کن برده است و درست بر خلاف موارد مشابه، رژیم اسلامی با سحر و جادو از این موقعیت بنفع خود بهره برداری تبلیغاتی کرده است و می‌کند. سانسورگران سینمای ایران در موفقترین نمایش جادوئی شان در سینما اتوپیای پاریس، ترتیب اهدای این جایزهٔ پرافتخار را به سازندهٔ خـّلاق فیلم که چاره ای جز سکوت ندارد می‌دهند و تبعیدیهای ایرانی که سالن سینما را انباشته اند برای آنها کف می‌زنند!

جادو البته فقط در سینما نیست که کارآئی دارد. موسیقی "پاپ" در هر شکلش در ایران ممنوع است. آوازخوانی زنان، یعنی نیمی از پیکرهٔ انسان ایرانی، چه در موسیقی "پاپ" چه سنتی و چه مرثیه ای و مذهبی مطلقاً ممنوع است. نمایشِ نوازندگیِ

ساز، حتی سازهای مجاز در موسیقی مجاز، یعنی موسیقی سنتی، از تلویزیون ممنوع است. موسیقی شادِ سنتی همچون خودِ شادی ممنوع است. تکثیر و توزیع موسیقی به صورت نوار در همان محدودهٔ کوچك آزادی برای موسیقی ناشادِ مردانهٔ سنتی نیز باید با اجازهٔ کتبی از وزارت ارشاد اسلامی باشد. با اینهمه، سحر و جادوی اسلامی دوست و دشمن رژیم را قانع کرده است که موسیقی در ایران اسلامی به اوج چشمگیری دست یافته است!

همین جادوست که موجب شده است گفتگو در مورد سانسور در ایرانِ اسلامی از برنامهٔ امسال "محدوده های آزادی" به ناگهان غیب شود!"

آقای علامه زاده، حسادت چرا!؟*

در مجلهٔ آرش شمارهٔ ۲۴ ص ۲۱ مطلب "جشنوارهٔ جهانی فیلم رتردام" نقل قولی‌ست از آقای رضا علامه زاده به این ترتیب: "... سانسورگران سینمای ایران در موفق ترین نمایش جادوئی‌شان در سینما اتوپیای پاریس ترتیب اهدای این جایزهٔ پر افتخار روسلینی را به سازندهٔ خلاق فیلم که چاره ای جز سکوت ندارد، می‌دهند..."

برای روشن شدن آقای علامه زاده و بویژه خوانندگان مجلهٔ آرش، در مورد جایزه روسلینی برای فیلم "زندگی ادامه دارد" از عباس کیارستمی و دادن دیپلم این جایزه در سینما اتوپیا به سازندهٔ این فیلم، به نظر می‌رسد که توضیحی لازم است:

---

* ماهنامه آرش، شماره ۲۵ و ۲۶ ، اسفند، فروردین ۱۳۷۲ / مارس، آوریل ۱۹۹۳

۱- از آنجا که عباس کیارستمی فیلمسازی باهوش، خلاق و بسیار شریف است، چندین سالی است که برای معرفی آثارش در اروپا و بویژه در فرانسه تلاش می‌کنم (این تلاش را برای کلیهٔ فیلمهای خوب ایرانی مثل کارهای شهید ثالث، بیضائی، نادری و ... نیز فیلمسازان جوان، از سال ۱۹۷۸ شروع کرده ام و علیرغم حسادتهای این و آن ادامه خواهد داشت. صرفاً این کار را از روی علاقه شخصی انجام می‌دهم و به نظرم لیاقت فیلمسازان ایرانی کمتر از سایر فیلمسازان جهان سوم و اروپائی نیست.)

بعد از دیدن فیلم "زندگی ادامه دارد" از کیارستمی در یك جلسه خصوصی، آنرا به **ژیل ژاکوب** دبیرکل جشنواره کن و سایر فیلم انتخاب کنندگان این جشنواره نشان دادم. فیلم در جشنواره کن قبول شد و از همان روز اول با موفقیتی حیرت انگیز از طرف سینماشناسان اروپا و امریکا و غیره روبرو شد و توانست دو جایزه "روسلینی" و جایزه "نوعی نگاه" را به دست آورد.

