فصلنامه‌ی
نشریه سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی

شماره ششم
پاییز ۱۳۹۹

به مناسبت صدوبیست‌وپنج سالگی سینما:

سینمای ایران و جهان

آلن بدیو و سینما

مساله‌ی این مستند، فرزندان قربانیان سرکوب‌هاست

دوست‌های همراز، زوج های بیگانه؛ نقدی بر فیلم سعادت آباد

فصلنامه ی مُروا
مُروا به معنی مژده و فال نیک است

نشریه‌ی سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی

شماره ششم پاییز ۱۳۹۹

زیرنظر شورای سردبیران با مسئولیت دو سردبیر:

مراد رضایی و علی صمد

همکاران این شماره:

آرش راد، حسن نادری، رضا کاظم زاده، دکتر گودرز اقتداری، مریم کامکار، زرین مرتضاییان، حسین غبرایی، مراد رضایی، سهراب مبشری، بیژن میثمی، سعید مشفق، شاهرخ شاهان، وهاب انصاری، علی صمد

آدرس ایمیل:

morva.lpi@gmail.com

فهرست مطالب:

پیش درآمد سردبیران/ مراد رضایی و علی صمد ۴

نگاهی به سینما هنر هفتم و تاثیرات آن در جامعه/ علی صمد..... ۶

مساله‌ی این مستند، فرزندان قربانیان سرکوب‌هاست/ مصاحبه‌ی مُروا با آرش راد، مستندساز..... ۱۵

آلن بدیو و سینما/ترجمه حسن نادری ۱۸

دوست‌های همراز، زوج‌های بیگانه؛ نقدی بر فیلم «سعادت آباد»/رضا کاظم زاده ۲۵

خلاقیت انقلابی/ مروان کریدی؛ ترجمه‌ی دکتر گودرز اقتداری..... ۳۰

سینمای ایران پس از انقلاب/ مریم کامکار..... ۳۴

چرا فیلم‌ها را باید در سینما دید /والتر مارچ؛ ترجمه‌ی زرین مرتضاییان ۳۶

مروری بر «آهنگ‌سازی برای فیلم‌ها»کتابی از تئودور آدورنو و آیزلر/ لئوناردو آلدروواندی؛ترجمه‌ی حسین غبرایی..... ۴۱

یک فیلم خوب در دوران سینمای کوچه‌بازاری؛ شازده احتجاب/ مراد رضایی..... ۴۳

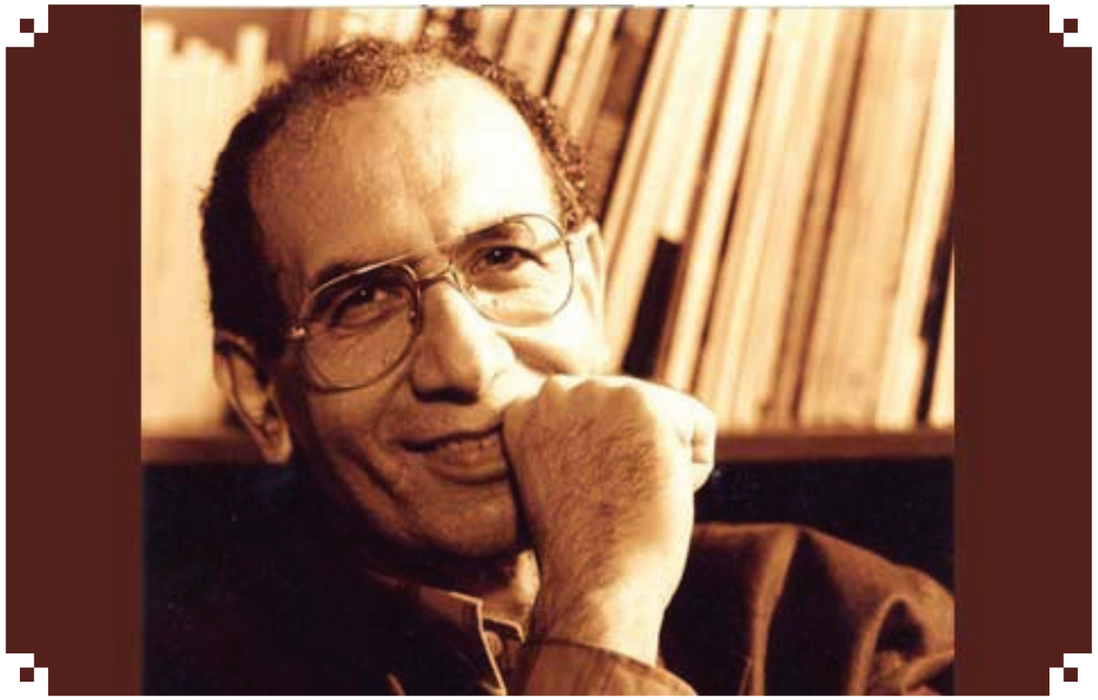
کن لوچ، فیلمساز جانبدار/ سهراب مبشری..... ۴۶

لمپنیسم و سینمای ایران/ بیژن میثمی..... ۴۸

چرا سینمای سوم؟/رایکو تاهارا، دانشگاه نیویورک، ژوئیه ۲۰۱۶، مترجم: سعید مشفق..... ۵۵

غریبه‌ای در دوزخی زمینی؛ ورشو - نگاهی مجمل به جهان یک فیلمساز(کریستف کیشلوفسکی) / شاهرخ شاهان..... ۵۸

عشقم، بیاد آر!، سرگذشت جنبش چپ چریکی ترکیه به روایت سریال تلویزیونی!/وهاب انصاری..... ۶۰



«...چگونه است لبت؟

که انفجار عریانی، سنگ می‌شود در بی‌تابی‌های خاموش

هوای قطبی انگار

فرش ایرانی را نخ‌نما کرده است

نشانه‌یی نیست

نگاه می‌کنم

اگر که تنها آن واژه می‌گذشت

به طرفه‌العینی طی می‌شد راه

کودک بازمی‌گشت تا بازیگوشی

و در چهارراه دست می‌انداخت دور گردنت

لبت کجاست؟

که خاک چشم به راه است...»

محمد مختاری

گرامی باد یاد پاییز خونین اندیشه در ایران، در روزهای قتل‌های زنجیره‌ای.

۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ (۷ دی ۱۲۷۴) روز تولد سینما، گرامی باد!

سینما همزاد مدرنیته است، نه فقط به این دلیل که ابزارهای ساخت فیلم نیاز به سطحی از تکنولوژی پیشرفته دارند. البته که بدیهی است چه تولد سینما در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ (۷ دی ۱۲۷۴) در سالنی در بلوار کاپوسین پاریس و چه تکوین و تکامل آنچه که امروز به عنوان سینما می‌شناسیم، اکیداً نیازمند تکنولوژی بوده و هست. از دوربین‌های آغازگر سینما که زمانی در روی پرده‌ی نقره‌ای حیرت می‌آفریدند و امروز در موزه‌ها و کلکسیون‌ها شگفتی می‌سازند، تا دوربین‌های دیجیتال و ابزارهای تولید جلوه‌های ویژه‌ی امروزین، مدیون روند تکامل تکنولوژی و صنعت هستند. این رشد تکنولوژی در دوران مدرن بود که توانست امکان به نمایش گذاشتن خیالات، تصورات، آرزوها، عواطف و هر حس و اندیشه‌ی انسانی دیگری را محیا و محیاتر کند. اما این تنها نسبت سینما با مدرنیته نیست.

از جنبه‌ای دیگر، سینما نسبت «هنر و پول» را به طرزی جدی دگرگون کرد، چرا که سینما محل تماس «صنعت» و اندیشه‌ورزی انسانی است. اندیشیدن و به اندیشه واداشتن به عنوان نزدیک به فلسفه‌ترین بخش هر هنری، در هنرهای حامل و شامل روایت، قابل رویت‌تر است. پیش از سینما، ادبیات و تئاتر هنرهایی بودند که به طور مشخص داستان و اندیشه‌ای را به مخاطب نشان می‌دادند و از این حیث سینما به شدت شبیه این دو گونه‌ی هنری است. اما از طرف دیگر سینما صنعت نیز هست. برآورده کردن امکان‌های تولید و فروش یک فیلم چنان شبیه ساختار صنعتی است که دو ترکیب «هنر سینما» و «صنعت سینما» گاه مترادف در نظر گرفته می‌شوند. از این حیث صنعتی شدنِ متعاقب مدرنیته را در این هنر همزاد مدرنیته به وضوح می‌توان دید.

در دوران سرمایه‌داری، به عنوان دوران اصالت سود و سرمایه، این سینماست که می‌تواند منطق «من خرید می‌کنم، پس هستم!» را در عرصه‌ی هنر متحقق کند. فیلم از این زاویه یک کالای صنعتی قابل خرید و فروش و البته تولید انبوه است. می‌توان این هنر- صنعت را وارد و صادر کرد، روی آن سرمایه‌گذاری کرد و در نهایت چیزهایی باب میل مشتری‌های مشخص –مخاطبان منتخب- تولید و ارائه کرد. با این وجوه، سینما هنر مرکزی دوران مدرنیته و عصر سرمایه است.

با وقوع انقلاب ۱۳۵۷ در ایران، و یک‌دست شدن تدریجی نظام سیاسی و فرهنگی حکومت برآمده از انقلاب در سایه‌ی سرکوب و خشونت، حقوق بشر و بویژه فرهنگ و هنر از اولین قربانیان سرکوب بودند. سینما و هنرمندان به عنوان متهمان ردیف اول این سرکوب قرار گرفتند. از همان روزهای آغازین انقلاب سالن‌های سینما، بازیگران بویژه هنرمندان زن، کارگردانان و تمام دست‌اندرکاران ساخت فیلم، به یک سوژه‌ی خشونت کور «اسلام سیاسی» تبدیل شدند. خشونت و سرکوبی که با توجه به اوضاع قمردرعقرب روزهای پرالتهاب آغازین انقلاب، چندان مورد توجه و اعتراض جریانات سیاسی، نهادهای مدنی و اجتماعی مخالف وضعیت نیز قرار نگرفت. حاکمان جدید، که آنچنان که از خاطرات‌شان برمی‌آید سال‌ها نفرت از سینما را در سینه‌های خود حمل کرده بودند، در بستر به وجود آمده تلاش کردند سینما را به طور کلی ممنوع و نابود کنند. اما تلاش این نیروها موفق نبود. حکومت اسلامی به سینما از یک طرف به دلیل فشار اجتماعی و از طرف دیگر با ارائه مدلی جدید برای کنترل و ابزارسازی هنر هفتم و به موازات آن با ارائه تولیدات فرهنگ اسلامی به این نتیجه رسید که تا حدودی تعدیل ایجاد کند. اما همان خشونت و سرکوب اولیه، ضرباتی کاری را بر تن سینمای ایران وارد کرد که صدمات آن هنوز هم مشهود است. در تمام این سال های گذشته می توان به جرات تاکید کرد که بازنمایی تبعیض‌آمیز زنان نسبت به دهه‌ی اول انقلاب چندان کاهش پیدا نکرده است. زیرا به موازات به تصویر کشیده شدن زن مدرن، گفتمان نقد و سرکوب زن مدرن نیز در قالب فیلم‌های دیگر و گفتمان‌های مردسالار در سینما و تلویزیون در دستور کار و فعالیت قرار می‌گیرند که مشخصاً بر نقش منفعل زنان و تحقیر آنها تاکید دارند.

سیاست ممنوع‌التصویر، ممنوع‌الکار، ممنوع‌الصدا و به طور خلاصه ممنوع‌الهنر کردن هنرمندان، که زاده‌ی سال‌های آغازین انقلاب است، چنان در ساختار سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی نفوذ و رسوخ کرده است که با وجود برخی تغییرات چهل سال گذشته، کافی است یک مسئول در جمهوری اسلامی، از اظهار نظر، اثر هنری، شیوه‌ی پوشش و یا حتی زندگی شخصی یک هنرمند خوشش نیاید تا بروز دادن هنر را برای این هنرمند ممنوع کنند. هنر هفتم عرصه‌ی اندیشه و سیاست است و از دید حکومت مستقر، اندیشه و سیاست خارج از چارچوب‌های مشخص شده، جرم و ممنوع است.

خوف حکومت از هنر و مشخصا سینما و تلاش برای مقید کردن آن به چارچوب‌های حکومتی، تنها به فیلم‌های تولید ایران محدود نمی‌شود. در سال‌های اخیر و با افزایش امکان دسترسی به سینمای جهان برای هنرمندان، روشنفکران، دانشجویان و اقشار مختلف جامعه، حکومت تلاش جدی و مستمری را برای کنترل این دسترسی آغاز کرد. تلاشی که به سبب ماهیت گسترده‌ی ابزارهای ارتباطی امروزی، پیش از آغاز نیز محکوم به شکست بود.

سینمای مبتذل، سینمای تهی از اندیشه، ضد زن و سیاست‌ستیز، سلاح دیگر جمهوری اسلامی برای سرکوب سینما بوده است که خاصه از اواسط دهه‌ی هشتاد شمسی سرمایه‌گذاری گسترده‌ای روی آن انجام شد. وقتی سیاست فرهنگی ممنوعیت استفاده از کالای «سینما» شکست خورد، اینبار تولید و ارائه‌ی کالای بنجل به جای کالای واقعی رایج شد. مساله‌ای که به تدریج موجب شد بخش‌هایی از سینما برای رانت‌خواران فرهنگی به امکان پولشویی و فساد اقتصادی هم بدل شود.

با این تفاصیل، سینما به مثابه‌ی هنر مرکزی دوران مدرنیته، مضاف بر پیوندهای اساسی و ماهوی خود با فرهنگ، جامعه و سیاست، در ایران نسبتی چند وجهی و پیچیده با امر سیاسی دارد. با تاکید بر این موضوع در تولد ۱۲۵ سالگی سینما و نیز در وضعیت بحرانی و

عجیب و غریبی که شیوع بیماری کرونا از پایان سال گذشته بر سینمای ایران تحمیل کرده و ادامه حیات سینما را با چالش های سنگین و شدیدی مواجه کرده است، فصلنامه‌ی مُروا در ششمین شماره‌ی خود به سراغ مسائل مربوط به هنر هفتم «سینما» رفته است. شماره‌ای که آگاهانه خواسته است به هنر سینما، به هنرمندان، هنرپیشگان و کارکنان صنعت سینما به عنوان سرمایه های ملی توجه نشان دهد. ما به همه هنرمندانی که در تمام عرصه‌ها و به‌ویژه هنر هفتم در طی ۴۱ سال گذشته با انواع محرومیت‌ها، تبعیضات و ستم‌ها به‌جرم متفاوت بودن، خودی نبودن، منتقد بودن، زن بودن و... مواجه بوده‌اند درود می‌فرستیم و امیدواریم سینما همچنان به زندگی شگفت‌انگیز خود ادامه دهد.

مطلب آغازین شماره‌ای که در پیش روی شماست، به موضوع نقش سینما در زندگی اجتماعی امروز ایران می‌پردازد. مصاحبه با آرش راد، مستندساز ساکن آمریکا، پیرامون مستندی که در مورد فرزندان قربانیان سرکوب‌های سیاسی و عقیدتی ساخته است، مطلب دیگر این شماره از نشریه‌ی مُرواست. نگاه آلن بدیو، فیلسوف سرشناس فرانسوی به مقوله‌ی سینما، موضوع مقاله‌ای است که در این شماره ترجمه شده است و دیدگاه‌های وی به عنوان یک «سینه‌فیل» را شرح می‌دهد. در سال‌های اخیر، سینمای «روانشناسانه» در ایران رواجی قابل توجه یافته است. تحلیلی بر فیلم «سعادت آباد» ساخته‌ی مازیار میری موضوع مقاله‌ای در این زمینه است. نگاهی به خلاقیت به عنوان یکی از ابزارهای انتزاعی تولید هنری، چه در عرصه‌ی مبارزه‌ی انقلابی و چه در میدان حیات کاری روزمره، مطلب دیگری از این شماره‌ی نشریه‌ی مُرواست. در ادامه رفیقی از همکاران نشریه، نگاهی به روندهای طی شده در سینمای ایران را در قالب مقاله‌ای به بررسی نشسته است. تئودور آدورنو به عنوان یکی از نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، کتابی در زمینه‌ی موسیقی فیلم دارد که شوربختانه به فارسی ترجمه نشده است. مطلب بعدی این شماره از نشریه، به معرفی این کتاب اختصاص دارد. نقد و بررسی فیلم سینمایی شازده احتجاب، ساخته‌ی بهمن فرمان‌آرا(۱۳۵۴) موضوع مقاله‌ی دیگری از نشریه است. در مطلب دیگری «کن لوچ»، کارگردانی متعهد و مترقی و البته نام‌آشنای سینمای جهان به خوانندگان معرفی شده است. لمپنیسم، به مثابه‌ی آفتی که سال‌هاست دامن‌گیر سینمای ایران است، نقش آن در سینمای پیش و پس از انقلاب و وضعیت کنونی آن مورد توجه نویسنده‌ی دیگری از همکاران نشریه‌ی مُروا بوده است. اگر سینمای آمریکا را سینمای اول و سینمای مولف اروپایی را سینمای دوم بدانیم، سینمای سوم، به عنوان یک امکان مترقی در تولیدات سینمایی مطرح است. مقاله‌ای با موضوع سینمای سوم مطلب بعدی نشریه خواهد بود. همچنین نگاهی به ساخته‌های معروف کریستف کیشلوفسکی که در میان مخاطبان ایرانی سینما، محبوب و معروف است، موضوع مقاله‌ی بعدی است. وقتی از سریال‌های ترکیه صحبت می‌شود، غالباً ذهن به سوی سریال‌های زرد ترجمه و دوبله شده در سال‌های اخیر می‌رود. اما در مطلب آخر این شماره از نشریه‌ی مُروا، در مورد یک سریال ترکیه‌ای صحبت می‌شود که نه مبتذل است و نه ترجمه و دوبله شده است.

در پایان از تمام مخاطبان نشریه‌ی مُروا دعوت می‌شود، نظرات، پیشنهادات، انتقادات و البته مقالات خود را به آدرس ایمیل moc.liamg@ipl.avrom ارسال نمایند.

نگاهی به سینما هنر هفتم و تاثیرات آن در جامعه

علی صمد

هنر را می‌توان به عنوان زیربنای تکامل فرهنگی جامعه که منجر به رشد و شکوفایی آن می‌شود در نظر گرفت. سینما هنر شاخص قرن بیستم است و بدون شک سینما یکی از مهم‌ترین ابزارهای فرهنگی و هنری پرقدرت در جهان چند فرهنگی امروز به شمار می‌آید. سینما رسانه‌ای نسبتاً جدید محسوب می‌شود که از آن به عنوان هنر هفتم یاد می‌شود. در سال ۱۹۱۱، «ریچیوتو کانودو» (Ricciot-to Canudo)، نویسنده، شاعر، نظریه‌پرداز سینما، موسیقی‌شناس و نقاد ادبی ایتالیایی، سینما را هنر هفتم نامید. او در واقع اولین نظریه‌پرداز سینما محسوب می‌شود. کانودو سینما را ترکیبی از سه هنر زمانی و سه هنر مکانی می‌دانست. سه هنر مکانی شامل نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص بودند و سه هنر زمانی را موسیقی، تئاتر و ادبیات تشکیل می‌دادند.

به همین جهت کانودو سینما را به عنوان هنر مستقل در نظر نمی‌گرفت، بلکه آن را هنری ترکیبی از شش هنر برشمرده در بالا تعریف می‌کرد. او اولین کسی بود که برای سینما بیانیه نوشت و بیانیه‌ی او به نام «سینما، هنر نو، هنر هفتم» معروف شد. او نخستین اندیشمند سینمایی است که مجله‌ای سینمایی به نام «نشریه‌ی هنر هفتم» چاپ کرد. کانودو در زمان خود توانست نخستین باشگاه دوستداران سینما را تشکیل دهد. والتر بنیامین متفکر برجسته‌ی آلمانی جایگاه ویژه‌ای برای سینما قائل است و می‌گوید:« برای انسان معاصر بازنمایی واقعیت به‌وسیله‌ی فیلم به‌طور غیر قابل مقایسه‌ای اهمیت بیشتری نسبت به نقاشی دارد؛ چرا که این ابزار تکنولوژیکی به‌طور بسیار دقیقی در واقعیت نفوذ می‌کند و وجوهی از آن را برملا می‌سازد که هیچ ابزار دیگری چنین توانایی را نداشته است».

امروز به‌راحتی می‌توان تاکید کرد که سینما با گذشت بیش از صد سال توانسته راه خود را در میان جوامع بشری باز کرده و در این مدت‌زمان موفق شده پیوندی نزدیک میان هنر و مخاطبانش برقرار کند. امروزه آثار هنری قادرند نگرش اجتماعی خاصی را در ما به وجود آورند و حتی موجب پیشرفت هویت اجتماعی و فرهنگی شوند. سینما در جایگاه رسانه‌ای تصویری توانسته نقش مهمی در ظهور دوباره‌ی گفتمان‌های متنوع داشته باشد. رابطه‌ی سینما و گفتمان موجب پیدایش دیدگاه‌هایی مدرن و نو پیرامون مسایل گوناگون اجتماعی می‌شود. در جهان، سینما توانسته به‌عنوان ابزاری برای ارتقاء تفکر و بینش در زیباشناسی و آشنایی با فرهنگ‌های دیگر نقش گسترده‌ای بازی کند.

در دوران کنونی «هنر جادویی» سینما، به پاس مجموعه‌ی شگفتی‌ها، زیبایی‌ها و لذت‌جویی‌هایش از فرهنگ تصویری توانسته ثمره‌ی اندیشه و نظریات هنرمند را با بهره‌گیری از رشد فنی و تکنیکی به شکلی آشکار و در ابعاد گسترده در اختیار

دوستداران این هنر قرار دهد. سینما بی‌تردید به سبب عملکردهایی که دارد موفق شده مقام و منزلت شایسته‌ای را در میان هواداران خود ایجاد کند. تاثیرگذاری هنر هفتم به قدری عمیق و گسترده است که بدون شک می‌توان ادعا کرد که با این هنر می‌توان، فرهنگ، باورها و اندیشه‌ها را به سرعت به جامعه انتقال داد و در جهت تقویت و یا بی‌ثباتی موضوعات مختلف اجتماعی و فرهنگی در بین مردم تلاش کرد. از این جنبه است که سینما به عنوان یکی از جذاب‌ترین گرایش‌های هنری به حساب می‌آید.

سینما در آغاز فعالیتش توانست مانند نوعی «هنر جادویی» نگرش‌ها و توجهات را به سوی خود جلب کند. هنر هفتم به‌عنوان هنری پرطرفدار، توانسته در دنیای ارتباطات و رسانه‌های بزرگ تصویری و شنیداری، صدها میلیون مخاطب در سرتاسر جهان داشته باشد و در این بین نقش تاثیرگذاری آن بر فرهنگ و تحولات اجتماعی بر هیچکس پوشیده نیست. این پدیده‌ی هنری و تکنیکی می‌تواند به راحتی نقش بسیار مهمی در ایجاد یا خلق فرهنگ، تغییر فرهنگ و فرهنگ‌پذیری افراد جامعه داشته باشد. سینما، مثل دیگر هنرها با توجه به گوناگونی فرهنگ‌ها، ارزش‌ها و باورهای فرهنگی، اجتماعی و مذهبی می‌تواند موجب تاثیرات متفاوت و گاه مشترکی در میان مردم مناطق مختلف جهان، به‌جا بگذارد.

انقلاب بهمن ۵۷ و پاکسازی و حذف هنرمندان پیش از انقلاب و دیگر غیر خودی‌ها

در فردای انقلاب سال ۵۷، بخش بزرگی از قدرت حکومتی به دست طرفداران آیت‌الله خمینی افتاد. آن‌ها به‌دنبال کسب کامل همه‌ی مراکز قدرت بودند. در این بین فرهنگ، آموزش، هنر، موزیک، سینما و تئاتر از جمله مراکز مهمی بودند که به دست آوردن کنترل آنها برای طیف اسلامی به قدرت رسیده دارای اهمیت بسیار زیادی بود. شرایط انقلابی، فضای آزاد بعد از انقلاب و تشکیل و برآمد علنی و گسترده فعالیت احزاب و سازمان‌های سیاسی و نهادهای مدنی در جامعه و تقسیم مراکز قدرت میان جریانات ملی-لیبرال طرفدار مهندس مهدی بازرگان و اسلام‌گرایان و بی‌تجربگی در حکومت داری به راحتی اجازه‌ی چنین کاری را به هواداران آیت‌الله خمینی نمی‌داد که همه‌ی عرصه‌های قدرت را در دست بگیرند.

ضوابط کامل پاکسازی و جدول مجازات کارکنان دولت در کیهان امروز
تصفیه در سازمانهای اداری کشور آغاز شد
دادگاه لاهه رسیدگی به شکایت امریکا علیه ایران را آغاز کرد
شورای امنیت ایران را محکوم
تمام مردم همدان به روستاها رفتند
نتایج قطعی همه‌پرسی تهران و شهرستانها
کیهان

اولین دولت پس از انقلاب به رهبری مهندس مهدی بازرگان شروع به فعالیت کرد. در آن زمان سرپرست امور فرهنگی دولت موقت به آقای پرویز ورجاوند سپرده شده بود. او در نامه‌ی سرگشاده‌ای که در مطبوعات آن دوران انتشار یافت، نوشت: «گروهی که از دیدگاه بسته و قشری به مسئله [سینما] می‌نگرند، بر آن هستند تا بر این گونه فعالیت‌ها نقطه پایان گذارده شود. این گروه همان‌هایی بودند که ندانسته در جریان انقلاب با عوامل رژیم [پیشین] همگامی کردند و تعداد قابل‌توجهی از سینماها را به آتش کشیدند».

در واقع در ماه‌های اول انقلاب این دیدگاه‌ها تا حدودی توانسته بود در برابر جناح انحصارگر و اسلامی حاکمیت که به‌دنبال تعرض به آزادی‌های اجتماعی و مدنی بود سد ایجاد کند. آیت‌الله خمینی که در مقام رهبری انقلاب تکیه داده بود به دنبال این بود که همه چیز در خدمت اسلام در آید و از این زاویه خواهان این بود که همه‌ی نشریات، کتب، رادیو و تلویزیون و سینماها از فساد و هر چه که غیرخودی است پاک شوند. او به روشنی دستور سانسور فیلم‌ها و پاکسازی صنعت سینما از عناصر طاغوتی و غیراسلامی را صادر کرد:«در ساخت فیلم‌ها نظارت کنید. نگذارید اشخاصی که متعهد نیستند کار را به دست گیرند. تصفیه کنید آنها را و این یک امر ضروری و لازم است».

پیشتر متذکر شدیم که شرایط آن زمان و نیز فضا در میان برخی از نهادهای فرهنگی، علمی، سیاسی و روشنفکری فعال در عرصه اجتماعی اجازه نمی‌داد که به راحتی هر سیاستی اعمال شود. برای نمونه در این زمینه به‌طور مشخص می‌توان به نهاد دانشگاه با ۱۷۵ هزار دانشجو و هزاران استاد و همکار و... توجه داد که اکثرا دانشجویان و نهادهای دانشگاهی طرفدار اسلام‌گرایان تازه به قدرت رسیده نبودند. دانشگاه، بعد از انقلاب برای مدت کوتاهی به مرکز عمده‌ی فعالیت سیاسی و برخورد افکار و اندیشه‌ها تبدیل شد. در فضای آزاد به‌وجود آمده، احزاب و سازمان‌های چپ، ملی و ملی مذهبی به فعالیت علنی سیاسی و صنفی در محیط دانشگاه پرداختند. دانشجویان همواره به‌دلیل موقعیت اجتماعی خود در جامعه، قادر به کار توضیحی و تاثیرگذاری بر محیط پیرامون اعم از خانواده، محل زندگی و محل کار بودند. دید جامعه به دانشجویان بسیار مثبت و اغلب مردم، آنها را به عنوان قشر پیشرو به حساب می‌آوردند. در واقع دانشجویان و سازمان‌های دانشجویی غیر حکومتی، توان این را داشتند که دانشگاه را به یکی از مراکز فعالیت‌های سیاسی در جامعه تبدیل کنند که در آن، رژیم تحت فشار سیاسی و اجتماعی قرار گیرد! زیرا نیروی جوان در دانشگاه‌ها، همواره دارای گرایشات ضد سنتی، عدالت‌خواهانه و آرمان‌گرایانه است و زندگی دانشجویی چنین زمینه‌ای را برای ایجاد جنبش‌های اجتماعی عدالت‌خواهانه و آزادی‌خواهانه فراهم می‌سازد. از زمان رژیم گذشته و به‌ویژه از مقطع انقلاب، ارتباط دانشجویان با روشنفکران خارج از دانشگاه و نیز مردم در سطحی بسیار وسیع بوده و این موضوع، باعث حساسیت شدید حکومت و رهبران تازه به قدرت رسیده بعد از انقلاب شده بود!

بعد از انقلاب، رژیم اسلامی در همه‌جا جز در دانشگاه در اکثریت مطلق قرارداشت. در آن زمان دانشگاه در اکثریت خود برخلاف جامعه از حکومت اسلامی و آیت‌الله خمینی حمایت و پیروی نمی‌کرد. بعد از انقلاب تنها اقلیتی فعال از دانشجویان به دفاع و حمایت از حکومت اسلامی آیت‌الله خمینی پرداخت و بخش اکثریت دانشجویان بیشتر به مخالفت با حکومت اسلامی گرایش داشت. اساتید و کارکنان دانشگاه‌ها به‌همراه دانشجویان دلبستگی زیادی به جریانات سیاسی چپ و لائیک غیر حکومتی، نشان می‌دادند و دانشگاه فعالیت زیادی را جهت روشنگری و نیز افشای سیاست‌های ارتجاعی حکومت وقت، انجام می‌داد. و حکومت از این بابت از دانشجویان و دانشگاهیان به‌شدت ناراضی بود. سیاست حکومت اسلامی ایران در این دوره این بود که از سویی نقش دانشگاه و به‌ویژه جنبش دانشجویی را در به پیروزی رساندن انقلاب منکر شود. در سطح جامعه نیز تبلیغات علیه نظام آموزشی ایران از طرف روحانیت حاکم و دیگر جریانات مذهبی نزدیک به حاکمیت علیه دانشگاه و دانشگاهیان افزایش زیادی یافت. آیت‌الله خمینی و طرفدارانش به اشکال گوناگون از نفوذ فرهنگی غرب در جامعه و به‌خصوص در نهادهای آموزشی و فرهنگی و هنری ایران صحبت می‌کردند و این فکر را تبلیغ می‌کردند که موضوعات مورد تدریس در این مراکز آموزشی فاقد مبانی اساسی است و نیز می‌گفتند که روش، روند و اصول این مراکز، از بنیان ضد اسلامی است و باید مراکز آموزش عالی و متوسطه را با تغییرات اساسی به سمت اسلامی شدن هدایت کرد. اما حضور قوی دانشجویان طرفدار اپوزیسیون در دانشگاه‌های کشور، باعث عدم پیشبرد سیاست‌های انجمن‌های اسلامی و حکومت اسلامی شد.

از ۱۵ خرداد ۱۳۵۹ تا ۲۷ آذر ۱۳۶۱، مراکز آموزش عالی ایران تحت عنوان «انقلاب فرهنگی» نزدیک به سه سال تعطیل شد و بدین ترتیب به فعالیت تشکل‌های دانشجویی قدرتمند دگراندیش در دانشگاه‌ها پایان داده شد. بعد از انقلاب فرهنگی شعار اصلاح و اسلامی کردن دانشگاه‌ها پیش برده شد. در واقع به جای اصلاح نظام دانشگاه جهت بالا

بردن هر چه بیشتر بهره‌وری، سیاست اخراج و تصفیه غیر خودی‌ها در دستور کار قرار گرفت. این پاکسازی‌ها در آغاز با تصفیه اساتید به بهانه‌ی ضد انقلاب، طاغوتی، کمونیست، غرب‌زده و ضد اسلامی شروع شد.
در سال ۵۹-۱۳۵۸ در سطح دانشگاه‌های سراسر کشور تعداد اعضای هیئت علمی دانشگاه به ۱۶۸۷۷ نفر بالغ می‌شد که بعد از انقلاب فرهنگی تعداد آنان به ۹۰۴۲ نفر رسید. سپس با ایجاد فضای عدم اعتماد و برخوردهای زشت و خارج از شئون اجتماعی با اساتید، عده‌ای از آنان، دانشگاه را ترک و به خارج از کشور رفتند و عده‌ای دیگر بازنشستگی اجباری را از ترس سرکوب و انواع آزار و اذیت دیگر پذیرفتند و بدین طریق تعداد اعضای هیئت علمی در این دوره به نصف یعنی ۸۰۰۰ نفر رسید. در نتیجه با این روش، مراکز آموزش عالی از سرمایه‌های علمی خود که با هزینه و پول مردم تربیت شده بودند، محروم گردیدند. بعد از پاکسازی اساتید نوبت به حذف بخش بزرگی از دانشجویان رسید. در دانشگاه‌ها انجمن‌های اسلامی دانشجویی وابسته به حاکمیت با دادن اطلاعات دقیق از فعالین جنبش دانشجویی توانستند هزاران دانشجوی دگراندیش را به علل سیاسی و اعتقادی از دانشگاه‌ها اخراج، معلق، مشروط دائم یا موقت کنند. و بدین طریق در دانشگاه‌ها با اخراج و تصفیه‌ی غیر خودی‌ها، فضای کاملاً آرامی برای اجرای اهداف‌شان فراهم گردید. و در بیرون از دانشگاه‌ها از همان ماه‌های پس از انقلاب دادگاه‌های انقلاب و بنیاد فارابی و... دست به حذف هنرمندان پیش از انقلاب و هنرمندان مترقی بعد از انقلاب زدند و بسیاری از آنان خانه‌نشین، بیکار و یا از کشور به دلیل انواع آزار و اذیت خارج شدند و یا مجبور به فرار از کشور گردیدند.
در واقع در دو ساله‌ی اول انقلاب، نهادهای اسلامی و فرهنگی انحصارگر شکل‌گرفته پس از انقلاب ۵۷، با اختیاراتی گسترده اقدام به پرونده‌سازی برای اکثریت هنرمندان سینما و تلویزیون و خوانندگان زن و مرد پیش از انقلاب کردند. پس از تشکیل پرونده‌های قضایی به اتهام «نشر ارزش‌های منحط غربی» یا «اشاعه‌ی فساد و فحشا» و «بی‌حجابی»، با محکومیت‌هایی مانند پرداخت جریمه، دستگیری‌ها، تهدید به زندان، انواع تهدیدات و فشارهای روحی و روانی، مصادره‌ی اموال و... مواجه شدند و علاوه بر همه‌ی این محرومیت‌ها و تبعیضات به اکثر بازیگران و خوانندگان زن پیش از انقلاب اجازه‌ی ادامه فعالیت هنری ندادند. در اوایل دهه‌ی ۰۶، محمد بهشتی، که طرفدار حفظ سینما در جهت اهداف و برنامه‌های حکومت اسلامی بود مدیر بنیاد سینمایی فارابی شد. او در یکی در مصاحبه‌های سال‌های اخیرش در مورد حذف بازیگران قبل از انقلاب متذکر شد: «این جماعت توبه کردند و ما هم پذیرفتیم که در ایران بمانند و کار کنند. اما بعد دیدیم مگر می‌شود مخاطب سینما تک تک فیلم‌های قبلی را از یاد ببرد؟ به همین خاطر مجبور شدیم تمام مصادیق سینمای قبل از انقلاب را پاک کنیم و در نهایت تصمیم این شد که این افراد کار نکنند». در این میان یکی دیگر از ارگان‌های مربوطه که وظیفه‌ی کنترل زندگی معنوی جامعه را مانند وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عهده گرفته بود، اعلام کرد که هرگونه فعالیت سینمایی، از تولید و توزیع و نمایش تنها با مجوز این وزارتخانه ممکن است. بدین ترتیب فشارها از طریق کنترل، حذف، تهدیدات، پرونده‌سازی، ایجاد محدودیت با انگ‌های طاغوتی، عامل فرهنگ غربی و... بر سر هنرمندان آن روز کشورمان وارد شد. هیچ نهاد مدنی، اجتماعی، حقوقی و سیاسی به یاری آنان برای دفاع از حقوق‌شان نیامد و بدین ترتیب آنها در برابر انواع بی‌عدالتی و اتهامات در تنهایی مطلق بی‌دفاع باقی ماندند.

زنده یاد فرزانه تأییدی هنرپیشه‌ی تئاتر و سینمای کشورمان در برخی گفت‌وگوهایش شرح دردناکی را از آن چه در اوایل انقلاب بر او رفت، بیان کرده است. از جمله در یکی از آن‌ها که در کتاب «گریز ناگزیر» و در گفت‌وگو با ناصر مهاجر انجام شده، چنین گفته است: «به‌مرور، از درون تحلیل می‌رفتم. درون و روحم خورده می‌شد. رفته‌رفته همه‌چیز را از ما گرفته بودند و ما را به جایی رسانده بودند که بشکنیم و تسلیم شویم و یا همه‌چیز را رها کنیم و از زندگی در مملکت‌مان بگذریم. اول حقوق مرا، کارمند رسمی وزارت فرهنگ و هنر را، قطع کردند. بعد کوشیدند که مرا به همکاری بکشانند. موفق نشدند و اذیت و آزارها شدت گرفت. بعد ممنوع‌الچهره شدم. تحقیرها و اذیت و آزارهایی که روزمره اتفاق می‌افتاد».
متاسفانه در آن دوره حذف هنرمندان، موزیسین‌ها، خوانندگان و بازیگران سینمای پیش از انقلاب ۵۷، با سکوت جریانات سیاسی، معترض و روشنفکری اوایل انقلاب روبرو شد. در واقع آنان علناً با سکوت آگاهانه‌ی خود با جریان اسلامی به قدرت رسیده که به دنبال حذف و محرومیت هنرمندان «غیر خودی» در همه‌ی عرصه‌های فرهنگی جامعه بود همراهی کردند. و بخش بزرگی از هنرمندان کشورمان با پاکسازی‌های گسترده در همه‌ی رشته‌های هنری مواجه گشتند و بدین ترتیب آنان از حقوق اجتماعی و مدنی خود در جامعه محروم شدند.

سینما در ایران و رویکرد جوانان به آن

با ورود سینما به ایران در دوران مشروطه، و در ادامه با شروع مدرنیزاسیون، سینما به عنوان مهمترین فرم فرهنگی ساخته‌ی عصر نوگرایی(مدرنیته) در کشور گسترش پیدا کرد و به عنوان هنری وارداتی رفته‌رفته از دربار به گستره‌ی جامعه راه پیدا کرد. در ادامه بسیاری از هنرمندان کوشش کردند در کنار شناخت مدیوم سینما، به راه حل‌های لازم برای ساخت یک فیلم نیز دست پیدا کنند. از این زاویه، سینما خیلی با سرعت در ایران رشد کرد و بخش قابل توجهی از جامعه‌ی آن زمان کشور، مخاطب اصلی سینمای بومی شد. آزادی سینما منطقا در ارتباط با آزادی بیان معنی می‌شود. سینما به‌دنبال تحقق این امر مهم است. آزادی سینما و چالش‌های حقوقی مربوط به آن همشیه یکی از کشمکش های حکومت‌ها در هر کشوری بوده است و به همین دلیل دولت‌ها هنر سینما را با انواع قوانین و اگر و اماها و ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها مواجه کرده‌اند. در تمام دوره‌های گذشته‌ی تاریخ سینما تا به امروز اکثر تولیدات سینمایی ایران به دلیل وجود دیکتاتوری و محدودیت‌های بسیار همواره به سینمایی تعلق داشته که هدفش تسخیر گیشه‌ها به‌وسیله مردم بوده است. به همین خاطر ارزش‌های هنری فیلم برایشان چندان اهمیتی نداشته است. خانواده و نهادهای مهمی چون آموزش و پرورش و عالی نقشی حیاتی در هویت بخشی به نسل نوجوان و جوان کشور دارند. در این بین می‌توان از عنصر دیگری به نام رسانه‌های تصویری نیز نام برد که ظرفیت بسیار بالایی در شکل‌دهی به نگرش تماشاگران خود دارند. پس می توان چنین نتیجه گرفت که بخش قابل توجهی از مردم و به‌ویژه نسل جوان کشور از علاقمندان و مخاطبان جدی هنر هفتم می باشند. سینما چنانکه گفته شد، به عنوان رسانه، از امکان ارائه‌ی فرهنگ، ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی، و کلاً سبک زندگی به مخاطبان خود برخوردار است و آنها را به اشکال گوناگون به مخاطبان خود انتقال می‌دهد.
مدیوم تصویر متحرک، دگرگون‌ساز است و همه‌چیز را می‌تواند به اشکال گوناگون متحول کند. این واقعی‌سازی می‌تواند مخاطب جوان را متحول نماید. جوان در مقابل یک اثر سینمایی خوب تمام احساساتش فعال می‌شود. بنابراین مداقه ارتباط فرهنگ، ارزش‌ها، اخلاق و هنر که از دل زندگی روزمره‌ی اجتماعی برآمده است در عصر زندگی مدرن با بحث‌های جدی روبرو شده است. نقش فرهنگی سینما به عنوان ابزاری ویژه، به فرد برای بیان و سامان بخشی به مسائل زندگی یاری می‌رساند.

این موضوعی پیچیده نیست که سبک زندگی فرآورده عصر نوگرایی(مدرنیته) می‌باشد. سبک زندگی حاصل انتخاب و خوی و سرشت فردی انسان‌ها است. در جهان کنونی و به‌ویژه دیجیتالی، رسانه‌ها در شکل دادن به سلیقه و انتخاب افراد نقش بسیار مهمی بازی می‌کنند. سینما به عنوان رسانه‌ای پرقدرت، با جاذبه‌های تکنیکی و شگفت‌انگیز و ویژگی‌های انحصاری و ظرفیت های لازم برای جلب و جذب جوانان به هنرپیشگی و طرح و معروف شدن در جامعه به عنوان هنر هفتم از امکان، توان و ظرفیت فوق‌العاده زیادی برای تاثیرگذاری بر مخاطبان خود و به‌ویژه جوانان برخوردار است. برای بخش‌هایی از جوانان گرایش به سینما برای معروف و ثروتمند شدن بسیار دارای اهمیت است. اما گرایش جوانان به سینما فقط از زاویه‌ی هنرپیشه و معروف شدن مطرح نمی‌باشد. بسیاری دیگر از شگفتی‌ها و عرصه‌های دیگر فعالیت در سینما مانند سناریونویسی، نویسندگی، فیلم‌نامه‌نویسی، کارگردانی و دستیاری؛ مدیر و طراح صحنه، مدیر طراح دکور و لباس، چهره‌پرداز، نورپرداز، صدابردار، تهیه‌کننده‌ی فیلم، موزیک سینما، مدیر تدارکات، سیاهی لشکر، طراحی و نقاشی صحنه‌ها، فیلمبرداری و ... می‌تواند موجب جذب جوانان به هنر هفتم شود. بدین ترتیب برای جوانان علاقمند به هنر سینما، حوزه‌های گوناگونی برای فعالیت وجود دارد. هنر سینما به عنوان هنری در دسترس و جذاب بیشترین مخاطب را پس از تلویزیون به خود اختصاص می‌دهد.

این واقعیتی است که سینما یکی از مهم‌ترین جاذبه‌های مورد توجه و علاقه‌ی بخشی از جوانان در ایران است. در دو دهه‌ی گذشته با افزایش موفقیت‌های سینمای ایران در جهان، رویکرد نسل جوان به مقوله‌ی سینما تا حدودی افزایش یافته و به همان ترتیب نیز نظر آنان به سینما متحول شده است. سینما از آغاز تا امروز توانسته به عنوان یکی از پدیده‌های هنری دوران مدرن، سهم زیادی در زندگی روزمره‌ی مردم و به‌ویژه جوانان ایفا کند. در مضمون نیز روند گسترش هنر هفتم گسترش پیدا کرده است و از جهت صرفاً سرگرم‌کننده تا حدودی به قلمرو اندیشه و واقعیت نیز کشیده شده است.
همه ما این تجربه را داریم که فیلم دیدن در سینما یکی از معدود تفریحات پسران و دختران جوان است. در ایران در میان اقشار متوسط و مزدبگیر جامعه تفریح چندانی برای گذراندن وقت یا اوقات فراغت وجود ندارد. انتخاب فیلم همراه با تجربه جمعی رفتن به سینما برای تماشای یک فیلم برای نسل جوان کشور بسیار دلپذیر و شیرین می‌باشد. البته وجود محدودیت‌ها و کاهش درآمد، گرانی و عدم وجود امکانات لازم برای گذاران اوقات فراغت در جامعه باعث گردیده که سینما بخش قابل توجهی از مخاطبین خود را از دست دهد.
علاوه بر موارد فوق، گسترش شیوع ویروس کرونا سیمای عمومی جامعه‌های بشری و از جمله ایران را نیز دگرگون کرده است. زندگی روزمره تا حد زیادی متوقف و به حال تعطیلی موقت یا همیشگی موسسات و بنیادها منجر شده و تغییر عادات و روش‌های رفتاری، زندگی مدنی را یکسره دگرگون کرده است. در واقع همه به‌دنبال آن هستند که با وضعیت جدید پیش آمده خودشان را به شکلی انطباق دهند.