تا آخرین روز جشنواره کن، دیپلم جایزه روسلینی آماده نشده بود و خانم "ماری رز" مسئول بخش جایزه روسلینی بعداً دیپلم را به من داد تا به کیارستمی تحویل دهم. موفقیت عظیم فیلم در کن، بسیاری از سینمادارن "هنر و تجربه" پاریس را تشویق کرد که از پخش کنندهٔ فرانسوی فیلم "گراند فیلم کلاسیك" بخواهند تا این فیلم در سینماهای آنان نمایش داده شود. سرانجام پخش کننده موافقت کرد که بطور همزمان این فیلم در سه سینما در پاریس به نمایش در آید: "بالزاك شانزه لیزه - اتوپیا - کارتیه لاتن و ۱۴ ژوئیه باستیل"

پخش کننده تاریخ نمایش عمومی را ۲۱ اکتبر ۹۲ اعلام کرد و از فیلمسازِ آن -عباس کیارستمی- دعوت کرد به پاریس بیاید تا مصاحبه های مطبوعاتی انجام گیرد. در این رابطه خانم "ماری رز" در تماسی با من پیشنهاد کرد که از این فرصت استفاده شود و رسماً دیپلم جایزه روسلینی در سینما اتوپیا (و نه هیچ جای دیگر) به عباس کیارستمی با حضور تعدادی از داوران جشنواره داده شود. من قبول کردم و جایزه طی مراسمی با حضور دبیر کل جشنواره کن و عده ای از شخصیتهای سینمای فرانسه به فیلمساز داده شد که از طریق خبرگزاری‌ها نیز گزارش شد. (بنابراین دادن جایزه در سینمای اتوپیا به این فیلمساز ربطی به سانسورگران سینمای ایران ندارد.)

"سینما اتوپیا" اولین سینمائی است در صحنه بین المللی که به معرفی آثار عباس کیارستمی با فیلم "خانه دوست کجاست؟" پرداخته است و تمام مطبوعات فرانسه از این بابت از این سینما قدردانی کرده اند. این سینما متعلق به یك کمپانی فرانسوی است که از همهٔ کشورهای جهان فیلمهای خوب را به نمایش در می‌آورد و هیچ گونه وابستگی مالی - فکری و غیره با هیچ حکومتی ندارد و فستیوالهائی از کشورهای گوناگون نیز برپا می‌کند.

همهٔ این توضیحات به خاطر اینست که آقای علامه زاده بدانند که متأسفانه نسبت به موفقیت های فیلمسازان ایرانی حساسیت بیش از حد نشان می‌دهند!! اگر فیلمی چون "دونده" از امیر نادری که در جشنواره های جهانی موفقیتهای درخشان داشته و

فیلمی است بسیار ارزشمند و سینما اتوپیا آنرا خریده و پخش کرده و سپس ۲۰ کشور جهان از این سینما پیروی کرده اند، یا فیلم "باشو، غریبه کوچك" از بیضائی به همین شکل یا فیلم "کلوزآپ" از کیارستمی و غیره به همین منوال و امروزه موفقیت فیلم "زندگی ادامه دارد" بیش از پیش آقای علامه زاده را ناراحت کرده است، نمی‌دانم علت آن چیست!! این نکته که هر فیلمی در ایران ساخته می‌شود، فیلم بدی است، یا نشان از حسادت کودکانه است و یا از ناآگاهی غیرقابل گذشت. فیلم آقای علامه زاده "مهمانان هتل آستوریا" را ما به چندین پخش کننده فرانسوی نشان دادیم (بنا به درخواست خودشان) اما کسی مایل به پخش آن نشد. سینما اتوپیا در چارچوب "سینه کلوپ فیلمهای ایرانی" روزهای یکشنبه آنرا بارها به نمایش درآورد و تعدادی از علاقمندان آنرا دیدند.

ایشان مرتباً اینجا و آنجا می‌گویند و می‌نویسند (از جمله در کتابشان روی تاریخ سینمای جمهوری اسلامی ایران) که هرکسی در خارج کشور به فیلمهای ایرانی کمك کرده حتماً مزدور رژیم است. این نکته اگر از ناآگاهی نباشد، قطعاً نشان از حسادت ایشان است. جشنواره های مهم جهانی مثل کن، ونیز، رتردام، لوکارنو، نیویورك، لندن، سه قاره، توکیو، پزارو، مسکو، کارلوویواری، سینما تك ها... سینما اتوپیا و غیره و غیره، همهٔ اینها قادر به تشخیص فیلم خوب ازمتوسط و بد هستند. بچه گانه است اگر فکر کنیم که رژیم جمهوری اسلامی به تمام روزنامه ها، ماهنامه ها، هفته نامه های دنیا پول داده است تا در بارهٔ فیلمهای ایرانی نقد خوب بنویسند یا تصور کنیم که رؤسای جشنواره های

جهانی را رژیم خریده است!

هر فیلم خوبی باید این شانس را داشته باشد که در اروپا و امریکا و... به نمایش در آید. یك فیلمساز ایرانی "در داخل یا خارج از کشور" اگر فیلم شایسته ای بسازد، نباید با تمام قوا بر ضد آن بسیج شد! نباید به آن حسادت کرد! اگر امکانی داریم باید آنرا پشتیبانی کنیم.

محمد حقیقت- مدیر سینما اتوپیا- پاریس

۳۰ مارس ۱۹۹۳

مخملباف و زندانیان زندان عادل آباد شیراز

در فوریهٔ ۱۹۹۲ تعدادی از زندانیان سابق زندان عادل آباد شیراز شکایتنامه ای علیه تجاوز به حقوق بشر در زندانهای جمهوری اسلامی ایران را تحت عنوان **"حقایق و شواهدی از آزار وحشیانهٔ زندانیان سیاسی در ایران"** به سازمان عفو بین الملل ارائه داده اند. همراه با این گزارش تکاندهنده که بخش اعظم آن به ساخته شدن فیلم بایکوت در زندان عادل آباد شیراز ارتباط دارد بخشهائی از فیلم و نیز عکسهائی از زندانیان شرکت کننده در فیلم را ضمیمه کرده اند. اطلاعیه با اشاره به شرائط دردناك زندانیان سیاسی در زندانهای رژیم اسلامی آغاز می‌شود و به این صورت ادامه می‌یابد:

"در سال ۶۴ فیلمی توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به کارگردانی محسن مخملباف با بودجهٔ سنگینی به نسبت دیگر فیلمهای ایرانی به نام بایکوت ساخته شد. موضوع فیلم در جهت

ایده های فاندمنتالیستی رژیم می‌باشد. هدف ما در اینجا اصلاً متوجه موضوع فیلم نیست. هدف ما نشاندادن سوء استفاده از موقعیت زندانیان سیاسی زندان عادل آباد و شکنجهٔ روحی آنان است. در این فیلم زندانیان را با زور و تهدید و در مواقعی با وعدهٔ آزادی مجبور به شرکت در فیلم کرده اند و آنها را در نقشهای مختلف از سیاهی لشگر تا نقشهای درجهٔ دو در فیلم جای داده اند. شروع [فیلمبرداری] این فیلم زمستان ۶۳ می‌باشد موقعی که هیچگونه سازمان یا نیروی مدافع حقوق بشری وجود نداشت که از وضعیت زندانیان سیاسی ایران دیدن کند. در این شرائط زندانیان سیاسی در مقابل وحشیگریهای رژیم بدون هیچگونه حمایت مادی قرار گرفته بودند و مجبور به بازیگری در جلو دوربین کارگردان رژیم شدند. محسن مخلمباف با همکاری مجید ترابپور رئیس زندان عادل آباد شیراز با انتخاب مهره های فعال و حبس کشیدهٔ قدیمی زندان که نزد دیگر زندانیان وجهه ای داشتند و با مجبور کردن آنان به شرکت در فیلم سعی در شکستن روحیهٔ دیگر زندانیان داشتند. این دسته از زندانیان مشهور نیز که با توجه به اعدامهای دسته جمعی آنزمان از افراد قدیمی زندان محسوب می‌شدند یا می‌بایست در دستهٔ اعدامهای جمعی قرار بگیرند همانطور که افرادی مثل محمود حسنی، محسن توکلی، حسن پایدار، محمد جاور، اسماعیل دالوند، جهانگیر طالبی و ... قرار گرفتند و یا اینکه بالاجبار در فیلم شرکت کنند. در بین زندانیانی که مجبور شدند در فیلم بازی کنند تعداد زیادی مشاهده می‌شوند که مستقیماً از سلولهای انفرادی آنها را بیرون آورده بودند. به عنوان مثال محمد جمالی (فردی که با علامت * در عکس مشخص شده است) از سلول انفرادی بعد از مدت یکسال و دو ماه بیرون

آورده شده است و او را به اجبار در فیلم جای دادند. او بعد از آن محکوم به دهسال حبس می‌شود و می‌تواند وارد بند عمومی شود. ولی با اینحال رژیم در سال ۶۷ او را اعدام می‌کند (اسم او در لیست گزارش اعدامیان گالیندوپل که روز ۱۴ فوریهٔ ۱۹۹۰ از زندانهای ایران دیدن کرد می‌باشد). اکثر افرادی که سرهای تراشیده دارند کسانی هستند که از سلولهای انفرادی بیرون آورده شده اند. قابل ذکر است که کارگردان فیلم، محسن مخملباف، در آخر فیلم برای معرفی هنرپیشه ها و مهمانان از این زندانیان به عنوان توابین قبلاً مارکسیست نام می‌برد که بنا بر شناخت مستقیم همهٔ آنها نه تنها از توابین نبوده اند بلکه تعداد زیادی از زندانیان غیر سیاسی (عادی) را نیز به اسم توابین قبلاً مارکسیست در فیلم شرکت داده اند."