سینما و مساله‌ی زنان در عرصه‌ی فرهنگی

سینما همواره می‌تواند به عنوان یکی از تاثیرگذارترین و جذاب‌ترین رسانه‌های فرهنگی و هنری کشور نقشی مترقی و پیشرو در زمینه‌ی نگاه به جنسیت و مسائل زنان در جامعه داشته باشد.
در اوایل دهه‌ی ۶۰، بسیاری از موضوعات مهم اجتماعی مانند «عشق»، دوست داشتن، لذت بردن، و... در فیلم‌ها حذف شدند و با سرعت هرچه تمام‌تر محدودیت‌های شدید و سخت‌گیرانه‌ای برای حضور زنان در فیلم‌ها اعمال گردید. به‌طوری که سناریوهای فیلم‌ها غالباً پیرامون شخصیت‌های مردان متمرکز شدند.
در سال‌های اول دهه‌ی ۶۰ «بنیاد سینمایی فارابی» و «حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی» به دنبال این بودند که تعریفی اسلامی از سینما و بیان مدلی جدید برای تولیدات فرهنگی اسلام‌گرایان به قدرت رسیده در ایران ارائه دهند. در آذرماه ۶۲، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با مصوبه‌ای و هیات دولت، «کمیسیون فیلم‌نامه» را زیر نظر اداره‌ی نظارت و ارزش‌یابی این وزارتخانه تشکیل داد که این امر از یک سو محدودیت‌های زیادی برای فیلم‌سازان به‌وجود آورد و از سوی دیگر حضور زنان در سینما را نیز محدودتر کرد.
پس از سال ۱۳۶۲ با تسلط اسلام‌گرایان بر تمام مراکز قدرت، ضوابط فیلمسازی با توجه به شرایط پس از انقلاب تدوین و تنظیم گردید و همین باعث شد که بسیاری از فیلم‌ها بدون زنان ساخته شوند. در این زمان ۵۰ فیلم را بدون حضور زنان ساختند که اغلب آنها فیلم‌های جنگی بود.
با گذشت سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی ۶۰ زنان هرچند در حاشیه، رفته رفته به فیلم‌ها راه یافتند. زن بازیگر در فیلم‌ها به شکل مادر نمونه و پاک، همسر خوب، فداکار و وفادار و خواهر بردبار، مهربان و حرف شنو، به تصویر کشیده شدند. در همه‌ی این فیلم‌ها وابسته بودن و وفادار بودن زن به مرد کاملاً مشخص و عیان است. در این فیلم‌ها زنان به شکلی تصویر می‌شدند که گویا آنان بدون وجود مردان با مشکلات عدیده‌ای در جامعه روبرو می‌شوند. تصویر زن در این آثار سینمایی همچنان سنتی است. همه این فیلم‌ها با

دیدگاه مردانه ساخته شدند. زیرا که این فیلمسازان که تولیدکنندگان اصلی رسانه هستند مرد می‌باشند و فضای اجتماعی و فرهنگی آن زمان هم چنین امکانی را به آنها می‌دهد. از نظر تحلیل‌گرایان و منتقدین حوزه‌ی سینما در فیلم‌های فارسی، اکثریت بسیار بالایی از زنان، مشاغل مشخصی ندارند و حوزه‌ی قدرت آنان محدود به چهاردیواری خانه است. در واقع هویت زنان در این فیلم‌ها وابسته به پدر، برادر و شوهر است. موضوعی که در این عرصه متاسفانه برجسته است این می‌باشد که در برابر این همه فداکاری، گذشت و زحمت زنان در زندگی، مردان چیز خاصی برای دادن به زنان ندارند که ارائه دهند. روشن است که سینما در این دوره همچنان به عنوان یکی از ابزارهای فرهنگی، هنری و رسانه‌ای مهم و پرقدرت کشور بر اساس تبعیض قانونی و غیر قانونی میان دو جنس به فعالیت خود ادامه می دهد.

زنان در دهه‌ی اول انقلاب به ندرت در فیلم‌ها نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند و در صورت حضور، بیشتر به صورت زنی سنتی که در محیطی روستایی زندگی می‌کند به تصویر کشیده می‌شوند. در سال ۶۰ در فیلم‌ها تنها یک نقش معلم و در سال ۶۱ یک زن پزشک دیده می‌شود. از سال ۶۱ تا ۶۴ هیچ زن شاغلی در میان ۱۷۵ فیلم به نمایش درآمده دیده نمی‌شوند. (از پایان‌نامه‌ی خانم هلن همتی سال ۷۸).

در سال ۶۶ حضور زنان به عنوان بازیگر اصلی در ۴۷ فیلم ساخته شده بسیار پایین بود. در سال ۶۷ در هیچکدام از فیلم‌های تولید شده، زنان شاغل تصویر نشده‌اند(حمید نفیسی سال ۸۷).

واقعیت ده ساله اول انقلاب نشان می‌دهد که گفتمانی در این دوره در جامعه شکل گرفت که موجب تقویت نقش مذهب و سنت در برابر نوگرایی (مدرنیته) شد و از این طریق توانست همه‌ی ابعاد زندگی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را تحت پوشش خود قرار دهد. سلطه‌ی این طرز فکر ارتجاعی و عقب‌مانده در کشور باعث گردید که زنان به عنوان یک قشر اجتماعی مهم جامعه اجازه‌ی حضور فعال در عرصه‌های هنری و مدنی را نداشته باشند. این واقعیتی است که موضوعات فیلم‌های هر دوره‌ی سینما در ایران بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره‌ی زمانی می‌باشند.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۰۷، با پایان

یافتن جنگ ایران و عراق، دوران بازسازی کشور مطرح است و در این زمان در جامعه طرح می‌شوند. داستان فیلم‌ها غالبا به مسائل این دوره می‌پردازند. بعد از خرداد ۶۷ تغییرات در سناریوی فیلم‌ها و نقش زنان در آن رفته رفته افزایش می‌یابد و می‌توان متذکر شد که دوره‌ی انتقالی در سینمای ایران در زمینه‌ی پرداخت به مسائل زنان از این زمان آغاز می‌شود.

در سینمای بعد از دوم خرداد، دلایلی مانند لغو کمیسیون فیلم‌نامه، کاهش سانسور، حمایت خاص از موضوعات مربوط به زنان در فیلم‌نامه‌ها، افزایش کارگردانان زن، تغییر در وضعیت اجتماعی زنان، و شکل‌گیری سازمان‌های غیر دولتی زنان، شرایط برای شکل‌گیری سینمای زن نسبتا فراهم می‌شود.

در این دوره زنان نقش‌های مهم و عمده‌ای را در فیلم‌ها به عهده دارند و حتی به عنوان شخصیت اصلی نقش بازی می‌کنند. زنان هنرمند کوشش زیادی می‌کنند تا جای پای خود را در سینمای ایران هر چه بیشتر باز کنند و به طرح مشکلات و مسائل زنان برای کسب استقلال، زیر سوال بردن ارزش‌های سنتی، حق استقلال رای و موجودیت خود به عنوان انسان در اجتماع بپردازند. تغییر نسبی فضای جامعه در آن دوره منجر به طرح مسائل زنان و حقوق‌شان شد و آنان مشخصاً خواهان حضور بیشتر و آزادی‌های اجتماعی می‌شوند. در این دوره به فرهنگ پدرسالاری نقدهای اساسی وارد شد و در این زمان است که آنها به عنوان سرپرست خانواده و به آزادی در انتخاب امور مختلف زندگی از جمله عشق، تحصیل و شغل، از سوی زنان می‌پردازند. در سناریوی این فیلم‌ها زنان تقریباً «برابر» با مردان معرفی می‌شوند. در این فیلم‌ها به موقعیت و تجربه‌های زنان در جامعه می‌پردازند و جهان از دیدگاه آنان تفسیر می‌شوند و دیدگاه انتقادی نسبت به مسائل زنان و منافع آنها طرح می‌شوند. در این دوره علاوه بر نقش‌های خانوادگی، همچنین بر نقش‌های شهروندی، جنسیتی و شغلی نیز افزوده شده است و میزان مشارکت زنان در مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و فرهنگی به شکل گسترده‌ای افزایش یافته است. در این دوره با گسترش شهرنشینی، رشد فزاینده‌ی زنان در عرصه‌ی فعالیت و کسب استقلال اقتصادی، رشد تفریحات و استفاده از ساعات فراغت در میان زنان، رشد فردیت زنانه در عرصه‌ی انتخاب همسر، مدیریت مشارکتی در خانه‌ها، رشد فزاینده‌ی آموزش در میان زنان، ورود گسترده به دانشگاه، افزایش تعداد زنان فعال در عرصه‌ی نشر، تالیف، ترجمه و... در جامعه روبرو هستیم.

از میانه‌ی دهه‌ی ۸۰ و به‌ویژه در دهه‌ی ۹۰ به این طرف زنان نقش اصلی بسیاری از فیلم‌ها را تشکیل می‌دهند. در این دوره تولید فیلم‌هایی با محوریت زنان رشد قابل توجهی پیدا کرد. اما باید در نظر داشت که کمیت حضور زنان در دوره‌های پیش گفته به هیچ عنوان به معنای حضور کیفی آنها در نقش‌های چالشی نمی‌باشد. در دهه‌های ۸۰ و ۹۰، با وجود انجام تغییرات کمی و کیفی در ظهور دوباره و پرقدرت زنان در موقعیت‌های اجتماعی، آموزشی، علمی و حرفه‌ای و فعال در عرصه‌ی هنری و سینمایی، اما باز شاهد آن هستیم که بازنمایی تبعیض‌آمیز زنان نسبت به دهه‌ی اول انقلاب چندان کاهش پیدا نکرده است. زیرا به موازات به تصویر کشیده شدن زن مدرن گفتمان نقد و سرکوب زن مدرن نیز در قالب فیلم‌های دیگر و گفتمان‌های مردسالار در سینما و تلویزیون استراتژی‌های ارتجاعی‌تری در دستور کار و فعالیت قرار می‌گیرند که مشخصاً بر نقش منفعل زنان و تحقیر آنها تاکید دارند. مشخصاً تصویر سنتی زنان تا حدودی در جامعه تضعیف می‌شود.

با ادامه‌ی تغییرات در عرصه‌های گوناگون زندگی در جامعه، نوع نگاه به مسئله‌ی «جنسیت» در حوزه‌ی فرهنگی دچار دگرگونی‌های جدی می‌شود. در سال ۷۷ از ۳۰ فیلم ساخته شده، زنان در آن نقش اصلی را داشتند. سناریوی این فیلم‌ها به موضوع زنان پرداخته‌اند و نگاهی انتقادی به شرایط اجتماعی که این مشکلات را برای زنان به وجود آورده‌اند، می‌کنند. در این فیلم‌ها به برابری‌طلبی جنسیتی، استقلال‌خواهی اقتصادی، تابوشکنی زنان، رد سلطه‌ی مردان و ستیز با

در واقع زنان در بسیاری از فیلم‌ها نقشی حاشیه‌ای و تزیینی در کنار بازیگر مرد دارند یا به عنوان نقش اول یک فیلم، تصویری وابسته و کلیشه‌ای را بازنمایی می‌کنند. در بسیاری از سناریوهای فیلم‌های به اکران درآمده زن خوب در سینمای بعد از انقلاب، زنی است که متاهل، مادر و خانه‌دار است و زن بد هم شاغل است. البته برخی کارگردانان تلاش کردند در برخی از آثار خود جایگاه خانوادگی زن در جامعه‌ی مردسالار، زن‌ستیزی در جامعه‌ی مردسالار، مشکلاتی که قوانین برای زنان ایجاد می‌کند و نیز استقلال زنان را به تصویر بکشند اما هیچ‌کدام از آنها نتوانستند در برابر موج زن‌ستیزانه‌ی حاکم بر قوانین تولیدات سینمایی ایران مقاومت همه‌جانبه کنند. زیرا مناسبات زن‌ستیزانه در سینما بعد از انقلاب تا امروز برخاسته از نگاه‌های تجویزی، ایدئولوژیک و ساختاری دولت‌ها و مسئولین وزراتخانه‌ها و ارگان‌های فرهنگی و هنری آن از بالا می‌باشد و تغییر آن به راحتی انجام نمی‌گیرد.

با وجود فیلم‌های بسیاری که با محوریت زنان در دهه‌های ۸۰ و ۹۰،ساخته شد، اما زنان کمتر در نقش‌های قهرمان داستان و با قابلیت و سوژگی لازم برای این نقش به نمایش در آمدند. با اینکه این تصویر از زنان، در معدود فیلم‌هایی که ارائه می‌شود بسیار مورد توجه مخاطبان قرار می‌گیرد اما با وجود وسعت آثار سینمایی رانتی مبلغ ارزش‌های مردسالار، حیطه‌ی تاثیرگزاری کمتری دارند.

روشن است که تبعیض رسانه علیه زنان تنها مختص به نقش‌های زنانه در سینما و تلویزیون نمی‌شود. در بازنمایی تصویر زنان در رسانه‌های ایران، امکانات فنی نیز علیه تصویر و نقش‌های زنانه است. در این رسانه‌ها، همچنان زن را در حوزه‌ی خانه، درگیر در روابط خانوادگی و بدون علایق شخصی مستقل از نقش‌های خانوادگی تصویر می‌شود. و غالباً زنان را به عنوان موجوداتی شکننده و ناتوان از مدیریت شرایط زندگی توضیف می‌کنند. این رسانه‌های تصویری نشان می‌دهند که زن در خارج از خانه با وجود اشتغال، استقلال فردی، موقعیت تحصیلی با جایگاه مناسب، اما بیشتر به عنوان یک قربانی معرفی می شود. و این تصویری دروغین و ساختگی از زن تحصیل‌کرده و مدرن و امروزی جامعه ایران است.

چه تعداد سالن سینما، تولید فیلم و فیلمبین در کشور داریم؟

سینما نشانه پیشرفت و ترقی در هر کشوری است. آمار و معیارهای جهانی که برای سالن سینما وجود دارد چنین می گویند که برای هر ۱۰هزار نفر از جمعیت یک کشور به یک سالن سینما نیاز است. در ایران فقط یک سالن سینما برای هر ۲۶۰ تا ۳۰۰ هزار نفر وجود دارد. در ضمن، بیش از ۱۰۸۰ شهر فاقد سینما می باشند. تنها ۶۰ تا ۷۰ شهر در ایران سالن سینما دارند. ۲۵ میلیون شهرنشین دسترسی به سینما ندارند که با احتساب روستاها این آمار به ۴۶ میلیون نفر می‌رسد. وزیر ارشاد و اسلامی جدیداً متذکر شدند که ۸۸ درصد مردم کشور به سینما نمی‌روند. شاخص سالانه‌ی سینما رفتن در ایران به طور متوسط ۰/۳ است یعنی به طور متوسط هر ایرانی هر ده سال فقط سه بار به سینما می‌رود. شاید، باورش سخت باشد بیشترین جمعیت شهری استان تهران دسترسی به سینما ندارند. بر اساس گزارش‌های رسمی، تا سال ۹۲ بیش از ۳۱ میلیون نفر از جمعیت ایران به سینما دسترسی داشته‌اند و بیش از ۴۳ میلیون نفر از این دسترسی محروم بوده‌اند. در ایران به ازای هر ۳۰۳ هزار نفر یک سالن وجود دارد. با احتساب میانگین هر سالن ۱۰۰ صندلی، در واقع سهم هر ۳۰۳۰ نفر یک صندلی سینماست. این آمار، بر اساس جمعیت کشور و تعداد صندلی‌های سینماست. در ایران وضعیت تعداد سینماها، آمار بسیار بغرنجی دارد، به گونه‌ای که در ۳۵ سال اخیر رشد جمعیت ۱۲۷درصد و رشد ساخت سینما در ایران منفی و ۴۴درصد بوده است(خبرگزاری دانشجویان ایران– ایسنا). بر اساس وب‌سایت مرکز آمار ایران، در سال ۱۳۹۶ تنها ۱۹ درصد از مردم به سینما رفته‌اند که حدود ۳۰ درصد این تعداد فقط یک‌بار، ۲۸ درصد آنها دو بار و ۴۲ درصد هم بیش از دو بار به سینما رفته‌اند. به این ترتیب و طبق این آمار در واقع ۸۱ درصد مردم اصلا به سینما نرفته‌اند. یعنی براساس آمار یاد شده از جمعیت ۸۰ میلیونی ایران در حدود ۶۴ میلیون نفر اساسا بیننده‌ی سینمای ایران نیستند. البته با این حال بیشترین تعداد سالن‌ها یعنی ۱۱۰ سالن در تهران واقع شده‌اند و استان‌هایی داریم که اصلاً سینما ندارند. سیستان و بلوچستان، کهکیلویه و بویر احمد و خراسان شمالی تنها بین یک یا دو سینما دارند.

حجت‌الله ایوبی در زمان ریاست خودش بر سازمان سینمایی (۱۳۹۲–۹۵) با ارائه‌ی این آمار که در ایران ما به ازای هر۲۶۰ هزار نفر یک سالن سینما داریم و با مقایسه‌ی این معیار با دیگر کشورهای دنیا که یک سالن سینما به ازای هشت هزار نفر است(خبرگزاری تسنیم، ۲۷ مرداد ۱۳۹۴)، خواستار راه‌اندازی و حرکت روند سیاست‌گذاری به سمت تاسیس سالن‌های سینمایی شد. سیاستی که بعد از او با ریاست محمد مهدی حیدریان(۱۳۹۵–۱۳۹۷) بر سازمان سینمایی ادامه پیدا کرد و تنها در سال ۹۶ با دستورالعمل‌های سیاستی سازمان سینمایی، هر ۳ روز یک سالن سینما در کشور احداث و آماده‌ی نمایش فیلم شد(گروه فرهنگی عصر ایران، ۲۰ اسفند ۱۳۹۶). و آمار تعداد سالن‌های سینما را به چیزی در حدود ۵۰۰ سالن سینما در کشور رساند (ایرنا، ۱۷ اسفند ۱۳۹۶).

همانطور که در گزارش سازمان سینمایی «درباره‌ی وضعیت سالن‌های سینما در کشور ۱۳۹۷» آمده است تا انتهای سال ۷۹ تعداد پرده‌های نمایش به بیش از ۶۰۰ سالن رسیده است(اربابی، محمود، ۱۳۹۷) که این تعداد سالن ۱۵۷۸۵۵ صندلی را در خود جای داده‌اند. همینطور میانگین تعداد فیلم‌های تولیدی در چند سال اخیر، ۱۰۰عدد بوده است. بر اساس آمار منتشر شده توسط سازمان سینمایی(غلامپور آهنگر، غلامرضا، ۱۳۹۶) در سال ۹۶، بالاترین ماه فروش در سالن‌های سینما را ماه فروردین با تعداد مخاطب ۳ میلیون و ۲۰۰ هزار نفری و در سال ۹۷ پربازدیدترین فیلم را «هزارپا» با چیزی حدود ۴ میلیون مخاطب می‌توان تخمین زد. بر همین میزان می‌توان مخاطب فیلم‌بین سینمای ایران را چیزی در حدود ۷ میلیون نفر در سال (فریب تعداد بلیط فروخته شده در سال ۹۷ را که ۲۷ میلیون عنوان شده است نباید خورد، این ۲۷ میلیون بلیط را نهایتاً ۷ میلیون مخاطب در سال خریداری کرده‌اند)و تعداد فیلم‌های تولید شده در سال را به صورت میانگین ۱۰۰عدد به شمار آورد. در ایران به ازای هر ۷۰ هزار مخاطب فیلم بین، یک فیلم در سال تولید شده است. و نیز به ازای هر یازده هزار نفر فیلم‌بین، یک سالن سینما وجود دارد.

در تهران در سال‌های اخیر قبل از بیماری کرونا شاهد افزایش سالن‌های سینما هستیم اما در شهرهای دیگر با چنین رویکردی مواجه نیستیم. در ایران سالن‌های سینما بر اساس استانداردهای جهانی و ویژگی‌های مناسب ساخته نشده‌اند. طبق آخرین گزارش منتشر شده در خصوص آمار سینماهای کشور در سایت‌های ایران، از میان ۱۱۴۸ شهر در کشورمان، تنها حدود ۶۰ شهر سینما دارند و به طور تقریبی ۱۰۸۸ شهر از سینما محرومند. شهریور سال گذشته بود که باشگاه خبرنگاران آماری از سالن‌های سینما در شهرهای مختلف منتشر کرد که در این آمار نام استان‌هایی به چشم می‌خورد که یا سالن‌های بی‌کیفیت و تغییرکاربری داده شده داشتند یا از دسترسی به سالن سینما به کل محروم بودند.

ایران بین ۸۰ تا ۱۰۰ فیلم در سال به صورت رسمی تولید می‌کند. اما به صورت غیررسمی به ۱۵۰ تا فیلم در سال هم می‌رسد. تولید رسمی به فیلم‌هایی گفته می‌شود که با پروانه‌ی تولید، ساخته می‌شوند. از نظر سرانه‌ی تولید فیلم ایران جزو ۲۵ کشور اول دنیاست. اما از نظر سرانه‌ی سالن سینما از ۷۰ تا کشور در رتبه‌ی شصتمین قرار داریم. سرانه‌ی دیدن فیلم هم در جهان جزو همان رتبه‌ی ۷۰ یا ۶۰ کشور هستیم.

کارشناسان، متخصصین، مسئولین و هنرمندان حوزه‌ی سینما، در وسایل ارتباط جمعی به اشکال گوناگون اعلام کردند که «سینمای ایران فاقد تئوری و استراتژی مشخص است. افق ندارد. تولیداتش در خدمت منافع ملی نیست. از این رو، سینمایی داریم که فعال نیست و به شدت، منفعل است و در سال‌های اخیر در سیطره‌ی روزمرگی و گیشه دست و پا می زند. یکی از مهم‌ترین دلایل برای چالش اکران و عدم رغبت مخاطب به سینما همین عرضه‌ی محصولات نامربوط با دغدغه‌ها و دردهای جامعه است».

در حدود ۷۸ درصد مردم ایران اصلاً به سینما نمی‌روند

نتایج پژوهشی که دفتر طرح‌های ملی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات انجام داده بسیار قابل توجه می‌باشند. جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز این طرح پژوهش، با تعداد نمونه‌ی ۱۵ هزار و ۵۰۰ نفر از افراد بالای ۱۵ سال ساکن شهر و روستا و در گستره‌ی ملی انجام شد و در این پیمایش، پرسشگران برای تکمیل پرسشنامه، به هموطنان ساکن در ۳۱ مرکز استان، ۸۵ شهر (غیر مرکز استان) و ۵۰۰ روستا مراجعه کردند. جامعه‌ی آماری این پژوهش از افراد ۱۵ تا ۷۵ سال تشکیل شده است.
طبق نتایج این پژوهش؛ ۴۶٫۶ درصد از مردم ایران کتاب می‌خوانند. به طور متوسط در هفته ۱ ساعت و ۳۰ دقیقه کتاب‌های غیردرسی می‌خوانند. هر فرد روزانه ۰۳.۲۱ دقیقه مطالعه می‌کند. در سال در حدود ۲,۱۴ جلد کتاب می‌خرند. در منزل حدوداً ۲۴ جلد کتاب غیردرسی به جز قرآن وجود دارد. همچنین ۳۰ درصد از مردم ایران به شبکه‌های مختلف رادیو گوش می‌دهند که این به میزان ۳۳ دقیقه در شبانه‌روز است. بالاترین میزان استفاده از رادیو با ۵۱ درصد در خانه انجام می‌شود، ۳۹ درصد در اتومبیل و ۱۰ درصد مردم در محل کار به رادیو گوش می‌دهند. مردم در روزهای تعطیل و در آخر هفته‌ها ۶ ساعت و نیم اوقات فراغت دارند. مردم تلویزیون می‌بینند. در شهرستان‌ها، تلویزیون مرجع خبر است. ۹۲,۷ درصد مردم در شبانه‌روز به طور متوسط ۲ ساعت و ۵۹ دقیقه تلویزیون ایران را تماشا می‌کنند. سریال‌های خانگی عدد مصرف قابل توجهی دارد و مردم نزدیک به ۲۰ درصد از سریال‌هایی را که عرضه می‌شود، تماشا می‌کنند. مردم در روز در حدود یک ساعت از دستگاه‌های صوتی، تصویری، سینمای خانگی و ستاپ باکس استفاده می‌کنند. ۷۲ درصد مردم حدود یک ساعت و هفت دقیقه در روز موسیقی گوش می‌کنند. در این آمارگیری مصرف موسیقی سنتی، رتبه‌ی اول را دارد. البته این رقم با فاصله‌ی کمی جلوتر از موسیقی پاپ قرار گرفته است. در حدود سه درصد از مردم، موسیقی راک و رپ ایرانی گوش می‌دهند. حدود ۳۳ درصد از کامپیوتر و لپ‌تاپ، ۶۰ درصد از اینترنت استفاده می‌کنند و در حدود ۹۰ درصد گوشی تلفن همراه دارند. بیشترین میزان مصرف اینترنت در ایران از طریق موبایل انجام می‌شود. ۲۸,۳ درصد روزنامه یا مجله می‌خوانند. ۱۱,۹ درصد به صورت الکترونیکی روزنامه یا مجله می‌خوانند. ۲۹,۴ دقیقه از وقت خود را در هفته صرف خواندن روزنامه‌ها یا مجلات می‌کنند. برای خرید روزنامه و مجله حدوداً سه‌هزار و ۵۷۸ تومان در هر ماه هزینه می‌کنند. در روزهای غیرتعطیل در شبانه‌روز ۴ ساعت و ۱۷ دقیقه وقت آزاد و فراغت دارند. در روزهای تعطیل و آخر هفته ۶ ساعت و ۲۶ دقیقه وقت آزاد و فراغت دارند. ۴ درصد مردم در منزل خود مراسم پخش نذری یا سفره دارند و ۶۳ درصد جشن تولد اعضای خانواده را برگزار می‌کنند – جشن تولد مقوله‌ای فرهنگی و جزو سبک زندگی مردم شده است–. همچنین حدود ۷۳ درصد مردم فعالیت هنری و دستی انجام نمی‌دهند. قانون کپی‌رایت در ایران تعطیل است. ۷۲ درصد مردم در هیچ فعالیت یا انجمن اجتماعی مشارکت ندارند. در حدود۷۸ درصد مردم اصلاً به سینما نمی‌روند. افراد سالی ۰,۸ بار به سینما می‌روند که این عدد نشان‌دهنده‌ی وضعیت وخیمی برای صنعت سینما است. در مراجعه به روستاها و شهرهای درجه دو نیز دیده می‌شود که این شهرها و روستاها سالن سینما ندارند که عدد شهر بدون سینما بالاست. همچنین در آمارهای دو دهه‌ی اخیر دیده می‌شود که تعداد سینماهای تعطیل شده زیاد بوده است. به عبارتی، تقریباً عمده‌ی شهرهای درجه دو ما سینما ندارند و به دلایل مختلفی تعطیل شده‌اند. در تهران هم تعداد سینماهای تعطیل شده کم نیست. اخیرا در ساخت مجموعه‌های تفریحی و فروشگاهی به تاسیس سینما هم توجه می‌شود، همچنین سازمان سینمایی طرحی برای تاسیس سینماهای کوچک برای شهرستان‌ها دارد. ولی در بررسی چند دهه‌ی اخیر دیده می‌شود با اینکه جمعیت حدود دو برابر شده، تعداد سینما افزایش نیافته است.

تک محصولی بودن سینما و عدم تنوع در آن

طبق آمار انتشار یافته در سایت های داخل کشور، سینما تنها توانسته در سال های اخیر، بین ۴ الی ۵ درصد از جمعیت ۸۵ میلیونی کشور را به سمت خود جذب کند. آمار مربوطه نشانگر این واقعیت است که سینمای ایران نمی تواند روشنفکران، تحصیل کردگان و مردم عادی را به سمت دیدن فیلم ها روی پرده‌ی اکران جذب کند، زیرا فیلم های موجود در ایران تنوع چندانی برای مخاطب سینما ندارد. تمام فیلم هایی که در ایران به اکران سینماها گذاشته می شوند بومی هستند. در کشورهای جهان بین ده تا هشتاد درصد فیلم هایی که بر روی پرده‌ی سینما می روند در اختیار فیلم های خارجی است. در ایران متاسفانه امکان تنوع در تولیدات سینمایی وجود ندارد. در جمعیت تشکیل‌دهنده‌ی هر کشوری تنوعات و سلیقه‌های مختلفی وجود دارد. این سلیقه‌ها در سینمای ایران امکان انتخاب ندارند. در ایران غالباً فیلم‌های کمدی، ملودرام، جنگی و گاهاً اجتماعی تولید می‌شوند. سینمای کشور فیلم موزیکال، فیلم هارور، فیلم کودک، فیلم انیمیشن و... ندارد. همه‌ی این‌ها نشان‌دهنده‌ی این واقعیت است که سینمای ایران طیف محدودی از مردم را دعوت به دیدن فیلم در اکران می‌کند و امکانی برای انتخاب فیلم مورد علاقه‌ی قشرهای مختلف جامعه ایجاد نمی‌کند. ساختار امـروزین روانـشناختی، اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران متکثر است و سینما هم باید به پیروی از آن بافت تمایل به کثرت‌گرایی داشته باشد. جامعه‌ی چند گانه منطقا واقعیت‌های اجتماعی متنوعی دارد و سینما اگر بخواهد واقع‌گرا باشد، می‌بایست مانند واقعیت جامعه متکثر شود.

علاوه بر مشکلات بالا، وجود ممیزی‌های سخت‌گیرانه، قوانین محدودکننده، دخالت‌ها و نظارت‌های نادرست و نامناسب، وجود گروه‌ها و لابی‌های پرنفوذ در جامعه، وجود ساختارها و روندهای پیچیده‌ی اداری برای صدور مجوز برای هنرهای نمایشی و... هستند که باعث شده سینما بخش مهمی از هواداران سینماروی خود را به دلایلی که برشمردیم از دست بدهد. آقای ابراهیمیان کارگردان سینمای ایران درباره‌ی جدول اکران فیلم‌ها می‌گوید: «یک سری سالن‌های خوب با سانس‌های بالا در اختیار فیلم‌های کمدی قرار می‌گیرد؛ در حالی که فیلم‌های اجتماعی از سالن‌های زیادی برخوردار نیستند. اصلا منظورم این نیست که فیلم‌های کمدی ساخته نشوند اما سهم فیلم‌های اجتماعی هم از سالن‌ها به همان میزان فیلم‌های کمدی باشد».

این خواستی منطقی و درست است که بسیاری از کارگردانان سینمایی می‌گویند که عدالت فرهنگی در این نوع سینما مناسب است برقرار شود. در سال‌های گذشته بارها کارگردانان جوان، پیشکسوت و مطرح سینمای ایران شاهد این واقعیت سخت بودند که بودجه‌ها و امکانات فرهنگی و هنری و شرایط تولید فیلم‌های مستقل در بسیاری از مواقع قطع شده و بخش مهمی از امکانات و بودجه‌ها به گروه و طبقه‌ی خاصی که با بخش بزرگ سازمان سینمایی ارتباط مستقیم دارند صرف شده است. در واقع چنانکه پیشتر متذکر شدیم فیلم های سینمای ایران بر اساس تنوع درست نمی شوند.

در دهه‌ی ۹۰، بنا به تحلیلی:»مدیریت سینمای ایران بیش از اینکه به صورت مستقیم توسط مدیران و مسئولین سینمایی انجام شود، به دفترهای پخش سینمایی سپرده شده است؛ دفاتری که به صورت غیر مستقیم توسط مدیران اجرایی و متولیان فرهنگی کشور تأسیس گردیده و آن‌ها هستند که تکلیف تولید و نمایش و فروش یک فیلم را مشخص می‌کنند و با سلیقه‌های سرمایه‌سالار و دلال مسلک و سودجوی خود، تنها به دنبال فروش هر چه بیشتر آثار و تولیدات در سطح گیشه‌های فروش و سالن‌های سینمایی هستند».

شیوع بیماری کرونا در سینمای بحرانی ایران و پلتفرم‌های آنلاین فیلم

به خاطر همه‌گیری ویروس کرونا در کشور بخش‌های فرهنگی و هنری جامعه با آسیب‌های جدی مواجه شده‌اند. سالن‌های سینما، تئاتر، موسیقی، نمایشگاه، کنسرت و برنامه‌های هنری بسته شده‌اند. اغلب تولیدات و فعالیت‌های هنری و فرهنگی متوقف شده‌اند. سینمادارها و کارکنان و مزدبگیرانی که در سینماها کار می‌کنند و معیشت‌شان به نمایش فیزیکی فیلم مربوط است. آنان از وضعیت شیوع بیماری کرونا بسیار ضرر دیده‌اند. متاسفانه وزارت کار و وزارت ارشاد اسلامی هیچ نوع برنامه‌های حمایتی و مالی جدی از این مراکز فرهنگی، هنری و هنرمندان و کارکنان این مراکز صورت نداده و حمایت از سینما، تئاتر و هنرمندان و کارکنان این بخش‌ها بیشتر در همان قد و قواره‌ی گفته‌های مسئولین ارگان‌ها و وزراتخانه‌های مربوط به فرهنگ و هنر حکومت باقی مانده است.

کرونا نزدیک به یک سال است که همه حوزه‌های زندگی و فعالیت را در جهان و نیز در ایران تحت تاثیر خود قرار داده است. جامعه‌ی جهانی هنوز نمی‌تواند مشخص کند که از دست کرونا کی راحت خواهد شد. سازمان بهداشت جهانی، چشم‌انداز نزدیکی برای رهایی از این بیماری در نظر ندارد. مدت‌هاست که جامعه بشری با دوره سختی از زندگی مواجه شده است و در این وضعیت پیش آمده همه‌ی مشاغل و حرفه‌ها باید خودشان را با این شرایط تحمیل شده وفق دهند. تغییر سبک زندگی با شرایط این بیماری همچنان در مرکز توجهات مردم و دولت‌ها قرار دارد.

در ایران و اکثر کشورهای جهان سالن‌های سینما همچنان در تعطیلی بسر می‌برند. در ایران با شیوع بیماری کرونا ابتکارات و امکانات دیگر که غالباً آنلاین هستند مد نظر صنعت سینما و دیگر هنرها قرار گرفته‌اند. نمایش فیلم از پرده‌ی سینما به چارچوب تلویزیون‌ها منتقل شده و از طریق اینترنت به صورت اکران آنلاین در دسترس علاقمندان قرار گرفته است. با کمک پلتفرم‌های دیجیتالی آنلاین سینما با وجود همه‌ی سختی‌ها تلاش دارد همچنان به حیات خود ادامه دهد.

در دوران کرونا، پلتفرم‌های آنلاین فیلم فعالیت‌شان افزیش گسترده‌ای یافته است. به گزارش سایت مشرق :»گرانی بلیت سینما و هزینه‌ها فرعی دیگری که برای رفتن به سینما بر خانواده‌ها حمل می‌شود باعث شده بخش زیادی از مردم شبکه‌ی نمایش خانگی را به سالن‌های سینما ترجیح بدهند. توسعه‌ی فیلم‌های سینمایی در شبکه نمایش خانگی باعث شده سینمای ایران بخش عمده‌ی مخاطب خود را نه در سالن‌های سینما بلکه در خانه‌های مردم جست‌وجو کند و درآمد بالای عرضه محصولات این شبکه در سرتاسر کشور به این شبکه اعتبار اقتصادی زیادی بخشیده است. گفته می‌شود گردش مالی شبکه نمایش خانگی چیزی حدود ۸۰۰ میلیارد تومان در سال است اما در حوزه‌ی سینما سالانه بنا به آماری انتشار یافته در سایت های ایرانی، فقط ۵۰ میلیارد تومان گردش مالی وجود دارد. جدای از این، در بخش دانلود سایت‌های غیرمجاز فیلم در فضای مجازی حدود ۵۰۰ میلیارد تومان گردش مالی وجود دارد. بخشی که اگر با ابزار قانونی مهار شود بخش عمده‌ای از گردش مالی فیلم‌های ایرانی به سود سینماگران کنترل می‌شود. این عدد و رقم جدا از نگرانی از اوضاع و احوال سینما، خبر از ایجاد فضا برای کسب درآمد و ایجاد اشتغال برای فعالان و فارغ‌التحصیلان رشته‌های فرهنگی و هنری به ویژه سینما در عرصه‌ی شبکه نمایش خانگی دارد».

اما این پلتفرم‌های آنلاین با مشکلات قابل توجهی در عمل مواجه هستند. از یک طرف وجود انحصار در این شبکه‌های آنلاین کیفیت و ظرفیت این پلتفرم‌ها به لحاظ تعداد فیلم‌ها کاهش داده و همین تعداد مخاطبین را کم کرده است. از طرف دیگر صدور مجوز و اختلافات میان وزارت ارشاد اسلامی و تلویزیون بر مشکلات آنها افزوده است. سرنوشت سینما ماه‌هاست که با شیوع بیماری کرونا آینده‌اش ناروشن شده است و در این وضعیت فیلم‌سازان و کارگردانان باید از امکانات و شرایطی که پلتفرم‌های دیجیتالی آنلاین برایشان به‌وجود آورده‌اند نهایت استفاده را کنند. این شیوه‌ی نمایش آنلاین فیلم امکانی است که شاید در شرایط فعلی پیش آمده بتواند به کارگردانان و کلاً به صنعت سینما کمک کند. در ضمن اکران آنلاین فیلم موجب این شد که سینما دوباره به درون خانواده‌های بسیاری بازگردد. تلویزیون‌ها و سینماهای خانگی و... باعث شده‌اند تا خانواده‌ها، بیشتر توی خانه فیلم تماشا کنند. اکران آنلاین از جنبه اقتصادی به سالن‌های سینما ضربات اساسی زده است اما فاصله‌ی بین مخاطب و سینما را نیز کمتر کرده است.
البته پلتفرم‌های آنلاین می‌توانند موقتا جایگزین اکران سینمایی شوند، اما نمی‌توانند عشق، علاقه و لذتی که در فضای اکران فیلم در سالن و با حضور فیلم‌بین‌ها به صورت زنده ایجاد می‌شود را نادیده بگیرند. دیدن فیلم آنلاین در کامپیوتر، لپ‌تاپ و تلویزیون خانگی قابل مقایسه با تماشای فیلم در اکران سینما نیست. بنابراین فعلا می‌توان روی شیوه‌ی آنلاین اکران به عنوان ابزاری حمایتی در سینما حساب باز کرد اما نمی‌توان کاملا روی آن تکیه کرد. البته واقعیتی هم وجود دارد که بخش بزرگی از مردمی که دچار فقر، بیکاری و بدبختی در زندگی هستند و دائماً نگران معیشت و مخارج ماهانه‌شان می‌باشند، طبیعی است که تمایل چندانی برای پرداخت حق کاربری به این پلاتفرم‌ها از خود نشان ندهند و یا حتی کلاً به سراغ این امکانات آنلاین نروند. البته در این بین وظیفه‌ی ارگان‌های فرهنگی و هنری این است که شرایط برابر برای دسترسی به امکانات هنری و فرهنگی را برای همگان در جامعه فراهم کنند و این عادلانه نیست که عده‌ای قابل توجه از مردم کشورمان تحت عنوان فقر و محرومیت اقتصادی نتوانند از آثار فرهنگی و هنری استفاده کنند. دولت در این وضعیت برای اوقات فراغت مردم اینترنت را مجانی کند و امکان دسترسی به فیلم‌های آنلاین را برای همگان فراهم نماید.
در پایان این نوشته می‌توان چنین ابزار امیدواری کرد که امروز ارزش گذاشتن به وجود سینما، فیلم، آثار هنری و فرهنگی بیش از هر دوره‌ی دیگری مهم و ضروری است. زیرا که هنر هفتم پدیده‌ای بیش از یک سرگرمی بوده و خواهد بود. سینما و فیلم در بهترین حالت خود منشا شگفتی، لذت، امید به تغییر و به تصویر کشیدن جهانی بهتر است. سالن‌های سینما روزی نه چندان دوباره فیلم‌ها را به روی اکران خواهند برد. در این زمان ما با شرایطی متفاوت از گذشته و امروز مواجه خواهیم شد. در تمام سال‌هایی که سینما تا امروز

دست به تولید و اکران فیلم زده هیچگاه نمی‌توانیم تاثیر همه‌جانبه‌ی سینما را بر زندگی مردم و روابط اجتماعی آن نادیده بگیریم. میراث فرهنگی و آموزشی سینما حقیقتا پرشکوه است. ۲۸ دسامبر ۱۲۵مین سالگرد تولد سینما است این روز خجسته را ارج بگذاریم!

منابع:

سایت‌های ایرانی ایرنا، مشرق، تسنیم،
– سایت مرکز آمار ایران
– ویکی‌پدیا
– سایت‌های دویچه‌وله و رادیو فردا
– با انقلاب فرهنگی، تنوع و دگراندیشی سرکوب و تک صدایی و دیکتاتوری مستقر شد! در سه بخش– نوشته علی صمد– سایت به پیش
–نتایج موج سوم پیمایش مصرف کالاهای فرهنگی: ۸۷ درصد مردم ایران اصلا سینما نمی‌روند. (خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران– ایرنا
– والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر – زهرا کمالی و مجید اکبری
– نتایج پژوهشی که دفتر طرح‌های ملی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
– تحلیل محتوای فیلم «دو زن» به کارگردانی«تهمینه میلانی» با رویکرد به زن– دکترافسانه مظفری و فرزانه نیکروح متین
– گفتگو با ابراهیمیان کارگردان سینمای ایران.
– رفتارهای فرهنگی ایرانیان؛ از آمار کتابخوانی و تماشای تلویزیون تا استفاده از اینترنت
– زنان در سینمای ایران– مهدی سلطانی گردفرامرزی
– چند سینما با چند صندلی در ایران فعال است؟ خبرگزاری دانشجویان ایران– ایسنا
– عکس های مربوط به زنان هنرمند– نشریه شهروند– کانادا
– عکس های مقاله از سایت های ایرانی در گوگل انتخاب شده است.

مساله‌ی این مستند، فرزندان قربانیان سرکوب‌هاست...

مصاحبه‌ی مُروا با آرش راد، مستندساز

بیوگرافی آرش راد:

•آرش راد، متولد ۱۶ تیر ۱۳۵۱ در تهران

•گذراندن دوره‌های مجتمع آموزشی سینما با گرایش فیلمبرداری و تدوین در سال ۱۳۶۹

•شروع به کار حرفه‌ای در سینما با گروه فیلمبرداری به مدیریت بهرام بدخشانی / فیلم سینمایی «ایلیا نقاش جوان» کارگردان: ابوالحسن داوودی در سال ۱۳۶۹

•همکاری با مدیران فیلمبرداری و کارگردانان متعدد، در بیش از ۴۰ فیلم سینمایی در طول سال‌های ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۳به عنوان گروه فیلمبرداری و دستیار فیلمبردار چون بهرام بیضایی (قصه های کیش– مدیر فیلمبرداری: عزیز ساعتی) اصغر فرهادی (رقص در غبار– مدیر فیلمبرداری: حسن کریمی) – داریوش مهرجویی (قصه‌های کیش و میکس – مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری) – ابراهیم حاتمی‌کیا (برج مینو و آژانس شیشه‌ای– مدیر فیلمبرداری: عزیز ساعتی، به رنگ ارغوان– مدیر فیلمبرداری: حسن کریمی) – علیرضا داوودنژاد (مصائب شیرین– مدیر فیلمبرداری: اصغر رفیعی جم ، بهشت از آن تو–مدیر فیلمبرداری: جمشید الوندی، بچه‌های بد– مدیر فیلمبرداری: حسن کریمی) – کیومرث پوراحمد (شب یلدا– مدیر فیلمبرداری : حسین جعفریان، گل یخ – مدیر فیلمبرداری: امیر کریمی) – مسعود جعفری جوزانی (در چشم باد – مدیر فیلمبرداری : امیر کریمی) – کیانوش عیاری (سفره ایرانی – مدیر فیلمبرداری: داریوش عیاری) – احمدرضا درویش (دوئل – مدیر فیلمبرداری: بهرام بدخشانی، امیر کریمی) – یدالله صمدی (افسانه دمرل – مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخیمی)

•عکاس فیلم برای دو فیلم سینمایی

•عکاسی برای روزنامه‌ها و مجلات در ایران و شرکت در چندین نمایشگاه گروهی عکاسی و دریافت جوایز متعدد برای عکاسی مستند

•سفر عکاسی از شمال به جنوب ایران بر اساس کتاب به سوی اصفهان، نوشته‌ی سیاح فرانسوی پیر لوتی بعد از ۱۰۰ سال و انتشار کتاب عکسی به همین نام و برگزاری نمایشگاهی از این سفر همراه با ۲ عکاس دیگر

•مهاجرت به آمریکا در سال ۱۳۸۴ و سکونت در لس‌آنجلس – کالیفرنیا

•تحصل در رشته‌ی عکاسی خبری در کالیفرنیا

•همکاری با شبکه‌ی خبری صدای آمریکا به عنوان گزارشگر مستقل در غرب آمریکا و کار با سرویس‌های زبان‌های مختلف در این شبکه به عنوان فیلمبردار، گزارشگر و تدوینگر در تولید بیش از ۵۰۰ گزارش خبری و مستندهای کوتاه چون چند دوره اسکار، نمایش‌های اختصاصی فیلم‌ها در جشنوارهای سینمایی معتبر در کالیفرنیا، زندگی افراد سرشناس و... در طول ۸ سال همکاری با این شبکه

•همکاری به عنوان فیلمبردار و گاها تدوینگر با , Reuters فارسی وان، ایران اینترنشنال و بی بی سی فارسی در تعدادی مستند و گزارش

•فیلمبرداری تعدادی مستند بلند در کشورهای مختلف چون اسراییل، آلمان، پاریس ، ترکیه و کانادا

•فیلمبردار و گزارشگر مستقل برای بنیادهای مختلف و برنامه گذارهای فرهنگی و هنری چون بنیاد فرهنگ در کالیفرنیا

•ساخت بیش از ۱۵۰ مستند گزارشی درباره‌ی موضوعات مختلف اجتماعی چون حقوق بشر ، زنان، جوانان، ادبیات، هنر و مسائل مربوط به فرزندان زندانیان برای رسانه پارسی به عنوان سازنده مستقل

مصاحبه‌ی مُروا با آرش راد

مروا: آنچه که در غالب فیلم‌های مستند شما به چشم می‌خورد «مستندنگاری چالش‌های سیاسی و اجتماعی» است. چقدر با این تعبیر موافق هستید؟

آرش راد: بله. تقریباً همین است که می‌فرمایید. حواشی ناشی از مسایل سیاسی و موضوعات اجتماعی بیشتر مورد علاقه و توجه من هستند وسعی کرده و می‌کنم که از زوایای تازه‌ای به موضوعاتی که در این زمینه توجهم را جلب می‌کنند، نگاه کنم و در حد توان و شرایطم این را با دیگران به اشتراک بگذارم.
البته کارهای دیگری هم در زمینه‌ی ادبیات و هنرهای مختلف انجام دادم و به این موضوعات و کار در این زمینه‌ها هم علاقمندم.