فهرست نام کسان

آلنده، سالوادور ۱۰۵
آمیخائی، یهودا ۷۷, ۸۲, ۸۳, ۸۶
آیزنشتاین، سرگئی ۱۱

استالین، ژزف ۱۰۴
اشترایف، دیوید ۲۷
انتظامی، عزت الله ٤٨
اندرسون، لیندسی ١٤
انوار، سیدفخرالدین ٣٦
اوهانیان، آوانس ٥١

بارنو، اریك ۱۲
برشت، برتولت ۱۰۳
بهشتی، سیدمحمد ٣٤, ٣٥
بیضائی، بهرام ۲۵, ۲۹, ۳۰, ۳۱, ۳۲, ۳۳, ۳٤, ۳۵, ۳٦, ٤۲, ٤۳, ٤۹, ٦۹, ۷۰, ۱۲۰, ۱۲۲

پابست، ویلهلم ۱۰۲، ۱۰۳
پاکدامن، ناصر ٦۲, ۷۲
پینوشه ۱۱۶

تختی، غلامرضا ۱۰۰
تریواس، ویکتور ۱۰۲
تقوائی، ناصر ٤۱

جیگاورتف ۹, ۱۰, ۱۱, ۱۲, ۱۵

حاتمی، علی ۵۱
حبیبی، ۱۰۱
حسنی، احمد ۲۴
حقیقت، محمد ۴۰, ۴۲, ۵۴, ۱۱۹
خانز، کلارا ۷۷, ۷۸, ۷۹, ۸۱, ۸۲
خمینی، روح الله ۲۱, ۲۲, ۲۴, ۲۷
خیام ۷۹

دِرو، رابرت ۱۴, ۱۵
دودو، اسلاتان ۱۰۲
دولت آبادی، محمود ۳۳
دیکسون ۱۲

رامبو ۹
رایز، کارل ۱۴
روسلینی، روبرتو ۳۲, ۴۰, ۴۱, ۴۳, ۷۱, ۷۲, ۱۱۷, ۱۱۹, ۱۲۰, ۱۲۱
روش، ژان ۱۵, ۱۶
ریچاردسون، تونی ۱۴

ژرژ مه لی‌یس ۸

سبزیان ۱۸, ۱۹
سپنتا، غلامحسین ۵۰
سپهری، سهراب ۷۹

شاملو، احمد ۷۹
شجاع نوری، علیرضا ۴۲
شهید ثالث، سهراب ۱۲۰

طباطبائی، سیدمحسن ۲۲

عبدی، اکبر ۴۸
عشقی، میرزاده ۵۶
عقاد، مصطفی ۲۲
علامه زاده، رضا ۳۵, ۸۲, ۱۱۶, ۱۱۹, ۱۲۱, ۱۲۲

فالو، امیل ۱۱۶
فرانکو ۱۱۶
فرخزاد، فروغ ۷۹
فروهر، جهانگیر ۴۸
فصیح، اسماعیل ۳۴
فلاهرتی، رابرت ۱۳, ۱۴

کارو، النا ۷۹
کاسترو، فیدل ۸۷, ۸۹,

۹۰, ۹۲, ۹۳, ۹۵
کروز والرا، ماریا النا ۷۷,
۸۷, ۸۸, ۸۹, ۹۰, ۹۱, ۹۲,
۹۴, ۹۵
کشاورز، محمدعلی ٤۸
کلیمت، گوستاو ۹۹
کلینتون، بیل ۹۲, ۹۳
کمپرت، رمکو ۷۷
کندی، جان ۱۵
کنراد، گئورگی ۵۹
کوروساوا، اکیرا ۹
کورووِ، جیله پونته ۱۷, ۱۸
کوستا- گاوراس ۱۰۵
کوندرا، میلان ٦۵, ٦۸, ٦۹
کیارستمی، عباس ۱۸, ۲۰,
٤۰, ٤۱, ٤۲, ٤۳, ۷۰,
۷۱, ۱۱۵, ۱۱٦, ۱۱۷,
۱۱۸
کیمیائی، مسعود ٤٦, ۵۱
کیمیاوی، پرویز ۵۱