مروا: ایران از نظر تعدد چالش‌های سیاسی و اجتماعی، وضعیت تقریباً منحصربه‌فردی دارد. معیارهای شما در گزینش چالش‌ها برای ساختن فیلم مستند چیست؟

آرش راد: من معمولاً برای ساخت کارهایم به سراغ موضوعاتی می‌روم که نسبت به آن‌ها یا تجربه‌ی شخصی دارم و یا نسبت به آن موضوعات کنجکاوم و دانستن درباره‌ی آن‌ها برایم اهمیت دارد و سعی می‌کنم از زاویه‌ای که دغدغه ذهنیم باشد با این موضوع برخورد کنم. حالا این اتفاق یا در انتخاب سوژه خواهد بود یا شکل اجرایی آن به فرمتی که من دوست داشتم به آن شکل به این سوژه یا موضوع نگاه کنم.

مروا: فیلم‌سازی مستند، چه از نظر کمیت و کیفیت تولید و چه از نظر جلب مخاطب در ایران امروز چه جایگاهی دارد؟

آرش راد: من حدود ۱۵ سال است که در ایران زندگی نمی‌کنم. البته در طول تمام این سال‌ها کمابیش سینمای ایران را دنبال کرده‌ام. طبیعتاً نه به جدیت زمانی که در ایران بودم. ولی به هر حال از طریق جشنواره‌هایی که فیلم‌های ایرانی مهم در آن‌ها شرکت می‌کردند و یا از طریق آنلاین تعدادی از فیلم‌های هر ساله را می‌بینم که اکثراً فیلم‌های داستانی‌ست تا مستند. البته چندین مستند عالی هم در طول این سال‌ها از ایران دیدم. مثلاً در مجموعه‌های کارستان، مستندهای درخشانی وجود دارد، یا مثلاً برنامه‌های شب‌های مستند یا Docunight که در شهرهای مختلف در خارج از ایران برگزار می‌شود و مستندهای خوبی از ایران در آن به نمایش در آن به نمایش درآمده است. حقیقتاً من آدم مناسبی برای اینکه در مورد فیلم‌سازی مستند در ایران امروز نظری بدهم نیستم؛ ولی فکر نمی‌کنم فیلم‌سازی مستند در ایران مثل گذشته، از نظر اهمیت چه در تولید و

چه در شرایط پخش با تغییرات زیادی مواجه شده باشد.
طبیعتاً بخش عمده‌ای از آن به اهمیت ندادن به مستندسازی توسط مسئولین برمی‌گردد و محدودیت‌هایی که وجود دارند، بخشی به سرمایه‌گذاری در این زمینه و بخشی از آن هم به استقبال مخاطب. طبیعتاً این نوع فیلم‌سازی هم مثل خیلی چیزهای دیگر در ایران، اگر در شرایط و بستر درست قرار بگیرد می‌تواند آثار ارزشمند بهتری را تولید کند.

مروا: یکی از کارهای شاخص شما مجموعه مستند «اگر...» است. مجموعه‌ای که به مساله‌ی اعدام‌های عقیدتی و سیاسی، اینبار با چشم فرزندان افراد اعدامی نگاه می‌کند. چه چیزی باعث شد به سراغ این سوژه بروید؟

آرش راد: مجموعه‌ی «اگر...» که سری اول آن در ۱۴ قسمت – ۱۴ مصاحبه پخش شده و بخشی از سری دوم آن هم آماده شده و متاسفانه تعدادی از مصاحبه‌های سری دوم به دلیل وقوع کرونا و کنسل شدن سفرهای من به اروپا برای مصاحبه‌ها فعلاً به تعویق افتاده است، در واقع بخشی از مستند بلندی‌ست در مورد فرزندان اعدامیان و زندانیان ایران که امیدوارم با ایجاد شرایط مساعد و مناسب بتواند در آینده‌ای نزدیک ساخته شود.
این مجموعه شخصی‌ترین مجموعه‌ای‌ست که تا به امروز کار کرده‌ام و ساخت آن برای من خیلی مهم است و سال‌ها بود که می‌خواستم روی آن کار کنم.
پدر من در سال ۱۳۶۳ و درحالی‌که من ۱۲ سالم بود به جرم اعتقاد به دیانت بهایی گرفتار شد و ۳ سال بعد یعنی در سال ۱۳۶۶ و در زمانی‌که یک ماه به تولد ۵۰ سالگیش مانده بود در زندان اوین اعدام شد. من در آن زمان ۱۵ سالم بود. در طول تمام این سال‌ها و علی‌الخصوص در چند سال گذشته، به تصمیمی که پدرم گرفت و ایستادگیش بر روی اعتقادش و از دست دادن جانش در این راه خیلی فکر می‌کردم و می‌کنم.
۲ سال پیش، تصمیم برای ساخت این مجموعه زمانی شدت گرفت که خودم به سن پدرم در آن سال‌ها نزدیک شدم و ۲ فرزندم هم به سن من در زمان گرفتاری پدرم و این مسئله باعث شد که به سراغ ساخت این مجموعه بروم.
من فکر می‌کنم این فرزندان، ناخواسته در مسیری قرار گرفتند که خودشون در آن نقشی نداشتند و هدفم این بود که فارغ از اینکه پدر یا مادر این فرزندان چه اعتقاد و باوری داشتند، از زاویه‌ی دید فرزندان این خانواده‌ها به این موضوع نگاه کنم و به نوعی ببینم چه بر سر آن‌ها آمده و هر کدام چگونه در طول این سال‌ها با این مسئله برخورد کردند و چه تاثیری در تصمیمات زندگی‌شان گذاشته. به مرور متوجه شدم که بخش عمده‌ای از سوال‌هایی که در ذهن من وجود داشته، تقریباً برای همه‌ی این فرزندان در طول این سالها وجود داشته و تعداد زیادی از آنها هم هنوز برای خیلی از سوال‌هایشان جواب قانع کننده‌ای پیدا نکرده‌اند. من فکر می‌کنم تا به امروز افراد مختلف برای مصاحبه یا تحقیق درباره‌ی مسئله‌ی اعدام یا زندانیان به سراغ این فرزندان رفته‌اند تا بیشتر درباره‌ی پدر یا مادر آن‌ها و اینکه چه می‌کردند یا چه باوری داشتند یا چطور گرفتار شدند و... اطلاعاتی به‌دست بیاورند. ولی خیلی کمتر به مسئله‌ی خود این فرزندان و مسایل و مشکلات آنها پرداخته شده است.
در میان کسانی که تا به امروز با آنها مصاحبه شده، کسی

در میان کسانی که تا به امروز با آنها مصاحبه شده، کسی بوده که در زمان گرفتاری پدرش ۱۰ روزه بوده، کسی که در زندان متولد شده یا حتی کسی که در زمان اعدام پدرش، مادرش او را ۲ ماهه باردار بوده.

بوده که در زمان گرفتاری پدرش ۱۰ روزه بوده، کسی که در زندان متولد شده یا حتی کسی که در زمان اعدام پدرش، مادرش او را ۲ ماهه باردار بوده.

مروا: پس علاوه بر سوژه‌ها، کار مصاحبه‌ها، تصویربرداری و تدوین را هم خودتان انجام دادید؟

آرش راد: بله. همه‌ی کارهای این مجموعه با خودم بوده. به چند دلیل. اولاً اینکه من سال‌هاست همه‌ی این کارها را خودم انجام میدهم. چه در کارهای گزارشی که برای تلویزیون‌های مختلف انجام می‌دادم و می‌دهم و چه در کارهای مستندی که خودم می‌سازم و به نوعی به این روش کاری عادت دارم. با وجود مشکلاتی هم که همراه خودش دارد، ولی برای من جواب داده و یک جورهایی در خیلی از موارد کارم را راحت‌تر هم کرده. چون خودم می‌دانم که دنبال چه هستم، چه تصاویری لازم دارم و در هنگام تدوین هم کارم را سبک‌تر و راحت‌تر می‌کند.
دلیل دیگرش هم طبق معمول همیشه مسئله‌ی بودجه و کم کردن هزینه‌هاست. با توجه به اینکه این کار نیازمند سفر بود، تک‌نفره رفتن به کم کردن هزینه‌ها کمک می‌کرد. البته طبیعتاً در ابتدا کمی مشکل بود ولی توانستم خیلی زود خودم را بر اساس شرایط موجود وفق بدم.

مروا: وجه مشترک آدم‌های فیلم شما، اعدام شدن پدر یا مادرشان است. با این وجه مشترک، پیدا کردن سوژه‌ها باید دشوار بوده باشد. از طرفی سخن گفتن از یک واقعه‌ی عمیقاً تاثربرانگیز احتمالاً برای همه ساده نباشد. این آدم‌ها را چطور یافتید و انتخاب کردید؟

آرش راد: هدف من این بود که برای این مجموعه به سراغ افرادی بروم که در دوره‌ای از زندگی‌شان به طور ناخواسته از داشتن یکی از والدینشان یا حتی هر دوی آن‌ها محروم بوده باشند. در ابتدا فقط به فرزندان اعدام‌شدگان فکر می‌کردم. ولی بعد فکر کردم کسانی که در دوره‌ای، والدینشان زندانی بودند و بعداً آزاد شدند هم می‌توانند جزو این مجموعه قرار بگیرند، بنابراین سعی کردم این افراد را هم پیدا کنم.
طبیعتاً در ابتدا به سراغ دوستان نزدیک خودم و بهائیان رفتم چون آن‌ها را بیشتر می‌شناختم و راحت‌تر به من اعتماد می‌کردند که درباره‌ی یک مسئله‌ی خیلی شخصی زندگیشان صحبت کنند. ولی به مرور و از طریق دوستان و پیگیری‌های مختلف توانستم با افرادی در کشورهای مختلف ارتباط برقرار کنم و نفراتی را از این طریق پیدا کنم. البته برای سری اول این مجموعه و طبعاً هزینه‌ی کمتر، سعی کردم به دنبال افرادی در آمریکا و شرق کانادا بگردم که در نهایت موفق شدم سری اول را انجام بدم. اکثر کسانی که برای سری اول مجموعه با آنها تماس گرفتم و شرایط خودم و هدفم را گفتم – با وجودیکه نمونه‌ای از این کار برای ارائه به آن‌ها نداشتم – به من اعتماد کردند و برای انجام مصاحبه راضی شدند. نکته‌ی مهمی که به نظر خودم در این مصاحبه‌ها وجود دارد این است که چون من با آن‌ها از یک تجربه‌ی شخصی صحبت می‌کنم و من خودم هم با موضوعی که درباره‌اش صحبت می‌شود درگیرم، بنابراین افرادی که جلوی دوربین می‌شینند من را جدا از خودشان نمی‌بینند و ما با هم چند ساعتی گپ می‌زنیم و درد دل می‌کنیم. سری دوم که متاسفانه همان‌طور که گفتم به دلیل شرایط کرونا هنوز هم تموم نشده، از این جهت که نمونه کار برای ارائه داشتم راحت‌تر بود. ولی چون قصد داشتم که به اروپا و شرق و وسط کانادا سفر کنم کمی کار برنامه‌ریزی را سخت‌تر کرد. تا الان توانسته‌ام برای سری دوم، مصاحبه‌های آمریکا، شرق و مرکز کانادا را انجام بدهم. ولی سفر اروپا که قرار بود با ۵–۶ نفر دیگر در ۴ شهر مختلف مصاحبه کنم، فعلاً به تعویق افتاده. نکته‌ی جالب برای خودم این است که تعدادی از مصاحبه‌شونده‌ها بعد از ۳۰–۳۵ سال برای اولین بار درباره‌ی این موضوع صحبت می‌کردند. در طول این سال‌ها راضی به مصاحبه با کسی نشده بودند، ولی با توجه به شرایط مشترک هر دویمان، راضی به این کار شدند و تعدادی که در سری اول بودند و مصاحبه‌ی آنها پخش شده هم از تصمیمی که برای مصاحبه گرفتند، به نظر راضی هستند.
این کار برای من بسیار احساسی و سخت است و شاید برای من از کسانی که جلوی دوربین می‌نشینند، سخت‌تر است. چون من یکبار با آنها چند ساعتی مصاحبه می‌کنم و خاطرات آن‌ها و خودم را هر بار زنده می‌کنم و با هم در جلو و پشت دوربین گریه می‌کنیم و بعد هم ساعت‌ها آن چند ساعت مصاحبه را نگاه می‌کنم و از بین ۲–۳ ساعت مصاحبه، ده دقیقه را برای برنامه تدوین می‌کنم و هر بار با اون خاطرات روبرو می‌شوم.
خوشبختانه سری اول این مجموعه که پخش شد، با استقبال خیلی خوبی مواجه شد و به همین دلیل هم به سراغ سری دوم رفتم و طبق چیزهایی که شنیدم و برایم فرستادند، حداقل به تعدادی از این فرزندان کمی کمک کرده و فکر می‌کنم افراد زیادی را با شرایط آنها آشنا کرده. نکته‌ی دیگر اینکه، متوجه شدم تقریباً برای همه‌ی این افراد فارغ از باور پدر یا مادرشان، مجموعه سوالات و مسائل مشترکی وجود دارد که آنها را دورادور به هم نزدیک می‌کند.

مروا: گفتید از سری اول مجموعه‌ی «اگر...» استقبال خوبی شده است. این استقبال در چه سطحی و شکلی بود؟

پاسخ: قسمت اول و دوم این مجموعه توسط رسانه‌ی پارسی یا Persian Media Production تهیه و تولید شده و در صفحه‌ی رسمی آنها و سایر کانال‌های این رسانه در شبکه‌های اجتماعی پخش شده. مقدار دیده شدن و به اشتراک گذاشته شدن این مجموعه یکی از نشانه‌های استقبال از این مجموعه بوده. نقد خوبی درباره‌ی آن توسط یکی از بچه‌های زندانیان که خودش هم اکنون فعال اجتماعی و فعال حقوق کودکان زندانی‌ست نوشته شده که مورد توجه قرار گرفته و مطالب خوب و مهمی در زیر پست‌ها نوشته شده که نشان از دقت و توجه افراد به این موضوع بوده. جدای از همه‌ی این‌ها برای من مهم‌ترین تاثیر روی خود کسانی بوده که با آن‌ها مصاحبه کردم. به گفته‌ی خیلی از آنها انگار باری را که سال‌هاست با خودشان حمل می‌کنند را کمی سبک کردم، آنها را با خودشان آشتی دادم و شاید مهم‌ترینش این بوده که این افراد فهمیدند تنها نیستند و بچه‌های دیگری هم با همین موضوعات و مسائل سال‌هاست درگیرند و این آنها را آروم کرده. مثلاً دو نفر از افراد مصاحبه شونده که خودشان سال‌هاست در زمینه‌ی حقوق زندانیان در مجامع بین‌المللی فعال‌اند و صحبت می‌کنند به من گفتند که این اولین بار است که دارند درباره‌ی خودشان و حسشان نسبت به این مسئله حرف می‌زنند و از اینکه این امکان برایشان پیش آمده خوشحال‌اند و بسیاری موارد دیگه.

مروا: آیا برای بعد از سری دوم این مجموعه، موضوع دیگری برای ساختن مستند مد نظر دارید؟

آرش راد: خیلی امیدوارم که بتوانم روی مستندی از این مجموعه مصاحبه‌ها کار کنم و آنها را به سرانجامی برسانم. هدفی که همان‌طور که پیشتر اشاره کردم پیش از شروع مصاحبه‌ها در ذهن داشتم.
دغدغه‌ها و طرح‌های زیادی در ذهن دارم، ولی بستگی به شرایط و اوضاع پیش رو خواهد داشت. در این مدت گزارش‌هایی تصویری هم درباره‌ی زندانیان اقلیتی در ایران یا کودکان زندانیان کار کردم که با توجه به مقدار دیده شدن و به اشتراک گذاشته شدن در صفحه‌های متعدد و مختلف به نظرم مورد توجه قرار گرفته. به هر حال دغدغه اصلی من در تمام این سال‌ها مسائل اجتماعی و هنر بوده و سعی کردم تا آنجایی که بلدم به شکل‌ها و از زوایای مختلف به آنها نگاه کنم.

مروا: با توجه به اینکه تقریباً تمام کار فیلم‌ها را خودتان انجام می‌دهید و زمان و هزینه‌ای که برای کار می‌گذارید، در اجرای کار اسپانسر هم دارید؟ آیا نهادهای حقوق بشری برای این کار پیش قدم شده‌اند؟

آرش راد: همان‌طور که قبلاً هم اشاره کردم، تهیه‌کننده‌ی این مجموعه برای هر دو قسمت رسانه پارسی است.
شبکه‌ای اینترنتی است که چند سالی‌ست در زمینه‌ی موضوعات اجتماعی برنامه‌سازی می‌کند و به جرات می‌توانم بگویم که با توجه به زمان کمی که از راه‌اندازیش میگذرد، بیش از تمامی شبکه‌های فارسی زبان خارج از کشور (جدای از شبکه های رسمی که سرمایه فراوانی پشتشان دارند)
برنامه‌های ارزشمندی را در زمینه‌های مختلف و به خصوص مسائل اجتماعی تهیه کرده و می‌کند. در ابتدا و پیش از شروع مجموعه، با تعدادی از افراد برای سرمایه‌گذاری در این زمینه صحبت کردم ولی به نتیجه‌ی مطلوبی نرسیدم. ولی امیدوارم بتوانم بعد از پایان قسمت دوم مجموعه و برای تولید مستندی در این‌باره با نهادهای مختلفی ارتباط مفیدتری برقرار کنم.

مروا: بسیار ممنون بابت وقتی که در اختیار ما قرار دادید و توضیحات مفصلی که دادید. اگر نکته‌ای مانده که دوست دارید در پایان اضافه کنید خوشحال می‌شویم.

آرش راد: من خیلی ممنونم از شما و همه‌ی همکارانتان که این وقت را به من دادید و نسبت به این موضوع حساس بودید. من فکر می‌کنم کار کردن درباره‌ی موضوعاتی اینچنینی و هر موضوع دیگری که عده‌ای از انسان‌های روی کره‌ی زمین را آزار می‌دهد و ما را هم تحریک می‌کند که درباره‌ی آنها کاری بکنیم، به هر شکلی و به هر اندازه‌ای و البته توسط افراد مطلع و متخصص می‌تواند قدم کوچکی باشد برای آگاهی‌رسانی و رسیدن به دنیایی بهتر و آرام‌تر.
روزی که همه‌ی انسان‌ها از هر نژاد و باوری و فقط از روی انسانیت به هم کمک کنند و سعی در برداشتن قدمی کوچک برای همدردی و حل مشکل یکدیگر داشته باشند، می‌توانیم انتظار دنیای بهتری را برای خودمان و فرزندانمان داشته باشیم. ارادتمند همگی.

-

آلـــن بدیـــو و ســـینما

ترجمه حسن نادری

هلن سیکسو، نویسنده‌ی فرانسوی می‌گوید«ادبیات به ما می‌آموزد تا دنیا را بهتر بخوانیم.»

آلن بدیو، فیلسوف فرانسوی، متولد ۱۹۳۷، مراکش.

آلن بدیو: زندگی بدون ایده زندگی نیست، زنده بودن است!

از نظر آلن بادیو، سینما یک آموزش، یک هنرِ زندگی و یک فکر است. او خوانش خود را از هنر هفتم در حدود سی متن، از اواخر دهه ۱۹۵۰ تا امروز، به رشته‌ی تحریر درآورد که شامل بینش و تفسیر اوست. این متون مسیر متنوعی از فیلم‌ها در پنجاه سال اخیر از فیلم‌سازان مدرنیته (مورنائو، تاتی، اولیویرا، آنتونیونی، گدار Murnau, Tati, Oliveira, Antonioni, Godard) گرفته تا برخی آثار خاص از آمریکای معاصر (ماتریکس، مگنولیا، ترفندهای مختلف Matrix, Magnolia) و تجربیات خاص سینمایی(گی دوبور، سینمای ۶۸ Guy Debord) . ارائه می‌دهند. فیلم‌ها می‌اندیشند و این به عهده‌ی فیلسوف است تا آن‌ها را ببیند و این فکر را رونویسی کند: فیلم به چه منظور به نمایش در می‌آید؟ در اینجا این سوال پیش می‌آید که فکرآلن بدیو از کجا نشات می‌گیرد؟ از این متون، برخی از ایده‌های خاص استخراج می‌شوند: سینما هنری است که عدالت را نسبت به شخصیت انسانی نگاشته شده، ادا می‌کند؛ سینما را باید در چارچوب «انقیاد» با دیگر هنرها دید. سینما یک سفر خیالی است و یک فکر برای دیگری است. فیلسوف همچنین ایده‌ی سینما را به عنوان «تهیه‌کننده‌ی یک حقیقت معاصر» و فیلم را به عنوان یک «پیکربندی حساس حقیقت جهان» بسط می‌دهد. سرانجام سینما به عنوان یک هنر ناخالص(غیرمنزه) ظاهر می‌شود که به زمان خود، سایر هنرها و مردم هجوم می‌آورد. یک هنر عمده از این لحاظ که دقیقا محل تشخیص‌ناپذیری بین هنر و غیر هنر است. در واقع او توضیح می‌دهد که هنر اجتماعی و سیاسی ناب، بهترین نشانگر یک تمدن است، همانطور که تراژدی یونان، پیکارسک(picaresque)، اوپرت(opérette) (اوپرا ـ کمدی) در زمان خود بودند.

از نظر آلن بدیو «ماکیاولی، سیاست را به عنوان یک هنر مستقل دروغ گفتن تعریف کرد. با این حال این باید چیز دیگری باشد: سیاست ظرفیت یک جامعه در تصاحب سرنوشت خود است. جامعه باید نظمی عادلانه ابداع کند و خود به دست‌یابی به منافع عمومی پایبند باشد». از نظر آلن بدیو، سیاست امری با رفتار و برخورد بدبینانه و یا حتی عمل‌گرایی نیست. سیاست فارغ از مدیریت امور عمومی، در جستجوی فراهم آوردن مجمعی برای عدالت و حقیقت است.

این فیلسوف، با یادآوری اصول عالی کمونیسم، در این مقاله‌ی هیجان‌آمیز و متعهد، با نگاه به امور روزمره و همچنین بازگشت به تاریخ انقلاب‌ها، به شدت به زمان ما توجه می‌کند.

هدف اساسی کتاب آلن بادیو این است که ثابت کند هسته‌ی اصلی هر فلسفه‌ای که با مارکسیسم سازگار باشد، یک تئوری روی سوژه است. اما کدام سوژه؟ نه سوژه به عنوان شعور(تز سارتر) و نه فرضیه‌ی سوژه‌ی «طبیعی» مطلوب یا مادی، نمی‌توانند مناسب باشند. در واقع خود سوژه هم مورد مناقشه است. مانند نظر لاکان(Lacan) ـ که ازجنبه تئوری می‌توان او را هگل زمان ما گفت ـ که باید راهی برای حل آن جستجو کنیم. آلن بدیو در اینجا چیزی برای بازسازی پیدا می کند؛ البته نه به عنوان موضوع خاتمه یافته‌ی تاریخی، بلکه به عنوان سوژه‌های سیاسی.

این اقدامات بدون گسترش مفهوم لاکانی درباره‌ی سوژه، ازهمان ابتدا به دو نوع اثر مرتبط است: اشغال یک مکان خالی از یکسو، اشغال بیش از حد این مکان خالی از دیگرسو و ابزار تمایز این دو زوج جبر/ توپولوژی. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که واقعیت، قابل فکر – همانطور که لاکان انجام می‌دهد – تحت مفهوم جبری علّی اوبژه (جسم) است که باید تحت همین علت دریافت شود؛ یعنی از نظر توپولوژیکی (مطالعه خصوصیات ثابت در تغییر شکل هندسی اجسام و تحولات مداوم اعمال شده بر موجودات ریاضی) دریافت شود: یک هستی‌شناسی مضاعف.

قلب و مرکز سوال، زمانی دست‌یافتنی است که رابطه‌ی دیالکتیکی با مفهوم لاکانی از فقدان، از نوع جدید تخریب، وارد بحث شود.

انتظار نداشته باشیم که در اینجا فقط بحث نظریه‌ها را پیدا کنیم. از این نظر،دیدگاه «مالارمه»(Mallarmé) خیلی به دیدگاه مائو تسه تونگ نزدیک هست. همانطورکه هولدرلین(Hölderlin) با هگل، و تئوری گودل(le théorème de Gödel)(گزاره قابل اثبات ناشی از گزاره‌های دیگری که قبلاً مطرح شده است) با وضعیت کارگران مهاجر.

ژان ـ لوک دواین(Jean– Luc Douin)، درباره‌ی آلن بدیو و نگاهش به هنر هفتم و سینما می‌نویسد:

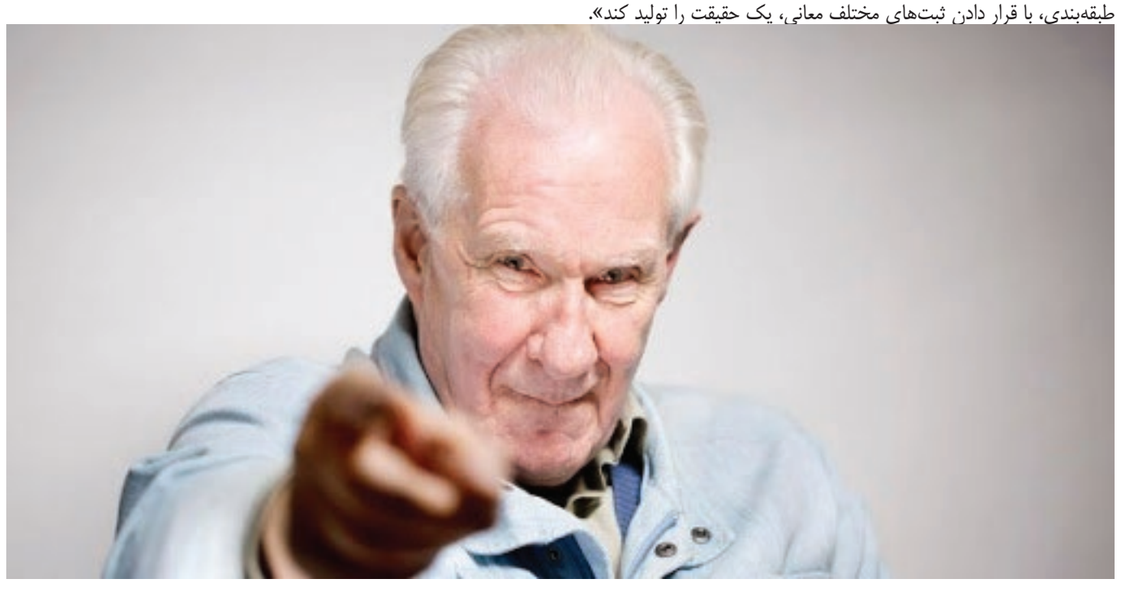
«سینما» از نگاه آلن بادیو، فیلسوف، درباره‌ی هنر هفتم.

آلن بدیو در سال ۱۹۵۷، در هنگام دانشجویی، شروع به نوشتن متون سینمایی با عنوان «شراب جدید»، در مجله‌ی «جوانان چپ کاتولیک» در مدرسه‌ی عالی نمود.

آلن بادیو، فیلسوف، در آخرین فیلم ژان لوک گدار «فیلم سوسیالیسم» ظاهر می‌شود. عکس‌های کوتاه گرفته شده از او در پشت میز کارش دیده می‌شود. سپس در یک آمفی‌تئاتر دانشگاه بدون حضور حاضرین درباره‌ی «ادموند هوسرل»(Edmund Husserl) فیلسوف سخنرانی می‌کند. برخی دریافته‌اند که فیلم‌ساز او را به خاطر چیز قابل توجهی احضار نکرده است. اما بدیو با این عقیده موافق نیست: «این که این فیلم فقط چند ثانیه طول می‌کشد مهم نیست، زیرا تصاویر گدار باعث شدند تا در حق من عدالت برقرار شود. چیزی که مرا تحت تأثیر قرار داد این بود که او سعی نکرد مرا با بقیه‌ی عناصر این فیلم که در مرکز هیاهوی جهان هستند، قاطی کند. من در خودم هستم و این بودن از خود من است. اینجا جای من است، مطلقا خودم هستم، بدون مقایسه و فقط در چند ثانیه». در همین راستا، او در مصاحبه با «آنتوان دو بیک»(Antoine de Baecque) می‌گوید: «سینما مانیفستی از حضور انسان و هنری است که یک واقعیت معاصر را نمایان می‌کند، عدالت را به کشاورزان آمریکایی بر می‌گرداند (جان فورد John Ford) و همچنین به روسپی‌های ژاپنی (کنجی میزوگوچیKenji Mizoguchi).» او می‌گوید همه‌ی این شواهد از دنیای خاص سینما برخاسته می‌شود؛ این جهانِ خاص سینما است و هیچ گزارش روزنامه‌نگاری نمی‌تواند جایگزین آن شود.

بدیو، فعالیت‌های خود در نقد سینمایی را در سال‌های ۱۹۷۰–۱۹۸۰ در مجله‌ی «برگ رعدو برق» (erduof elliueF aL)مجله‌ای با گرایش مارکسیست ـ لنینیست در سینما و فرهنگ، ادامه داد و سپس در مجله‌ی هنری ـ سینمایی «لامپارناسین»(neissanrapmI'L)، علیه تاورنیر، سوته، بوآسه، کوستا گاوراس (Tavernier, Sautet, Boisset, Costa-Gavras) قلم زد و آن‌ها را متهم به تجدید نظرطلبی(رویزیونیسم) و تولید فیلم‌های «شبه چپ» نمود. سپس فعالیت خود را در مجله‌ی «طوطی»(teuqorreP eL) که در سال۱۹۸۱ با همکاری «ناتاشا میشل»(Natacha Michel) تاسیس شده بود ادامه داد. این مجله دارای گرایشات ضد فرانسوا میتران(Mitterrand)، رئیس جمهور سوسیالیست فرانسه(۱۹۸۱ـ۱۹۹۵) بود. سپس او فعالیت‌های خود در نقد هنر را در مجله‌ی «هنر سینما» ادامه داد.

در سال ۱۹۷۸ «روبر برسون»(Robert Bresson) نسبت به کارهای او علاقه مند شد. زیرا او «می‌گوید این دنیای پر از شادی، در حقیقت گرگ و میش غم‌انگیزی است، و جوانان میل به نوعی ازغیبت رادیکال دارند». برسون درباره‌ی «ژان لوک گدار» سینماگر فرانسوی، می‌گوید «او در سال ۱۹۸۳ مظهر مدرنیته و نمادی از «سینمای ذهنی» است. ژان لوک گدار قادر است در یک تصویر «صعب‌العبور بودن طبیعت، انحرافات تاریخ، تحریک در زندگی بشر و نیروی خلاق تفکر» را نشان دهد. گدار قادر است نه با ساده‌سازی شبیه سینمای قدیمی که تصویر را با رنگ سیاه و سفید سرهمبندی کند، بلکه با طبقه‌بندی، با قرار دادن ثبت‌های مختلف معانی، یک حقیقت را تولید کند».



آلن بدیو در سینمای سوئیس به عنوان کسی شناخته می‌شود که معتقد است «هنر را باید از لابلای پنهان جستجو کرد. او در پی شکار گوشه‌های ننگین تاریخ سوئیس است که دارای ظاهری شفاف و فریبنده‌اند». او به فیلم‌های طنز فرانسوی علاقه‌مند است، زیرا این فیلم‌ها سعی می‌کنند تا زندگی مردمی نیروهای مقاومت در جنگ جهانی دوم را در برابر قدرتمندان ارائه دهند. هویت یک زن، مانند میکل آنژ آنتونیونی(Michelangelo Antonioni)، به او این ایده را الهام می‌دهد که سینما «هنر عشق، حاکی از اندیشه‌ی عشق به عنوان هویت در تفاوت» است. درباره‌ی دنیای کامل، «کلینت ایستوود» می‌گوید دنیای «مبارزه‌ی بی‌امان، که اغلب از پیش از دست رفته، اما نه همیشه، برای اینکه نظم جهان عشق واقعی آن‌ها را به هم پیوند می‌دهند و آن‌ها را از جهان ناقص جدا می‌کند.» (سینما از نگاه آلن ادیو، متون جمع آوری و ارائه شده توسط آنتوان دو باک(Antoine De Baecque). انتشارات نوا، در سال ۲۰۱۰)

این فیلسوف افکار خود را درباره‌ی هنر هفتم از نگاه یک تجربه‌ی با اهمیت فلسفی به مثابه‌ی درس‌گیری سیاسی از زمان و عشق می‌داند.

او با انتشار دو کتاب که هوشیارانه عنوان تیترهایش را انتخاب کرد، دست به جمع‌آوری متونی زد که در طی یک دوره‌ی تقریباً نیم‌قرن درباره‌ی آن‌ها قلم می‌زند. آلن بدیو که به مثابه‌ی فیلسوف، نمایشنامه‌نویس، ریاضی‌دان و جستارنویس شناخته شده است نه از ایده‌ی «فرضیه کمونیسم»(l'hypothèse communiste) دست برداشته و نه از«ستایش عشق»(l'éloge de l'amour) چشم پوشی کرده است. این دو مقوله دلبستگی او را به آنچه که از نظر او تنها هنر «هنر واقعی توده‌ها» است نشان می‌دهد.

منظورش دقیقاً از این حرف چیست؟ هنری که توانایی تولید آثار بزرگی را دارد که «در لحظه‌ی آفرینش» از آنها قدردانی می‌شوند؛ کمی شبیه تراژدی یونان یا رُمان آموزشی در قرن نوزدهم. اما در مقیاس جهانی، همانطور که «چاپلین» بی‌نظیر آن را نشان داد. در راهی که «دِلوز»(Deleuze) و سپس «رانسیه»(Rancière) گشودند، بدیو درباره‌ی فیلم‌ها طوری می‌اندیشد که قرن‌ها متن آن‌ها را می‌خوانیم تا نه تنها لذت زیبایی‌شناختی را از آن استخراج کنیم، بلکه منابع لازم برای آموزش نظری و اخلاق سیاسی را نیز به دست آوریم. بدیو که مسئول باشگاه فیلم در دبیرستان خود در شهر تولوز(فرانسه) بود، حتی قبل از آمدن به «مدرسه عالی علوم تربیت» ، در واقع از دوران نوجوانی شور فراوانی در فیلمبرداری در این دوره‌ی منحصربه‌فرد داشت و به این سمت رانده می‌شود. دورانی که منتقدان سینمای فرانسوی «موج نو»(La nouvelle vague) را ابداع می‌کردند و در نهایت علاقمندی به سینما(La Cinéphilie)، به تئوری و عمل فرهنگی اعتلا یافت.

آلن بدیو در مصاحبه با توماس آیدان(nadïA samohT) و گنوال پورت(etroP leanewG)، از چگونگی آشنائی و کشفش با دنیای سینما می‌گوید:

۱ – کشف سینما

کشف من از سینما از دوران کودکی من است. زمانی که من در دبیرستان تحصیل می‌کردم، آن زمان ما باشگاه‌های سینمایی را راه‌اندازی کردیم. بنابراین من به دیدن فیلم‌های معروف مانند «کشتی جنگی پوتمکین»(*Le Cuirassé Potemkine*) (۱۹۲۵) ساخته‌ی سرگئی آیزنشتاین(Sergueï Eisenstein) رفتم. خیلی زود احساس کردم که این سینما دقیقا شبیه همان سینمایی نیست که روزهای یکشنبه اکران می‌شوند. من خیلی زود احساس کردم که سینما، سینما است و «در مقایسه با فیلم‌های اکران شده در روزهای یکشنبه» چیز دیگری است. حتی از من برای معرفی فیلم‌ها دعوت شد چون خوب صحبت می‌کردم. پانزده یا شانزده ساله بودم. من به ویژه به یاد دارم که فیلم «طلوع روز» ساخته شده در سال (۱۹۳۹) را معرفی کردم. با آمدنم به پاریس و تحصیل در مدرسه عالی تربیت معلمی، این کارم بیشتر قوام یافت زیرا سینماتک(Cinémathèque آرشیو سینما) در کنار مدرسه عالی بود. و از این جهت انگیزه‌ای شد تا در آنجا رفت و آمد روزانه داشته باشم. من فرهنگ خود را در آنجا ساختم. چیزهایی را در آنجا دیدم که در آن زمان کاملاً نامرئی بودند؛ مانند فیلم‌های «اشتروهایم» و «ولز» (Stroheim, Welles.) در طول چهار سال حضورم در مدرسه‌ی عالی، من فعالانه در کتابخانه‌ی «سینماتک» حضور داشتم و شروع به نوشتن درباره‌ی سینما کردم. به ویژه یک مقاله‌ی بزرگ درباره‌ی فرهنگ فیلم نوشتم.

علاوه‌براین، منِ همچنان به سینما می‌روم. البته با دوران «رفت و آمد» در سینماتک کاملاً یکسان نیست. هر از گاهی با خودم می‌گویم «هی! من به سینما می‌روم». کمتر اتفاق می‌افتد تا به دیدن فیلم‌های بد و کم‌ارزش بروم.

حتی در سال ۱۹۹۷ به دیدن فیلم «تایتانیک» ساخته‌ی جیمز کامرون، که در حدی بهتر از فیلم‌های کم ارزش بود رفتم. این دوگانگی از دوران کودکی من شکل گرفته است: ما به سینما می‌رویم (در آن زمان، ما با بسیاری از دختران جوان به سینما می‌رفتیم، زیرا می‌توانستیم در تاریکی همدیگر را ببوسیم)، اما سینما بیش از همه پشتوانه‌ای قوی برای اندیشه است. با این حال، آیا من خود را یک «سینه‌فیل» می‌دانم؟ این واژه‌ی «سینه‌فیل» همیشه کمی من را زیر سوال برده است. واقعاً علاقه‌مندی به فیلم چیست؟ آیا به معنای کسی است که رابطه‌اش با سینما مانند بقیه‌ی کسانی که به سینما می روند خلاصه نمی‌شود؟ یعنی سینما فقط به ساختن تصور برای نمایش دادن محدود نمی‌شود؟ یا آیا ما تعریف ظریف‌تری از آن داریم: شخصی که سینما برای او واقعاً مرکز معرف‌های فکری و بینشی او از جهان است. من فکر می‌کنم یک تعریف حداکثر یا حداقل برای سینه‌فیل وجود دارد. من هرگز احساس نکردم که به گروه سینه‌فیل‌ها تعلق داشته باشم. اگر این گروه از افراد را فقط در ارتباط بین زندگی فکری و تفکر خود و سینما را به یک علاقه‌ی انحصاری تبدیل می‌کنیم، می‌توان من را سینه‌فیل دانست. من به سینما و همچنین به خیلی چیزهای دیگر علاقه دارم. سینما مهم است، بدون اینکه در مرکز فکری من باشد. از طرف دیگر، به نظر من سینما آخرین شانس هنری توده‌ای باقی می‌ماند. این را هم باید قبول کرد که شاید سالن سینما به ندرت پر شود، زیرا بسیاری از فیلم‌های بسیار زیبا در حاشیه گذاشته می‌شوند. واقعاً داستان کشف من از سینما به عنوان مرجع شخصی بسیار زنده و در ابعاد هنری، فکری و غیره است.

سینما به تدریج با پدیده‌ای که از اواخر قرن نوزدهم برای شعر آغاز شده بود، جای خود را باز کرد. یعنی یک جدایی نسبتاً قوی بین محیط شعر خلاق روشنفکر و ظهور آماج‌های مردمی. من معتقدم جمله‌ی معروف مالرو که می‌گوید «از طرف دیگر، سینما یک صنعت است.» چندان درست نیست. اساساً میل داریم تا این فرمول را طور دیگری تعریف کنیم «علاوه بر این، سینما یک هنر است». سینما ابتدا یک صنعت است و به مثابه‌ی صنعت سرگرم‌کننده به طرز جنون‌آمیزی رشد کرده است؛ سینما به یک عادت و امر عادی در خانه ها تبدیل شده است. تا همین اواخر، هنوز هم ممکن بود فیلمی با ایده‌های قوی، نوآوری‌های زیباشناختی و اهمیت فکری زیاد توسط میلیون‌ها نفر دیده شود. چیزی که دیگر در موسیقی، در شعر اینگونه نیست. هنرها کمی متروک شدند. این در مورد نقاشی صحت دارد، اما با احساس سوء ظن، زیرا نقاشی ابعاد بازاری به خود گرفت.

۲ ـ سینما شکل بسیار معاصر در تلاقی شتابگیر هنر و مخاطبان بسیار وسیع است

نباید فراموش کنیم که وضعیت کنونی در مقایسه با قرن نوزدهم تغییر کرده است. شاعران بزرگی مانند ویکتورهوگو، یا رمان‌نویسانی مانند تولستوی، در عصر خود می‌توانستند واقعاً مخاطبان گسترده‌ای داشته باشند. امروزه تولیدات سینمایی بسیار غالب و متفاوت هستند. به نظر من، تمرکز بسیار زیادی در بخشی از سینه‌فیلی‌ها در تولید سینمایی دیده می‌شود و احتمال اینکه یک فیلم بسیار عالی نیز در سالن‌های سینمایی عرضه شود، کاملاً کاهش یافته است.

قانون بازار :

وقتی به نوعی، تفاوت اساسی یا توزیع بین کل فیلم‌های بزرگ ـ که از نظر تاریخی بسیار سازنده هستند ـ و فیلم های مورد استقبال «عموم مردم» وجود نداشته باشند، این در کلیت بر روی سبک‌شناسی کلی سینما اثر می‌گذارد. در گذشته استقلال فیلم معمولی در مقایسه با فیلم بلندپروازانه بسیار کمتر از امروز بود. بنابراین یک حمایت زیرزمینی وجود داشت، به طوری که علی‌رغم همه‌چیز، در دنیای کارگردانان، افراد بسیار متفاوتی می‌توانستند در یک ساختار صنعتی و تولیدی دور هم جمع شود. به عقیده‌ی

من، امروزه چنین چیزی نیست. با این حال آیا هنوز می‌توان از «هنر دموکراتیک» صحبت کرد؟ من قبول دارم که قضاوت در این‌باره دشوار است. با این تفاوت که هنوز برخی ردپاها وجود دارد؛ مانند آنچه که در مورد آن صحبت کردیم. «انترناسیونالیسم» دموکراتیزه کردن نگاه به خارجی‌هاست. در این راستا، این یک درس بسیار مهم در دموکراسی است که به آن نیاز داریم. آیا چیزی از اعتقاد دموکراتیک در سینما باقی مانده است؟ آیا ما به سمت یک وضعیت روشنی پیش نمی‌رویم که از یک طرف در ارتباط با بازار تصویر است، و از سوی دیگر، چیزی که هنوز سزاوار نام سینما است؟ آیا این دو به تدریج به سمت جداسازی بیش از پیش از هم پیش نمی‌روند؟ چیزی که منجر به اعاده و بازسازی مدارهای موازی در بازار فرعی می‌شود و شاید روزی کلمه «سینما» را از دیگر موارد تصویری متوقف کنیم، این احتمالاً یک چیز خوبی خواهد بود. با این وجود سینما در برگیرنده‌ی توده‌ای از نمایش‌های کم و بیش تلویزیونی است. آموزش افراد با تصاویر تلویزیونی بسیار وحشتناک است.

۳ ـ ۹۹٪ تصاویر روایی در تلویزیون بسیار زشت و ضعیف هستند.

این بسیار خیره‌کننده است، وقتی از این کانال به کانال تلویزیونی دیگر می‌روم، هیولاها یا انواع کلیشه‌های توخالی و غیر حساس را می‌بینم. به جای سینما به عنوان یک هنر آموزنده که مانند دهه‌ی ۱۹۶۰ تقویت‌کننده‌ی فکر است، برعکس تصاویری را می‌بینیم که تقریباً در همه‌جا پخش می‌شوند و دنیای سینما را آلوده می‌کنند. پس ممکن است لازم باشد روزی نام دیگری را بر سینما بگذاریم و با حفاظت از سینما، تاریخ هنری و دموکراتیک آن را به عهده بگیریم. با این کار می‌توان سینما را هم در سطح چالش در سیاست قرار داد. در برهه‌ای از زمان، این واقعیت‌ها به هم می‌رسند و به ناچار باید این دو را از سیستم موجود جدا کرد. فکر می‌کنم الان در دنیای تصاویر همین‌طور باشد.

حس تحقیر و سوءظن نسبت به جوانان

ورود به فرآیندهای هنری همیشه به دلیل پدیده‌های آموزشی بوده است. در قرن نوزدهم، تمایز گذاشتن بین نقاشی ماشین آتش‌نشان و امپرسیونیسم نیز یک مشکل بود. خُب این هم یک مسئله‌ای بود. بسیاری از مردم شروع به آویزان کردن تابلوی نقاشی می‌کردند. زیرا آن‌ها از آنچه که «مونه» یا «پیسارو» (Monet , Pissarro) انجام می‌دادند، شناختی نداشتند. درک آنها از تصور یک تصویر بود. همیشه نباید فکر کرد که همه‌چیز همیشه جدید است. مشکلات امروز سینما همانند مشکلات نقاشی در قرن نوزدهم است، زیرا نگاه به نقاشی به‌مثابه‌ی یادبود و شاهکار ارزیابی می‌شد: چیزهای بزرگ باستانی با زنان برهنه در یک گوشه، مردم با شمشیر و... نقاشی رسمی همین بود که در سالن‌ها می‌دیدیم. و هنگامی که جریان مخالف در نقطه‌ی مقابل آغاز شد، تصاویری از انبار کاه یا روسپی در گوشه‌ای نقاشی می‌شد، آن را «موج نو» می‌نامیدند. این دو داستان بسیار موازی هستند. و در نهایت موج‌های جدید پذیرفته می‌شوند. در نهایت می‌توان گفت این‌ها از مسائل آموزشی هستند. باید قبول کرد که برخی از انواع تصاویر دارای شرافت ذاتی در یک شرایط ویژه که به آن تصویر می‌گویند به نحوی تخریب می‌شوند و به شکل کلیشه‌ای، عظیم و تجاری تبدیل می‌شوند. آیا می‌توان بین فیلم آنتونیونی و یک برنامه‌ی تلویزیونی مستقیم «تله‌رئالیته» تفاوت قائل شد؟ این یک مشکل واقعی است، اما در واقع یک مسئله‌ی آموزشی است.

این پوچی غیر قابل دفاع است. حتی یک هیولا تقریباً نامفهوم است! برای اینکه امروزه همه‌ی این جوانان با تصاویر ارتباط برقرار می‌کنند ، بنابراین ما قطعاً باید کارمان را از اینجا شروع کنیم. وقتی شما مردم را برای خواندن آموزش می‌دهید، این بدان معنی است که شعر زیبا همان شعر در یک آهنگ نیست. چرا امروز همین کار را روی تصاویر انجام نمی‌دهیم؟ سینما هم باید موضوعی مانند ادبیات فرانسه باشد. چه چیز بهتر با امکانات فنی که امروز در دسترس ماست؟ ما باید مانند هر مجموعه‌ی دیگری یک مجموعه‌ی سینما ایجاد کنیم. عدم انجام این کار نشانه‌ی این است که ما از همه‌ی علاقمندی وافر در این زمینه چشم‌پوشی کرده‌ایم. در اعماق خودمان، ما کاری نداریم که بچه‌ها قادر به تفکیک همه‌ی این‌ها نیستند. افرادی که به این مسئله و به طور کلی به آموزش اهمیتی نمی‌دهند، فکر می‌کنند نتیجه‌ی اصلی این است که باید یک نخبه‌ی کوچک را برای آموزش اقتصاد آماده کرد. نخبه‌سالاری جمهوری‌خواهان عبارت بود از اینکه هر کسی باید «راسین»(Racine) (شاعر فرانسوی) را بخواند و لاتین کلاسیک را بلد باشد. من این را از نزدیک با فرزندان خودم که مانند بقیه هستند و بسیاری از کارهای بد را دوست دارند دیده‌ام. به خوبی به یاد دارم وقتی یک فیلم از دوران کلاسیک را به آنها نشان می‌دادم علاقه‌ی واقعی در آنها ایجاد می‌شد. به‌خصوص وقتی که آن‌ها می‌دیدند که یک تعدادی از چیزهایی که در فیلم‌های امروز تحسین می‌شوند، دارای سابقه و داستان خود هستند. و در زمان پیدایش خود دارای قدرت شاعرانه بودند، در حالی که آن‌ها امروزه اشکال و تصاویرمنحط را می‌بینند. این کار را می‌توان از طریق تصاویر نشان داد. خیلی متاسفم که چنین کاری صورت نمی‌گیرد. این جوانان مورد هجوم تصاویر قرار می‌گیرند، اما به هیچ وجه به سیستم آموزشی درباره‌ی تصاویر اهمیت نمی‌دهند. بله می توان گفت یک نوع نفوذ سینه‌فیلی وجود دارد. اما در تناقض خود است، زیرا نتوانست از طریق آموزش به صورت گسترده نفوذ کند. من همیشه گفته‌ام که سینما یک هنر بزرگ است. به نظر نمی‌رسد که مبارزه پایان یافته باشد، زیرا سینما هنوز در مرکز آموزش قرار نگرفته است.

٤ ـ افکار عمومی معتقد است که سینما جدی نیست.

این عقیده همچنان غالب است: «ما سینما می‌رویم!». با سینما برخوردی ناشایست می‌شود. به جز در سطح بورس سهام!

برای اینکه مخاطب بتواند تصویری از تصاویر دیگر را به خوبی تشخیص دهد، مقدم بر هر چیز باید به هر وسیله‌ای، مکان‌های لازم را شناسایی کند. درغیر این صورت، همه‌چیز در این محیط ناشناس با گفتن این که «خیلی بد نیست، بد نیست، خیلی خوب هم نیست» از بین خواهد رفت. موقع خروج از سالن سینما، یا باید هیجان‌زده و رضایت‌مند بود یا عصبانی.

سینما آشکارکننده‌ی چیزهای نامرئی است. سینما به عنوان هنر واقعاً به‌مثابه‌ی خروج از غار است. سینما واقعیت را از سایه‌ها بیرون می‌آورد. این چیزی است که من درباره‌ی سینمای بزرگ فکر می‌کنم. وقتی به این هدف رسیدیم، یعنی احساس فوق‌العاده‌ای به شما دست می‌دهد، تصور می‌کنیم که نقطه‌ی معکوس نامرئی و حقیقت پنهان آن را می‌بینیم. اما شما همچنان باید یاد بگیرید تا آن را ببینید. و این یک چیز ناخواسته نیست. تصور کنید اگر به ما یاد داده شود که معکوس ظواهر را ببینیم. به کجا می‌رویم؟ از آنجا که کل جامعه‌ی تولیدی و تجاری مبتنی بر دیکتاتوری ظاهری که به روش سیستماتیک نهفته است، در نتیجه همه‌چیز برای گرفتن مثانه به جای فانوس، چیزهای زشت به جای چیزهای جالب ممکن می‌شود. سینما در یک نقطه‌ی استراتژیک واقع شده است، زیرا از یک‌سو کاملاً در خودش است و در عین حال، سینما به عنوان هنر آشکارکننده‌ی ماهیت واقعی است.

سینما را به مثابه‌ی یک ظاهر و نمایان‌کننده فروخته‌اند، اما وقتی برمی‌خیزد، به عنوان ناقد بنیادی ظاهرها تلقی می‌شود. در اینجا جنگ نهفته‌ای وجود دارد. به همین دلیل است که امروزه هم، ایده‌ی سینما به عنوان یک هنر برانداز باقی مانده است.

آخرین سئوال: هنر هفتم آنچه را که در شش هنر پیشین مورد علاقه عموم بود، به عاریت گرفت و در خود جای نهاد. آیا قبل از سخن گفتن از هنر هفتم، نباید شش هنر پیشین را بشناسیم؟

می‌توان از ناقد فیلم انتقاد کرد که بسیار کم فرهنگ است. این یک ضعف بزرگ است. ناخالصی (نامنزه بودن) در سینما در ارتباط با هنرهای دیگر وجود دارد. و اگر آنها را نشناسید، همه چیز را از دست خواهید داد. به همین دلیل سینما یک چهارراه است. از نظر آموزشی، به روی همه چیز باز است. یک مشکل ذاتی هم در موقع صحبت کردن درباره‌ی سینما وجود دارد: این یک هنر جمع و جور حسی است. من مقاله‌ای با عنوان «آیا می‌توانیم در مورد یک فیلم صحبت کنیم؟» نوشتم. این یک سوالی است که همچنان مفتوح است.

noissesbO emèitpeS aL مجله شماره یک اکتبر_ نوامبر ۲۰۱۵

با انتشار بیش از سی متن با ولع و نیاز وافر در ابعاد بسیار متفاوت، بدیو در یک کنفرانس در سال ۲۰۰۳ در بوینس آیرس، پایتخت آرژانتین، طرح و درک خود را از سینما به عنوان یک «آزمایش فلسفی» ارائه می‌دهد.

بنابراین خلاصه کردن اندیشه‌ی فلسفی آلن بادیو بدون خدشه کردن او، دشوار است. به ویژه فقط اگر بخواهیم منحصراً رابطه‌اش با سینما را در نظر بگیریم. مشکل عمدتاً برخاسته از قوام اندیشه‌ی فلسفی اوست. در واقع، ویژگی چنین فلسفه‌ای در زمان ما در عین حال بسیار متنوع و بسیار ساختاریافته است: در نزد بدیو، یک اراده‌ی سیستماتیک وجود دارد تا دستیابی به کارهای فلسفی او که ظاهری از معماری وسیع همگون هستند را از مسیرهای بسیار متنوع امکان‌پذیر می‌کند: ریاضی‌دانان می‌توانند ورود خود را به آنجا پیدا کنند، همچنین متفکران در امور سیاست، یا طرفداران عشق یا هنر، یا هر فرد عادی، زیرا سبک تحریر او بسیار واضح و ساده (از ویژگی‌های فلسفه در زمان ما) و کاملاً منطبق بر منطق اندیشه‌ی اوست.

بنابراین می‌توانیم بدیهیات بدیو را اینطور خلاصه کرد:

۱- حقیقت وجود دارد، یعنی جهانی برای تفکر وجود دارد.

۲ـ موضوع حقیقت، چیزی که موجب بحث و گفتگو در فلسفه می‌شود و پرسشگری در فلسفه: حقیقت چیست؟ آیا فلسفه، حقیقتی متعالی و وحی است؟

۳ـ حقیقت ناپایدار است؛ وحی نشده است، بلکه تولید می‌شود.(این کار بشر است)

۴ـ حقیقت برگرفته از یک نظم نیست، بلکه برگرفته از چندگانگی در نظم است. حقایقی وجود دارند.

۵ـ آنچه که باعث تولید حقایق می‌شود، ناشی از روش‌های تفکر و «رویه‌های عمومی» است. بدیو چهار مورد از آنها را شناسایی می‌کند: علوم (ریاضیات)، اختراع سیاست، هنر و عشق، که وجود آنها فلسفه را تشکیل می‌دهد.

۶ـ فلسفه به خودی خود تولیدکننده‌ی حقایق نیست، بلکه در پی کشف آن‌ها در هر جایی که هستند، می‌باشد. یعنی در فرایندهای آفرینش موجودات و اندیشیدن درباره‌ی امکان‌پذیری آن‌ها. بنابراین هنر به عنوان یک اندیشه در نظر گرفته می‌شود «هنر اندیشه‌ای است که آثار آن‌ها واقعی هستند (و نه جلوه‌ی آن)» آثار هنری وسیله‌ای برای اندیشه‌ی بیرونی نیستند، بلکه آثاری هستند که فکر می‌کنند. «و این اندیشه، یا حقایقی که اندیشه را به فعالیت می‌اندازد، نسبت به سایر حقایق علمی، سیاسی یا عاشقانه غیر قابل تعدیل است. این همچنین بدان معنی است که هنر به عنوان یک تفکر منحصر در فلسفه غیر قابل تعدیل است». بنابراین رابطه‌ای بین حقایق و هنر وجود دارد که جز در یک شکل هنری نمیتوان آن‌ها را ارائه داد. و وظیفه‌ی فلسفه این است که هنر را آن طوری که است نشان دهد «در واقع فلسفه حد فاصل تماس با حقایق است، هنر دیوانه‌ی حقیقت است» و نه مترجم یا مفسر آن. و به طور خاص هنر برای فلسفه (برای زیبایی‌شناسی) یک جسم ظاهری نیست و موردی نیست.

۷ ـ بنابراین توجه بادیو به سینما (از مدت ها پیش) به خاطرعلاقه‌اش به سینما به عنوان هنر، مجموعه‌ای از آثار فکری است. سینما می‌تواند یک اندیشه‌ی خلاق واقعیت‌های سینمایی باشد که فقط در سینما به شکل «ایده ـ سینما» قابل بیان است. بنابراین می‌توانیم تزهای اصلی بدیو در مورد سینما را این‌طور جمع‌بندی کنیم: سینما هنری از گذشته است که همچنان ادامه دارد. بادیو درباره‌ی سینما می‌گوید «از آنچه که می‌توانستم ببینم یا می‌توانستم بشنوم، ایده همچنان به عنوان هنر باقی می‌ماند».

۸ ـ بر خلاف نقاشی، ویژگی‌های ایده‌ها ـ سینما از نوع «بازدید» هستند. این ویژگی‌ها از مقابل چشم‌ها عبور می‌کنند (و عبور کرده اند) و در هم مخلوط می‌شوند، بنابراین چند زبانه و متشنج هستند (اغلب به شکل زودگذر مانند یک معمای رسمی یا حتی مانند مسیر کاذب ظاهر می‌شوند). «در سینما، همانند افلاطون، ایده‌های واقعی با هم مخلوط می‌شوند، و هرگونه تلاش یک‌صدا باعث شکست شاعرانه می‌شود.»

سینما هنر حرکت غلط است:

۹ ـ «حرکت در سینما را باید از سه طریق متفاوت اندیشید. از یک طرف، حاکی از ایده‌ی همیشگی متناقض یک بخش از یک بازدید» است: این حرکت جهانی است. «از طرف دیگر، حرکت از خود تصویر به دست می‌آید». از دیگر سو یک حرکت محلی است. «و سرانجام ، حرکت در کلِ فعالیت‌های هنری، یک گردش ناخالص(نامنزه) است»: این «حرکت ناخالص» است.

۱۰ ـ بنابراین پیچیدگی، درهم آمیزه‌ی «ایده- سینما» همان چیزی است که ما را به فکر وا می‌دارند. لازم است سه حرکت را بهم گره زد«حرکت جهانی که

بر اساس آن، ایده چیزی جز عبور آن نیست. حرکت محلی که چیزی غیر از آنچه است نیز هست، چیزی به جز تصویر خود. حرکت ناخالص(نامنزه)، حرکتی است که در حد فاصل مرزهای باصطلاح هنری متروک قرار دارد.

۱۱ ـ این سه حرکت نادرست هستند: الف ـ حرکت جهانی: برای اینکه ترکیب یک فیلم برگرفته از «یک اصل همسایگی، یادآوری، استمرار یا گسست ناشی می‌شود. بنابراین فکر واقعی یک توپولوژی است نه یک حرکت» [سینما هنری از مکان و زمان است]. ب ـ«حرکت محلی غلط است، زیرا جلوه‌ای برگرفته از بخشی از تصویر است، و همچنین بهتر است گفته شود ازخودش است». و سرانجام حرکت ناخالص: از همه نادرست‌تر است. زیرا در واقع هیچ وسیله‌ای وجود ندارد تا از حرکت یک هنر، هنر دیگری را به حرکت در آورد. در حالی که، سینما در واقع سازمانده این حرکت‌های غیر ممکن است. سینما یک هنرناخالص(نامنزه) است؛

۱۲ ـ این یک تز با اهمیت در هستی‌شناسی سینما است که قبلاً بیش از نیم قرن پیش توسط «آندره بازین»(André Bazin) بیان شده است.

اما سینما از چند جهت ناخالص(نامنزه) است:

الف ـ شخصیت سینمایی توسط بازیگر مجسم شده و دیگر هیچ‌چیز واقعاً عاشقانه‌ای ندارد و خود بازیگر نیز فقط یک مدل دیگری است. حرکت، تصویر را از روی نقاشی بیرون می‌کشد، موسیقی فیلم برگرفته از هنر موسیقی است و... به طور خلاصه، سینما با الهام گرفتن از دیگر هنرها، آن‌ها را ناخالص (نامنزه) می‌کند.

ب ـ به معنای دوم، سینما ناخالص (نامنزه) است، زیرا مکان غیر قابل تشخیص بودن تمایز ذاتی بین هنر و غیر هنر است.

فعالیت هنری را فقط زمانی می‌توان دید که به عنوان فرایند تصفیه، شخصیت غیر هنری پایدار عمل می‌کند! و این روند هرگز کامل نیست. عملیات هنری سینما عملیاتی برای تصفیه ناتمام است که بر اشکال فعلی غیر هنری و بر روی هر تصویری اثر می‌گذارد. از این رو نیاز مداوم به بررسی جریان‌های رسمیِ غالب در تولید جاری است؛ به این دلیل که آن‌ها کسانی هستند که احتمالاً بر روی عملیات هنری اعمال می‌شوند. این همان چیزی است که سینما را ذاتاً و نه به طور تجربی، به یک هنر جمعی تبدیل می‌کند.

۱۳ ـ آنچه را که ناخالصی(نامنزه بودن) می‌نامم، بخشی از سینما است که باید در سطل‌های زباله‌ی سایر هنرها جستجو و به قیمت ۴ سنت خرید. مثل خرید کارت پستال، آهنگ‌های قدیمی و... سینما به روی هر هیزمی، از هر نوعی آتش برپا می‌کند. به همین دلیل است که می‌توان مثلاً هنر سینما را درهر نوعی یافت.

۱۴ ـ بنابراین صحبت از یک فیلم به عنوان یک اثر هنری چیست؟ منظور ازنمایش هنری در یک فیلم چیست؟

۱۵ ـ این امر قبل از هر چیز به یک نگرش بدیهی نیاز دارد که «قضاوت بی‌تفاوت است»: بنابراین مسئله فقط یک نگرش انتقادی نیست. «اینکه فیلم خوب است، باران باریده است... این‌ها باید از هم متمایز باشند. همه‌ی این‌ها را در یک سکوت و در واقعیت ساده‌ی فرضی صحبت می‌کنیم و به هیچ وجه هدف دستیابی به آن نیست. نگرش بدیهی می‌پرسد «تأثیرات فلان فیلم در اندیشه چیست؟» دشواری اصلی این است که از فیلم به عنوان یک فیلم صحبت کنیم: این در واقع مسئله‌ای است که ما را به سمت ایده‌ای می‌برد تا پایه نکته‌بینی را در موضوع یک خاطره‌گویی پیدا کنیم.

صحبت از یک فیلم همیشه به معنای خاطره‌گویی است: چه اتفاقی، چه خاطره‌ای، این و یا فلان ایده قادر به انجام چه کاری‌ست، و چه توانایی‌ای برای ما مهیا می‌کند؟ در این‌جاست که هر فیلم واقعیتی ایده به ایده را مطرح می‌کند. نه آن چیزی که می‌دانیم بلکه آنچه که می‌توانیم بدانیم. صحبت از یک فیلم کردن به معنای کمتر گفتن از منابع فکری تا امکانات می‌باشد. اضافه بر آنچه وجود دارد، نشان داده شود چه چیزی می‌تواند وجود داشته باشد.

۱۶ ـ آیا بدیو هنر سینما را در کشاکش بین خاطره‌گویی و ممکن، بین گذشته و مدینه‌ی فاضله(اتوپی) قرار می‌دهد؟

۱۷ ـ ما می توانیم به نتایج زیر برسیم:

الف ـ یک فیلم خود را به عنوان یک کل تفکیک‌ناپذیر به ذهن متبادر می‌کند. مجموعه‌ای از عملیات است که متمایز کردن بین فیلمنامه و صحنه‌پردازی، و بین شکل و محتوا، منطقی نیست. روابط کلاسیک معکوس می‌شوند، زیرا این عملیات هستند که باعث ایجاد ایده می‌شوند و نه محتوا که شکل «مناسب» را تعیین می‌کند.

ب ـ یک اثر هنری، یک سوژه (موضوع یک حقیقت) است؛ بنابراین با یک فیلم باید به مثابه‌ی یک موجودی متفکر رفتار شود نه به عنوان هدف تعیین‌کننده‌ی بیرونی (روانشناختی، اجتماعی، سیاسی و...). این به ویژه منجر به گسست کامل ازهمه‌ی سنن نویسندگی می‌شود که نویسنده را تنها موضوع فیلم می‌داند؛ یعنی کسی که «خودش» را بیان می‌کند.

ج ـ این نویسنده نیست که یک اثر هنری را ایجاد می‌کند، بلکه این اثر هنری است که نویسنده را می‌سازد.

۱۸ ـ ایده ها ـ هنر، چه ارتباطی با حقایق دارند؟

۱۹ ـ ایده‌های هنری آثار هنری را یک سوژه می‌سازند. «یک اثر هنری بخشی از یک حقیقت هنری است». این حقیقت پیکربندی هنری است. این پیکربندی‌های هنری هستند که حقایق هنری را تشکیل می‌دهند: یک پیکربندی «یک سکانس(توالی) قابل شناسایی، فراگیری رویداد است که از مجموعه‌ای از آثار مجازی تشکیل شده است. و بنابراین می‌توان گفت مفهومی را تولید می‌کند. حقیقتی از این هنر، یک هنر- حقیقت». به عنوان نمونه، بدیو، تراژدی یونان را سبک کلاسیک در موسیقی، مانند رمان «سروانتس»(Cervantès) می داند. در سینما، پیدا کردن آن بسیار پیچیده است، همانطوریکه به واسطه‌ی برش‌های مورخین کلاسیک (اکسپرسیونیسم، نئورئالیسم، expressionnisme , néoréalisme موج نو) گرفتار شدیم. با این وجود می‌توان دو مورد را نام برد: سینمای هالیوود بین دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۶۰؛ مدرنیته تفریحی که کانون آن در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شکل گرفته

است(گُدار، پولت، استراب–هویله ، اولیویرا، دوراس، دبورد، سایبربرگ Godard, Pollet, Straub-Huillet, Oliveira, Duras, Debord, Syberberg). بنابراین سکانس‌های(توالی‌های) قابل شناسایی توسط آغاز یک رویداد است: تحت نام «گریفیت»(Griffith) برای هالیوود؛ آنچه مربوط به مدرنیته می‌شود، شجره‌نامه‌ی آن پیچیده‌تر است، زیرا قدمت آن به «روسلینی» و «ولز»(Rossellini , Welles) و سپس به برسون، آنتونیونی، تاتی و چند نفر دیگر از سینماگران را در برمی‌گیرد و تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ به طور کامل گسترش یافته است و از طریق برسون، آنتونیونی، تاتی(Bresson, Antonioni, Tati) و چند نفر دیگر عبور می‌کند.

۲۰ ـ در مورد نام‌گذاری حقایق ـ سینما، این پیکربندی‌ها، کاری شاق و طولانی مدت هستند. زیرا مقدم بر هر چیز به بررسی دقیق آثار نیاز دارند. گرچه پیشاپیش می‌توان گفت که مدرنیته فرض را بر این می‌گذارد که سینما قادر است خود را از شی(اوبژه)، از بازنمایی(از هر جایی که گرفته باشد) و به نام رهایی از نگاه، و مشتق از اثرات(جلوه‌های) شناسایی رها سازد. در مورد هالیوود، اوضاع در شرایط کنونی بسیار تاریک است، زیرا مجسم‌تر(تجریدی‌تر) است (و بنابراین پرتو اشعه نور نابینا است)، اما در هر صورت می‌بینیم که چیزی در بین گذشته و ممکن بازی می‌کند، بین مالیخولیا و مدینه‌ی فاضله(اتوپی).

۲۱ ـ از نظر مجازی یک پیکربندی تقریباً چیزی بی‌نهایت است ، حتی اگر به طور اتفاقی اشباع شود یا در اثر یک رویداد جدید منسوخ شود. اما «ممکن است همیشه در زمان شک و تردید(عدم اطمینان) دوباره بازیافت شود، و یا در زمان بروز یک رویداد جدید دوباره بیان شود». ما دقیقاً در یک زمان عدم اطمینان (از سرگشتگی) هستیم. و در سینمای معاصر، بدیو حرکتی(جنبشی) را برای بازپس‌گیری پیکربندی هالیوود شناسایی می کند و آن را نئوکلاسیک (و نه پسامدرن) می‌نامد، و این بازگشت را نه به عنوان یک بازگشت منزه و ساده به سینمای «کلاسیک» هالیوود، اما به عنوان از سرگیری اشکال اثبات شده‌ی تاکنونی (از جمله ، نوع بشر) با حفظ دستاوردهای رسمی مدرنیته (مشتق از شی). علاوه بر این، این تلاش منحصراً آمریکایی نیست، زیرا تلاش‌های نئوکلاسیک را می‌توان در فیلمبرداری‌های بسیار متنوع مشاهده کرد (همانطور که سینمای هالیوود منحصراً آمریکایی نبود: پیکربندی را نمی‌توان به یک سینمای ملی تقلیل داد، زیرا جهانی بودن آن را می‌توان اثبات کرد). این مسیری است که باید دنبال کرد؛ از نظر من حتی بیشتر قابل دوام است زیرا سینمای هالیوود، همانطور که من ازآن حمایت می‌کنم، یکی از انتزاعی‌ترین مواردی است که وجود دارد (و یکی از ظرفیت‌های ژانرها دقیقاً همین عملکرد انتزاعی است).

۲۲ ـ بنابراین اندیشه بدیو ما را به دو نوع کار مهم در مقابل سینما سوق می‌دهد:

الف ـ یک کار فلسفی: درک حقایق تولید شده توسط پیکربندی‌ها، نشان دادن و ارائه‌ی آن‌ها، بیان اینکه آنها وجود دارند. «با انجام این این کار، زمان به سمت ابدیت می‌رود. زیرا همه‌ی حقیقت به عنوان بی‌نهایت عام، ابدی است». و این وظیفه‌ی فلسفی است که «بیان می‌کند که زمان چیست».

ب ـ یک کار واسطه‌ای، فروتن اما غیر میانه‌رو: درک کردن «نکات ـ سوژه» که توسط اثر هنری شکل گرفته می‌شوند، ارائه‌ی ایده‌ها ـ سینما در ظاهر آن‌ها، از خود سوال کردن «چگونه» همزمان با «چرا»، کار تماشاگر فکر کردن است. به خاطر چنین منظوری مجله‌ی هنر سینما به آن پایبند است.

دوست‌های همراز، زوج‌های بیگانه

نقدی بر فیلم «سعادت آباد»

رضا کاظم زاده–

معرفی‌نامه:
رضا کاظم‌زاده روان‌شناس بالینی و روان‌درمان‌گر خانواده است. او تحصیلات خود را در دانشگاه آزاد بروکسل (ULB) و دوره‌ی تخصصی‌اش را در دانشگاه UCL (لوون) به پایان رسانده است. از او تاکنون سه کتاب «ادبیات، فرهنگ و جامعه از منظر روانشناسی» (۲۰۰۸)، «روانکاوی بوف کور» (۲۰۰۹) و «روانشناسی خشونت سیاسی» (۲۰۱۹) به چاپ رسیده است. از رضا کاظم‌زاده تاکنون مقالات متعددی در زمینه‌ی روانشناسی خشونت، روانشناسی خانواده، نقد ادبیات (بررسی روانکاوانه‌ی آثار هدایت) و نقد فیلم (بررسی برخی از آثار اصغر فرهادی، حمید نعمت‌الله و مازیار میری) در مجلات داخل و خارج از ایران منتشر شده است.

در ایران و در این چند سال اخیر، تعداد فیلم‌هایی که به روانشناسی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها اهمیت می‌دهند افزایش یافته است. از سوی دیگر از نقطه‌نظر تحلیل روانشناسانه نیز این فیلم‌ها قابل توجه و ارزشمند هستند. فیلم‌های مورد نظر را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد.

گروه اول را فیلم‌هایی تشکیل می‌دهند که با به نمایش گذاشتن شخصیت قهرمان‌ها و با استفاده از موقعیت‌های گوناگون، سعی می‌کنند تا به تحلیل دنیای درون انسان‌ها بپردازند. برای بررسی شخصیت‌ها در این دسته‌ی نخست، «نظریه‌های شخصیت» (les théories de la personnalité) در روانشناسی بسیار کارآمد و مناسب است. نمونه‌های بسیار خوب و موفق این نوع از سینما را می‌شود در فیلم‌های عبدالرضا کاهانی، به ویژه در سه فیلم «بیست» (۱۳۸۷)، «هیچ» (۱۳۸۸) و «اسب حیوان نجیبی است» (۱۳۸۹) و همینطور دو فیلم از بهرام توکلی، «پرسه در مه» (۱۳۸۹) و «اینجا بدون من» (۱۳۸۹)، مشاهده کرد. بهرام توکلی در «پرسه در مه»، حتی از پرتره‌پردازی روانشناسانه‌ی قهرمانانش فرا رفته و سعی دارد تا مراحل بروز و سپس مسلط شدن بیماری روانی پیچیده‌ای مانند اسکیزوفرنی را بر شخصیت فرد (با بازی عالی شهاب حسینی) به نمایش بگذارد. در کمتر فیلم ایرانی، بیماری روانی با چنین وسواسی در وفاداری به واقعیت، ترسیم شده است. توجه این سینماگران به دنیای درون و زندگی خصوصی انسان‌ها به شکلی مستقل و بدون آن که بر زمینه‌ی طرح موضوعی عمومی یا اجتماعی نشانده شده باشد، در سینمای ایران بی‌سابقه است.

نماینده‌ی اصلی دسته‌ی دوم فیلم‌های روانشناسانه را می‌توان اصغر فرهادی دانست. فرهادی به‌ویژه در سه فیلم آخرش («چهارشنبه سوری» (۱۳۸۴)، «درباره‌ی الی» (۱۳۸۷) و «جدایی نادر از سیمین» (۱۳۸۹)) از طرحی بسیار بدیع در به صحنه آوردن شخصیت‌های فیلم‌هایش استفاده می‌کند. برای فهم روانشناسانه‌ی شخصیت‌های فیلم‌های او، نظریه‌های کلاسیک شخصیت کفایت نمی‌کنند. مناسب‌ترین شبکه‌ی تحلیلی برای دست‌یابی به تحلیلی ارزنده و روانشناسانه از فیلم‌های فرهادی، نظریه‌هایی در روانشناسی هستند که به نقش رابطه و به‌ویژه نظام میان‌کُنشی (interaction‘le régime d) حاکم بر روابط در زندگی انسان‌ها توجه نشان می‌دهند.[۱] نمونه‌ی موفق دیگر از این دسته‌ی دوم، فیلم «سعادت آباد» (۱۳۸۹) به کارگردانی مازیار میری است. در «سعادت آباد» نیز همانند فیلم‌های فرهادی، قواعد حاکم بر روابط نقشی اساسی و درجه اول را در نحوه‌ی میان‌کُنش میان قهرمانان و حتی شیوه‌ی بروز شخصیت‌ها و احوال درونی ایشان برعهده دارند.

نکته‌ی قابل توجه دیگر اینکه تمام فیلم‌های نامبرده شده (به استثنای «چهارشنبه سوری») به سه سال آخر دهه‌ی هشتاد تعلق دارند. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است: در شرایط اجتماعی امروز ایران، ظهور غیر مترقبه و همزمان موفق این موج کنونی از فیلم‌های روانشناسانه را چگونه می‌بایست ارزیابی کرد؟ طرح پاسخ به پرسش مهم فوق به تامل و مجالی کافی نیاز دارد که در اینجا امکانش را نداریم. قصدم از طرح پرسش تنها اشاره به علایم تحولی مهم، بنیادی و بی‌سابقه در سینمای ایران است؛ تحولی که به‌ویژه در نوع نگاه دست‌اندرکاران هنر هفتم به موضوع کارشان در حال شکل گرفتن است. برای فهم و یا نقد این دسته از فیلم‌ها، از تامل در این تحول غافل نمی‌توان ماند.

* * *

همانطور که پیش‌تر اشاره رفت، در فیلم‌های روانشناسانه از نوع دسته‌ی دوم، علاوه بر شخصیت قهرمانان به‌ویژه این نظام میان‌کُنشی حاکم بر روابط است که نحوه‌ی تنظیم روابط و همینطور روانشناسی فردی اشخاص را توضیح می‌دهد. در فیلم «سعادت آباد» امر مربوط به این نظام میان‌کُنشی که در ضمن محور مرکزی فیلم نیز قرار گرفته، پدیده‌ی راز است. راز در فیلم مازیار میری به اصلی بنیادی در تنظیم روابط میان افراد تبدیل شده و علاوه بر سامان دادن به روابط میان شخصیت‌ها، از اشکال گوناگون و کارکردهای متنوع نیز برخوردار است. در «سعادت آباد» ما با انواع و اقسام اختلالاتی روبرو هستیم که پیدایش رازهای گوناگون در روابط میان انسان‌ها (به‌ویژه روابط میان زوج‌ها) ایجاد کرده‌اند.

بااین‌وجود پدیده‌ی راز به‌خودی‌خود نه تنها نقشی منفی در روابط میان انسان‌ها بازی نمی‌کند، بلکه بدون به رسمیت شناختن مقام و جایگاه راز در زندگی فردی، خصوصی و اجتماعی بشر، اتخاذ رویه‌ای بهنجار و شیوه‌ای سالم برای زندگی ناممکن می‌گردد. **حق راز داری** در حال حاضر به یکی از مهم‌ترین و ابتدایی‌ترین حقوق به رسمیت شناخته شده برای شهروندان در جوامع دمکراتیک تبدیل شده است. به همین دلیل نیز پیش از بررسی انواع گوناگون و نابهنجار راز در فیلم «سعادت آباد»، ذکر مقدمه‌ای کلی و کوتاه پیرامون نقش بهنجار پدیده‌ی راز در حیات سالم روانی و اجتماعی انسان خالی از فایده نمی‌باشد.

راز، روان و فضای خصوصی

می‌توان در یک کلام راز را بنیاد و همچنین حافظ حیات روانی و در ادامه‌ی زندگی فردی و اجتماعی انسان دانست. همانطور که روانکاوی به ما آموخته عناصر و سازه‌های دستگاه روانی پس از تولد انسان و در آن زمان که پدیداری تدریجی مرزها، دو دنیای درون و بیرون را از یکدیگر تفکیک می‌کنند، شکل می‌پذیرند. نوزاد آدمی که به تعبیر فروید در ابتدا در نوعی حس پیوستگی و بهم آمیختگی با دنیای پیرامون (به‌ویژه مادرش) غوطه‌ور است، به تدریج با ایجاد تمایز میان دنیای درون از بیرون و یا خود از دیگری، به «من»اش شکل بخشیده، بنیان‌های هویت فردی‌اش را بر آن استوار می‌سازد.

با پیدایش مرز میان درون و بیرون، در واقع هم از یک‌سو امکان پیدایش راز در درون روان فراهم می‌گردد و هم از سوی دیگر خود پدیده‌ی راز به یکی از مهم‌ترین مکانیسم‌های روان برای برقراری و سپس نگهداری مرز میان دو دنیای درون و بیرون تبدیل می‌گردد. از این منظر ایجاد راز یکی از مکانیسم‌های مهم در تولید و سپس حفظ هویت روان می‌باشد. نوزادی که در ماه‌های نخست زندگانی‌اش، مادر

به راحتی به علت گریه یا فغانش پی می‌برد، با گذشت زمان به موجودی روز به روز «مرموز»تر تبدیل می‌گردد؛ موجودی که دیگر و به سادگی گذشته نمی‌شود بر درونش نظر انداخت و از احوالش با خبر شد. بدین ترتیب صرف ایجاد تفاوت میان درون و بیرون (امری که برای شکل‌گیری دستگاه روانی حیاتی است)، تولیدکننده‌ی راز است.

در دوره‌ی نوجوانی فرآیند شکل‌گیری «من» (در ابتدا هویت شخصی و در ادامه هویت اجتماعی) به مرحله‌ی بسیار حساس دیگری می‌رسد. در این دوره، ایجاد مداوم فاصله و تفاوت میان «منِ» نوجوان با والدین و یا سایر افراد بالغ، تولید راز و سپس حفظ آن را به یکی از مهم‌ترین روش‌های تقویت و تثبیت هویت مبدل می‌سازد. روانشناسانی که در روان‌درمانی با نوجوانان تجربه دارند، از نتایج زیان‌بار و حتی بیماری‌زای سرکشی‌های علنی یا مخفیانه‌ی پدر و مادر به دنیای درون نوجوان و تلاش برای پی بردن به رازهایش، بسیار گفته و نوشته‌اند.

با رشد کودک و تبدیلش در ابتدا به نوجوان و سپس به فردی بالغ، دامنه‌ی تولید راز همزمان گسترش یافته از مرزهای روان می‌گذرد و به بخشی از محیط زندگی فرد سرریز می‌کند. این بخش از محیط زندگی انسان‌ها در همه‌ی جوامع و فرهنگ‌های گوناگون (و البته تحت شرایط و به شیوه‌های گوناگون) به رسمیت شناخته شده است. گستره و همینطور محدوده‌های چنین فضایی در زبان امروزی، با مفهوم «حوزه‌ی خصوصی» بازنمایی می‌شود. در جوامع مدرن دمکراتیک، مرزهای حوزه‌ی خصوصی در قالب قانون به دقت ترسیم شده و حقوق تمامی شهروندان در برخورداری از امتیازهای این پهنه به روشنی تدوین گشته‌اند.

در ارتباط با بحث ما، به رسمیت شناخته شدن حوزه‌ی خصوصی به معنای به رسمیت شناخته شدن حق رازداری است. بدین معنا که فرد هم قادر است و هم حق دارد تا مرزی روشن میان آنچه «زندگی خصوصی» او تلقی می‌شود با محیط اطرافش برقرار کند و به طور رسمی و قانونی، برخی از جلوه‌های زندگی شخصی‌اش را از دید دیگران (و حتی نمایندگان قانون) مخفی سازد. مسلماً چنین حقی در هیچ اجتماعی مطلق نیست، با این حال در جوامع دمکراتیک، سرکشی و تجسس در حوزه‌ی خصوصی حتی مجرمین و بزهکاران نیز با اجازه‌ی رسمی، قانونی و تحت ضوابطی سخت و دقیق انجام می‌پذیرد. از این زاویه یکی از مهم‌ترین مشخصات نظام دمکراتیک که همزمان آن را از رژیم‌های دیکتاتوری و یا توتالیتر متمایز می‌کند، حفظ حرمت حریم خصوصی و برخورداری از حق رازداری شهروندان می‌باشد.

راز در «سعادت آباد»

پس از بیان این مقدمه درباره‌ی اهمیت پدیده‌ی راز، چه در رشد بهنجار روان و چه در سلامت زندگی اجتماعی فرد، حال می‌شود به نقش‌های مضری که راز در فیلم «سعادت آباد» و در رابطه‌ی میان زوج‌های این فیلم بازی می‌کند پرداخت.

در فیلم «سعادت آباد» کاربردهای مضر تولید و حفظ راز در روابط دوستانه و در میان‌کُنش میان زوج‌ها با ظرافت بسیاری به نمایش گذاشته شده است. در این فیلم در میان هر سه زوج رازهایی وجود دارد که هم از وجود اختلال‌هایی عمیق در روابط میان ایشان خبر می‌دهند و هم شاید پیشاپیش موجبات و زمینه‌ی پیدایش یا لااقل حفظ آن اختلالات را توضیح می‌دهند. لاله سقط جنین کردن خود را از همسرش علی پنهان کرده، بهرام بدون مشورت با زنش تهمینه مبلغی هنگفت از حسابشان پول کشیده و محسن با دروغ‌گویی‌های مکررش به یاسی، سعی می‌کند تا قضیه‌ی کلاهبرداری از دوست مشترک‌شان بهرام را لاپوشانی کند.

آنچه اما در روابط این زوج‌ها شرایط را به مراتب پیچیده‌تر و معضلات ارتباطی را دشوارتر ساخته به این نکته برمی‌گردد که افراد نه تنها هر کدام موضوع مهمی را از همسرشان پنهان کرده‌اند، بلکه همان موضوع را به شکل راز با کسانی خارج از زوج خویش در میان گذاشته‌اند. این موضوع سبب گشته تا روابطی پنهانی و در عین حال بسیار موثر بر جریان عادی زندگی تک تک این افراد به‌وجود آید. روابط پنهان وقتی بر اساس راز شکل گرفته باشند، از یک سو بر روابط مجاز و آشکار (رابطه‌ی زن و شوهر) تاثیر می‌گذارند و از سوی دیگر ماهیت روابط افرادی که هم‌رازند را تغییر داده، به‌گونه‌ای متفاوت این روابط را تنظیم می‌کنند.

ایجاد و سپس تقسیم راز با دیگران، امکان بهره‌مندی از همبستگی و همدستی‌های جدید را فراهم می‌آورد. در بسیاری از موارد مخفی کردن اطلاعات، با هدف ایجاد تغییر در رابطه‌ی قدرت و یا دست‌یابی به اهدافی صورت می‌گیرد که حتی ربط مستقیمی با خود موضوع راز ندارد.

بدین ترتیب ایجاد راز، حفظ راز، برملا کردن راز و...، به کار ایجاد روابط نو، همدستی‌های تازه و همینطور به انزوا کشاندن و ضعیف کردن دیگران می‌آید. در این نوع روابط، به راز به مثابه‌ی منبعی برای کسب قدرت در تنظیم و کنترل رابطه نگاه می‌شود. در چنین شرایطی انسان‌ها بر اساس رازهای گوناگون به یکدیگر نزدیک یا از همدیگر دور می‌شوند، دو، سه یا چندتایی به دور هم جمع می‌شوند، بر اساس مرزهای جدید و خطوط قرمزی که رازها در رابطه‌ها تعیین کرده‌اند، به گفتگو با همدیگر می‌پردازند، موضوعات گفتگو، نحوه‌ی حرف زدن و در نهایت کم و کیف رابطه‌شان را با یکدیگر تنظیم کرده، به هم نزدیک می‌شوند یا از یکدیگر فاصله گرفته گاه حتی دشمن یکدیگر می‌گردند.

راز محوری در فیلم «سعادت آباد»

پس از این ارزیابی کلی و مقدماتی از کارکرد راز در فیلم «سعادت آباد»، در این بخش به بررسی یک نمونه از مهم‌ترین آنها در روایت فیلم خواهم پرداخت. از میان رازهای گوناگون در فیلم، یک راز اصلی وجود دارد که محور روایت فیلم قرار گرفته است. به این معنا که می‌توان داستان «سعادت آباد» را در واقع روایت این راز تلقی نمود. این راز محوری در رابطه‌ی زوجِ لاله – علی شکل گرفته است.

در طی فیلم به تدریج متوجه می‌شویم که لاله در ابتدا حاملگی، سپس انداختن بچه و دست آخر گرفتن ویزا برای سفر به آلمان را از شوهرش علی پنهان کرده است. وجود این راز به تنهایی و به دلیل تاثیر عمیقی که بر روابط میان این سه زوج گذاشته، جمع دوستانه‌ی ایشان را که در داستان برای تولد محسن به دور یکدیگر گرد آمده‌اند، به سه گروه تبدیل کرده است:

۱- اولین و مهم‌ترین گروه را لاله و هم‌رازان فعال‌اش (یاسی، بهرام و تهمینه) تشکیل می‌دهند.

۲- در گروه دوم علی شوهر لاله تنها قرار گرفته است. علی تنها کسی در این جمع شش نفره است که از وجود راز خبر ندارد. در نتیجه وجود راز و همینطور ادامه‌ی حیات این سه گروه، به بی‌اطلاع باقی ماندن وی از آن راز گره خورده است.

۳) در گروه سوم محسن شوهر یاسی قرار دارد که هر چند ظاهراً از کم و کیف ماجراها آگاه است، با این حال به نظر نمی‌رسد که نه در برقراری راز و نه در حفظ آن نقشی فعال داشته باشد و حتی علاقه‌ای به همدستی با دیگران نیز از خود نشان نمی‌دهد.

اگر محتوای راز را به کناری گذاشته توجه خود را تنها بر نقش و کارکرد آن بر روابط این سه زوج متمرکز نماییم، متوجه می‌شویم که از میان سه گروه بالا، صرف وجود راز به خودی خود باعث شده تا علی در موقعیتی بسیار ویژه و منحصر به فرد قرار بگیرد. در واقع خلق راز محوری با جدا کردنِ علی از سایرین، وی را کاملا منزوی و تنها کرده است. تنهایی و انزوایی که مثلاً با تنهایی محسن در گروه سوم تفاوتی اساسی و کیفی دارد: علی برخلاف محسن تنها است، بدون آنکه از وجود آن سه گروه و در نتیجه تنهایی خود اطلاع داشته باشد. همین امر موجب گشته تا مدام

TABLE 6 – Current Health Expenditure Per Capita (in euros), North-South Comparison, 2008-2016, Italy

	2008	2016
North of Italy	1794.62	1868
South of Italy	1780.69	1778

حسی غریب، ناخوشایند و مزاحم او را آزار دهد. بدون آن که قادر باشد بر این احساس سمج و در عین حال نامشخص خود نامی بگذارد و یا دلایل آنرا به روشنی دریابد. از این نقطه نظر، محتوای راز فاقد اهمیت است و صرف وجودش به تنهایی بر تمامی روابط تاثیر آشکار یا پنهان خود را می‌گذارد.