گوارا، چه ۸۷, ۹۵
گوبلز ۱۰۲
گونی، یلماز ۱۰۵

لانگ، فریتز ۱۰۲, ۱۰۳,
۱۰۴
لرد رابرتز ۱۲
لومیر ۷, ۱٤, ۷
لیکاك، ریچارد ۱٤, ۱۵

ماری رز ٤۱, ۱۲۰, ۱۲۱
محمود، احمد ٦٤, ٦۵
مخملباف، محسن ۱۸, ۱۹,
۲۳, ٤۵, ٤٦, ٤۷, ٤۸,
٤۹, ۵۰, ۵۱, ۵۲, ۱۲۵,
۱۲۷
معصومی، پروانه ٤۸, ٤۹
مهرجوئی، داریوش ۲٤,
٤٦, ۵۱
مورین، ادگار ۱۵
مولوی ۷۹

نادری، امیر ۲۵, ۱۲۰,
۱۲۱
نیما ۷۹

هامفری، هوبرت ۱۵
هدایت، صادق ٦۲, ٦۳, ٦۵
هیتلر ۱۰۲

ویتمن، والت ۱۰
وان گوگ، ونسان ۹۹
وینه، رابرت ۱۰۲

از این نویسنده منتشر شده است:

تنهٔ قطور درخت افرا (مجموعه داستان)
چاپ اول / تهران / ۱۳۵۶ / انتشارات سپهر
هنر آلمیان نخستین
چاپ اول / تهران / ۱۳۵۷ / انتشارات جهان کتاب
چاپ دوم / تهران / ۱۳۵۸ / انتشارات جهان کتاب
چاپ سوم / تهران / ۱۳۶۰ / انتشارات شناخت
هنر تمدنهای پیشین
چاپ اول / تهران / ۱۳۵۸ / انتشارات جهان کتاب
چاپ دوم / تهران / ۱۳۶۰ / انتشارات شناخت
جای پای آهو (فیلمنامه)
چاپ اول / تهران / ۱۳۶۲ / انتشارات رز _ نشر جرس
سراب سینمای اسلامی ایران
چاپ اول / هلند / ۱۳۷۰ - 1991 / نشر برداشت ۷ - انتشارات نوید
سوگوارهٔ پیران (فیلمنامه)
چاپ اول / هلند / ۱۳۷۱ - 1992 / نشر برداشت ۷
قفل (مجموعه فیلمنامه)
چاپ اول / هلند / ۱۳۷۱ - 1992 / نشر برداشت ۷
غوک (رمان)
چاپ اول / هلند / ۱۳۷۲ - 1993 / نشر برداشت ۷
اولین پوپکی که کاکل درآورد
چاپ اول / هلند / ۱۳۷۳ - 1994 / نشر برداشت ۷

و در دست انتشار است:

راز بزرگ من (مجموعه داستان)
تابستان تلخ (رمان)
لالا و ناپدری من (فیلمنامه)

"نشر افرا" منتشر کرده است:

سبز (مجموعه شعر) ـ ساسان قهرمان

کُسَل (رمان) ـ ساسان قهرمان

منتشر می شود:

راز بزرگ من (مجموعه داستانهای کوتاه) ـ رضا علامه‌زاده

گم زادها (رمان) ـ شهریار عامری

سایه‌ها (مجموعه داستانهای کوتاه) ـ مهری یلفانی

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

Copyright © 1995
Printed by AFRA Publishing Co.
No part of this book may be
reproduced or utilized in
any form or by any means,
except for review purposes,
without written permission
from the author.

ISBN 0-9699485-2-2
Printed in Toronto, Canada
1930 Yonge St., Suite 1082
Toronto, Ont. M4S 1Z4

Cover design: Afsaneh Daghighian (Golnar)

Cataloguing-in-publication Data
Allamehzadeh, Reza
Az dour bar aatash/R. Allamehzadeh
1. Motion pictures -- censorship
I. Title.
PN 1995.65.I6 A55 1995

Az Dour Bar Aatash

(Collection Of Articles)

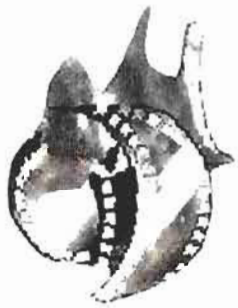
Rezaa Allaameh Zaadeh

Az Dour bar Aatash

A Collection Of Articles

By:

Reza Allamehzadeh



AFRA Publishing Co.
1930 Yonge Street, Suite #1082
Toronto, Ontario M4S 1Z4
Canada

Tel. / Fax: (416) 630-0275