دروغ و بدبینی

یکی از کارکردهای مهم راز که در فیلم نیز به خوبی به نمایش درآمده این است که مانع توزیع برابر اطلاعات می‌شود. صرف نداشتن اطلاعات برابر از موضوعات یا موقعیت‌ها باعث می‌شود تا شخصیت‌های گوناگون، از قدرت برابر در کنترل روابط‌شان برخوردار نباشند. ناتوانی در کنترل روابط، احساس اضطراب و در ادامه میل شدید به کنترل روابط را با خود به‌همراه دارد. در روابطی که دسیسه‌چینی، ایجاد، نگهداری یا برملا کردن راز مبنای تنظیم رابطه قرار بگیرد، بدبینی و حتی شکل‌های مزمن و سنگین بیماری روحی از قبیل پارانویا امکان رشد می‌یابند. علی شوهر لاله از همان صحنه‌ی اول که بر پرده ظاهر می‌شود، بسیاری از مشخصات شخصیت پارانویایی را به نمایش می‌گذارد.

برای نقد روانشناختی شخصیت علی می‌توان به سادگی از نظریه‌های شخصیت در روان‌شناسی استفاده کرد. با این حال اگر به ظرافت‌های فیلم در طرح نقش راز در تنظیم روابط میان این سه زوج متمرکز شویم، می‌توان همچنان در کادر روانشناسی، منتها با تغییر پرسپکتیو، به طرح نظریه‌ای پرداخت که پیدایش و یا لااقل حفظ و تشدید پارانویا را نتیجه‌ی روابط و نحوه‌ی تنظیم ارتباط بداند. البته فرض سومی نیز در اینجا ممکن است و آن این که شخصیت پارانویایی علی هم در شخصیت و گذشته‌ی او ریشه دارد و هم در روابطی که در حال حاضر دیگران (و در درجه‌ی نخست همسرش لاله) با او در پیش گرفته‌اند.

پارانویا: ساختار شخصیت یا محصول روابط انسانی

در فیلم «سعادت آباد»، وجود راز محوری در روایت از حد تولید همبستگی میان لاله و دوستانش فراتر رفته، عملاً به دسیسه‌چینی فعال این گروه برعلیه علی انجامیده است. به نظر می‌رسد که علی و لاله زوجی جدید و دو زوج دیگر، دوستان دوره‌ی مجردی لاله باشند. علی از ابتدای فیلم به همسرش و به‌خصوص تلفن‌هایی که به او می‌شود مشکوک است و مدام تلاش می‌کند تا «حقیقت» را از لابلای صحبت‌ها، حرکات و اعمال او بیرون کشیده آشکار سازد. حس سوءظن در علی آنچنان قوت یافته که لاله و دوستانش او را رسما «پارانویا» می‌خوانند.

چنین حس و فکری از همان صحنه‌های ابتدایی فیلم به بیننده نیز القا می‌شود. وقتی علی و لاله اتاق‌های مختلف خانه‌ی جدیدشان را نگاه می‌کنند یکی از مشغولیت‌های مهم فکری علی، زدن پرده‌های کلفت به پنجره است تا چیزی از بیرون پیدا نباشد. هر چند در فیلم، انگاره‌ی «علی شخصیتِ پارانویایی دارد» به تدریج تقویت می‌گردد، با این حال با پیشروی در داستان، دلایل چنین پارانویایی بسیار پیچیده‌تر از آنچه در ابتدا به نظر می‌آید به تصویر کشیده می‌شود. بدین ترتیب بیننده به مرور به جای آن که پارانویا را فقط و فقط یک ویژگی از شخصیت علی تلقی نماید، توجه‌اش به نحوه‌ی سازماندهی روابط و شرایطی که او در آن قرار گرفته نیز جلب می‌شود.

پرسشی کلی که می‌تواند در اینجا به ذهن بیننده خطور کند این است: «آیا بیماری روانی و یا مشخصاً در اینجا «شخصیت پارانویایی» را می‌توان تنها با مراجعه به زمان حال فرد و نقش عوامل بیرونی و ارتباطی توضیح داد؟» برای پاسخ به این پرسش مهم، اشاره‌ای مختصر و کوتاه به تاریخچه‌ی بیماری پارانویا در علم روان‌پزشکی مدرن روشنگر و مفید است.

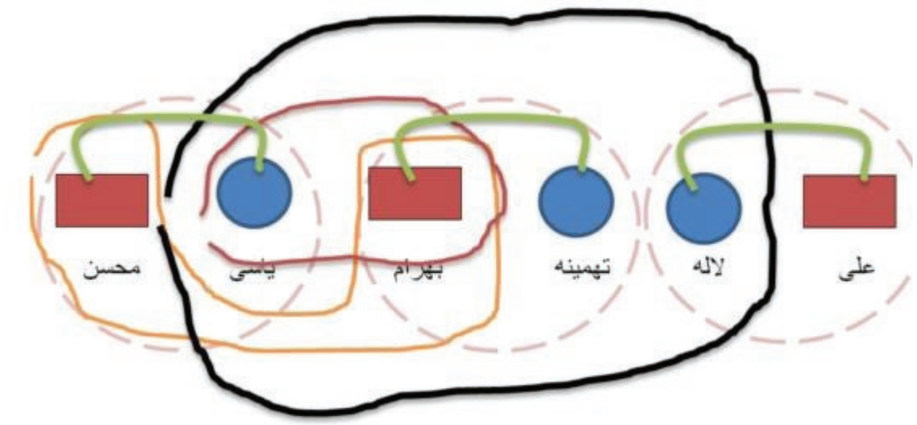
امیل کراپلن (nilepearK limE؛ ۱۸۵۶-۱۹۲۶)، روان پزشک آلمانی و یکی از بنیان‌گذاران علم روان‌پزشکی مدرن، در سال ۱۹۲۱ شخصیت پارانویایی را مستقیماً با توهمات پارانویایی مزمن در بیماران روان‌پریش مرتبط دانست. روان‌پریشی یا پسیکوز (psychose) از شدیدترین و ناتوان‌کننده‌ترین ناراحتی‌های روحی است و بر زندگی اجتماعی-عاطفی فرد تاثیرات مخرب و عمیقی برجا می‌گذارد. در این بیماری، فرد دچار اختلالات هویتی عمیق گشته ارتباطش با واقعیت مختل می‌شود. اختلالات فوق در موارد حاد با هذیان‌های شنیداری یا بصری توام است. در مورد روان‌پریشی از نوع پارانویا، اختلال در تماس فرد با واقعیت اغلب با تصور و طراحی گاه بسیار دقیق و حساب‌شده‌ی سناریوهایی توام است که در آنها بیمار می‌پندارد شخص یا اشخاصی، اغلب آشنا، بد او را می‌خواهند، بر علیه‌اش توطئه می‌چینند و یا حتی قصد جانش را دارند.

برای فروید و بسیاری از روانکاوانی که پس از وی آمدند (از جمله ژک لکان) علت پدیداری شخصیت پارانویایی را می‌بایست در دوره‌ی کودکی (مشخصاً در مرحله‌ی مقعدی) و گرایشات واپس خورده و ناخودآگاه و مربوط به این دوره جستجو کرد. روانشناسان و روان‌درمانگران متاخرتر بر شکنندگی «من» و تصویر منفی از خود در این نوع شخصیت تاکید کردند. به عنوان مثال روان‌درمانگران ادراک یا رفتارگرا بر خصوصیات مراقبت دائم، واکنش‌های خشمگینانه، روابط اجتماعی دشوار و پیچیده، بروز ندادن احساسات و عواطف به همراه حالت‌های انفجاری و رفتارهای وسواس‌گونه تاکید دارند. نکته‌ی مهم برای بحث ما در مورد شخصیت علی این است که در حال حاضر و با توجه به تحقیقات جدید در علوم روان‌پزشکی و روانشناسی، «شخصیت پارانویاییِ» (personnalité paranoïaque) از بیماری شدید و مزمن روان‌پریشی، آن‌طور که کراپلن تصور کرده بود، فاصله گرفته بیشتر به مجموعه‌ای از استراتژی‌های میان‌کُنشی تبدیل شده که وقایع و رویدادهای جاری زندگی، در حفظ و تقویتش، نقش بسزایی برعهده دارند.

شخصیت پارانویایی علی در «سعادت آباد» با این رویکرد جدید همخوانی نزدیکی دارد. رویکردی که خصوصیات شخصیتی علی را تنها با کودکی یا بیماری‌ای مزمن و درونی توضیح نمی‌دهد و به نقش زندگی فعلی شخص و استراتژی‌های ارتباطی وی و اطرافیانش نیز توجهی ویژه دارد. از این زاویه، نگاه ظریف و مشاهده‌گر کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس «سعادت آباد»، با نزدیکی به رویکردهای تازه در دانش روان‌پزشکی، توانسته از برداشت‌های کلیشه‌ای و رایج به اختلالات روحی در اغلب فیلم‌های ایرانی فاصله بگیرد.

چند راز دیگر

در یک شب‌نشینی چند ساعته بین این سه زوج، بیننده‌ی «سعادت آباد» با رازهای کوچک و بزرگ گوناگونی آشنا می‌شود. در شماء زیر علاوه بر راز محوری روایت، دو نمونه‌ی دیگر از این رازها نیز ترسیم شده‌اند.



radiofarda

با نخستین نگاه به شماء بالا متوجه می‌شویم که بهرام در سه راز، یاسی در دو راز و تهمینه، لاله و محسن هر کدام در یک راز شریک هستند. تنها علی است که در هیچ رازی شرکت ندارد. از این نگاه اول می‌شود چنین نتیجه گرفت که علی قاعدتاً باید در روابطش با این جمع، از همه کم‌قدرت‌تر (به‌دلیل نداشتن «شریک») و بهرام از همه پرقدرت‌تر (به دلیل داشتن بیشترین تعداد «شریک») باشند. با این حال روابط این سه زوج بسیار پیچیده‌تر از تاثیرات این سه راز است. به راز محوری در بالا به طور مفصل پرداخته‌ایم، در اینجا به اختصار به سه راز دیگر در فیلم اشاره‌ای گذرا خواهیم داشت.

راز میان محسن و بهرام: محسن و بهرام رازی را متقابلاً از همسران‌شان یاسی و تهمینه پنهان کرده‌اند. محسن مبلغ هنگفتی از بهرام قرض گرفته و در تمام فیلم درگیر تلفن‌ها و مکالمه‌هایی است که در واقع هدف اصلی‌شان باوراندن این دروغ به بهرام است که ظاهراً اجناس قاچاق به دریا ریخته شده و در نتیجه پولش یا بخشی از آن از میان رفته است.

راز یاسی: در فیلم اتفاقات گوناگون بیننده را به این نتیجه می‌رساند که یاسی حامله است: حالت تهوع دارد، به دکتر مراجعه کرده و تهمینه به او گوشزد می‌کند که دیگر نباید اگزاناکس (داروی ضد اضطراب) مصرف کند. یاسی حامله است اما تا آخر فیلم آن را به محسن نمی‌گوید یا فرصت گفتنش را نمی‌یابد. به‌هرحال در طی فیلم متوجه می‌شویم که یاسی از بی‌توجهی همسرش به خود ناراضی است و در نتیجه چندان عجله‌ای نیز در دادن خبر به وی ندارد.

راز میان یاسی و بهرام: بهرام یاسی را دوست دارد. ظاهراً این دو دوستانی بسیار قدیمی هستند و همدیگر را قبل ازدواج محسن و یاسی می‌شناخته‌اند. این که چرا بهرام و یاسی با هم ازدواج نکرده‌اند معلوم نیست؛ ظاهراً این عشق در گذشته دو طرفه بوده ولی به دلایلی به نتیجه نرسیده است. ویژگی و همینطور تفاوت این راز از دو راز دیگر در این نکته نهفته است که کسانی که نباید از محتوای راز با خبر باشند (تهمینه و محسن)، از آن اطلاع دارند ولی به دلایلی به روی خود نمی‌آورند.

در مورد محسن و در انتهای فیلم متوجه می‌شویم که این «به روی خود نیاوردن» از استراتژی به‌خصوصی در رابطه‌ی محسن با یاسی تبعیت می‌کند. وقتی یاسی متوجه می‌شود که داستان از بین رفتن بخشی از جنس‌های قاچاق در حقیقت کلکی است که محسن برای بالا کشیدن پول‌های بهرام، رفیق دیرینه‌اش سوار کرده و به او اعتراض می‌کند، محسن برای حمله‌ی متقابل، برگ برنده‌اش را رو می‌کند:«راستی با بهرام چی می‌گفتین؟» و وقتی یاسی جواب می‌دهد:«هیچی» پافشاری می‌کند:«پس نیم ساعت تو بالکن داشتین چی می‌گفتین؟» معنای غیر مستقیم و همزمان روشن این مکالمه یعنی این که: «اگر من خطا کارم تو هم آن چنان بی‌گناه نیستی، پس لازم نیست به من درس اخلاق بدی!»، یا: «مواظب باش! اگر بخواهی مرا سرزنش کنی، مطمئن باش که من هم حرف‌هایی برای گفتن دارم.»

در واقع محسن با طعنه‌ای که در صورت و محتوای کلامش دارد می‌کوشد یاسی را مرعوب و وادار به تسلیم و یا لااقل سکوت کند. در این مورد، نه ایجاد راز بلکه اطلاع از رازی که نباید از آن مطلع بود، به داننده‌ی راز قدرتی ویژه اعطا کرده است. در یک کلام می‌توان گفت که محسن در ارتباط با راز بهرام–یاسی، خود را در موقعیت فرا–(atem) قرار داده و از این طریق رابطه‌ی قدرت با همسرش را به نفع خود تغییر می‌دهد. موقعیت فرا– در اینجا یعنی اینکه محسن علارغم اطلاعش از علاقه‌ی میان بهرام و یاسی، خود را به موضوع بی‌توجه نشان می‌دهد. با این تاکتیک در واقع محسن این امکان را به دست می‌آورد تا در موقع مناسب و با پیش کشیدن موضوع، یاسی را وادار به سکوت کرده خواستش را به او تحمیل نماید.

بحران زوج‌ها

اگر این بار از زاویه‌ی روان‌شناسی اجتماعی به روایت فیلم نظر کنیم می‌توان ماجرای «سعادت آباد» را نشانه‌ای از بحران و سستی روابط در بخشی از زوج‌های مدرنِ طبقه‌ی متوسط و مرفه جامعه‌ی ایران دانست. در نظام گذشته و سنتی جامعه‌ی ایران، برای تقویت و حفظ رابطه‌ی زوج ها از مکانیسم‌هایی استفاده می‌شد که به طور مستقیم به رابطه‌ی میان زن و شوهر مربوط نمی‌گشت. یکی از مهم‌ترین این مکانیسم‌ها هر چه کوتاه‌تر کردن دوران بی‌فرزندی زوج با تبدیل آن به زندگی خانوادگی است. چنین مکانیسمی خود را در انتظار توام با فشار خانواده‌های هر دو زوج به نمایش می‌گذارد. در فرهنگ سنتی یکی از دلایل اولیه و مهم چنین فشاری، وجود این اعتقاد جان‌سخت و دیرپاست که می‌پندارد صاحب فرزند شدن به‌خودی‌خود پایه‌های زندگی مشترک را تقویت و محکم می‌سازد. چنین طرز فکری، قوام رابطه را بر میان‌کُنش رابطه‌ی مستقیم میان زن و شوهر استوار نمی‌داند بلکه می‌کوشد تا با ایجاد اهداف مشترک (صاحب فرزند شدن و تلاش برای تامین آینده‌شان) بحران‌های زناشویی را کاهش دهد.

یکی دیگر از مکانیسم‌های مهم برای رفع اختلاف میان زن و شوهرها در فرهنگ سنتی ایرانی، مراجعه به فردی خارج از خانواده هسته‌ای (در اغلب موارد متعلق به خانواده‌ی گسترده: عمو، دایی، پدر بزرگ و...) است. چنین فردی معمولاً به نسل قبل‌تر از زوج تعلق دارد و از میان افراد بانفوذ و مورد احترام فامیل انتخاب می‌شود. وظیفه‌ی این «بزرگان فامیل» دادن مشورت، برشمردن وظایف متقابل زن و شوهر بر اساس عرفیات و شرعیات و در صورت بالا گرفتن اختلاف، به‌کارگیری مجموعه رفتارها و گفتارهایی است که در فرهنگ ایرانی «پادرمیانی» نامیده و جهت رفع اختلاف به‌کار گرفته می‌شوند.

تمامی این مکانیسم‌ها، بر اصل دخالت فرد سومی خارج از زوج بنا گذاشته شده‌اند. بدین‌ترتیب در نظام سنتی ایرانی، خانواده‌ی گسترده نقش بسیار مهمی در حفظ تعادل و برقراری آرامش در روابط میان–همسری برعهده دارد و به همین دلیل نیز به طور مرتب در جریان مشکلات مربوط به آنها قرار می‌گیرد. در «سعادت آباد» ما اما با زوج‌هایی روبرو هستیم که از بافت زندگی سنتی خارج شده‌اند، بیرون از الزامات و مصالح خانواده‌ی گسترده و ظاهراً بر اساس عشق (یعنی در درجه‌ی اول بر اساس احساس و نظر خود) ازدواج کرده‌اند و دیگر به‌نظر نمی‌رسد که از مکانیسم‌های سنتی گذشته استفاده کنند.

از چنین منظری این سه زوج به نوعی استقلال نسبت به خانواده‌ی گسترده دست یافته و به‌درستی می‌توان گفت که مدرن شده‌اند. با این حال از آن جایی که هنوز مکانیسم‌های مدرنِ برقراری و حفظ تعادل در رابطه‌ی زناشویی و همینطور در رفع مشکلات درون زوجی شکل نگرفته‌اند، زوج‌های «سعادت آباد» از روش‌ها و مکانیسم‌های ابداعی خاص خویش برای حل مشکلات‌شان استفاده می‌کنند. دو نوع از این روش‌ها در «سعادت آباد» که پیش‌تر بدان اشاره کردیم، جایگزین کردن خانواده‌ی گسترده توسط حلقه‌ی دوستان از یک‌سو و مکانیسم «پادرمیانی» توسط مکانیسم تولید راز از سوی دیگر است. البته با توجه به این نکته که ظاهراً مکانیسم‌های جدید حل اختلاف زن و شوهران در این فیلم نمی‌توانند به اندازه‌ی مکانیسم‌های سنتی مفید و موثر واقع شوند.

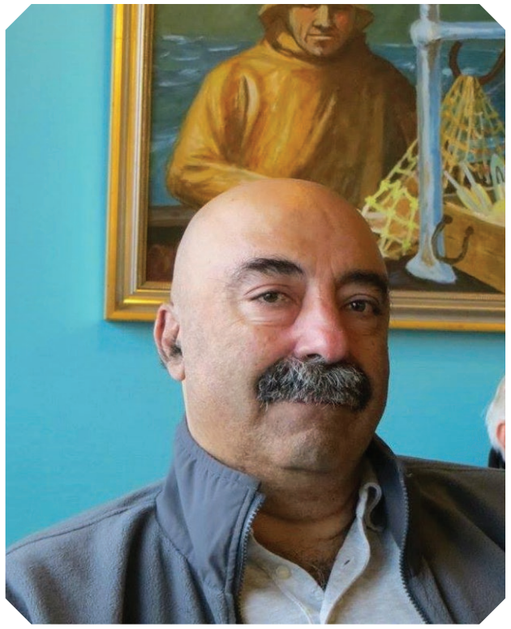
- در فیلم «سعادت آباد» سه زوج ایرانی از بستر سنتی خود خارج گشته‌اند ولی از آنجایی که هنوز نتوانسته‌اند برای شکنندگی درونی خود، مکانیسم‌هایی درونی و در نتیجه استوار بر پیوند زناشویی ایجاد کنند، به سوی خلق روش‌هایی در خارج از رابطه‌ی زوج و از برخی جهات مشابه با گذشته‌ی سنتی روی آورده‌اند. در «سعادت آباد» رابطه‌ی میان هر سه زوج شدیداً شکننده و در بعضی موارد بحرانی است: زن و شوهر از صحبت مستقیم در مورد مشکلات‌شان عاجز هستند، در دنیاهایی متفاوت از یکدیگر زندگی می‌کنند، از همبستگی و همدستی لازم برخوردار نیستند و در عین حال روش‌های سنتی حل مشکل را نیز از دست داده‌اند. از این منظر موقعیت ایشان حتی از موقعیت خانواده‌های سنتی نیز در جامعه‌ی کنونی ایران بحرانی‌تر است. زوج‌های «سعادت آباد» زوج‌های جامعه‌ای بحران‌زده هستند؛ جامعه‌ای که ساختارهای کهن خویش را از دست داده بدون آنکه به شیوه‌هایی مدرن و کارآمد برای اداره‌ی مشکلات و تنش‌هایش دست یافته باشد.

* این مقاله را دوست عزیز رضا کاظم زاده جهت انتشار برای نشریه مروا ارسال کرده است که پیش تر در سایت رادیو فردا منتشر شده است.

روانشناسی سیستمیک (systémique) یکی از مهم ترین نمونه های این گونه روانشناسی است.

خلاقیت انقلابی

مروان کریدی
ترجمه از گودرز اقتداری



خلاقیتِ انقلابیِ کار[1]

مروان کریدی
ترجمه از گودرز اقتداری

مقاله‌ی حاضر به قلم مروان کریدی به نقش خلاقیت در کنش‌های انقلابی معاصر می‌پردازد. استفاده از رسانه‌های جمعی چه از نوع اجتماعی و چه نمونه‌های تخصصی هنری مانند فیلم، عکاسی، گرافیک و انواع هنرهای دیجیتال در جنبش‌های امروزین و با آغاز همه‌گیری اینترنت بیش‌ازپیش اهمیت یافته است. این مقاله در کتابی تحت عنوان خلاقیت‌های پروکاریایی (ناپایدار) توسط انتشارات دانشگاه کالیفرنیا منتشر شده است(۲۰۱۶).

اعتراضات بهار عربی، درگیری‌های سوریه و سایر جنبش‌های اعتراضی معاصر در دهه‌های اخیر به پدیده‌ی مقاومت خلاقانه‌ی انقلابی معنی تازه‌ای داده است. کنشگران، روزنامه‌نگاران، محققین دانشگاهی؛ همه از این گزاره برای ستایش انواع شیوه‌های ابراز اعتراض و مقاومت استفاده می‌کنند که شامل کارهای گرافیک، دیوارنویسی، کلیپ‌های دیجیتال (میم)، بازسازی ترانه‌های معروف با پیام‌های نو (مُش آپ)، تابلوها و تصویرپردازی بر ساختمان‌ها و ابنیه‌ی تاریخی بزرگ نیز می‌گردد. در این گزاره از ترکیب دو نام استفاده شده است که باری عمدتاً مثبت با خود دارند و نبوغ و نمایندگی انسانی را نشان می‌دهند. اما اگر قرار است که خلاقیت در مقاومت نقش داشته باشد باید بیش از تصویر هنر و تکنولوژی معانی دیگری نیز از آن ظهور کند و نیاز است که به طور سیستماتیک المان‌های کنش‌گری، خلاقیت و فرهنگ انقلابیِ طبقه‌ی کار را نیز نمایندگی نماید.

یک راه برای رسیدن به این هدف آن است که روند اعتراض هنرمندانه با خلاقیت انقلابی کار را تئوریزه کنیم. از این منظردر تبیین مفهوم «خلاقیت انقلابی کار» این مقاله از تحقیقات درباره‌ی نیروی فرد و کنشگری در قیام‌های بهار عربی با استفاده از امکانات ابتدائی، که در سال‌های ۲۰۱۱ و ۲۱۰۲ جمع آوری شده، استفاده می‌کند. من در یافتن پاسخ به این سوال‌ها هستم: فشار و سختی افراطی انقلاب تا چه حد درک ما از نیروی کار خلاق را تغییر می‌دهد؟ آیا نیروی کار خلاق انقلابی با انواع دیگر نیروی کار خلاق متفاوت است؟ انقلاب بر درک ما از خلاقیت و پیش‌کاری در تولید فرهنگی چه می‌کند؟ برای پاسخ به این سوالات با چند متن کلیدی درگیر خواهیم شد. این فصل در ابتدا متمرکز بر استفاده از خلاقیت در نظریه‌ی جنبش اجتماعی، عمدتاً در کار جیمز جاسپر«هنر اعتراض اخلاقی» است. سپس وارد بررسی برخی از کارها در تحقیقات مربوط به صنایع رسانه‌ای میشویم که به پروکاریا[2] در خلاقیت می‌پردازد و به کار ویکی مایر در« زیر خط»نگاهی می‌اندازد. تحلیل تطبیقی اشکال «صنعتی» و «انقلابی» نیروی کار خلاق به دنبال خواهد آمد. در نهایت، از طریق ارجاع مختصر به مجموعه‌ی اداری ارائه شده توسط هانس جواس در «خلاقیت کنشگری» و به نظریه لازاراتو در مورد کار غیر مادی، فصل با توضیح نظری پیرامون نیروی کار خلاق انقلابی به پایان می‌رسد.

خلاقیت و نیروی کار در جنبش اجتماعی و مطالعات تولید: یک تصویر

تئوری‌های جنبش اجتماعی به ندرت در مورد کنشگری از نظر خلاقیت یا کار بحث کرده‌اند. اگر چه خلاقیت گاهی اوقات در معنای کسل‌کننده‌ی آن ذکر شده است و ترم «خلاقیت کار» گاهی اوقات در عناوین کتاب در جنبش‌های اجتماعی ظاهر می‌شود، به ندرت آن را به طور سیستماتیک تئوریزه و یا به عنوان یک رده‌ی مفهومی نقد شده میتوان دید.

«هنر اعتراض اخلاقی» جاسپر نزدیک‌ترین اثر به یک تعریف در مفهومی پایدار با خلاقیت به نظر می‌آید: مفهوم مهارت و هنر، گوشه‌ای از رویکرد «فرهنگی» کتاب برای اعتراض است، که قصد دارد «افزایش [تمرکز بر] عوامل تبیین کننده باشد... تمرکز روی مکانیسم‌ها، نه تئوری‌های کلان... صدا را به معترضین مورد مطالعه‌ی خود برگردانیم.» جاسپر می‌نویسد «جنبش های اعتراضی در لبه‌ی درک یک جامعه از خود و محیط اطرافش کار می‌کنند. آن‌ها نیز مانند

۱ -Book Title: Precarious Creativity
Global Media, Local Labor
Book Editor(s): Michael Curtin, Kevin Sanson
Published by: University of California Press. (2016)
https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn40.21

۲- پروکاریا ترمی‌ست که این مترجم برای عبارت Precarious استفاده کرده است که بر کارهایی اشاره دارد که با ظهور شبکه‌های خود کارفرمایی نوین پدیدار شده و بخش کثیری از اشتغالات دوران تکنولوژی را شامل می‌شود. کسانی که در این بخش کار می‌کنند کارفرمای مشخصی ندارند و از نظر ساعت کار متکی به خود هستند. رانندگان اوبر، فروشندگان کالا در آمازون، کسانیکه به رساندن غذا به منازل مسکونی مشغول‌اند و هنرمندانی که به صورت آنلاین سفارش می‌گیرند و غیره را می‌توان در این بخش جا داد. مساله‌ی مهم در رابطه‌ی اجتماعی این نوع اشتغال آن است که این افراد از هیچگونه پوشش درمانی، بیمه‌ی بازنشستگی، تعطیلی و مزایای مرسوم کار تمام وقت بهره نمی‌برند.

هنرمندان تصورات ناتمام و نوزاد را می‌گیرند و گوشت را روی آن‌ها می پردازند تا آن‌ها را تدوین و توضیح داده و مورد بحث قرار دهند. بدون آن‌ها، ما تنها اختراعات شرکت‌ها و سازمان‌های دولتی، محصولات و فناوری‌های ایجاد شده برای افزایش کارایی یا سودآوری را خواهیم داشت.» جاسپر سپس نتیجه می‌گیرد «برای درک این نوآوری‌ها به «مبتکران اخلاقی» نیز نیاز داریم: هنرمندان، چهره‌های مذهبی و معترضانی که به ما کمک می‌کنند تا بفهمیم چه احساسی نسبت به فناوری‌های جدید داریم.» جاسپر با مقایسه‌ی کنشگران با هنرمندان، هنرگرایی را پایگاهی در قلمرو سیاسی–اجتماعی کنشگری می‌بیند و نوآوری را نه در پتانسیل خود برای اصلاح بلکه به خاطر توانایی‌اش در تولید بیان–سیاسی، ارزش می‌دهد. برای جاسپر، هنر به «تلاش‌های تجربی برای گذار سنت‌های موجود به آفرینش‌های جدید با مسئله‌ی عناصری که یک حق مسلم فرض می‌شود» اشاره دارد. هنری بودن زندگینامه و فرهنگ را بیان می‌کند: در آغاز به عنوان عنصری از خلاقیت فردی، سپس زمانی که توسط یک «گروه» شکل می‌یابد استراتژیک می‌شود و نهایتاً به شکل اعتراض تثبیت می‌گردد.

از نمونه‌های آن می‌توان به استقرار نمادهایِ به طور گسترده آشنا و برانگیخته‌ی عاطفی و پیوند معانی جدید بر روی نمادهای موجود اشاره کرد. زبان یک وسیله‌ی نقلیه اولیه است که از طریق آن کنشگران پیش‌بینی، دست‌کاری، و تعریف مجدد نمادها را انجام می‌دهند. جاسپر در جای دیگری از کتاب خود، کنشگران را با هنرمندان مقایسه می‌کند و می‌نویسد که «در افراطی‌ترین شرایط، ایدئولوژیست‌ها به عنوان شاعر فعالیت می‌کنند؛ آن‌ها ساختارهای نوظهور احساس را با اصطلاحات و تصاویر جدید تعریف می‌نمایند.» جاسپر این حس «نوآوریِ تاکتیکی» را به کار می‌گیرد که اقامت بنیادی در ادبیاتِ جنبش‌های اجتماعی دارد و در «تداخل گروه‌های اعتراضی و مخالفان‌شان» پدیدار می‌شود.

بر خلاف مطالعات کنشگری، تحقیق در مورد تولید فرهنگی بر جنبه‌های سیاسی کار متمرکز نیست. اما این دو به طور یکسان در دست و پنجه نرم کردن—اما به ندرت، به طور مستقیم با خلاقیت به عنوان یک ردهبندی مرکزی و مفهومی شبیه به هم هستند. یکی از استثنائات، مطالعه ویکی مایر در مورد کارگران در یک کارخانه‌ی ساخت تلویزیون در مانائوس برزیل است. جایی که نویسنده تلاش می‌کند تا «تصورات دریافتی ما از خلاقیت را بازسازی کند و تصوری از عمل خلاقانه را بازبینی نماید که هم «اجتماعی» و هم «فردی» در شیوه‌های مونتاژاست.» به دنبال استدلالی که جواس و دیگران مطرح کردند که زمینه‌ی اجتماعی کلید دریافت خلاقیت است، مایر تصورات خلاقیتی را توسعه می‌دهد که «فضای داخلی کار ذهنی را با بیرونی بودن دنیایی که بیان آن را قادر می‌سازد، متصل می‌کند.» مایر علاوه بر تأکید بر بعد اجتماعی خلاقیت نشان می‌دهد که از منظر گفتمانی «خلاقیت به هدف تمایز و کنترل اجتماعی» با تبعیض استقرار می‌یابد. اما این بحث مایر در مورد خلاقیت به عنوان فرایندی برای انجام کنشگری «تحت محدودیت‌های ساختاری» است که بیشتر به اهداف من در این بحث مرتبط است، چرا که منجر به دو سوال می‌شود که موضوع مرکزی برای این فصل است. چه تفاوت‌هایی را می‌توان بین استقرار«خلاقیت» در تحقیقات صنایع رسانه‌ای و استعاره‌ی «مقاومت خلاقانه» که برای توصیف برخی اشکال مخالفت در شورش‌های عربی به کار می‌رود، تشخیص داد؟ و چگونه این تفاوت‌ها تعریف من از کار خلاق انقلابی را ممکن می‌سازد؟

«خلاقیت» یک استعاره‌ی استراتژیک و تبعیض‌آمیز است. استراتژیک است زیرا کاربرد انتخابی آن منعکس کننده و تداوم روابط قدرت سیاسی و اقتصادی است. و تبعیض‌آمیز است زیرا بر اساس قواعد طرد و شمول اعمال می‌شود که در خدمت معیارهای تمایز اجتماعی است. ملاحظات قدرت و تمایز در«نیروی کار خلاق» بین مطالعات صنایع رسانه‌ای و تحقیق در مورد اَشکال سیاسی کار، مانند کنشگری و تبلیغات متفاوت است. مایر در مطالعه‌ی کارخانه ساخت تلویزیون می‌نویسد که گفتمان در مورد «خلاقیت» به اپراتورها در رده‌های بالاتر صنعت اختصاص دارد و آن‌ها هستند که کارگران خط مونتاژ را از دامنه تعریفی «خلاقیت» درطراحی پروژه خارج می‌کنند. همان‌طور که میلر نشان داده است، طرفداران «خلاقیت» این اصطلاح را چنان کش داده‌اند تا بیشتر راه‌هایی را دربربگیرد که در آن هر فعالیتی که از راه دور هم می‌تواند فرهنگی توصیف شود را دستمزدی بنمایاند. در مقابل، متافوری مانند «مقاومت خلاق» در درجه‌ی اول با توجه به ضروریات سیاسی و ایدئولوژیک عمل می‌کند. مقاومت خلاق اشاره به تبلیغات توسط افراد مورد علاقه‌ی ماست—در این معنا «مقاومت خلاق» یک پسر عموی پر زرق و برق تر، از پایین به بالا و به عبارتی حسن تعبیردیگری از «دیپلماسی عمومی» است.

در جریان جنگ بین اسرائیل و لبنان در سال ۲۰۰۶، حزب الله طیفی از ویدئوهای تبلیغاتی با سبکی جسورانه و قانع کننده‌ی بصری را راه‌اندازی کرد که هدف آن بسیج هواداران خود، و برخی دیگر کلیپ‌های جنگ روانی، بسیاری به زبان عبری، که هدف آن تخریب روحیه از سربازان اسرائیلی بود. اگرچه این فکر مقاومت مرکزی برای هویت وجودی حزب الله است، و هر چند بسیاری از فیلم ها از نظر گویایی پیچیده و در زیبایی‌شناسی نرم و صاف بودند، تا جائی که من می‌دانم هیچ‌کس به آن‌ها به نام «مقاومت خلاق» اشاره نکرده است و بیشتر پوشش رسانه‌ای جریان اصلی در غرب از آن‌ها به عنوان «تبلیغات» نام می‌برند؛ هرچند از برخی جنبه‌ها شبیه ویدئوهای انقلابی شورش‌های عربی هستند و برخی از آن‌ها حتی شبیه انواع آمریکایی هستند که برای آگهی‌های تبلیغ وطن‌پرستانه برای استخدام در ارتش آمریکا به کار می‌روند.

صنعتی و انقلابی؛ دو نوع نیروی کار خلاق؟

«خلاقیت» به عنوان یک اصطلاح متغیر که به یک‌باره به طور گسترده (گره زدن به یک زمینه معنایی گسترده و متنوع) و انتخابی (با توجه به ملاحظات قدرت سیاسی و تمایز اجتماعی) به کار می‌رود، مستلزم کار بر روی تعریف مفهومی است تا از نظر تحلیلی مفید باشد. در این فصل من علاقه‌ای به توسعه‌ی تجزیه تحلیلی تمام عیار از «خلاقیت» با تعاریف مختلف ممکن و برنامه‌های کاربردی حول آن ندارم. من، با این حال، مشتاق تشخیص تفاوت بین دو نوع خلاقیتی که ، به طور مثال، بین یک استودیو تلویزیون و یا خط تولید یک کارخانه –نیروی کار خلاق صنعتی—و نوع خلاقیت آشکار در نیروی کار خلاق انقلابی دیده می‌شود هستم. برخی از این تفاوت‌ها چه ممکن است باشد؟

باید با این مشاهده‌ی نسبتاً آشکار آغاز کنیم که کار خلاقانه انقلابیون مصری، سوری و تونسی رویارویی بیشتری نسبت به انواع نامرئی، مجاز، غیر مجاز و حتی خرابکارانه‌ی خلاقیتی دارد که مایر در کف کارخانه‌ی مانائوس شناسایی می‌کند. مظاهر نیروی کار خلاق در قیام‌های عربی انعطاف‌پذیر، اصلاح‌طلب یا صرفاً برانداز نیست. آن‌ها که در آن شرایط تهدیدکننده‌ی زندگی و خطرناک به وجود می‌آیند، نشان دهنده‌ی رگرایی رادیکالی از تأثیرات و آرزوهای انسانی هستند. به جای تلاش برای پیدا کردن راه‌هایی برای زنده ماندن و یا رشد در کارخانه، انقلابیون به دنبال سوزاندن کارخانه، تمیز کردن آوار، و ساخت یک ساختمان جدید و کاملا متفاوت هستند. این اولین و مهم‌ترین تفاوت بین نیروی کار خلاق صنعتی و انقلابی است.

مرکزیت بدن انسان تفاوت دوم بین نیروی کار خلاق صنعتی و انقلابی است. اگرچه نگرانی از سلامت جسمی برای اکثر تحقیقات در مورد صنایع رسانه‌ای حیاتی نیست، مایر با بدنیت به عنوان یک جنبه‌ی مهم از تجربه‌ی کارگران دست و پنجه نرم می‌کند. آنچه او آن را دستآورد «بدنی مونتاژ» می‌نامد. او استدلال می‌کند که «شرطی کردن بدن برای انجام کار فیزیکی نشان‌دهنده‌ی کنش مهم «گذار در دنیای اجتماعی» کارخانه است.» کارگران خط مونتاژ نیز بدن خود را به روش‌های جدید و گاهاً ناراحت‌کننده، اما با هدف افزایش بهره‌وری وقف می‌کنند. با این وجود، «در عمل مونتاژ دستگاه‌های تلویزیون تنها به دلیل محرومیت از گفتمان خلاقیت نمی‌توانست یک عمل خلاقانه‌ی بدن را به‌خودی‌خود از سیستم ارتباطی حذف کند.» برعکس، استدلال من این است که نیروی کار خلاق انقلابی، عمیق‌تر و صمیمانه‌تر با بدن انسان درهم تنیده است. این موضوع در درجه‌ی اول موضوع منابع است: کارگران کارخانه بعد از فراهم شدن ابزارهای مورد نیاز برای برآورده کردن خواسته‌های تولید سرمایه‌داری بر سر کار حاضر می‌شوند. انقلابیون در مقابل، اغلب از ابزارهای لازم بی‌بهره هستند و مجبوراند به

ابزار بسیار ابتدائی و ساده متوسل شوند. گروه ماساسیت ماتی سوری که مجموعه ویدئویی معروف «سرکرده ادمکش»—کنایه به بشار اسد، را خلق کرد، از کاغذ، چوب و پارچه برای ایجاد عروسک‌های سرانگشتی و انرژی انسانی برای بهره‌گیری از عروسک‌های خیمه شب بازی استفاده کرد. آن‌ها با استفاده از مواد ابتدائی، دیکتاتور را با کاهش او به اندازه‌ی یک عروسک انگشتی خیمه‌شب‌بازی کوچک کرده و وی را از طریق هجو به یک نوزاد تبدیل کردند. البته آن‌ها یک دوربین ویدئویی ساده نیز داشتند و در نهایت یک کانال یوتیوب راه‌اندازی کردند، اما به جای اینکه امکانات آن‌ها توسط «سیستم» فراهم شود، این منابع (بیشتر از قرن هفدهم، برخی از قرن بیستم و بیست و یکم) زیر گوش دیکتاتور فراهم شد تا استهزا از شخص وی و در نفی حکومت او ابراز گردد.

این ما را به واگرایی سوم می‌رساند. در کارخانه‌ی ساخت تلویزیون در مانائوس، کارگران خط مونتاژ تحت طیف وسیعی از محدودیت‌های مدیریتی قرار می‌گیرند که گروه‌های مایر تحت تیلوریسم، «تجزیه مشاغل پیچیده به وظایف»، و ژاپنیزه کردن صنعت، که متشکل از حیطه‌ای از «تکنیک‌های نظارت اجتماعی» است. کار پشت سر هم و گاهی در تضاد این دو نیروی از بالا به پایین، کارگران را محدود می‌کند چرا که فرصت‌هایی را برای غلبه بر محدودیت‌ها ایجاد نمی‌نماید. به روایت مایر «کارگران خط مونتاژ اما خلاقانه به دنبال راه حل‌هایی برای محدودیت‌های استرس‌زا بودند زیرا چاره‌ی دیگری نداشتند. با این حال خلاقیت کارگران نیز می‌تواند ورای انتظارات، منجر به اقدامات انضباطی، اخراج و یا حتی در مقابل، نیروی خلاقیت مجاز یا غیر مایر در تحلیل خود است، بسیار دورتر خلاقیت کارگران است که من آن را خوب» می‌نامم، در خلاقانه شامل اولی برای تثبیت رسیده؛ اما دومی سیستم تحرک توسط مدل‌های بالا به پایین ظاهر یک بیان پایین به ذهنیت سرکوب شده است. اولی شامل نظم و انضباط بدنی—«تعلیم دادن به انگشتان خود برای شکل دادن فرم مناسب با سیم یک مهارت اکتسابی در کف کارخانه بود»— در حالی که دومی مستلزم رستاخیز بدنی در یک میدان تحت‌اللفظی و نمادین جنگ است. در ابتدا مایر اشاره می‌کند که «اقدامات خلاقانه بدون اجازه به‌طور کلی قوانین بیشتری را تحریک می‌کند.» درحالی که کارگران کارخانه انگشتان خود را به خواست سرمایه خم می‌کردند، اعضای ماساسیت ماتی انگشتان عروسک‌ها را جابه‌جا می‌کردند تا دیکتاتوری سوریه را کاملاً طرد کنند. اولی اقتباس است و دومی شورش. در حالی که کارگران خط مونتاژ با محدودیت‌های مدیریتی (و اجتماعی) مواجه هستند، کنشگران عرب اغلب با سرکوب وحشیانه و گاهی قتل مقابله می‌کنند که با تداوم شورش‌ها به طور فزاینده‌ای خشونت‌آمیز می‌شد. اگر کارگران کارخانه در برزیل خلاقیت خود را بر روی «بیرونی کردن امرار معاش» متمرکز می‌کنند، انقلابیون عرب خلاقیت را به منظور بیرونی کردن کرامت در نمایندگی بینش سیاسی اعمال می‌کردند. مخالفت‌های خلاقانه پیش از انقلاب در کشورهایی مانند مصر، سوریه، و تونس— تقلیدهای کمیک دو نفره، کارهای هنری استراتژیک و دوسویه و تئاتر تمثیلی —را می‌توان براندازانه توصیف کرد. در مقابل، خلاقیت انقلابی یک قمار مملو از رویارویی، بدون عقب‌نشینی، با ریسک بالا، پرخطر و بالقوه با پاداش‌های دور از انتظار است. نیروی کار خلاق صنعتی و نیروی کار خلاق انقلابی در شیوه‌ی چهارمی هم متفاوت هستند. در حالی که نمونه‌ی پیشین آشکارا در عیان رخ می‌دهد، دومی به شکلی محرمانه عمل می‌کند. در هر دو مورد، مشهود بودن نیروی کار خلاق با محدودیت‌های ساختاری که از قبل مورد بحث قرار گرفت تعیین می‌شود. اگرچه کارگران در سطح کارخانه ممکن است در میکروپراتیک عملی برای بهبود زندگی خود در کارخانه تسلیم مدیریت باشند، آن‌ها با یک رژیم نظارت قوی از طرف کارفرما روبرو هستند و عملاً تمام کنش‌های‌شان به طور شفاف در مقابل دید همه است.

> **در کارخانه، غیبت شاید بزرگترین خطا و تخلف کارگر باشد، در محیط انقلابی غیبت کنشگران موقعیت ایده‌آل برای دیکتاتور است**

نکته‌ی دیگر آنکه گرچه در کارخانه، غیبت شاید بزرگترین خطا و تخلف کارگر باشد، در محیط انقلابی غیبت کنشگران موقعیت ایده‌آل برای دیکتاتور است—و برعکس حضور و شهود انقلابی با سرکوب فوری روبرو خواهد شد. در نتیجه هرچند دستگاه‌های امنیتی اقدام به جاسوسی و بازداشت فعالان می‌کنند، اما نیروی کار خلاق انقلابی باید در زیر زمین و برای جلوگیری از دستگیری از نظر فیزیکی به شکل نامرئی کنشگری نماید. علاوه بر منابع، پس از آن، «مسیر مهاجرت خلاقانه» نیروی کار خلاق انقلابی، همان طور که مایکل کرتین آن را «جنبش نیروی کار خلاق» در سراسر مرزهای ملی نامید، در درجه‌ی اول برای تمایل به زنده ماندن فیزیکی انگیزه می‌گیرند، نه برای بقای اقتصادی. بسیاری از هنرمندان انقلابی سوریه هم اکنون در بیروت یا برلین زندگی می‌کنند و چندین فعال برجسته‌ی قیام عرب پناهنده‌ی سیاسی در اروپا هستند.

تفاوت پنجم و نهایی بین نیروی کار خلاق صنعتی و انقلابی این است که اولی هر چند ناعادلانه اما پاداش می‌گیرد، در حالی که دومی نیروی کار بدون مزد است. من این تفاوت را در مقام پنجم، به جای آنکه زودتر در لیست، فهرست می‌کنم زیرا این تناقض به اندازه‌ای که انتظار می‌رود افراطی نیست. اگرچه کار خلاقانه‌ی اکثر فعالان در شورش‌های عربی به رسمیت شناخته نشده و بدون پاداش باقی ماند، اما استثناهای متعددی وجود داشته است که نشان‌دهنده‌ی بازده همکاری تجاری و سیاسی کنشگران خلاق انقلابی است. جراح مصری و کمدین اواخر شب، به اسم یوسف، به اصطلاح جان استوارت مصری، نمایش خود را در یوتیوب در جریان انقلاب مصر آغاز کرد. در آن زمان، یک کانال تلویزیونی این نمایش را برداشت، سپس یک کانال بزرگ‌تر آن را به دست آورد، و به موفقیت تجاری قابل توجهی با ستایش جهانی نقادان هنری انجامید. پس از آن، این نمایش پیش از تعطیلی(پس از کودتای نظامی عبدالفتاح السیسی در ژوئن۲۰۱۳)، توسط کانال عربی زبان صدای آلمان (دویچه‌وله) پخش می‌شد. یوسف که در اصل یک پزشک معروف بود، یکی از چند کارگر خلاق انقلابی بود که از کار خلاق انقلابی بدون حقوق به نیروی کار با دستمزدی بالا نقل مکان کرد. عروسک انگشتی گردان‌های ماساسیت ماتی، در مقابل، سعی کردند فصل دوم پروژه خود را از طریق کیک استارت تامین بودجه کنند و هنگامی که آن تلاش شکست خورد، کمک هزینه‌ای از صندوق بنیاد شاهزاده کلاوس در هلند دریافت کردند. در عمل، آن‌ها شهرت خود را به حمایت مالی و به رسمیت شناختن رسمی از نهادهای معتبر غربی تامین مالی کردند، حتی اگر چه از نظر فنی طبیعت یک کار دستمزدی را تشکیل نمی‌دهد. اما اختلافات درون گروه منجر به انحلال آن شد. با وجود موفقیت لحظه‌ای، اما پس از آن، چشم‌انداز جریان اصلی کار خلاق انقلابی به همان اندازه جاه‌طلبی‌های انقلابیون برای حکومت سیاسی متزلزل است.

موضوعیت و کار خلاقانه انقلابی

این فصل با محیط‌ها و محدودیت‌های مختلف زمینه‌ای دست و پنجه نرم می‌کند که نشان می‌دهد انواع مختلف نیروی کار خلاق تا چه حد سطوح مختلفی از پروکاریا تولید می‌کنند. از مقایسه نقادانه پیشین آنچه که من «کار خلاق صنعتی و انقلابی» نامیدم، می‌توانیم به این نتیجه برسیم که سخت‌گیری‌های افراطی زمینه‌های انقلابی، منجر به ارتباط خاصی بین فرد و اجتماع می‌شود. در «کنشگری خلاقیت»، جواس سه استعاره را عمده کرد که بین سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۸۵۰ پدیدار شدند، و در مرکز گفتمان درباره‌ی «کنشگری خلاقانه» هستند: بیان، از کار یوهان گتفرید هِردِر؛ و تولید و انقلاب، که هر دو وسیله کارل مارکس استادانه تبیین شَدَه‌اند. جواس استدلال می‌کند هر یک از این استعاره‌ها «نشان‌دهنده‌ی یک تلاش برای استقرار خلاقیت انسان در حداقل یکی از سه راه مربوط به کنشگری در جهان است. ایده‌ی « بیان خلاقیت» را در درجه‌ی اول در رابطه با دنیای ذهنی کنشگر شکل می‌دهد.» در مقابل، «ایده‌ی « تولید خلاقیت» را به دنیای عینی، دنیای اشیاء مادی که شرایط و وسایل کنشگری هستند، مربوط می‌کند.» جواس در پایان به این نتیجه می‌رسد که «ایده‌ی انقلاب فرض می‌کند که پتانسیلی برای خلاقیت انسانی نسبت به دنیای اجتماعی وجود دارد، یعنی می‌توانیم نهادهای اجتماعی حاکم بر همزیستی انسان‌ها را به طور اساسی سازماندهی کنیم.»

نتیجه‌گیری من این است که کار خلاق انقلابی ، مستلزم همگرایی بیان، تولید و انقلاب است. زمینه‌های انقلابی با آشوب‌های—اجتماعی و سیاسی و البته اقتصادی و فرهنگی مشخص می‌شوند—که در آن همه‌چیز برای به چنگ آوردن موجود است. این زمینه‌های سیال و پرخطر نیاز به هزینه کردن کل منابع دارد و از مردم می‌خواهد که بسیج شوند تا تغییرات ذهنی و عینی را در دنیایی که در آن زندگی می‌کنند پدیدار نمایند. زمینه‌ی تعریف شده توسط بیان، تولید و انقلاب محورهای آشنای تنش را در بر می‌گیرد: فرد در مقابل اجتماع، ایده در برابر ماتریال، و اصلاح‌طلب در مقابل برانداز. چنین میدانی فضایی به‌ویژه مستعد برای دست و پنجه نرم کردن با نیروی کار خلاق انقلابی در حال ظهور در شورش‌های عربی است. اگر همان‌طور که جواس و مایر استدلال می‌کنند، خلاقیت مستلزم هماهنگی انواع وسایل، پاسخ دادن به مشوق‌ها و کار در درون محدودیت‌ها است و اگر همان‌طور که قبلا استدلال کرده بودم، انقلابیون به انگیزه‌های خاص پاسخ می‌دهند، در درون سخت‌گیری‌های متمایز از محدودیت‌های در سطح کارخانه (یا در آن مورد، استودیوی تولید) کار خلاق انقلابی در واقع نوع ویژه‌ای از نیروی کار خلاقانه است. اما نیروی کار خلاق انقلابی به ایجاد ذهنیتی کمک می‌کند که اساساً با نیروی کار صنعتی متفاوت است. جاسپر می‌نویسد که هنرمندان می‌توانند «آن چیزی را که وانمود می‌کنند فقط برای نمایش است، بسازند و دوباره بازسازی کنند.» این پژواک استدلال لازاراتو در مورد نیروی کار غیر مادی است که «پیش‌فرضی دارد که منجر به افزایش همکاری‌های مولد و حتی شامل تولید و بازتولید ارتباطات می‌شود و از این رو مهم‌ترین محتوای آن «ذهنیت» است.» در حالی که لازاراتو استدلال می‌کند که نیروی کار غیر مادی رابطه‌ی تولیدکننده و مصرف‌کننده را تغییر می‌دهد، با این وجود این نظر هم به تولید کمک می‌کند که کار خلاق انقلابی را تغییر رابطه بین «حاکم و مردم تحت حکم» بدانیم. یکی از جنبه‌های مهم تزلازاراتو این است که تغییر از کار یدی به نیروی کار غیر مادی، سه عنصر از آنچه او مدل زیبایی‌شناختی کار می‌نامد– نویسنده، باز تولید و پذیرش– را با تأکید بر جنبه‌های اجتماعی و نه فردی آن ها متحول می‌کند. لازاراتو از طریق ذکر مختصری از کار «سیمل» بر روی کار فکری و تمرکز «پَختین» بر خلاقیت اجتماعی نتیجه می‌گیرد که «خلاقیت» پدیده‌ای اجتماعی است نه فردی، نکته‌ای که جواس و مایر نیز مطرح کرده‌اند.

مردم عادی از میان کسانی‌که تاکنون تحت حاکمیت بوده‌اند برای رهایی از دست حاکم به کنشگری خلاقانه روی کرده‌اند. کار خلاق انقلابی، سپس، به مناسبت تغییر ذهنیت از تمکین اتوماتیک به دستورات حاکمیت دیکتاتور به عوامل شورش جمعی سیاسی انقلابی تبدیل شده است. از نظریه فوکائولدی می‌توانیم « نیروی کار خلاق انقلابی» را « فناوری خودخواه انقلابی» توصیف کنیم. این بسیج منابع بیانی و موثر در کنار منابع مادی نیروی کار غیرخلاق انقلابی از جمله تظاهرات در خیابان، حفاظت از راهبندان، مقابله با نیروهای امنیتی، استفاده از سلاح سرد، تیراندازی، رسیدگی به مجروحان— را بکار می‌گیرد تا تغییر بنیادی و سیاسی را محقق سازد.

نیروی انسانی برای پروژه دادخواهی انقلابی بسیار مهم است. همان‌طور که من در جای دیگر استدلال کرده‌ام (هر چند بدون دست و پنجه نرم کردن با مفهومی از خلاقیت و نیروی کار)، بدن—به عنوان ابزار، استعاره، نماد و رسانه—موضوع مرکزی نیروی کار خلاق انقلابی است. مایر توضیح می‌دهد که چگونه خلاقیت مربوط به مفهوم «جواس» از یک «وضعیت» است که به وسیله‌ی آن منظورش این است که «توانایی بدن در حرکت و برقراری ارتباط به شیوه‌ای نوآورانه و «خلاقانه» باید از طریق هر دو، بدن و نظام معانی اجتماعیِ که کنش را متفاوت از هنجار می‌شناسد ایجاد شود. عمل خلاقانه ذهن و بَدن را در انجام کاری که متفاوت تصور می‌شود متحد می‌کند. این بدان معناست که فکر باید مادی شود، و همچنین اینکه ماده خود علت برای بازتاب بعدی است.»

اما در زمینه‌های انقلابی در قرن بیست و یکم، بدن باید به عنوان یک گره مرکزی و عامل در میان گستره‌ای از رسانه‌های دیگر درک شود– از مقوا گرفته تا ویدئو دیجیتال—که توسط انقلابیون در یک کمپین همه‌گیر برای تغییر زندگی‌شان استفاده می‌شوند. بنابرین، بدن باید به عنوان انیماتور آنچه که من در جای دیگر آن را «فضای هایپرمدیا» نامیدم، شناخته شود، فضایی قابل توجه با نقاط متعدد دسترسی ایجاد شده در میان ستون‌های مختلف رسانه‌ای. در مورد شورش‌های عربی، این‌ها شامل رسانه‌هایی هستند که می‌توانند به عنوان جریان اصلی (تلویزیون، روزنامه)، رسانه‌های جدید (دستگاه‌های تلفن همراه، رسانه‌های اجتماعی)، و قدیمی (عروسک خیمه‌شب‌بازی، گرافیتی)، و در کنار قدیمی‌ترین آن‌ها، جسم انسان، که تمام رسانه‌های دیگر را عملا اداره می‌کند، مشخص شوند.

پس از آن، کار خلاق انقلابی، یک عمل تجسم یافته و بسیار پرمخاطره است که در یک وضعیت مرگ و زندگی آشکار می‌شود؛ یکی در میان چندین نوع کار (از مبارزه‌ی فیزیکی گرفته تا تولید رسانه‌های جریان اصلی) که رهبران استبدادی را به چالش می‌گیرد. در حالی که همان‌طور که مایر استدلال می‌کند، کار خط مونتاژ نوعی کار خلاقانه است که باید در چارچوب گسترده‌تر خلاقیت رسانه‌ای قرار گیرد، نوع دیگری از خلاقیت در کاری است که من در این فصل به عنوان نیروی کار خلاق انقلابی تعریف و توضیح دادم. در واقع، می‌توان تمایز نهایی بین اشکال نیروی کار خلاق که در زمینه‌های محلی تعبیه شده است (کارخانه) و در غیر این صورت خلاق نیست(خط مونتاژ)، آنچه در این فصل من به نام کار خلاق صنعتی، و نیروی کار خلاق انقلابی، که متشکل از اشکال صریح و خودآگاه خلاقیت انقلابی است، در نظر گرفته‌ام که قصد اصلی آن این بوده است تا به مسیر گسترده‌تر گردش اطلاعات منتهی گردد. کار خلاق انقلابی با وضع اشکال زمینه‌ای جدید ذهنی سیاسی و هدایت آن‌ها به تغییر رادیکال، به دنبال یافتن، تجمع و بسیج توده‌ها در مسیر دست یافتن به ایده‌آل‌های بشری ست.

سینمای ایران پس از انقلاب

مریم کامکار

برخوردهای عموماً سلبی نیروهای مذهبی در سال‌های منتهی به انقلاب با مفهوم سینما و اظهار نظر آیت‌الله خمینی در مورد سینما، در سخنرانی معروف ۱۲ بهمن ۱۳۵۷، که سینما را «مرکز فحشا» خوانده بود، موجب بروز این تلقی عمومی شده بود که در پساانقلاب و با روی کار آمدن حکومت اسلامی، سینمای ایران به تاریخ می پیوندد. اما این اتفاق هیچگاه رخ نداد.

با این وجود در ماه‌های آغازین پس از انقلاب، سینمای ایران مدت‌ها بلاتکلیف بود؛ زیرا کسی نمی‌دانست که برای ساخت فیلم چه بایدها و نبایدهایی وجود دارد. جز اینکه چند نفر بازیگران سرشناس بازداشت شده بودند، هنوزهیچ خط قرمزی برای سینماگران تعریف نشده بود. در سال‌های آغازین پس از انقلاب نیز چندین فیلم توسط کارگردانان شاخص آن روزها ساخته شدند، که البته هرگز به پرده‌ی نقره‌ای سینما نرسیدند. «خط قرمز» اثر مسعود کیمیایی، «مرگ یزدگرد» و «چریکه تارا» اثر بهرام بیضایی و «حیاط پشتی مدرسه‌ی عدل آفاق» اثر داریوش مهرجویی، نمونه‌هایی شاخص از این دست فیلم‌ها هستند.

راه افتادن سیل انقلاب در تمام عرصه‌های اجتماعی، هرچند سانسور در سینما را تشدید کرد، اما در کنار آن امکان‌هایی برای سینماگران به وجود آورد که «کیفیت» سینمای ایران، در قیاس با عصر سلطنت، در عرض چند سال شکوفا شد. محدودیت واردات فیلم‌های خارجی و به‌ویژه تولیدات هالیوود که در دوران سلطنت بازاری چشمگیر در ایران داشت، پرداخت سوبسید به تولیدکنندگان فیلم و همچنین تخصیص وام‌های بانکی و معافیت مالیاتی به تولیدکنندگان فیلم، سرمایه‌گذاری در عرصه‌ی سینما را در اندک‌مدتی، به یک حوزه‌ی مورد توجه تبدیل کرد. اما همین امتیازات باعث تشدید محدودیت‌ها در ساخت فیلم شد و بخش خصوصی و مستقل به کلی از بین رفت. محدودیت‌ها شامل نمایش سکانس‌های با محتوای جنسی، روابط زن و مرد، و مهم‌تر از همه ستاره‌سالاری بود. به طور کلی این محدودیت‌ها بیشتر متوجه حضور زنان در سینما بود و سودای محدود کردن حضور زنان در عرصه‌ی سینما را در سر داشت. هرچند محدودیت‌ها نتوانستند آنچنان مانع از حرکت رو به جلوی سینمای ایران شوند.

در سال‌های دهه‌ی شصت سینماگران ایران به دو گروه عمده تقسیم شد. گروه اول را سینماگران جوان با اندیشه‌های معتدل اسلامی تشکیل می‌دادند که الگوهای جدیدی را به سینمای ایران معرفی کردند. از مهم‌ترین آثار این دسته می‌توان به «آن سوی مه» اثر منوچهرعسگری، «برهوت» اثر محمدعلی طالبی، «نار و نی» اثر سعید ابراهیمی‌فر و«گنج» اثر محمدعلی سجادی اشاره کرد. گروه دوم را سینماگران متعهد به انقلاب تشکیل می‌دادند و هدف آن‌ها از ساخت فیلم، ایجاد یک پیوند عمیق میان اسلام سیاسی تازه‌به‌حکومت‌رسیده و سینما بود. در آن دوران محسن مخملباف از کارگردانان شاخص این دسته بود. سینمای اسلامی مورد نظر مخملباف و هم‌فکرانش شکست خورد، و در عمل نتوانست به یک تز سینمایی بدل شود.

اندکی بیشتر طول کشید تا سینماگران موج نو همچون امیر نادری، عباس کیارستمی، بهرام بیضایی و داریوش مهرجویی بتوانند با محدودیت‌های تحمیل شده بر سینمای ایران کنار بیایند و با فیلم‌هایشان نشان دهند که برای خلق سینمای هنری، تنها داشتن ایده‌های بلندپروازانه کافی نیست؛ بلکه به دانش، استعداد و خلاقیت هم نیاز است. موفقیت فیلم‌هایی مانند «دونده»، «خانه دوست کجاست» و «باشو غریبه کوچک» در جشنواره‌های جهانی فیلم، باعث توجه جوامع بین‌المللی به سینمای ایران شد و مسئولان سینمایی کشور را مجبور به تغییر نگاه و متوجه ظرفیت‌های واقعی و موجود سینمای ایران کرد.

در کنار سینماگران موج نوی قدیمی، نسل تازه‌ای از سینماگران جوان نیز ظاهر شدند که از میان آن‌ها باید به ابوالفضل جلیلی، کیانوش عیاری، علی ژکان، مجید مجیدی، ابراهیم حاتمی کیا، رخشان بنی اعتماد، جعفر پناهی و البته محسن مخملباف–اینبار در کسوت کارگردانی نوگرا– اشاره کرد.

محسن مخملباف، با دیدگاه‌هایی گنگ، بی‌معنی و بی‌نتیجه در زمینه‌ی سینمای اسلامی بعد از چند تجربه سینمایی ناموفق در حوزه هنری، فیلم های «بایکوت» و «دستفروش» را ساخت که خبر از ظهور سینماگری خلاق و خوش‌فکر در سینمای ایران می‌داد. او در فیلم «بایکوت»، همچنان درگیر تسویه حساب‌های سیاسی و ایدئولوژیک خود با نیروهای چپ و مارکسیست بود، اما در فیلم سه اپیزودی «دستفروش»، لبه‌ی تیز انتقاد و حمله‌ی خود را متوجه نیروهای راست و سرمایه‌داران نوکیسه‌ی مذهبی کرد و با رویکردی ناتورالیستی، جامعه‌ای خشن و خالی از عطوفت انسانی را به نمایش گذاشت. لحن انتقادی مخملباف به فضای سیاسی و اقتصادی جامعه‌ی ایران بعد از جدایی‌اش از حوزه هنری، شدیدتر شد و در «عروسی خوبان» و «شب‌های زاینده‌رود» به اوج خود رسید. سرخوردگی و بیگانگی تدریجی مخملباف با ارزش‌های سیاسی و ایدئولوژیک حاکم بر جامعه، او را به چالش با این ارزش‌ها در فیلم‌هایش کشاند.

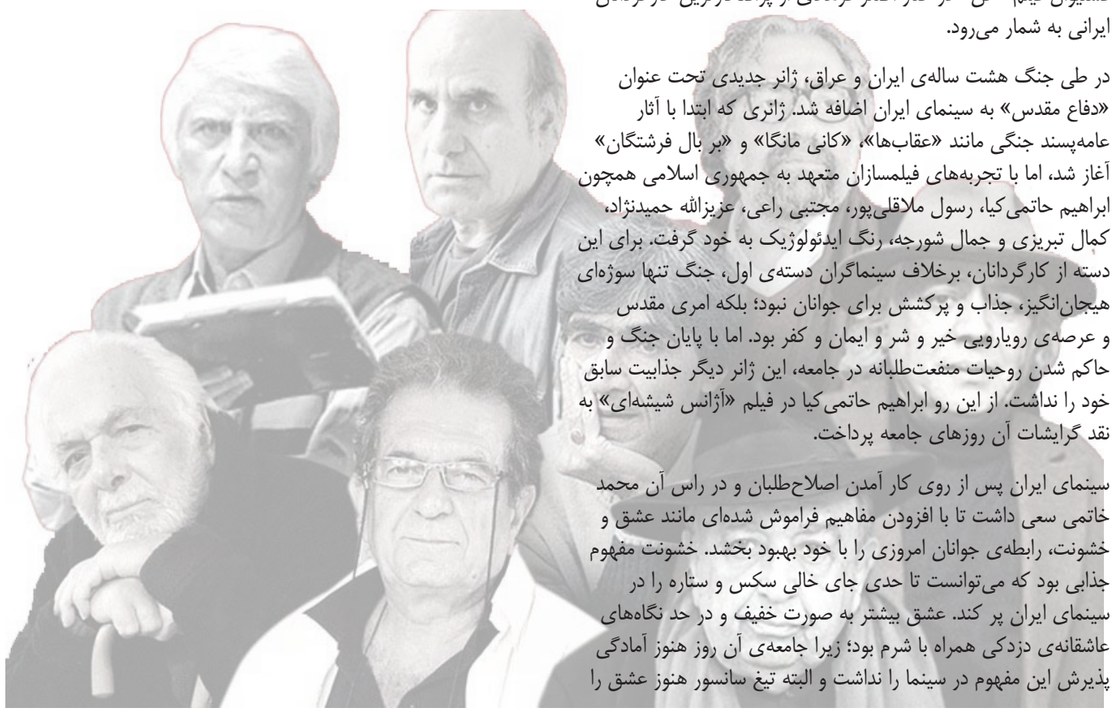
در اواخر دهه‌ی شصت، داریوش مهرجویی بعد از چندین سال دوری از سینمای ایران، از فرانسه

بازگشت و فیلم «هامون» را با نگاهی به رمان «هرزوگ» اثر سال بلو نویسنده آمریکایی ساخت. او با فیلم‌های «بانو»، «لیلا»، «سارا»، «درخت گلابی» و «سنتوری»، تصویر متفاوتی از جامعه‌ی امروز ایران و آشفتگی‌های آن را به نمایش گذاشت.

در اواسط دهه‌ی شصت، سینمای ایران، در غیبت زنان و ممنوعیت نانوشته‌ی ستاره‌سالاری، به تسخیر کودکان درآمد. عباس کیارستمی که محور آثار قبل از انقلابش، کودکان و مسائل آن‌ها بود، پس از انقلاب نیز دوربین خود را به طرف کودکان جامعه گرفت و با نگاهی مستندگونه، فیلم‌های مینی‌مالیستی و شاعرانه‌ی خود را ساخت که مورد توجه جوامع سینمایی غرب قرار گرفت و نام او را در جهان پرآوازه ساخت. ابوالفضل جلیلی، امیر نادری، ابراهیم فروزش، مجید مجیدی، کامبوزیا پرتوی،

پس از انقلاب، سینمای ایران مدت‌ها بلاتکلیف بود؛ زیرا کسی نمی‌دانست که برای ساخت فیلم چه بایدها و نبایدهایی وجود دارد.

محمدعلی طالبی و جعفر پناهی هم راه کیارستمی را در پیش گرفتند و در فیلم‌هایشان، گوشه‌هایی از زندگی کودکان ایرانی را نشان دادند. عباس کیارستمی با دریافت ده‌ها جایزه‌ی بین‌المللی از جمله نخل طلایی فستیوال فیلم «کن» در کنار اصغر فرهادی از پرافتخارترین کارگردانان ایرانی به شمار می‌رود.



در طی جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق، ژانر جدیدی تحت عنوان «دفاع مقدس» به سینمای ایران اضافه شد. ژانری که ابتدا با آثار عامه‌پسند جنگی مانند «عقاب‌ها»، «کانی مانگا» و «بر بال فرشتگان» آغاز شد، اما با تجربه‌های فیلمسازان متعهد به جمهوری اسلامی همچون ابراهیم حاتمی‌کیا، رسول ملاقلی‌پور، مجتبی راعی، عزیزالله حمیدنژاد، کمال تبریزی و جمال شورجه، رنگ ایدئولوژیک به خود گرفت. برای این دسته از کارگردانان، برخلاف سینماگران دسته‌ی اول، جنگ تنها سوژه‌ای هیجان‌انگیز، جذاب و پرکشش برای جوانان نبود؛ بلکه امری مقدس و عرصه‌ی رویارویی خیر و شر و ایمان و کفر بود. اما با پایان جنگ و حاکم شدن روحیات منفعت‌طلبانه در جامعه، این ژانر دیگر جذابیت سابق خود را نداشت. از این رو ابراهیم حاتمی‌کیا در فیلم «آژانس شیشه‌ای» به نقد گرایشات آن روزهای جامعه پرداخت.

سینمای ایران پس از روی کار آمدن اصلاح‌طلبان و در راس آن محمد خاتمی سعی داشت تا با افزودن مفاهیم فراموش شده‌ای مانند عشق و خشونت، رابطه‌ی جوانان امروزی را با خود بهبود بخشد. خشونت مفهوم جذابی بود که می‌توانست تا حدی جای خالی سکس و ستاره را در سینمای ایران پر کند. عشق بیشتر به صورت خفیف و در حد نگاه‌های عاشقانه‌ی دزدکی همراه با شرم بود؛ زیرا جامعه‌ی آن روز هنوز آمادگی پذیرش این مفهوم در سینما را نداشت و البته تیغ سانسور هنوز عشق را می‌بُرید!

پس از نیمه دوم دهه‌ی هفتاد در فیلم‌هایی مانند «بانوی اردیبهشت» اثر رخشان بنی‌اعتماد، «فریاد» اثر مسعود کیمیایی، «مصائب شیرین» اثر علیرضا داوودنژاد، «درخت گلابی» اثر داریوش مهرجویی، «غریبانه» اثر احمد امینی، «شیدا» اثر کمال تبریزی و «دختری با کفش‌های کتانی» اثر رسول صدر عاملی، تصویر روابط عاشقانه‌ی زن و مرد در سینما شکل تازه‌ای به خود گرفت. با این حال هنوز هم جای خالی فیلمی رمانتیک و عاشقانه در معنای واقعی این ژانر در سینمای ایران حس می‌شود.

در مجموع می‌توان گفت که سینمای ایران که پس از انقلاب شروع بسیار امیدوار کننده‌ای داشت این روزها اصلاً حال و روز خوشی ندارد. رفته‌رفته آثاری که از فرم و محتوای مناسبی برخوردار بودند جای خود را به آثاری دادند که صرفاً برای موفقیت در گیشه ساخته می‌شدند و فاقد هرگونه ارزش هنری و انسانی‌ای هستند. حتی این آثار هم رفته‌رفته اقبال مخاطب را از دست دادند و سینمای ایران روزبه‌روز تنهاتر و تنهاتر شد. شاید تنها کور سوی امید برای نجات سینمای ایران کارگردانان موفقی مانند اصغر فرهادی باشند و یا کارگردانان نوظهوری مانند سعید روستایی و عبدالرضا کاهانی این امید نجات را به واقعیت تبدیل کنند.

چرا فیلم‌ها را باید در سینما دید

والتر مارچ

ترجمه‌ی زرین مرتضاییان

تیلدا سوینتون، اما تامسون، استیو مک کوئین و... در لحظات فراموش‌ناشدنی بیشترین فیلم‌هایشان: «به‌سختی نفس می‌کشیدم».

فیلم‌سازان و منتقدان هیجان عمومی رفتن به سینما، از شب‌های تحول‌آفرین، از ناشایست‌ترین تا خیره‌کننده‌ترین نمایش‌ها زیر درخشش ستارگان را یادآور می‌شوند.

والتر مارچ: چرا فیلم‌ها به سینما احتیاج دارند.

شما در جایی ننشسته‌اید که بی‌خانمان‌ها به خود ادرار می‌کنند.(مایک لی)

در روزهای جوانی که شیدای فیلم بودم، سینمائی به نام تولمردر یوستین بود. ارزان‌ترین سینمای لندن یا هرنقطه‌ی دیگرجهان! بلیطش دو شلینگ بود. این محل که قبلاً کلیسا بود، جائی کثیف و درب و داغان، اما چراغانی بود. هر چه دستشان می‌رسید، ازفیلم‌های قدیمی تا فیلم‌های جدید، نمایش می‌دادند. یوزپلنگ (ویسکونتی) نسخه‌ی اصلی بی‌زیرنویس، هلزا پویین (۱۹۴۱، پاتر)، راشومون(میزوگوشی)، زن خودفروش سوئدی، فرانسوی حشری، نسخه‌های ناقص، حلقه‌های تصادفی دیگر فیلم‌ها، قاب‌هائی که در پروژکتور آتش می‌گرفتند. فوق‌العاده بود. یک دوره‌ی آموزش در سینما. جایی ننشسته‌اید که بی‌خانمان‌ها به خود ادرار می‌کنند.

نیزه‌ای که از درون تماشاچی‌ها به روی پرده‌ی سینما پرتاب می‌شود و بر روی آن آویزان است و تاب می‌خورد. (تیلدا سوینتون)

در سال ۱۹۸۰ پرده‌ای دروسط دهکده‌ی کیتوی در کنیا بر درختی آویزان بود که یک فیلم قدیمی قراضه‌ی وسترن را با یک پروژکتور قراضه‌تر و ژنراتور بدترش نمایش می‌داد. این فیلم در منطقه‌ی بزرگی از نایروبی تا سومالی و تانزانیا هر دو سال یک‌بار، توسط دو نفر دوره‌گرد به نمایش در می‌آمد. صدها تماشاگر از فواصل دور جمع می‌شدند. ناگهان در اواسط فیلم نیزه‌ای از درون جمعیت، به سینه‌ی شخصیت بد داستان اصابت کرد و تا لحظات رمانتیک آخر فیلم دروسط پرده همچنان آویزان بود. فراموش‌شدنی نیست! سینما یعنی رویا، یعنی جادو؛ تو ما را هرجا و همیشه مسخ می‌کنی. جریانی پایان‌ناپذیر از آگاهی و شاید فراتر از آن، با احترام!

هیچ نشان گذرائی آنجا نیست. (کن لوچ)

نه یک لحظه‌ی پرشور، بلکه افسانه‌ای از سه سینما در نیمه‌ی قرن گذشته. (Hippodrome) هیپودورم در شهر نانیتن یک تئاتر قدیمی بود که می‌گفتند در صندلی‌های مخملی رنگ و رو رفته‌اش، موجودات زنده وول می‌خورد. برای نوجوانان، تغییر دادن صدایشان برای ورود به فیلم‌های فرانسوی La Ronde اهمیتی نداشت. این هم راهی بود بسیار هیجان‌انگیز که با دنیای صنعتی به شدت بیگانه بود. بعداً در اواخر دهه‌ی پنجاه در فونکس آکسفورد، فیلم‌های اینگمار برگمن، آندره وایدا و اولین جرقه‌های موج نو فرانسه نمایش داده شد. و نهایتاً آکادمی در خیابان آکسفورد لندن، که شعف فیلم‌های دهه‌ی ۶۰ چک را برای‌مان به ارمغان آورد ازقبیل: عشق‌های یک بلوند (A Blonde in Love of blonde) چشم از قطارها برندار) (Closely Observed Train و بسیاری دیگر. آن‌ها سینماهائی خاطره‌انگیز بودند اما در هیچیک از آنان خبری از بوی غذاهای حاضر و آماده نبود.

من یک خالکوبی بزرگ پروانه بر روی شکمم داشتم؛ درست تا زیر سینه‌ام. (استیو مک کوئین)

اولین فیلمی که دیدم هفت شگفت‌انگیز بود که در the Hammersmith Odeon لندن دیدم. یادم است که دستم را بر روی کناره دیوار می‌کشیدم و از اینکه مفروش بود شوکه می‌شدم. در فیلم‌های وسترن، سرخپوستان نقش بزرگی داشتند. تماشا کردن این فیلم‌ها به همراه پدرم برایم غنیمت بود. آنها فوق‌العاده بودند؛ هم از نظر تصویر و هم هیاهوی صدایشان. من یک خالکوبی بزرگ پروانه بر روی شکمم داشتم؛ درست تا زیر سینه‌ام.

همچنین باید به اکران مجدد فیلم شمال از شمال غرب، در بیست سال پیش اشاره کنم که در Lum-

Martin’s Lane iere in St در یک سینمای زیرزمینی در مرکز لندن به نمایش در آمد و حالا فقط سالنی ورزشی است. تو باید سه یا چهارطبقه از پله‌ها پایین بروی. این واقعیت زندگی در لندن است؛ خودت را داخل یک فضای بیضی شکل بی‌نظیر پیدا می‌کنی، انگار که وارد قفسه‌ی سینه‌ی یک نهنگ شده‌ای.

آلفرد هیچکاک فیلم را برای تماشاچیان خلق کرد. او در واقع هیجان آنان را با «اوو» یا «اهه » در ارتباط با فیلم و همگام با آنان که به جلو و یا عقب می‌رفتند تنظیم کرد. دیدن این فیلم برای بیننده‌ای که در خانه، درحالی‌که بر روی مبل راحت نشسته باشد و به تلفنی جواب دهد و یا زنگ در خانه به صدا درآید و یا هوس نوشیدنی هم در میانه‌ی فیلم کرده باشد، نیست. آنجا مکانی پر از انرژی بود، چنانکه در آخر فیلم همه می‌ایستادند و کف می‌زدند. درست مثل زمانی که من فیلم میلیونر زاغه‌نشین را در Arclight لوس‌آنجلس دیدم.

آیا می‌توانید تصور کنید که به‌تنهائی سوار چرخ وفلک شوید؟ بیشترین لذت آن است که با دیگران هستید و با یکدیگر دچار هیجان می‌شوید. این موضوع با هم بودن است که شما را به هیجان می‌آورد. هیچ چیز بهتر از تجربه‌ی بودن با دیگران نیست. خصلت مثبت انسانی در جمعی بودن آن است و فقط من اینگونه فکر نمی‌کنم.

من می‌خواستم احساسی را که در آن لحظه داشتم برای همیشه حفظ کنم. (اما تامسون)

سوپرمن در سال۱۹۷۸ بر روی پرده‌ی بزرگ سینما رفت. ما هفده ساله بودیم و این فیلم بسیار هیجان‌انگیز، خنده‌دار و مهیج بود. اما بی‌نظیرتر این که زن بازیگر به اندازه‌ی مرد بازیگر جالب و الهام‌بخش بود، حتی اگر خودش نمی‌توانست به‌تنهائی پرواز کند. دچار هیجان شدم. می‌خواستم احساسی را که داشتم برای همیشه در خود داشته باشم.

در تاریکی، همراه با غریبه‌ها، دگرگون شدم. (سارا پولی)

وقتی که بیست ساله بودم فیلم «خط قرمز نازک» را در سینمائی در تورنتوی کانادا دیدم. من مبارزی ضد مذهب و ناامید و با باور اینکه فعالیت در صنعت سینما بیهوده و مسخره است وارد سالن شدم. اما وقتی سینما را ترک کردم، احساس ناامیدی‌ام از بین رفته بود و می‌خواستم روزی خودم به سینما بپیوندم.

نور سفید و آبی سالن را پر می‌کرد. مسحورکننده بود. (استیو کوگان)

زمانی که ده‌ساله بودم، در غروبی در ماه اکتبر، مادرم، من و تعدادی از دوستان را برای دیدن دو فیلم با یک بلیط به یک سینمای کهنه‌ی محلی برد. در خدمت سرویس مخفی ملکه (On Her Majesty s Secret Service’) و بکش تا زنده بمانی (Live and Let Die). یادآوری آن، هنوز هم مو بر تنم سیخ می‌کند. انگار که در یک اطاق شیشه‌ای رو به آفتاب، به تماشای هیجان تعقیب و گریز قایق‌های تندرو نشسته‌ای، به‌دنبالش به حرکات بی‌نظیر جان بری و جورج لازینبی و دیانا ریگ که در کوه‌های آلپ سوئیس اسکی می‌کنند، خیره می‌شوی. نوری سفید و آبی سالن را پر می‌کرد و بسیار مسحورکننده بود. مادرم خوابش برد. چطور می‌توانست بخوابد؟ به‌یاد می‌آورم که وقتی سالن را ترک کردیم، بیرون سرد و نمناک بود. آن فیلم‌ها، واقعاً فیلم‌های ساده‌ای بودند، اما آن هیجان کودکانه در من باقیمانده است.

داستانی خوش‌ساخت، تجربه‌ی سینمایی یگانه‌ای است. در عرض دو ساعت می‌توانید به مردم تجربه‌ی عمیقی را منتقل کنید. وادارشان کنید که از خودشان سوال بپرسند، گریه کنند، بخندند، تکانشان بدهید، و امیدوارشان کنید.

چونکه قبلاً کتاب را خوانده بودیم، احتمالاً نمی‌ترسیدیم.(ادگار رایت)

در کل دوران حرفه‌ایم تلاشم این بود که انواع هیجاناتی را که در سینما تجربه کرده بودم بازسازی کنم. یکی از به‌یادماندنی‌ترین فیلم‌ها در ده سالگی من، فیلم جن بود که پانزده جایزه کسب کرده بود و آن را در سینمای محلی در سامرست دیدم. من و برادرم از مدیر سینما خواهش کردیم که چون کتاب را خوانده‌ایم اجازه دهد که فیلم را ببینیم و او به ما اجازه‌ی ورود به سالن را داد. درحالی‌که مطمئن بود که ما در هر لحظه‌ای از آنجا فرار خواهیم کرد، هنوز به دنبال صدای وزوز آن هستم.

شکلی کاملاً انسانی از ارتباطی دوطرفه که ریشه در آرزوها و افسانه‌ها و جادو دارد. (لاسلو نمس)

ده سال گذشته استفاده از نمایش‌های تلویزیونی در نابودی تجارب واقعی پروژه‌های عملی ساخت فیلم به شدت موثر بوده است. من با حسرت خاصی خواستم نسخه‌ی بازسازی شده‌ی فیلم «باری لیندون» استانلی کوبریک را که ده سال قبل دیده بودم دوباره ببینم. واقعاً بسیار طبیعی و در عین حال تحریک کننده بود و برای من تاکید مجددی به نقش سینما در بعد فیزیکی، در هر برش ساخت فیلم بود. کامپیوتر نباید جایگزین باشد. سینما تنها رابطه‌ای کاملاً انسانی و دوطرفه است که ریشه در آرزوها و افسانه‌ها و جادو دارد.

شما می‌توانستید صدای حرکت فیلم را بر روی چرخدنده‌ها بشنوید. (مایکل وینترباتم)

وقتی ۱۵ یا ۱۶ ساله بودم، دریافتم که انجمن فیلمی دربلاک برن(ایالت لانگ شایر) وجود دارد، و هفته‌ای یک‌بار در اطاق بالای کتابخانه فیلم نمایش می‌دهد. راستش اولین فیلمی را که آنجا دیدم به‌خاطر نمی‌آورم. ولی آن‌ها یک فصل را به سینمای آلمان اختصاص داده بودند و احتمالاً فیلم‌هایی «وحشت روح کاسپر هوزر را خورد» یا «آلیس در سرزمین عجای» بوده است.

این فیلم‌ها با یک پروژکتور شانزده میلیمتری

که در اطاق بود نمایش داده می‌شد و صدای حرکت فیلم را بر روی چرخدنده‌ها می‌توانستی بشنوی. در انتهای تمام شدن یک حلقه استراحتی کوتاه وجود داشت. چراغ‌ها روشن می‌شد و شخصی از میان جمعیت حلقه‌ی بعدی را برای تماشا نصب می‌کرد. یک کار ساده و مکانیکی و در عین حال جادوئی. داشتن پروژکتور درست کنار تو، که با فیلم‌ها همخوانی داشت، بودجه‌ی کم و فیلمبرداری در همان محل، استفاده از بازیگران غیر حرفه‌ای که به نظر می‌آمد آن‌ها در همان محل شناخته شده و حتی ناشناس باشند. ساده و درعین حال پرمعنا که هیچ نیازی به شرح و توضیح نداشت.

جنون و لذت (ویت استیل من)

بهترین تجربه‌ای که در دوران کودکی داشتم، دیدن کارتون‌های تئاترگونه‌ی کودکان قبل از کریسمس در سالن استورم کینگ در کورنوال هاتسون نیویورک بود. آن‌ها در بهترین شکل هنری خود، نوعی جنون و لذت بودند. در سینمای اورسن ولز نزدیک هاروارد، برادر آپاراتچی من برای مدیر سینما لاری جکسون، باگز بانی و سوپر استار (Bugs Bunny و Superstar) را با هم میکس کرد که با چهره‌های کارتونی مواج آغاز می‌شد.

فیلم‌های مربوط به جنگ را با پدرم میدیدم: The Longest Day , 55 Days و در سفرهای دریائی تابستانی فیلم Zulu در تئاتر باشکوه کریتیرئون در بار هاربر مارین و با مادرم، فیلم‌های خارق‌العاده‌ای مثل ژه‌نه‌ویو (Genevieve)،قلب‌های مهربان و نیم‌تاج‌ها (Kind Hearts & Coronets)و طلاق به سبک ایتالیائی Divorce (Italian Style).

اما در سال ۱۹۷۱ فیلم‌های دوگانه‌ای که من در سینمای میدان هاروارد دیدم، تاثیر زیادی بر روی حرفه‌ی کنونی من گذاشت. فیلم تخت و تختخواب اثر فرانسوا تروفو(عشق) و فیلم زانوی کلر اثراریک رومر(نفرت غیر از زانو).

سینما باید مانند چراغی در جامعه‌ی جدید ما باشد. (Fran-cis Ford Coppola)

در اوضاع سخت کنونی مردم وحشت زده‌اند و آرزویشان چیزی‌ست که آن را برگشت به حالت عادی نام گذاشته‌اند. اما اکنون چه کسی می‌تواند بگوید که مهم‌ترین دلواپسی‌ها در آنچه که در این گذار به دست می‌آوریم چیست و چه اندازه برای انسان ارزش دارد؟ هیچ چیزی مهم‌تر از سلامتی و امنیت عزیزان ما، تحصیلات رایگان، عدالت و حفاظت از میهن ما و کره‌ی زمین نیست. شاید اکنون زمان آن است که هنرمندان و به‌ویژه سینما مثل چراغ فروزانی برای نشان‌دادن اولویت‌ها و تغییر عادات دیرینه‌ی بشر در جامعه‌ی جدید جهانی باشند. به قول نیس، ما به کجا می‌رویم و جواب ما همیشه خانه است.

من به‌سختی نفس می‌کشیدم. (تریسیا تانل)

تماشا کردن یک فیلم خوب، همیشه روی هر پرده‌ای دلپذیر است. اما دلپذیرترین خاطره برایم زمانی است که در داستان فیلم گم می‌شوم و چشمک‌زدن سویه‌های نور را در اتاق تاریک به‌همراه دیگران تماشا می‌کنم. من مخلوقات آسمانی(Heavenly Creatures) پیتر جکسون را در سینمای کوچک مستقلی که فقط سه سالن نمایش داشت، در یک مرکز خرید حومه‌ی شهر دیدم. می‌توانستی در دنیای پر از هیجان و وسواس‌های جولیت و پاولین نوجوان که عاشق هم بودند غرق شوی. به‌زحمت نفس می‌کشیدم؛ این تجربه‌ی خاصی بود. انگار که غوطه‌ور بودم و ضربان قلبم همراه با پایان بی‌رحمانه‌ی فیلم در دست جکسون و کیت وینلت بود. می‌دانستم که پایان فیلم اجتناب‌ناپذیر است. پاولین قبلاً آن را در روایت داستانش گفته بود. اما ترس در وجودم نشسته بود؛ جاده‌ای از میان جنگل و صخره. مرگی وحشتناک. چراغ‌ها روشن شدند، اما تعداد کمی از مردم سینما را ترک کردند. من ناگهان با همان احساس پاولین به تمام هیجان‌ها و برانگیختگی‌هایم غلبه کردم. بهت‌زده از حسی ناگهانی برای از دست دادن، و دردی همراه با ندامت و پشیمانی. من در یک سینمای کاملاً روشن نشسته بودم و به همراه دیگران گریه می‌کردم.

تریسا توتل مدیر هنری جشنواره‌ی فیلم لندن است.

خفاش‌ها از برابر نور ماه عبور می‌کردند. (کارمن بیلی)

من برنامه‌ی اپرا وینفری را در سالن «روی تامسون هال» تماشا کردم و زمزمه‌ی آمیتا باچان را که در میان ما نشسته بود حس می‌کردم. اما هیچ‌وقت FESPACO جشنواره‌ی فیلم و سینما را در اوگاندا فراموش نمی‌کنم. در بورکینوفاسو صدها فیلم در سینمای روباز دیده ام. خفاش‌ها زیر نور ماه در آسمان شناور بودند و انگار پرده‌ی روشن سینما ما را با مرهمی خانگی شستشو می‌داد. رابطه‌ی ما با سینما اینگونه بود.

کامرون بیلی مدیرهنری جشنواره‌ی فیلم تورنتو است.

تعجب می‌کردم که چرا صندلی‌ها مناسب نیستند. (پیتر برادشو)

سال ۱۹۸۵ وقتی که ۲۲ ساله بودم درنیویورک کار می‌کردم. شبی جرات کردم که تنهایی برای دیدن فیلم خون ساده یا دهشت‌زده Blood Simple)) به سینمای ویرلی در دهکده‌ی گرینویچ بروم. من مثل یک موش دهاتی وحشت‌زده‌ی انگلیسی بودم و جور خاصی احساس می‌کردم که چقدر این صندلی‌ها سفت و عجیب‌اند و کف‌پوش آن چسبناک و روغنی است و پراکنده‌بودن تماشاچیان چقدر تهدیدآمیز است. سپس با دیدن فیلم بیشتر وحشت کردم و آشفته شدم. زمانی که صاحب شیطانی بارDan Hedaya با ظرفی پر از خون ظاهر شد، احساس کردم که خون از پرده‌ی سینما بیرون زده و پاهایم در میان آن است و بیشتر ترسیدم. فیلم ترسناک بود و فکر و مغزم را کاملاً تسخیر کرده بود و با احساس من قاطی شده بود. وقتی به هتل محل اقامتم برگشتم، متوجه شدم که چقدر تجربه‌ی عجیب و غریب و باشکوهی بوده است.

پیتر برد شاو منتقد فیلم گاردین است.

او کنار من در لژ نشسته بود؛ بدون حجاب، جواهرات و روبند. (دیوید تامسون)

در سال ۱۹۴۹ هشت ساله بودم و در گراناداِ، در توتینگ فیلم سامسون و دلیله Samson and Delilah)) را تماشا کردم: بی‌تاثیر از عقاید مذهبی از کوتاه کردن مو وحشت داشتم. به همین دلیل، از قیچی طلایی او با قفل‌های خاصش که روی زمین خش‌خش می‌کردند ترسیدم. آنگاه Delilah آمد. بدون حجاب، جواهرات و روبند با عطر خوش بویش کنار من در لژ نشست. خانم لامار به من نگاهی کرد و با حالت وحشت‌زده ای پچ‌پچ کرد: نترس عزیزم! قابل باور نیست. این نمی‌توانست اتفاق بیفتد. اما سال‌های بعد وقتی که Hedy به‌عنوان معشوقه‌ی الکترونیکی در فیلم ظاهر شد هیچ تعجب نکردم.

دیوید تامسون درباره‌ی فیلم برای گاردین می‌نویسد.

من هنوز حس می‌کنم دهانم باز مانده است. (هادلی فریمن)

ترمیناتور۲، فیلمی که در سال ۱۹۹۱ اکران شد و من با مطالعه و تحلیل آن در مجله‌ی امپایر که ۵ ستاره گرفته بود، مشتاق دیدن این فیلم شدم. به سمت خیابان Odeon On Kensington رفتم. سینما از جمعیت پر بود. تعجب نکردم. به‌علاوه خود امپایر گفته بود که این فیلم بسیار مهم است. حق با امپایر بود. من هنوز دهانم باز مانده است وقتی که T-1000 از میله‌ها عبور کرد. جلوه‌های ویژه‌ای که توسط جیمز کامرون ساخته شده بود، کاملاً بدون اغراق فکرم را به خود مشغول کرده بود. من از آن به بعد فیلم انیمیشن زیادی دیدم. ولی هیچکدام از آن‌ها قابل مقایسه با آن فیلم بر روی پرده‌ی بزرگ سینما نبودند. برای اولین‌باراحساس کردم که چگونه تصاویر با ظرافت خاصی سخن می‌گویند.

هادلی فریمن نویسنده و ستون‌نویس گاردین است.

درشکه‌ای به‌سرعت از تپه‌ای سرازیر بود. (زان بروکس)

در دهه‌ی ۰۸ در شهر بازی داخل پارک Thorpe در Surrey «سینما ۱۸۰» توجه جلب می‌کرد. در سیزده سالگی در یک گردش مدرسه‌ای به آنجا رفتم. انگار روی گنبد ایستاده‌اید و خیره به صفحه گردان می‌نگرید. نمائی که از قسمت جلوی چرخ و فلک و یا از روی کلاه مخصوص اسکی‌باز باید گرفته شده باشد. من کاملاً غوطه‌ور بودم. در آخر یک درشکه‌ی شخم‌زنی ناگهان رها شد و با سرعت زیاد از تپه‌ای به سمت یک جاده‌ی شلوغ پایین آمد. در آخرین لحظه، لاری ضربه‌ی شدیدی به ترمز زد. شوک خیلی زیاد بود و من احساس کردم صورتم صاف شده است.

مکیده شدن هوا را در داخل اتاق حس می‌کردی.(آن بیلسون)

فیلم بی‌گناهان جک کلایتون را که در سال ۱۹۶۱ساخته شده بود در تلویزیون با VHS DVD, دیدم. تا اینکه درسال ۲۰۱۵ سینما Brussels آن را بر پرده‌ی بزرگ به نمایش گذاشت. برای اولین‌باروقعاً قادربه قدردانی از فیلمبرداری بی‌نظیر سیاه وسفید با قاب عریض، و تمرکز زیبا و عمیق Freddie Francis شدم. تمام این تکنیک‌ها و طراحی‌ها برای ترساندن کافی بود، به‌طوری‌که به مسیح پناه می‌بردید. هنگامی‌که شبح پشت سر دوشیزه Giddens ظاهر شد، می‌توانستی مکیده شدن هوا را از داخل اطاق حس کنی. تمام تماشاچیان به‌طور همزمان نفسشان بند آمده بود.

آنا ویلسون درباره‌ی فیلم در گاردین می‌نویسد.

بخش سیگاری و غیر سیگاری سالن سینما یکپارچه در حال کف زدن بودند. (رایان گیلبی)

وقتی که ایندیانا جونز زندگی مرد شمشیر به‌دست را با یک گلوله‌ی ناچیز در فیلم مهاجمان صندوق گمشده (Raiders of the lost Ark) پایان داد، تماشاچیان در Harlow Odeon In Essex به‌شکل دیوانه‌واری کف می‌زدند. هر دو بخش سینما، یعنی سیگاری و غیر سیگاری‌ها در فضای غبارآلود و آبی سینما در حال کف زدن بودند. بعد از ظهری وسط هفته در سال ۱۹۸۰بود و من فقط ۱۱ سال داشتم. هیچ‌وقت کف زدن در سینما را ندیده بودم، و طرفدار آن هم نبودم. مگر اینکه سازندگان فیلم در اتاق حضور داشته باشند. خودتان را لطفاً کنترل کنید! اما این متفاوت بود. فوران یک شادی خودجوش.

رایان گیلبی برای فیلم در گاردین می‌نویسد.

مردم فریاد می‌زدند، وگریه می‌کردند و دست هم را برای آرام کردن یکدیگر می‌فشردند. (استوارت هریتیج)

قسمت اول فیلم بیل را بکش (Kill Bill) را در یک سینمای انگلیس، مملو از تماشاچیان در سکوت کامل دیدم. سپس به کره نقل مکان کردم و قسمت دوم آن را دیدم. باید بگویم که تفاوت مثل اختلاف روز و شب بود. در اولین بخش فیلم به محض اینکه بهUma Thurman شلیک می‌شود، مردم دست یکدیگر را برای همبستگی می‌فشردند و گریه می‌کردند و فریاد می‌زدند و این کار تا پایان فیلم ادامه داشت. رئیسم گفت احساس کردم می‌خواهم بالا بیاورم و البته آن را به‌عنوان تعریف و تمجید می‌گفت.

استوارت هریتیج نویسنده‌ی گاردین است.

چهارمین فریاد بهترین فیلم در تاریخ سالگردمان بود. (بنیامین لی)

اولین‌بار در ۶۲سالگی عاشق شدم. باهوش و خوش‌تیپ بود و متنفر ازرعایت نکردن صف و به‌طور اغواگرانه‌ای مثل من کشته و مرده‌ی خیال. این بود که برای فیلم Fourth Scream تصوراتش را به‌عنوان یک جوان نوشت. باید اینچنین می‌شد. بنابراین اکران این فیلم طنز در همان آخر هفته‌ی سالگرد ما خوش اقبالی بود. دوستانم بی‌تجربگی من را در مورد عشق به تمسخر می‌گرفتند اما برای ما که سال‌های جوانی خود را پشت سر گذاشته بودیم، به شکل وسواس‌آمیزی صرف کردن دوران جوانیمان، زمان عالی و

بی‌نظیر برای گرفتن امتیاز بیشتری بود.

و واقعاً اینگونه بود. نه فقط ازشوق ملاقات شخصیت‌هائی که با آن‌ها بزرگ شده بودیم، بلکه می‌دانستیم هرکدام از ما به اندازه‌ی دیگری هیجان‌زده است. در دوران جوانی عادت کرده بودم که به تنهائی دیدن فیلم را تجربه کنم و در آن غروب گرم راحت بهاری در Odeon گران قیمت و خالی از تماشاگر، تجربه کردن دیدن فیلم با او، درحالی‌که دست‌هایمان در دست هم بود و از دیدن چاقوکشی شرورانه و مرگبار ضعف کرده بودیم، به یاد ماندنی بود.

بنیامین لی سردبیر هنری گاردین است.

من اصلاً آماده‌ی غوطه‌ور شدن در این شوک روحی نبودم. (اندرو پولور)

در جشنواره‌های فیلم خودتان را از این اکران به آن اکران می‌کشانید و این می‌تواند کمی خسته‌کننده باشد. اما در ضمن این می‌تواند شرایط خوبی را برای سینما به وجود بیاورد. خصوصاً اینکه شما در مورد فیلم‌ها نمی‌دانید و حتی کمتر از آن انتظار دارید. فیلم پرسروصدای Mexican dog movie که بعداً به عشق سگی (Amores Perro) تغییر نام داد، یک فیلم بسیار وحشیانه گانگستری که تبدیل به City of God شد. اما فیلمی که همچنان برجسته است، فیلم پسر شائول (Son of Saul) بود که برای اولین‌بار در جشنواره‌ی کن اکران شد. من تلویحاً می‌دانستم که این فیلم درباره‌ی آشویتس است ولی اساساً آماده نبودم که در وحشت آن که با بازسازی کشتار غیر انسانی اردوگاه مرگ نازی‌ها همراه بود غوطه‌ور شوم. تجربه‌ی تکان‌دهنده‌ای بود؛ هنوز اذیتم می‌کند.

اندرو پولور تدوین‌گر فیلم گاردین است.

ریچارد گیرو جیر جیرک‌ها. (کاترین شوارد)

بهترین روز برای سفر نبود. پول کمی داشتیم. هوا گرم و ما دو هفته‌ونیم از خانه دور بودیم. برنامه‌ریزی ابلهانه‌ای بود که باید با کوله‌پشتی تمام روز در گرمای ۸۳ درجه سانتیگراد درSamaria’s George می‌ماندیم. نمی‌توانستیم برگردیم و هیچ سایبان و فنجان قهوه‌ای در دسترس نبود. و مردی در انتهای کشتی مرد.

سپس در نیویورک برای دیدن فیلم پاییز به سینمای روباز Paleochora رفتیم. نمی‌دانی که چقدر بد و خدا می‌داند که چقدرعالی بود. سینما تقریباً خلوت بود: فقط ما بودیم و آبجو و ساندویچ، زنجره و ماه آسمان، Richard Gere درخود پسندانه‌ترین و Winona Ryder با آن کلاه زنانه دست‌دوز دیوانه‌وارش به‌طور غیر قابل‌باوری مجذوب بودند. سال‌های بعد هم ما آن را نقل قول می‌کردیم. من یک‌بار دیگرهم آن را تماشا کردم اما آن جنون دیوانه‌وارش از بین رفته بود.

کاترین شوارد تدوین‌گر فیلم در گاردین است.

مروری بر «آهنگ‌سازی برای فیلم‌ها»

کتابی از تئودور آدورنو و آیزلر

لئوناردو آلدروواندی

ترجمه‌ی حسین غبرایی

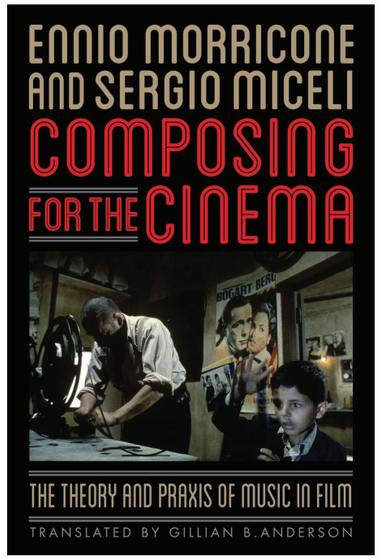
کتاب «آهنگ‌سازی برای فیلم‌ها» شصت و یک سال پس از انتشار آن توسط آیزلر و آدرنو، هنوزهم می‌تواند در مورد موسیقی فیلم و مسائلی که معمولاً در جریان تولید آن رخ می‌دهد بسیار چیزها به ما بیاموزد. همان‌طوری‌که «زیگموند باومن» (Zygmunt Bauman) می‌گوید اگرچه این اثر دورانی را پوشش می‌دهد که از "***Liquid modernity***" امروزی ما بسیار فاصله دارد. اما بحث‌های مربوط به روابط صدا و تصویر و همچنین برخی از شرایط اجتماعی آهنگ‌ساز که در مورد آن بحث شده، هنوز کاملاً معتبر و به‌خصوص هنگامی‌که درباره‌ی هالیوود یا تولید فیلم در مقیاس بزرگ می‌اندیشیم حتی امروزه از اعتبار بیشتری برخوردارند.

نظرات انتقادی و بحث‌های منفی در برخی جنبه‌ها به‌طور مقطعی و نه در کل از بین رفته است. حتی می‌توانیم دریاییم که این کتاب تلاش آدرنو در نقد نظرات قبلی‌اش در بعد جهانی را نشان می‌دهد که نسبت به نگرش پیچیده‌تری ازموضوع می‌کوشد، که می‌تواند تناقضات بحث‌های نظری و عملی را نه چندان به دشواری، روشن کند. مشارکت هانس آیزلر در تفکر و اجرای موسیقی فیلم نیز درست در برابر دیدگاه مخالفان جریان اصلی انجام می‌شود. پروژه‌ای تحقیقاتی که توسط بنیاد راکفلر تامین مالی شد. به‌سختی می‌توان دریافت که این کتاب تا چه حدی پاسخی واقعی یا واکنشی است که او به عنوان یک آهنگ‌ساز در استودیوهای تجاری متحمل شده است. از طرف دیگر از آن دوره به بعد به نظر نمی‌رسد که این نظریه‌پرداز برجسته (آدرنو) احتمال در نظر گرفتن یک عینیت ظریف‌تردر برخی از واژگونگی، انحراف، تخطی و فریبکاری جهانی را که ممکن است نقش مهم‌تری داشته باشند، نفی کند.

درونمایه‌هایی از قبیل بیگانگی، بت‌وارگی اشیا، نیروی تعمیم‌یابنده‌ی کالا، بیننده را مصرف‌کننده‌ی صرف پنداشتن، هرگز فراموش نمی‌شود و یا نباید فراموش شود. اما از زمان انتشاراین کتاب ذهنیت اینگونه است که صنعت فرهنگ‌سازی به آسانی نمی‌تواند خواسته‌های خود را بر توانایی‌های آن کتاب تحمیل کند یا بقبولاند. این امر درآثار بعدی آدرنو بسیار چشمگیرتر است؛ چنانکه آن را در ***Transparencies on film*** (شفافیت‌ها درفیلم) ۱۹۶۶ دیدیم. به نظر می‌رسد که موضوع بحث در این میان قدری تغییر کرده و به این ترتیب امکان بازپردازی نکته‌ها و ایده‌هایی در باره قطعیت تولید موسیقی متن فیلم غیر مستقل را فراهم می‌کند. آهنگ‌ساز باید نسبت به این تناقضات واقف باشد و بر آنها اثر بگذارد، چرا که امید برای رفع خطا و ایجاد خلاقیت در درون هر نظامی وجود دارد. می‌توان گفت که این مثبت‌اندیشی درطرف آیزلر است، اما آدرنو با شک و تردید و با نگرانی‌های روزافزونی که داشت، آن را تایید نکرد.

مثال اصلی پیچیدگی بیشتر این مسئله، نحوه‌ی برخورد با مونتاژ است که هم ابزاری قدرتمند برای بیان و هم مخرب است.

به هر حال مونتاژوشوک (به عنوان کنتراستی خلاق و تازه) نوعی از مکانیسم



منفی و دیالکتیکی متحرک را ایجاد نمی‌کنند که در آن شرایط، اشیا با ریشه‌ی اصلی خود ناسازگار باشند، درحالی‌که متقابلاً ناسازگارند که ممکن است معنای مختلفی ازهنری (اصیل) را بیان کنند.

این نسخه دارای مقدمه‌ای جدید و عالی است که سخاوتمندانه توسط گراهام مک کام نوشته شده است. سادگی فضای زندگی اجتماعی هر دو نویسنده‌ی تبعیدی وهمزمان درخشش بی‌نظیر آنها، نفوذ با اهمیت چهره‌هائی مانند کلوگه Kluge))، کراکوئر، برشت و خلاصه اینکه چگونه چنین زمینه‌ای نگرانی‌های آنها درموسیقی فیلم را ایجاد می‌کند.

فصل اول کتاب با انتقاد شدید از کاربردهای «leitmotif» شروع می‌شود. نویسندگان موسیقی فیلم معتقدند که موسیقی به عنوان وسیله‌ای برای انتقال سمبلیک مانند ملودی‌های واگنر عمل نمی‌کند؛ بلکه صرفاً نقشی موسیقیائی دارد.

با اطمینان می‌توانیم بگوییم که همیشه اینگونه نیست. اما حتی امروزه در برخی از موسیقی متن‌های آزمایشی ساخته شده برای فیلم‌های صامت و یا ویدئوها، لایتموتیف‌ها به تم تکراری زمینه تبدیل شده تا دلیلی برای شنونده در طول حوادث گوناگون ایجاد کند بدون آنکه نیازی به تهیه‌ی آهنگ داشته باشد. در همین زمینه نویسندگان موسیقی، ملودی را به عنوان یک منبع مستقل ترجیحی، به ضرر موضوع یا فرآیند آفریده شده می‌دانند. امروزه ممکن است همان نوع استراتژی را در مورد اشیا کاملاً واقعی یا خیالی پیدا کنیم که به عنوان نشانه‌های متمایز و جذاب تکرار می‌شوند و اساساً بخشی از فرآیند کل موضوع نیستند. مشکل در اینجا شخصیت اغواگرانه و نوعی تله برای شی‌دوستی است که ممکن است طرفدار آن باشند اما چندان ربطی به ساختار اصلی موضوع ندارد.

نویسندگان به بحث درباره‌ی یک موضوع ظریف یعنی ایجاد مزاحمت نکردن در تمام تولیدات چند رسانه‌ای multi media)) ادامه می‌دهند. این ایده که موسیقی نباید چشمگیر یا مشخص باشد که منجر به پرخاش یا زیاده‌روی شود. آنچه که آیزلر و آدرنو می‌خواهند نشان دهند این است که این مفهوم یک پیش‌داوری مشترک را می‌پوشاند. موضوعی که توجه کاملاً ارزشمند به بازیگران و داستان را مهار می‌کند، درحالی‌که موسیقی را باید تابع و ناخودآگاه حفظ کرد نه به عنوان یکی از لوازم اصلی یا بخشی از وسایل صوتی صحنه در نظر گرفت. تحت همین نوع تفکر، عناصر موسیقی با کلیشه‌های معمولی برای مناظر، طبیعت، زمینه‌های تاریخی و محلی و غیره، حوادث بصری و خیالی را دنبال می‌کنند یا آنها را نشان می‌دهند و به ندرت موضع توضیحی مهمی را به خود می‌گیرند. به نظر می‌رسد در اکثر فیلم‌ها به استثنای اندکی، این موارد هنوز اتفاق می‌افتد.

در فصل دوم: چنین عملکرد ثانویه‌ی موسیقی، با توجه به ماهیت ظاهراً انتزاعی آن، به راحتی با عناصر بصری منطق بورژوائی درک نمی‌شود. ممکن است ما با چنین فرضیاتی موافق یا مخالف باشیم اما آنچه که نویسندگان می‌خواهند بدانند دلیل اصلی موقعیت فرعی موسیقی در جامعه‌شناسی و هستی‌شناسی است. گوش دادن خلاق یا فعال از نظر عینی در فرهنگ ما همیشه ثانویه بوده است. اما همان‌طور که آهنگ‌ساز باید تناقضات ذاتی کار را در نظر بگیرد و مثبت عمل کند، این فصل نیز با برخی از پیش‌بینی‌ها و مثال‌های مثبت ازچگونگی استفاده از موسیقی به عنوان بیان دراماتیک و نه فقط به عنوان ابزاری معمولی به پایان می‌رسد.

در فصل سوم نام استراوینسکی، شوئنبرگ و بارتوک به عنوان مثال‌هایی از منابع موسیقی جدید آن زمان ذکر شده است. از نظر نویسندگان، اصولی سازنده یا ساختاری، نه استفاده یا سواستفاده‌ی ناموزون از منابع کمّی یا ابزارهای غیر معمول موسیقیائی، بر اختراع واقعی موسیقی حاکم است. شوئنبرگ و عدّرخواهی ازدیدگاهش درباره‌ی ساختار، در واقع مربوط به روابط شخصی و همچنین تحسین متقابل استاد و شاگرد است.

در ادامه، بحث درباره‌ی فرم موسیقی نشان می‌دهد که چگونه استفاده از ساختارهای کوتاه، تصنیف‌های موسیقی جدید و همچنین جنبه‌های کیفی و ناموزونی، به‌ویژه برای موسیقی فیلم مناسب است. بدون شک نویسندگان یک عقیده‌ی ایدئولوژیک دارند؛ اما با توجه به شرایط موسیقی فیلم، موسیقی جدید به عنوان گذرگاهی برای عبور از استانداردهای بزرگ رمانتیک درک می‌شود. نویسندگان به‌خوبی می‌دانند که عینیت کامل تکنیک (حتی استفاده از روش‌های جدید موسیقی) خطر بزرگی است که ممکن است به‌طور خودکار به اعمال تقلیدی بدون هیچگونه دستاورد خلاقانه منجر شود.

فصل‌های چهارم و پنجم هسته‌ی اصلی انتقادی و نظری کتاب را تشکیل می‌دهند. «جنبه‌های جامعه‌شناختی» با نقدی در مورد چگونگی محاسبات، واکنش عمومی برای پذیرش محصولات گذشته آغاز می‌شود. ریشه‌ی چنین ابزارهای پاسخگوئی، در تغییرات بزرگ دهه‌ی بیست وجود دارد. کمپانی‌های بزرگ، شرکت‌های خصوصی را جایگزین می‌کنند. با این روش طبقه‌بندی سختگیرانه‌ی اداری و تبلیغات برای بازاریابی (فرش قرمز، سیستم ستاره‌دار کردن، ارکسترهای بزرگ، کاخ‌های سینمائی، کارگران متخصص از همه نوع، عملکردهای خاص در هر بخش و غیره) گسترش می‌یابد. رکود خلاقیت با کنترل اداری بر موسیقی دنبال می‌شود. نویسندگان حتی بعضی از قوانین آن دوره را برای اثبات بیهودگی وضعیت آهنگ‌ساز ارائه می‌دهند. در بحث مهم دیگری آنها ادعا می‌کنند که در فیلم، تماس با مردم به طور طبیعی غیر مستقیم است، زنده نیست، به‌طوری‌که شکل اصلاح‌شده‌ی آن را در واکنش به گیشه می‌توان دید.

فصل زیبائی‌شناسی موسیقی فیلم که احتمالاً منسجم‌ترین بخش کتاب است، با انتقاد از تنظیم موسیقی با شرایط فنی به طور مثال با میکروفون آغاز می‌شود. به گفته‌ی نویسندگان این موضوع باید برعکس باشد: مسائل فنی باید خود را با موسیقی تنظیم کنند.

مفهوم مونتاژ نه فقط باعث رابطه‌ی بین تصاویر می‌شود بلکه بین تصاویر و موسیقی رابطه ایجاد می‌کند. و حتی برای تصاویر در حال صحبت بیشتر ضروری است تا آنهایی که شخصیت‌ها صداهای صوتی تولید نمی‌کنند، بلکه این تصاویرند که صدا تولید می‌کنند. احساس می‌شود که آنها موجودات مسطحی شبیه اشباح هستند و تفاوتی با تصاویر خاموش ندارند.

تفاوت بین آهنگ‌سازی بر اساس سبک و آهنگ‌سازی بر اساس برنامه‌ریزی یکی دیگر از موضوعات مهم این فصل است. برنامه‌ریزی اجازه می‌دهد تا با آینده‌نگری، مونتاژ را ارتقا دهد. سبک یک دستاورد اجتماعی و تاریخی است که به عنوان یک فرمول عمل می‌کند و بارها و بارها تکرار می‌شود. نویسندگان به موسیقی **Musica Ficta** که بسیار قبل از استفاده از مواد رنگی در عهد باستان نواخته می‌شد اشاره دارند. در اینجا روش موسیقی فیلم می‌تواند نمایانگر چیزی نه فقط موسیقی باشد، باید چیزی را بیان کند نه خودش را: به‌طور خلاصه چگونه جعلی می‌شود. به همین دلیل به طور مثال ضرب در موسیقی نباید بیانگر تصاویر فیلم باشد، بلکه باید به عنوان محرک مستقل‌تری برای جریان آن عمل کند.

طبق این کتاب، موسیقی ضبط شده آن را به نوعی جریان یا موضوع خنثی بدل می‌کند که به آسانی قابل پذیرش است که به بی‌تفاوتی بیشتر و نفی کمتر منجر می‌شود. حتی مجاری و منابع جدید موسیقی با این عمل تضعیف می‌شوند. آنچه که باقی می ماند تصویری از موسیقی است نه خود موسیقی. اما نویسندگان معتقدند که یک مونتاژ واقعی قادر خواهد بود که یک چنین بی‌طرفی را از بین برده و انجمن‌های خلاق را تحریک کند.

در فصل ششم برخی از موضوعاتی که قبلاً بحث شد نظیر طبقه‌بندی اجتماعی و تقسیم دقیق عملکردها در تجارت، نقش تولیدکننده و اقتدار او، اهمیت دوباره‌ی اشکال موسیقی کوتاه و تجربه‌ی زمان در موسیقی فیلم بیان می‌شود. این مورد آخر می‌تواند به ویژه به فرمی از موسیقی مربوط باشد که خود را نشان نمی‌دهد. زیرا هرگز نباید خود را به عنوان موضوعی بازتابنده مطرح کند: زمان به عنوان بعدی همه‌جانبه احساس می‌شود و به خودی خود از آن انتظاری نیست.

بخش‌های پایانی کتاب به چگونگی صنعتی کردن فرهنگ موسیقی فیلم می‌پردازد و توسط آیزلراز نمونه‌های موسیقی نوشته شده برای صحنه‌های مختلف گزارشی ارائه می‌شود. استانداردسازی در ارکستراسیون، ایجاد ابزارهای دقیق و مشاغلی مانند متخصصین تنظیم‌کننده‌ی آهنگ طرح می‌شود. و درباره‌ی رابطه‌ی بین موسیقی فیلم و شنونده نتیجه‌گیری می‌شود. اینجاست که پاسخی روشن از یک عینیت انعطاف‌پذیر، پیچیده‌تر و نسبی ارائه می‌گردد. پس از همه‌ی ارزیابی‌های انتقادی با اهمیت در این زمینه ممکن است مقاومت و خودانگیختگی بتواند زنده بماند و خلاقانه حتی زمینه‌های آزادی از درون قلب هیولای بزرگ سرمایه ایجاد کند. نمونه‌های مثبت و منفی در گزارش عملی پروژه ارائه شده است، که به عنوان ضمیمه در نظر گرفته شده است. حتی فرضیات مربوط به موسیقی فیلم که توسط افرادی مانند آیزنشتاین ساخته شده، مورد آزمایش و انتقاد قرار می‌گیرد. گرچه مونتاژ بین موسیقی و تصاویر قطعاً به عنوان اصلی‌ترین ابزار خلاقیت است.

باومن در کتاب،Liquid Modernity توضیح می‌دهد که چگونه می‌توان از مدرنیته سخت و سنگین و جامد به سوی مدرنیته‌ی نرم و سبک و مایع حرکت کرد. او معتقد است که این موضوع تغییرات عمیقی را در تمام جنبه‌های وضعیت انسان ایجاد کرده است.

Musica Ficta: موسیقی از کهن‌ترین ملل بشری تا قرن شانزدهم که به اشتباه false موزیک نامیده می‌شود و نوعی موسیقی واقعی است.

Lightmotif: نوعی ملودی کوتاه واگنری که در معرفی شخصیت‌های متن نقش دارد و دائم تکرار می‌شود.

یک فیلم خوب در دوران سینمای کوچه‌بازاری؛

شازده احتجاب

مراد رضایی

نگاهی به موج نوی سینمای ایران:

بیش از چهل سال از انقلاب و حدود پنجاه سال از دوران اوج فیلمفارسی، گذشته است. اما هنوز و در حتی نسل حاضر فیلم‌های کوچه بازاری، بزن‌بهادری و معروف به فردینی، بسیار بیشتر از فیلم‌هایی که به «سینمای موج نو» معروف شدند و قرار بود در مقابل جریان غالب فیلمفارسیِ دوران سیاه‌سفید عرض‌اندام کنند، مورد توجه مخاطب عام هستند. اکثریت نسل نو که حداقل یک‌بار گنج قارون را دیده‌اند و یا نام آن را شنیده‌اند، اما از سهراب شهید ثالث، پرویز کیمیاوی، بهمن فرمان‌آرای دوران سیاه‌سفید، و چندین تن دیگر، حتی نامی به گوششان نخورده است. نمی‌دانم نَقلی که گفته می‌شود مسعود کیمیاییِ جوان–که البته فیلم‌هایش سر و گردنی فیلم‌تر از فیلمفارسی آن دوران بودند– به پرویز کیمیاوی گفته بود، سود فروش تخمه هنگام اکران فیلم‌های من، از کل سود فیلم‌های تو بیشتر است، چقدر درست است. اما به فرض صحت هم ظاهراً در هنوز بر همان پاشنه می‌چرخد.

قصه‌ی سینمای به‌دردبخور و جدی در آن دوران، قصه‌ای پر آب چشم است. می‌توان به سادگی و کوتاهی گفت، در دوران سیاه‌سفید یک امر بزرگ و غالب به نام فیلمفارسی وجود داشت که فیلم مبتذل می‌ساخت و پول تولید می‌کرد. در کنارش هم یک امر محدود و مغلوب به نام موج نو بود که پر از ایده‌های خلاق و تلاش‌های حرفه‌ای برای ساختن فیلم خوب بود و البته نتوانست برای خودش مخاطب پیدا کند. اما مساله، وقتی صورت جدی‌تری می‌یابد که به زمینه‌های اجتماعی موجودیت هر دو گونه نگاه کنیم.

در دهه‌ی چهل شمسی، چنانکه از بازنمایی‌های سیاسی حکومت پهلوی و همچنین مخالفانش برمی‌آید، مهم‌ترین مساله‌ی سیاسی–اجتماعی جاری، اصلاحات ارضی و انقلاب سفید شاه بر بستر جنگ سرد میان و شوروی و آمریکا بود. شاه در تکاپوی صنعتی و مدرن کردن سپهر اقتصادی و احیاناً اجتماعی بود تا موقعیت کشور نسبت به جنگ سرد را روشن‌تر کند. در این میان سینما، که در آن دوران به دلیل نبود و یا نفوذ کم رسانه‌هایی که امروز معمول‌اند–حتی تلوزیون– جایگاه مهم‌تری داشت، یکی از عرصه‌های مورد توجه حکومت برای تسریع تغییرات فرهنگی بود. تجویز و ترویج هنجارهای زندگی آمریکایی با چاشنی ویژگی‌های فرهنگی ایران، در بستر محدود بودن سطح سواد و آگاهی عمومی، شکلی از سینما را تقویت می‌کرد که قرار نبود اتفاقی جدی در آن بیفتد. عشوه، عرق، لات‌بازی، به هم ریختن کافه، عشق، خیانت و... آبگوشت! این تقریباً خلاصه‌ای از درون‌مایه‌ی تمام سینمای معروف به فیلمفارسی است.

با این وجود در سوی دیگر جامعه، از دهه‌ها قبل جریان روشنفکری منتقد و عملگری حضور داشت که به فراخور ویژگی‌های دهه‌های چهل و پنجاه، در مقاومت علیه وضعیت حتی به سطح مبارزه‌ی چریکی فرا روییده بود. در همین اثنا، سینماگران معتقد به اندیشیدن و مقاومت، تلاش‌هایی را برای شکل‌دادن به سینمای آلترناتیو سازمان دادند. با وجود امکانات کم و البته مخاطب محدود، سینمای موج نوی ایران که از اوایل دهه‌ی چهل با دوربین‌به‌دست شدن ابراهیم گلستان‌ها و فروغ فرخزادها شروع به پاگرفتن کرده بود، در سال‌های میانی دهه‌ی پنجاه چندین فیلم قابل عرضه داشت. «گاو» داریوش مهرجویی، «خداحافظ رفیق» امیر نادری، «آرامش در حضور دیگران» ناصر تقوایی، «یک اتفاق ساده» سهراب شهید ثالث، و چندین فیلم قابل اعتنای دیگر. با این وجود هیچکدام از این فیلم‌ها نتوانستند در گیشه موفقیت جدی جلب کنند. بستر اجتماعی پخش فیلم، برای دیدن فردین و چیزهایی از این قبیل به سینما می‌آمد و ارائه‌ی اندیشه در سینما به چنین مخاطبی کار دشواری بود. شاید به همین دلیل بود که روشنفکری چون کرامت‌الله دانشیان عطای دوربین را به لقایش بخشید و دوشادوش خسرو گلسرخی، به جای دوربین به مبارزه علیه دیکتاتوری برخواست.

فیلم شازده احتجاب در چنین فضایی ساخته می‌شود. فیلمنامه از رمان شازده احتجاب، به قلم هوشنگ گلشیری و توسط خود او و بهمن فرمان‌آرا اقتباس می‌شود و به کارگردانی فرمان‌آرا تبدیل به فیلم می‌شود. از رمانی شاخص و بااهمیت در ادبیات معاصر ایران، با کارگردانی فرمان‌آرا و بازی خوب جمشید مشایخی و فخری خوروش فیلمی ساخته می‌شود که فرسنگ‌ها از فیلمفارسی فاصله دارد.

بهمن فرمان‌آرا در مصاحبه با ژاون قوکاسیان درباره‌ی داستان فیلم و همکاری با نویسنده می‌گوید: «در کتاب، هوشنگ خواسته فساد رایج و استبداد آن زمان را نشان بدهد... اگر مسأله‌ی اینکه حکومتی موروثی را داریم مورد بررسی قرار می‌دهیم، یا فیلم مربوط به تمام شاهان است و این صحبت‌ها بخواهد عنوان شود، یعنی توفیق فیلم.... بدون شک مسأله‌ی سیاسی زنان هم مطرح بود... ما ۲۵۰۰سال سیستمی را در این مملکت تجربه کرده بودیم که اگر پسر این آقا، احمق بالفطره هم هست باز هم باید سرنوشت مملکت دست ایشان باشد. چون ایشان پسر این آقا هستند... من معتقدم هوشنگ هم موقعی که کتاب را می‌نوشت، دقیقاً همین مسأله بیشتر برایش مطرح بود تا این که بر سر ملت ما در حکومت پنجاه ساله‌ی ناصرالدین شاه چه آمده است».

در چنان فضایی و با چنین ذهنیتی فیلمی ساخته می‌شود که هنوز هم مثل سال‌های آغازین انتشارش، آنچنان که باید دیده نشده است. کیفیت پایین تصویربرداری فیلم در مقایسه با فیلم‌های عامه‌پسند همزمانش را می‌توان به ضعف بنیه‌ی مالی سینمای آلترناتیو نسبت داد. همچنین فیلم چنانکه گفته شد اقتباسی از یک رمان درجه یک

است. بنابراین منطقی خواهد بود اگر مخاطبان جدی فیلم، خواندن کتاب را ترجیح بدهد.

داستان فیلم:

داستان شازده احتجاب، روایت‌گر روزهای انتهایی یک جهان ادراکی است. یک خاندان از خان‌های قجری، با تجربه‌ی حداقل سه نسل قتل و غارت، روزهای آخر – و یا شاید روز آخر– عمرش را سپری می‌کند و «ما»، مای بیننده و مخاطب، از دریچه‌ی ذهن و چشم خسروخان، آخرین بازمانده از آن جهان ادراکی، بدبختی‌های حاصل از تجربه‌ی زیسته‌ی این سه نسل را می‌بینیم. نه تمام گذشته و نه حتی تمام بدبختی‌ها؛ ما تنها چیزهایی را می‌بینیم که خسروخان را در دقایق آخر عمرش معذب کرده است و رنج می‌دهد و این دقیقاً تعریفِ ادبیات از اصطلاح «جریان سیال ذهن» است.

«جریان سیال ذهن» پیش از آنکه نام یک تکنیک داستانی باشد، یک اصطلاح مربوط به روانشناسی است. ویلیام جیمز، فیلسوف و روانشناس آمریکایی در کتاب اصول روانشناسی در سال ۱۸۹۰ اول بار این ایده را مطرح کرد که خاطرات، افکار و احساسات اولاً بیرون از دایره‌ی آگاهی اولیه وجود دارند و دوماً ترتیب زمانی آن، نه مشابه درک ما از واقعیت زمان که به صورت سیال است. جریان سیال ذهن به مثابه‌ی یک تکنیک ادبی نیز دقیقاً با همین منطق به روایت‌گری داستان می‌پردازد. در «جریان سیال ذهن» روایت‌گر داستان نه اول شخص و سوم شخص، که عمق جریان ذهنی یک شخصیت است، که آمیزه‌ای از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه‌آگاه خاطرات، احساسات و تداعی‌های تصادفی شخصیت را به همان صورت که هست بیان می‌کند. نباید فراموش کرد که داستان شازده احتجاب از معروف‌ترین و موفق‌ترین نمونه‌های جریان سیال ذهن در ادبیات فارسی است.

شازده احتجاب–که البته ما تقریباً در تمام فیلم او را با نام خسروخان می‌شناسیم، تا آنجه که لحظه‌ی مرگش فرامی‌رسد!– از در خانه‌ای وارد می‌شود، با مردی روی صندلی چرخ‌دار– که بعدها معلوم می‌شود او مُراد است؛ فرشته‌ی مرگ!– صحبت می‌کند و به اتاق بزرگ اما خلوت خود وارد می‌شود و بر صندلی‌ای که از فرت شیک و با کلاس بودن بر تن اتاق زار می‌زند می‌نشیند.

درهمین چند دقیقه‌ی ابتدایی فیلم معلوم می‌شود که کسی قرار نیست در رابطه با شخصیت‌های فیلم توضیحی به ما بدهد. ما البته در طول فیلم با مراد آشناتر می‌شویم، اما اکیداً او را نمی‌شناسیم. ما تنها مرادِ موجود در ذهن خسروخان را می‌شناسیم که قطع به یقین با مراد واقعی تفاوت‌های جدی دارد. شخصیت‌پردازی تمام آدم‌های فیلم و حتی رمان شازده احتجاب از این قِسم است. جهانِ فیلم، ذهن خسرو خان است و در نهایت ممکن است از واقعیت‌ها، نوری در سر شازده تابیده باشد و این تنها رابطه‌ی مخاطب با واقعیت است.

شازده در این سکانس اول پیر و خسته است. گویی صدای ناقوس مهیب مرگ را شنیده است و منتظر است که وقتش فرا برسد. در همین ساعت‌های باقی‌مانده، او به گذشته می‌رود و خاطراتش را مرور می‌کند. خاطراتی که موجب می‌شود ما با فخرالنسا، دخترعمه‌ی شازده و همسر او که با بیماری سل مرده است و محوری‌ترین شخصیت در زندگی شازده است، کُلفت خانه، فخری، و اجداد و اقوام شازده آشنا شویم. در این خاطرات توالی زمانی مشخصی وجود ندارد. همچون صحنه‌ی درشکه‌سواری که در عرض یک دقیقه ما کودکی، جوانی و میانسالی شازده را می‌بینیم.

شازده به یاد می‌آورد که پدربزرگ و پدرش خون‌ریز و زورگو بودند، اما همچنین به یاد می‌آورد که خود هیچگاه نتوانست شبیه اجدادش باشد. نسبت شازده با گذشته‌ی اجدادی‌اش، نه نقد رفتار آنها و عذاب وجدان نسبت به موقعیت خانوادگی‌اش، که تلاش برای نفی و ندیدن گذشته است. از این جهت که نه تنها نتوانسته بود مانند آنها باشد، که حتی میراث آنها را هم به باد داده بود. به عنوان مثال در جای‌جای فیلم، شازده در حال فروش وسایل برجای‌مانده از پدر و پدربزرگش است و در صحنه‌ای با اهمیت، او کتاب‌های خاطرات اجدادش را تک‌به‌تک می‌سوزاند و حتی دلش نمی‌خواهد این نسخه‌های خطی و احتمالاً گران‌قیمت را بفروشد!

تخم شک به گذشته و مقایسه‌ی خود با گذشته را فخرالنسا در دل شازده می‌کارد. فخرالنسا، که از جنایت‌های اجداد شازده مطلع است، در مقاطع و به بهانه‌های مختلف شازده را به دلیل انتساب به آن اجداد تحقیر می‌کند. چنانکه پیشتر گفته شد، ما با آدم‌های فیلم چندان آشنا نیستیم. در نتیجه نمی‌دانیم قصد فخری از این تحقیر چیست: آیا او می‌خواهد شازده هم مانند اجدادش قلدر و گردن‌کلفت باشد؟ یا می‌خواهد شازده به هر طریق ممکن از گذشته‌اش بِبُرد؟ و یا اینکه قصد او جبران صدماتی است که توسط پدر و پدربزرگ شازده بر خانواده‌اش وارد شده است؟ این‌ها را نمی‌دانیم، چون شازده به این چیزها فکر نمی‌کند. اما شازده برای تلافی تحقیرهای فخرالنسا، از فخری، کُلفت خانواده استفاده می‌کند. شازده هم مانند اجدادش زیردستان را تنها ابزاری برای اعمال قدرت می‌داند و نه سوژه‌ی اعمال قدرت. در نتیجه با شوخی‌های عموماً جنسی با فخری، تلاش می‌کند جواب تحقیرهای فخرالنسا را بدهد. هرچند شازده دست‌آموز تحقیرهای فخرالنسا شده است و حتی بعد از مرگ فخرالنسا، فخری را مجبور می‌کند که لباس‌های فخرالنسا را بر تن کند، مانند او خود را بیاراید و حتی خال زیرلب فخرالنسا را عیناً با مداد زیر لب خودش بکشد. در واقع شازده همان اندازه که نسبت به فخرالنسا مازوخیست است، نسبت به فخری رفتارهای سادیستی از خود بروز می‌دهد. امری که با خوانش اریک فروم از مساله‌ی سادیسم و مازوخیسم در کتاب «گریز از آزادی» انطباق دارد؛ اینکه منشا سادیسم و مازوخیسم، احساس تنهایی و ناتوانی است و سادیسم نسبت به یک امر، حتماً همزاد مازوخیسم نسبت به امری دیگر است.

نسبت فیلم با تاریخ:

زمان و مکان دقیق وقوع حوادث فیلم نامشخص است. ما تنها می‌دانیم با یک خان‌زاده‌ی قاجار طرفیم که پدر و پدربزرگش از خان‌های پر قدرت بوده‌اند. پدربزرگ در جهانی به مراتب سنتی‌تر سیر می‌کند: «رعیت» را فلک می‌کند، برای هیچکس هیچ ارزشی قائل نیست، مانند شاهان قاجار به صورت سنتی به شکار می‌رود، حرمسرا دارد و تیپی کاملاً قجری دارد. پدر اما باوجود قساوت قلبی که از پدرش به ارث برده است، کمی مدرن‌تر است: در قشون نظام است، تیپی جدیدتر دارد و به پشتوانه‌ی قانون آدم می‌کشد! فرزند آخر، که شازده احتجاب باشد، نه حرمسرایی دارد و نه توان کشتنی، حرمسرا ندارد و نمادها و نشانه‌های سنت را نیز را به تدریج می‌فروشد. تفریحش نه آدم‌کشی و خون‌ریزی، که قمار است! با این اجمالات می‌توان چنین فکر کرد که پدربزرگ خان دوره‌ی گردن‌کشی شاهان قاجار است و پدر آدمِ دوران مشروطیت. ستاره‌ی اقبال شازده احتجاب هم از بد حادثه در آسمان دوران احمد شاه طلوع کرده است و این خود یعنی غروب!

فیلم‌نامه‌نویس برای نشان دادن دوره‌ی تاریخی وقوع داستان، از لباس‌ها، مراسم‌ها، و البته لحن و شیوه‌ها و شیوه‌های گفتار رایج در دوران قاجار بهره برده

است. هرچند که جایگاه اجتماعی آدم‌های فیلم هم در ساخته‌شدن لحن آنها موثر است، اما تلاش هوشنگ گلشیری چه هنگام نوشتن رمان شازده احتجاب و چه در زمان همراهی در نوشتن فیلم‌نامه، در جهت شبیه کردن طرز گفتار، به زبان رایج در عصر قاجار بوده است.

فروپاشی تدریجی نظام «خان و رعیت» در جای‌جای فیلم مورد توجه قرار می‌گیرد. زبان فخرالنسا و خاطرات خسروخان مملو از تاکید بر وضعیت خان‌ها، کشتارها، عیش و نوش‌ها، کشتارها، و عدام رعایت حقوق انسان‌ها و احیاناً آزادی بیان است.

در بیان بستر تاریخی–اجتماع وقوع داستان، ریزه‌کاری‌های دیگری هم وجود دارد. گلشیری در رمان می‌نویسد «فخرالنسا تنها طرحی بود بیرنگ. مثل همان زن‌های مینیاتوری که دور تا دور تالار کشیده بودند، ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی آب با موهای افشان و جام به دست!» و فرمان‌آرا در فیلم فخرالنسا را زنی آرام، مبادی آداب، غیر معترض و منفعل نشان می‌دهد. بسیار شبیه انگاره‌ای که از زنان عصر قاجار داریم.

در صحنه‌ای از فیلم که منیره‌خاتون، از زنان حرمسرا به زور با خسروخان کودک به زور همبستر شده است، چند اتاق آن‌طرف‌تر، مراسمی مذهبی در حال اجراست و آخوندی روی منبر. خسروخان از دست منیره‌خاتون فرار می‌کند و لخت به میان مراسم می‌دود. جایگاه مذهب در دوران قاجار و نسبت نهاد روحانیت با خان‌ها، در این صحنه مساله‌ی مورد نظر و اشاره‌ی فیلم‌نامه‌نویس است.

هرچند که نشانه‌گذاری‌های فیلم را جور دیگری هم می‌توان فهمید. هوشنگ گلشیری در گفتگویی که با کاوه گلستان انجام داده است می‌گوید: «»شازده احتجاب را خیلی‌ها گفتند که این در مورد قاجاریه است. یادم می‌آید وقتی که داشتیم با آقای نجفی می‌رفتیم ـ این کتاب درآمده بود یا راجع به آن صحبت کرده بودند ـ نجفی گفت: هدف تو از نوشتن این کتاب چیست؟ گمانم یک مجله‌ای بود، عکس شاه رویش بود. گفتم: این است!». مقصود اینکه کج نخواهد بود اگر فیلم و داستانش را نقدی بفهمیم به ساختار اجتماعی–سیاسی دوران قاجار و پهلوی، هر دو!

نمادها و نشانه‌ها:

فیلم شازده احتجاب مملو از نشانه است. نشانه‌ها در سطوح مختلف روایت فیلم، حتی بسیار جدی‌تر از حضورشان در زمان شازده احتجاب، حضور دارند. بسیار جدی‌تر، زیرا دوربین گاه در عرصه‌ی ساختن نمادها امکان‌های مهم‌تری از کلام ایجاد می‌کند.

شازده از فخری به عنوان خبرچین استفاده می‌کند؛ خبرچین اختصاصی فخرالنسا! سوالی که همیشه، با نگرانی و دلهره از فخری می‌پرسد این است: «به آسمون که نگاه نکرد؟». و با اینکه فخری تمام سوالات شازده را جواب داده است، بی‌جواب ماندن این سوال شازده را به هم می‌ریزد. تا جایی که فخری را می‌زند و می‌گوید: «صد دفعه نگفتم حواست باید جمع باشه؟». در سکانسی هم که فخرالنسا و شازده، در باغشان از گذشته حرف می‌زنند و فخرالنسا بخش‌هایی از جنایت‌های آباواجدادی را در این خلوت بیان می‌کند، دوربین به تدریج سمت آسمان را نشانه می‌رود. همان آسمانی که وقتی شازده در کودکی متوجه می‌شود منیره‌خاتون به دلیل همبستری با او، توسط پدربزرگ مجازات و کور شده است، بادبادکش را به سمتش رها می‌کند. آسمان در این فیلم، نماد آگاهی و دانستن است. آگاهی از هرچیزی که بهتر است کسان کمتری بدانندش.

همین باغ پر از درخت‌های چنار است؛ درختی که به دلیل نداشتن میوه و در نتیجه ناباروری، قرار است نماد مرگ و نیستی آخرین بازمانده‌ی این خاندان قاجاری باشد.

داستان فیلم، قرار است ساعت‌های آخر زندگی شازده را نشان دهد. در نتیجه بوی مرگ از همه‌جای فیلم به مشام می‌رسد. مراد که ابتدا با شازده سلام و احوالپرسی می‌کند، در ادامه‌ی فیلم نشان می‌دهد که قاصد مرگ است. هرجا و هروقت که مرگی اتفاق می‌افتد، این مراد است که خبر را به شازده می‌رساند. در نتیجه مرادِ ابتدای فیلم، چنانکه در آخر فیلم معلوم می‌شود، آمده است تا خبر مرگ خود شازده را به او بدهد. مراد درشکه‌چی این خاندان است که از بد حادثه فلج می‌شود. اما درشکه در تمام فیلم حضور دارد. پیوند مراد و درشکه، پیوند فرشته‌ی مرگ و تابوت است! با این نکته‌ی ظریف که حتی مرادِ حامل مرگ، خود فلج شده است و در ابتدا و انتهای فیلم پیر و فرتوت.

چشم منیره‌خاتون کور می‌شود، چشمان رعیت را درمی‌آوردند و حتی چشم مجسمه را هم کور می‌کنند! در تمام این صحنه‌ها، چشم نماد آگاهی توده‌های زیردست خان‌هاست. توده‌هایی که با اشاره‌ی خان سرشان از تنشان جدا می‌شود و حق ندارند بدانند. در صحنه‌ای دیگر شازده وقتی می‌شنود پدربزرگ، برادرش را برای پاک کردن لکه‌ی ننگ از خاندان‌شان، با بالش خفه کرده است، تنها یک سوال برای او حیاتی است: «چشمای پسرش باز بود؟ دید؟»

منابع:

گلشیری، هوشنگ، ۱۳۶۸شازده احتجاب، تهران، نیلوفر

اریک فروم، داوود حسنی، ۱۳۶۳، گریز از آزادی، ارسطو

بیات، حسین، ۱۳۸۷، داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، انتشارات علمی و فرهنگی

غلام، محمد، جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی، ادبیات و زبان‌ها: زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴۵
پاییز ۱۳۸۳،صفحات ۱۲۹–۱۷

کن لوچ، فیلمساز جانبدار

سهراب مبشری

تماشاگران فارسی‌زبان با فیلمهای کن لوچ به اندازه‌ای که شایسته‌ی اهمیت هنری و اجتماعی این فیلم‌هاست، آشنا نیستند. کن لوچ در سال ۱۹۳۹ در انگلیس به دنیا آمده و از سال ۱۹۶۲ تاکنون، نزدیک به سی فیلم سینمایی و شماری بیشتر فیلم‌های داستانی و مستند تلویزیونی ساخته است. اغلب فیلم‌های او مضمون اجتماعی دارند. کن لوچ خود می‌گوید با دیدن فیلم دزد دوچرخه ویتوریو دسیکا فیلم‌ساز ایتالیایی، تصمیم گرفته است از ساختن آثاری درباره‌ی زندگی صاحبان قدرت و ثروت و یا فیلم‌هایی درباره‌ی ماجراجویی‌های پوچ خودداری کند. در طول نزدیک به شصت سال فعالیت هنری، کن لوچ به این تصمیمش پایبند مانده است. شخصیت‌های فیلم‌های لوچ یا از مردم عادی‌اند یا کسانی که در مبارزه برای دفاع از ستم‌دیدگان و استثمارشوندگان نقش داشته‌اند.

به خاطر همین جانبدار بودن، بسیاری از آثار لوچ از شبکه‌ی بین‌المللی توزیع و نمایش فیلم حذف شده‌اند. مثلا یک بهانه کمپانی‌های بزرگ آمریکایی برای نمایش ندادن آثار لوچ در ایالات متحده، تکلم پرسوناژ فیلم‌ها به لهجه‌های محلی بریتانیا بوده است. این در حالی است که فیلم‌های غیر انگلیسی‌زبان در آمریکا با زیرنویس به نمایش در می‌آیند و اگر لهجه‌ی ناآشنا برای تماشاگران آمریکایی مشکل فیلم‌های لوچ بود، امکان نمایش آن‌ها با زیرنویس وجود داشت.

کن لوچ تاکنون دو بار برنده‌ی جایزه‌ی نخل طلایی بوده است که جایزه‌ی اصلی جشنواره سینمایی کن فرانسه است. بار نخست در سال ۲۰۰۶ برای فیلم »بادی که خوشه‌های جو را می‌لرزاند» و بار دوم در سال ۲۰۱۶ به خاطر فیلم «من، دانیل بلیک». پس از این فیلم اخیر، لوچ فیلم سینمایی دیگری نیز با نام »ببخشید، آمدیم و خانه نبودید» ساخته است که در سال ۲۰۱۹ اکران شد. نگاهی به این دو فیلم، تصویری از سبک کار لوچ به دست می‌دهد.

فیلم «من، دانیل بلیک»، سرگذشت شخصیتی است که فیلم به نام اوست و پس از ده‌ها سال کارگری، به علت بیماری بیکار شده است. بلیک برای آنکه مختصر حقوق بیمه‌ی بیکاری به او تعلق گیرد، باید ثابت کند که به طور جدی برای یافتن شغل جدید تلاش می‌کند. او باید مرتب برای کارفرماها تقاضای گرفتن شغل بفرستد و سعی کند او را به مصاحبه دعوت کنند. همچنین باید در دوره‌های آموزشی که موضوع آنها نحوه یافتن کار است، شرکت کند. در فیلم با عواقب خصوصی‌سازی در بریتانیا آشنا می‌شویم. دولت بریتانیا رسیدگی به امور بیکاران را به شرکت‌های خصوصی سپرده است. کارمندان بخش خصوصی‌اند که باید درباره‌ی صلاحیت متقاضیان برای دریافت بیمه‌ی بیکاری تصمیم بگیرند. این شرکت‌ها می‌کوشند شمار دریافت‌کنندگان بیمه‌ی بیکاری را هر چه کمتر کنند. اگر این کار از طریق مجبور کردن متقاضیان به قبول هر شغل میسر نشد، متقاضیان را آن‌قدر سر می‌دوانند و در پیچ و خم بوروکراسی و انبوه سوال و جواب گرفتار می‌کنند تا خود متقاضی از گرفتن مستمری بیمه که گاه ده‌ها سال برای آن ماهانه حق بیمه پرداخت کرده است، مأیوس شود. فیلم لوچ با سکانسی از یک مصاحبه با بلیک آغاز می‌شود؛ مصاحبه‌ای با سوال‌های مسخره که نمی‌تواند واکنش خشمگینانه‌ی بلیک را برنیانگیزد. مصاحبه‌کننده، با لحنی تحکم‌آمیز با بلیک سخن می‌گوید. لحنی که در آن نوعی سرزنش مستتر است، سرزنش از این بابت که بلیک تقاضای دریافت کمک از صندوق بیمه‌ی بیکاری را دارد.

فقط سکانس نخست نیست که در آن تماشاگر، شاهد تحقیر و آزار بلیک است. وادار کردن بلیک به شرکت در کلاس‌هایی با محتوای پوچ، نمونه‌ای دیگر است. پیام این کلاس‌ها این است که هر کس جدیت به خرج دهد و ریگی به کفش او نباشد، بالاخره با پیگیری و تلاش خواهد توانست کار بیابد. این پرسش ساده‌ی بلیک که وقتی تعداد فرصت‌های شغلی از شمار متقاضیان کمتر است، چگونه همه می‌توانند کار بیابند، بی‌پاسخ می‌ماند.

سرگذشت بلیک، به آنچه بر شخصیت‌های آثار کافکا می‌گذرد، بی‌شباهت نیست. همانند شخصیت‌های کافکا، بلیک در پیچ و خم دستگاهی گرفتار است که انسان‌ها را خرد می‌کند. از این گرفتاری راه گریزی نیست. هنر لوچ در این است که در سرگذشت بلیک، ما را با نمونه‌ای از میلیون‌ها سرگذشت دیگر آشنا می‌کند. سرگذشت‌هایی که در اخبار رسانه‌ها پشت ارقام و آمار پنهان‌اند. لوچ، پرده‌ی این ارقام و آمار را بالا می‌زند تا دریابیم این عددها، استثاری بر روایت‌های زندگی است، بدین امید که از این پس، وقتی چنین آمار و ارقامی را می‌شنویم، دانیل بلیک و امثال او را به یاد آوریم.

ببخشید، آمدیم و خانه نبودید! این، پیام کوتاهی است روی برچسب‌های کوچکی که پیک‌های حامل مرسوله‌ها برای گیرندگانی می‌گذارند که هنگام مراجعه‌ی پیک در خانه نبوده اند. فیلم لوچ درباره‌ی سرگذشت یکی از این پیک‌هاست. مردی سی - چهل ساله که با همسر و دو فرزندش زندگی می‌کند. زن و شوهر، هر دو کار می‌کنند تا مخارج فزاینده‌ی خانواده را تأمین کنند. زن، پرستار افراد سالخورده است. سال‌هاست که در کشورهای غربی، سیستم حاکم می‌کوشد شمار هر چه بیشتری از سالمندان در خانه‌ی خود بمانند و به جای رفتن به اقامتگاه‌های سالمندان، از خدمات پرستارانی استفاده کنند که روزی یکی دو ساعت به خانه‌ی آن‌ها می‌روند تا در نظافت روزانه‌ی بدن، صرف غذا و سایر امور روزمره به آنها کمک کنند. این برای سیستم کمتر هزینه دارد تا نگهداری سالمندان در اقامتگاه‌های مخصوص، به‌ویژه به‌خاطر دستمزد ناچیز پرستاران سیار، که اکثریت قریب به اتفاق آنان را زنان تشکیل می‌دهند. کارفرمایان این زنان، تهیه‌ی وسیله‌ی نقلیه را بر عهده‌ی خود پرستاران می‌گذارند. در فیلم، شوهری که به دنبال کار است ناچار می‌شود قراردادی برای کار به عنون پیک امضا کند. قراردادی نه بین کارفرما و کارگر، که بین شرکتِ کارفرما از یک سو و راننده و پیک به عنوان صاحب یک کسب و کار ظاهراً مستقل از سوی دیگر. تهیه‌ی اتومبیل بر عهده‌ی پیک است و درآمد پیک، مستقیماً تابع تعداد بسته‌هایی است که تحویل می‌گیرد و به گیرندگان می‌رساند. در عین حال، کارفرما بدین راضی نیست که راننده، شماری کمتر از حد نصاب تعیین شده از سوی کارفرما مرسوله بپذیرد و برساند. برای تأمین حد نصاب سود برای کارفرما، پیک‌ها باید شمار معینی از بسته‌ها را به مقصد برسانند. این راننده‌ها تحت فشار دائمی عصبی‌اند.

در فیلم لوچ، مردی که سال‌ها یک کارگر با درآمد ثابت بوده است، شغل خود را از دست داده و ناگزیر است به عنوان پیک به اصطلاح مستقل کار کند. برای تهیه‌ی اتومبیل، از همسرش می‌خواهد که اتومبیلش را بفروشد. همسر او مجبور می‌شود با وسایل نقلیه‌ی عمومی به خانه‌های سالمندانی برود که پرستاری از آن‌ها به عهده‌ی اوست. پدر و مادر، مجبوراند ساعت بیشتری را صرف کار و ایاب و ذهاب کنند. در نتیجه، برای رسیدگی به کارهای فرزندانشان کمتر وقت برای آن‌ها می‌ماند. عواقبش چیزی نیست جز سختی‌های بیشتر برای همه‌ی اعضای خانواده‌ی چهار نفره. این سختی‌ها بر درشتی‌هایی اضافه می‌شود که پیک ظاهراً مستقل، از کارفرمای خود می‌بیند، سرزنش بدین خاطر که شمار بسته‌هایی که می‌رساند کمتر از همکارانش است. او باید مواردی از تعرض و خشونت از جانب مشتری‌ها را نیز تحمل کند. جریمه‌ی توقف اتومبیل در محل ممنوع نیز قوز بالاقوز است.

لوچ به هیچ وجه اغراق نمی‌کند. خصوصی‌سازی در کشورهایی مانند بریتانیا در چهار دهه‌ی اخیر بسیاری از کارکنان را از امنیت شغلی محروم کرده است. امروز در جوامع پیشرفته‌ی سرمایه‌داری بسیاری از صاحبان کسب و کارهای خرد، از کم‌درآمدترین افراد محسوب می‌شوند. هیچ اتحادیه‌ی کارگری و نماینده‌ی کارکنانی نیست که از حقوق آن‌ها دفاع کند. درآمد خالص آن‌ها از زمانی که مستقل نبوده‌اند پایین‌تر است.

رساندن سهم بزرگی از کالاهایی که خریداران از طریق اینترنت سفارش می‌دهند، کار پیک‌هایی است که از امنیت شغلی و حمایت قوانین کار محروم‌اند. در آلمان، ساعات کار هزاران راننده‌ی سرویس‌های پستی بسیار بیش از حد مجاز قانونی است. بسیاری از آن‌ها، شهروندان کشورهای اروپای شرقی‌اند و قوانین آلمان مانند حداقل دستمزد شامل آن‌ها نمی‌شود. آن‌ها در آلمان خانه ندارند و در خودروهایی که با آن‌ها بسته‌های پستی را حمل می‌کنند می‌خوابند.

بحران کرونا بر حجم خریدهای اینترنتی و سود شرکت‌هایی مانند آمازون افزوده است. ثروت جف بزوس صاحب اصلی آمازون پیش از کرونا حدود ۰۹ میلیارد دلار بود و اکنون حدود ۱۵۰ میلیارد دلار است. همه‌ی سود افزایش مبادلات اینترنتی به جیب امثال بزوس رفته است. صاحبان شرکت‌هایی مانند آمازون، تنها کارگرانی که در استخدام خود این شرکت‌ها به کار مشغول‌اند را استثمار نمی‌کنند. بخش بزرگی از ارزش اضافی به دست آمده توسط سرمایه‌ی کلان امروز، از استثمار کارکنان کل رشته‌ی دراز تولید ارزش است. از کارگران کارگاه‌های دوزندگی بنگلادش گرفته تا پیکی که کالا را به دست خریدار می‌رساند.

هنر لوچ در این است که مصائب انسان گرفتار در نظام بهره‌کشی را برای ما ملموس می‌کند. بیننده، نمی‌تواند با پرسوناژ لوچ همدردی احساس نکند. نمی‌توان فیلم لوچ را دید و نگاه از پرده‌ی نمایش برگرفت. لوچ، نمی‌گذارد که بیننده به رنج پرسوناژ او پشت کند. فاصله‌گذاری در کار لوچ نیست. او تماشاگران آثارش را به بطن گرفتاری قهرمانان فیلم‌هایش می‌برد. گویی لوچ دریافته است که امروز دیگر کافی نیست به لحاظ منطقی بپذیریم که اساس سرمایه‌داری بر بهره‌کشی، استثمار و تبعیض است.

زمانی بود که برتولت برشت نمایشنامه‌نویس آلمانی، در اپرای سه پولی از قول یکی از شخصیت‌ها می‌پرسید کدام جرم سنگین‌تر است، دستبرد به بانک یا تأسیس بانک؟ برشت نیازی نمی‌دید تا برای واداشتن تماشاگر تئاتر به اندیشیدن به اینگونه پرسش‌ها، احساسات او را خطاب قرار دهد. از این رو، تئاتر برشت از فن فاصله‌گذاری استفاده می‌کند. بر سبک برشت، تئاتر روایتگر(اپیک) نام نهاده‌اند به جای هنر دراماتیک، هنری که سعی آن برداشتن فاصله‌ی تماشاگر و صحنه بود و می‌کوشید تماشاگر را به میان صحنه ببرد.

امروز دیگر در دنیایی زندگی می‌کنیم که در آن به قول زنده‌یاد رئیس‌دانا، تقریباً همه‌ی انسان‌ها انتخاب خود را کرده‌اند. تقریباً همه می‌دانند تأسیس بانک یعنی چه. کن لوچ بین تماشاگر و سوژه‌ی فیلم فاصله نمی‌گذارد، بلکه می‌کوشد به تماشاگری که فیلمساز هنوز به انتخابش امید دارد، انگیزه دهد. انگیزه‌ای فراتر از عواقب منطقی تفکر، انگیزه‌ای برای عمل.

لمپنیسم و سینمای ایران
بیژن میثمی

پیش از آغاز سخن درباره‌ی حضور کاراکترهای لمپن در سینمای ایران و ژانر سینمایی لمپنیسم و سیاست‌های دولتی در این باب، نگاهی کوتاه به تاریخچه‌ی لمپنیسم، تعاریف آن، شکل‌گیری صنعت سینما و پا گرفتن آن در ایران می‌اندازیم.

جاهل، لوطی، عیار، لومپن ولات

جاهل یا لوطی از نظر تاریخی ریشه در سنت جوانمردی وفتوت‌نامه‌های ایرانی دارد و در گذشته به افرادی گفته می‌شد که مرام جوانمردی، ایثار و بخشش داشتند و از مردم مظلوم و تهی‌دست در مقابل زورگویان و ستمگران حمایت می‌کردند. اما در فرهنگ معاصر ایران با رشد مدرنیسم و محو تدریجی نهادها وارزش‌های سنتی، واژه‌ی جاهل یا لوطی، مفهوم گذشته‌اش را از دست داد و به اوباشی گفته شد که هیچ وابستگی طبقاتی و اجتماعی ندارند و با درپیش‌گرفتن زندگی انگلی از دسترنج دیگران زندگی می‌کنند.

حمیدرضا صدر در تعریف «جاهل» می‌نویسد: «جاهل لزوماً یک لوطی با مفاهیم تاریخی‌اش نبود. سنت لوطی‌گری متعلق به ایران قبل از اسلام بود که پس از آمدن اسلام به ایران با پیروان فتوت پیوند خورد و از قرن دوم هجری به عیاران رسید که خصیصه‌ی جوانمردی را باحیله‌گری می‌آمیختند.» (درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران. ص ۱۷۶)

اما «لمپن» که از اندیشه‌ی مارکسیستی آمده، مأخوذ از کلمه‌ی «لمپن پرولتاریا»ی کارل مارکس است:

لومپن‌پرولتاریا از آلمانی Lumpenproletariat به معنای پرولتاریای ژنده) اصطلاحی است که نخستین‌بار کارل مارکس و فردریش انگلس در دومین کتاب مشترک خود به نام ایدئولوژی آلمانی (۱۸۴۵) به‌کار بردند. آنان در این اثر و آثار بعدی خود لومپن‌پرولتاریا را «خرده‌طبقه‌ای» از جامعه دانستند که بر خلاف بورژوازی و پرولتاریا در تولید نقشی ندارد و در حاشیه‌ی اجتماع از راه‌های مشکوک مانند گدایی، واسطه‌گری و کلاهبرداری گذران زندگی می‌کند. مارکس این گروه اجتماعی را وابسته و ریزه‌خوار بورژوازی و اشرافیت می‌بیند و به همین خاطر آنان را ضدانقلابی ارزیابی می‌کند.

در تعریف واژه‌ی «لمپن» در«فرهنگ وبستر» چنین آمده است:«پایین‌ترین و تحقیرشده‌ترین بخش پرولتاریا که وابستگی و تعلق طبقاتی ندارد و از افراد بی‌ریشه و محروم که بیرون از شکل‌بندی اجتماعی– اقتصادی هستند، تشکیل می‌شود.»

ورود دوربین به ایران وآغاز صنعت سینما

ورود نخستین دوربین فیلم‌برداری (دستگاه سینماتوگراف) در زمان مظفرالدین‌شاه، به سال ۱۲۷۹ هجری خورشیدی به وقوع پیوست و آغازگر تاریخ سینمای ایران شد. مظفرالدین شاه در یکی از سفرهایش به فرانسه جذب دستگاه سینماتوگراف شد و به میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی دستور خریداری آن را داد. شاه که شیفته‌ی کارناوال‌ها و جشنواره‌های فرنگی بود دستور داد تا از کارناوال گل فرانسه فیلم برداشته شود و این نخستین تصاویری بود که سینماتوگراف خریداری‌شده ضبط کرد.

نخستین محل پخش فیلم در سال ۱۲۸۳ توسط ابراهیم‌خان صحاف‌باشی در خیابان چراغ گاز افتتاح شد و در آن فیلم‌های کمدی کوتاه نمایش داده می‌شد. اما نخستین سالن عمومی سینما را مهدی‌خان روسی در خیابان علاءالدوله افتتاح کرد. او مدتی بعد با اجاره‌ی بالاخانه‌ای در خیابان لاله‌زار، سالن سینمای خود را به آنجا برد.

یک سال پس از آن یعنی سال ۱۳۱۲شمسی، «عبدالحسین سپنتا» فیلم ناطق « دختر لر» را با عوامل ایرانی درهندوستان ساخت. وی به عنوان فیلمنامه‌نویس و کارگردان و یکی از بازیگران در این فیلم حضور داشت و در تاریخ ۳۰ آبان ماه ۱۳۱۲ در سینما مایاک و سپه به اکران گذاشت تا پای ایرانیان به سینما باز شود.

سپنتا پس از آن‌که، طعم موفقیت را در این فیلم چشید، تشویق شد تا فیلم‌های: «لیلی ومجنون»، «فردوس» و «شیرین و فرهاد» را که فیلم‌های تاریخی با زمینه‌ی ادبی بودند، بسازد. ولی هیچ‌کدام نتوانستند توفیق «دختر لر» را برای وی تکرار کنند. پیش از این، تا سال ۱۳۰۹ خورشیدی، اندک سینماهای تأسیس شده فیلم‌های غربی را که گاه با زیرنویس فارسی همراه بود، نمایش می‌دادند. تا اینکه در این سال، اوانس اوگانیانس نخستین فیلم بلند سینمایی ایران را به نام آبی ورابی ساخت.

در سال ۱۳۱۱ شمسی، «آوانس اوگانیانس» فیلم «حاجی آقا آکتورسینما» را می‌سازد. این اولین فیلم بلند سینمای تاریخ ایران است که مراحل تولید آن در خیابان علاء الدوله (فردوسی فعلی) شکل گرفت.

از اوگانیانس به عنوان اولین فیلم‌ساز ایرانی که فیلم بلند تولید کرده و به نوعی پدر سینمای روشنفکری ایران است، یاد می‌شود.

در دوره‌ی نخستِ سینما ایران ردی از لمپن‌ها ولات‌ها در فیلم‌ها نمی‌بینیم. زیرا نه تولید انبوه در دستور بود و نه سینما در ایران به صنعت تبدیل شده بود. سینما در آن زمان نو پا بود و تهیه‌کنندگان و سازندگان که انسان‌های اندیشمندی بودند، در پی نوآوری در هنر ایران، بیشتر الگوی سینمای صامت هنری دهه‌های پیش از جنگ جهانی دوم اروپا را الگو وسرمشق خود قرار داده بودند.

دوره‌ی دوم در صنعت سینمای ایران

دوره‌ی دوم سینمای ایران پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد. شروع این دوره همزمان با آغاز جنبش ملی‌شدن نفت در ایران بود. از همین زمان بود که حضور افراد شرور و بیکاره‌ای که به خدمت نیروهای شیطانی درآمده‌اند ونقش مخربی ایفا می‌کنند، در سینمای ایران به فرمولی رایج بدل شد.

در سال‌های پس از ۱۳۲۲ فعالیت‌های فیلم‌سازی به دلیل تأسیس چند شرکت سینمایی توسط تعدادی سرمایه‌گذار ونیز، همه‌گیرترشدن سینما در بین مردم، گسترش یافت. اما متأسفانه از آنجایی که در این گسترش توجه به درآمد و سود حاصل از سرمایه‌گذاری از یک طرف و وضعیت سیاسی جامعه از بعد از کودتای ۲۸ مرداد و تحدید آزادی‌ها، یعنی مهم‌ترین عنصر توسعه فرهنگی، سینمای ایران عمدتاً با محصولاتی عوام‌پسندانه و بی‌محتوا مواجه شد و این عناصر جزء سنت رایج فیلم‌سازی در این دوره گردید.

از فیلم سازان مطرح این دوره می‌توان به اسماعیل کوشان، ساموئل خاچیکیان، هوشنگ کاووسی و فرخ غفاری اشاره کرد که از میان آنان اسماعیل کوشان در تثبیت جریان سینمای تجاری عامه‌پسند ایرانی موسوم به فیلم‌فارسی نقش عمده‌ای داشت.

فیلم «توفان زندگی» در سینمای نسل دو ایران به نقطه عطف حضور لمپن‌ها ولات‌های لاابالی که پایند به هیچ اصولی نیستند، بدل شد.

اما پس از کودتای ۲۸ مرداد و نقش مهم و برجسته‌ای که همین طبقه‌ی لمپن‌پروتاریا در سرنگونی دولت دکتر محمد مصدق ایفا کرد، می‌بایست در

سینمای ایران به این ارتش غیر رسمی سیمایی وجیه‌الملّه، مردم‌پسند و طرفدار مردم داده می‌شد.

فیلم «لات جوانمرد» که از نخستین فیلم‌ها در آفرینش این چهره برای مخاطب ایرانی است، سر آغازی بر قهرمان‌سازی از لمپن‌پروتاریا بود.

اما به تدریج و پس از این دوره، لمپن‌ها و لات‌ها وجهه و شخصیت جدیدی پیدا کردند که فیلم‌های گنج قارون و سلطان قلب‌ها را می‌توان آغازگر این چهره‌سازی جدید دانست. لات‌ها و لمپن‌هایی که کلاه مخملی به سر ندارند؛ شغل‌های شرافتمندانه‌ای چون رانندگی و مکانیکی دارند؛ از جنس مردم، زحمت‌کشان و تهی‌دستان جامعه‌اند که برای مردم علیه اشراف قیام می‌کنند!

با نمایش گنج قارون و سلطان قلب‌ها در سال‌های آغازین دهه‌ی ۴۰، « فیلم فارسی» اوج خود را تجربه کرد و موجی از فیلم‌های «گنج قارونی» سینماهای ایران را درنوردید. در آغاز دهه‌ی چهل اتفاق مهم دیگر اجتماعی در ایران، ایجاد شکاف بین روحانیون و دربار و شخص شاه بود که موجب شد بخش بزرگی از لمپن‌های مذهبی به حکومت پهلوی پشت کنند و به لشکر روحانیون تبدیل شوند. لشکری که در ۲۸مرداد سلطنت را احیا کرد، از آغاز دهه‌ی چهل به پایان سلطنت کمک شایانی کردند.

پس از این دوران و در اواخر دهه‌ی ۴۰، سینماگری جوان و ناشناس به نام مسعود کیمیایی با فیلم قیصر، به بازگویی سینمای لمپنی به گونه‌ی دیگری برآمد.

مسعود کیمیایی با تکیه بر توانایی‌ها و استعداد خاص خود در نوشتن دیالوگ، فضاسازی و کارگردانی در سینما، نوع جدیدی از سینمای جاهلی را عرضه کرد که شبیه آثار پیشین نبود. از نظر ساختار سینمایی قوی و دارای سبک بود و در زمره‌ی سینمای مولف می‌گنجید. اما این کار مهم کیمیایی نبود. کیمیایی چهره‌ی لمپن‌ها وجاهلان را به طور کامل دگرگون کرد. قیصرحالا کارگری است از جنوب شهر با همان مولفه‌های لات و جوانمرد اما نه لمپن پرولتاریا، بلکه لوطی‌پرولتاریای ایرانی شده وعوام‌پسند آن زمان. قیصر انقلابی است تا جاهل ساده و ناموس‌پرست؛ او وطن‌پرست مردمی است و با لات‌های هرزه‌ای که نمادی از متجاوزان به وطن‌اند، به ستیز برمی‌خیزد: لوطی انقلابیِ فرازمینی که به اصلاح جامعه برمی‌آید.

با قیصر، لمپن‌های مذهبی وهیئتی جامعه‌ی ایران ردای انقلابی‌گری به تن کردند و در فصلی که جنبش چریکی آغاز گشته بود، به تولید نسخه‌ی مذهبی–لمپنی آن پرداختند.

ألبته وجه بسیار منفی دیگر این فیلم، تقدس‌سازی از آدم‌کشی ناموسی است. قتل‌های ناموسی سالیان است که معضل جامعه‌ی ما بوده و هست و یکی از شاخصه‌های مهم فرهنگی این تفکر، در آن دوره، شخصیت قیصر بود.

اثر مهم دیگری که در دهه ۵۰ ساخته شد؛ فیلم دیگر مسعود کیمیایی: «رضا موتوری» است. اما شاید رضا موتوری، مورد جدیدی است. با آغاز دهه‌ی ۵۰، جامعه‌ی جوان و روشنفکر ایرانی که آرمان‌گرا و انقلابی بود، با تمام توان در دانشگاه‌ها، جوامع هنری، فکری و فرهنگی درحال مبارزه با حکومت وقت برآمد. رضا موتوری، لمپنی که خود را در جوامع روشنفکری و جوانان شهری آن زمان پذیرفته نمی‌بیند و می‌کوشد در روابط مدرن هضم شود. در دانسینگ حضور می‌یابد، بااین حال، نمی‌تواند این قواعد را به تمامی بپذیرد. در این فیلم از جامعه‌ی جوان دانشگاهی و روشنفکری آن سال‌ها سیمائی بسیار بد به نمایش گذاشته‌می‌شود که رضا موتوری، این جوان ساده‌دل را قربانی می‌کند .

از اثار مهم و تاثیرگذار دهه‌ی ۵۰ در ژانر لمپنیسم می‌توان به مجموعه فیلم‌های صمد اشاره کرد. «صمد» لمپن روستایی است که به مهاجرت روی می‌کند وحاشیه‌نشین شهر می‌شود. تمامی فیلم‌های صمد نوعی به سخره گرفتن جامعه‌ی روشنفکری، تحصیل‌کرده و دانشگاهیِ برخاسته از لایه‌های متوسط شهری و تجددگرای ایران است. (البته، رویکرد صمد، پس از انقلاب گونه‌ای دیگر شد و صورت لمپنیسم لوس‌آنجلسی در هیات اپوزوسیون برانداز به خود گرفت).

آخرین و مهم‌ترین اثری که در سال‌های آخر حکومت پهلوی در این ژانر ساخته شد فیلم گوزن‌ها بود. فیلم گوزن‌ها تیر خلاص را بر پیکر جامعه‌ی روشنفکری تحصیل کرده و شهریِ پیش از انقلاب زد. در فیلم گوزن‌ها لمپنی لات، دَرد و معتاد که روزگاری آدم خوبی بوده‌است واز بد حادثه به چنین روزی مبتلا گشته است، ناگاه در هیات «رمبو» کار کشته‌تر از هر انقلابی درس‌خوانده، متفکر و سالم عمل می‌کند و به مصلح و قهرمان جامعه تبدیل می‌شود: گویی «قیصر معتاد شده» بار دیگر، «خودِ» قیصرش را بازمی‌یابد.

دوره‌ی سوم سینما ایران؛ سینمای پس از انقلاب و دوران جنگ

سینمای ایران با انقلاب ۵۷ به کلی زیر و رو شد. صنعت سینما در جریان انقلاب از کار افتاد. سالن‌های سینما و استودیوهای فیلم‌سازی از اوایل سال ۱۳۵۷ فعالیتی نداشتند. در فضای ناآرام پس از انقلاب همه‌چیز باید از نو آغاز می‌شد.

سیاست‌های فرهنگی حکومت پس از انقلاب، پاک کردن تمامی نشانه‌های فرهنگی دوران پهلوی بود و از شاخصه‌های آن در سینما، حذف سینمای ژانر فیلم‌فارسی و لمپنیسم بود.

از آغاز سال ۱۳۵۹ ماشین «انقلاب فرهنگی» به راه افتاد. دانشگاه‌های کشور تعطیل شدند. همه‌ی رسانه‌های گروهی، ارگان‌های خبری و انتشاراتی به زیر نظارت دولتی رفت. رهبری وقت برنامه‌ی «انقلاب فرهنگی» را به‌روشنی اعلام کرد: «ما همه‌ی نشریات، رادیو، تلویزیون و سینماها را از فساد پاک خواهیم کرد. همه‌چیز باید در خدمت اسلام باشد.»

به‌زودی آشکار شد که دولت اسلامی قصد دارد سینما را به طور کامل زیر سلطه درآورد و فیلم‌سازان دگراندیش در سینمای آینده جایی نخواهند داشت. موج «پاک‌سازی» در همه‌ی رشته‌های هنری به راه افتاد. بسیاری از هنرمندان به همکاری با رژیم شاه متهم شدند. عده‌ی بیشماری به اتهام «نشر ارزش‌های منحط غربی» یا «اشاعه فساد و فحشا» از کار در سینما منع گشتند.

از آنجا که در فضای آشفته‌ی پس از انقلاب، در کشور فیلمی تولید نمی‌شد، وزارت ارشاد اسلامی به بازبینی فیلم‌های موجود پرداخت و برای برخی از فیلم‌ها پروانه‌ی مجدد صادر کرد تا به نمایش درآیند.

«شورای بازبینی فیلم» طی سه سال ۲۲۰۸ فیلم ایرانی را بازبینی کرد و از میان آنها به ۲۵۲ فیلم پروانه‌ی نمایش داد که تقریباً تمام آنها از زیر سانسور گذشته بودند.

برای اصلاح یا سانسور فیلم‌ها ضوابط و مقررات مدونی وجود نداشت و تنها به دستورالعمل کلی «عدم مطابقت با معیارهای اسلامی» اکتفا می‌شد.

بیشتر فیلم‌هایی که در آغاز انقلاب ساخته شدند، با تغییر فضای سیاسی، نتوانستند پروانه‌ی نمایش بگیرند. اولین فیلم‌های کارگردان‌های نامی گذشته مانند بهرام بیضایی و داریوش مهرجویی و مسعود کیمیایی و علی حاتمی به توقیف افتادند. برخی از سینماگران به دنبال حرفه‌های دیگر رفتند و عده‌ای میهن را ترک کردند.

در آغاز سال ۱۳۶۰ دولت برنامه‌ی مفصلی برای احیای صنعت سینما تصویب کرد و به اجرا گذاشت، با این هدف که تولید سینمایی در راستای «اهداف و ارزش‌های اسلامی» توسعه یابد. بسیاری از نهادهای دولتی، که از مصادره‌ی امکانات فنی استودیوهای سینمایی سهمی برده بودند، به تولید فیلم پرداختند. شماری از جوانان مورد اعتماد رژیم که در سینما پیش از هر چیز یک افزار تبلیغاتی می‌دیدند، با استفاده از امکانات دولتی دست به فیلم‌سازی زدند و اولین تولیدات خود را به بازار فرستادند.

«وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» که وظیفه‌ی کنترل زندگی معنوی جامعه را به عهده گرفته بود، اعلام کرد که هرگونه فعالیت سینمایی، از تولید و توزیع و نمایش تنها با مجوز این وزارتخانه ممکن است.

حدود چهار سال پس از انقلاب پیامدهای عملکرد جمهوری اسلامی در عرصه‌ی سینما به صورت بحرانی همه‌جانبه ظاهر شد. تولید فیلم وضع اسف‌باری پیدا کرده و سالن‌های سینما از تماشاگر تهی بود. نظارت‌های سخت و زورگویانه فضا را برای تولیدکنندگان حرفه‌ای جهنم کرده بود.

تابستان ۱۳۶۲ را باید در سیاست‌گزاری فرهنگی جمهوری اسلامی یک نقطه‌ی عطف دانست. دولت سیاست سینمایی تازه‌ای اعلام کرد که برآمدی بود از کشمکش‌های درونی و عقب‌گردی آشکار از دیدگاه‌های جزم‌آلود پیشین. شرایط و نیازهای جامعه، سردمداران را وا داشت که «سینمای اسلامی» را به آینده‌ای دور موکول کنند. نکته‌ی تازه در برنامه این بود که وظیفه‌ی سینما را تنها تبلیغ و موعظه نمی‌دانست، بلکه به تفریح و سرگرمی نیز توجه داشت.

مدیران جدید بخش سینمایی «ارشاد» اعلام کردند که قصد دارند قبل از هرچیز صنعت سینما را از ورشکستگی و نابودی قطعی برهانند. مشی آن‌ها در فرمول «نظارت – هدایت – حمایت» خلاصه می‌شد، که می‌کوشید دخالت و نظارت یک‌طرفه در تولید فیلم را به رابطه‌ی دوطرفه با تولیدکنندگان بدل کند. ضوابطی نسبتاً روشن برای فیلم‌های سینمایی تدوین شد تا دست‌اندرکاران شناختی نسبی از مقررات پیدا کنند.

برنامه «ارشاد» این بار به دنبال اهدافی ملموس و واقع‌بینانه بود:

بالا بردن تولید تا سالی ۶۰ فیلم سینمایی،

جلوگیری از ورود فیلم‌های خارجی که با فرهنگ اسلامی مغایر هستند.

تأمین پیشرفت مادی و فنی صنعت سینما.

تولید فیلم‌های جذاب و ارزنده.

کشف جوانان مستعد و تربیت آنها برای پی‌ریزی «سینمای اسلامی».

اجرای این اصلاحات، رشد محسوس صنعت سینما را به دنبال داشت: در سال ۱۳۶۴ بیش از ۴۰ فیلم سینمایی تولید شد. یعنی نزدیک دوبرابر سال ۱۳۶۲. در همین زمان تعداد تماشاگران نیز نزدیک دو برابر شد.

رفع تحریم دینی از سینما یکی از پیامدهای جانبی انقلاب اسلامی آن بود که رسانه‌ی سینما از منع مذهبی رهایی یافت. تا پیش از انقلاب اکثریت ساکنان روستاها وشهرهای کوچک، که تعصبات مذهبی داشتند، هرگز به سالن سینما قدم نمی‌گذاشتند. در شهرهای بزرگ نیز تنها افراد «سست‌ایمان» به سینما می‌رفتند. پس از انقلاب و در سایه‌ی نظامی که همه چیز را در «چشمه شریعت» تطهیر کرده بود، این دگم درهم‌شکست.

بسیاری از افراد مذهبی، باور داشتند که هرآنچه در نظام اسلامی روا باشد، لاجرم پاک و «حلال» است. آنها دیدند که حاکمیت اسلامی نه‌تنها سینما را تعطیل نکرده، بلکه در جهت گسترش آن قدم برمی‌دارد. پس با احتیاط به آن نزدیک شدند و با آن الفت گرفتند. پس ازانقلاب طیف بسیار گسترده‌ای از لایه‌های سنتی به تماشاگران سینما پیوستند و برای نخستین‌بار به خانه‌های خود تلویزیون بردند.

برای ذکر یک نمونه می‌توان به مورد شهر مذهبی قم اشاره کرد. در این شهر که هیچ‌وقت سالن سینما نداشت، در سال ۱۳۴۷ سینمایی افتتاح شد، اما چند روز بیشتر دوام نیاورد. مردم متعصب با تحریک ملایان به سینما ریختند و آن را غارت کردند. اما شهر قم امروزه چندین سالن سینما دارد.

در سال ۱۳۶۳ و در زمانی که وزارت ارشاد اسلامی زیر مراقبت سید محمد خاتمی قرار داشت، واحد سینمایی این وزارتخانه که به احیای صنعت فیلم کمر همت بسته بود، از فیلم‌سازان و هنرمندان قدیمی دعوت کرد که به کار سینمایی بپردازند. وزارت ارشاد اعلام کرد که حاضر است محدودیت‌ها را کاهش دهد تا سینماگران دگراندیش هم بتوانند «با رعایت ضوابط اسلامی» فعالیت خود را از سر بگیرند.

سینماگرانی که از سال ۱۳۶۳ به کار سینمایی دست زدند، به راهی لغزان و ناهموار قدم گذاشتند. فعالیت سینمایی با خودسانسوری شدیدی همراه بود که می‌توانست به سازش‌ها و فرمانبری‌های ناگوار ختم شود. فیلم‌سازی که کار در چنین شرایطی را پذیرفته بود، باید فشار دایمی عوامل نظارت و رنج کشمکش‌های پایان‌ناپذیر با ماموران سرسخت و متعصب را به جان می‌خرید.

هر فیلمی که ساخته شد، پرونده‌ای از بگومگوها، چانه‌زنی‌ها و مصالحه‌ها را پشت سر داشت. سینماگران ایران، به گفته‌ی بهرام بیضایی، رفته‌رفته آموختند که «با بال بسته پرواز کنند». این فیلم‌ساز که دو فیلم اول او در جمهوری اسلامی توقیف شده بود، در سال ۱۳۶۴ با فیلم ارزنده‌ی «باشو غریبه‌ی کوچک» نشان داد که سینمای ایران برای ارائه‌ی فیلم‌های خوب و جذاب همچنان ظرفیت بالایی دارد.

سینماگران قدیمی نخستین فیلم‌های آبرومند جمهوری اسلامی را تولید کردند: امیر نادری در شرایط بسیار دشوار دو فیلم درخشان عرضه کرد: دونده (۱۳۶۴) و «آب، باد، خاک»(۱۳۶۶). هر دو فیلم در ایران با دشواری به نمایش درآمدند، اما در عین حال با موفقیت فراوان در جشنواره‌های بین‌المللی، برای جمهوری اسلامی باعث کسب آبرو شدند!

داریوش مهرجویی در سال ۱۳۶۵ با کارگردانی فیلم سینمایی

«اجاره‌نشین‌ها» در شرایطی که خنده و شادی عملاً از زندگی مردم حذف شده بود، این کمدی اجتماعی را به روی اکران فرستاد. او از بالاترین حد مجاز برای انتقاد در جمهوری اسلامی بهره برده بود. درفیلم بعدی خود به نام هامون (۱۳۶۸) به نوآوری‌های جالب توجهی دست زده و برای گریز از سانسور، به‌ویژه در نمایش سیمای زنان شگردهای تازه‌ای اندیشیده بود که از جانب سینماگران دیگر دنبال گشت.

عباس کیارستمی برای «کانون پرورش فکری» فیلم‌های مستند کوتاه می‌ساخت. تنها هشت سال بعد از انقلاب بود که او توانست نخستین فیلم بلند خود را کارگردانی کند. او در عرض چند سال به سینماگری با نام و آوازه‌ی جهانی بدل شد.

ناصر تقوایی از چهره‌های شاخص سینمای ایران است که سانسور هم پیش از انقلاب و هم پس از آن به کار هنری او آسیب جدی وارد آورد. این سینماگر پس از درگیری‌های بسیار با اولیای «ارشاد» سرانجام در سال ۱۳۶۵ فیلم موفق «ناخدا خورشید» را کارگردانی کرد.

در سال‌های پس از انقلاب نسل تازه‌ای از فیلمسازان جوان وارد میدان شدند که برخی از آنها توانستند در شکل‌گیری سینمای آینده نقش برجسته‌ای ایفا کنند: علی ژکان، محسن مخملباف، کیانوش عیاری، ابوالفضل جلیلی، جعفر پناهی، رجب محمدین، پوران درخشنده، رخشان بنی‌اعتماد، کامبوزیا پرتوی، ابراهیم مختاری، مرضیه برومند، محمدعلی طالبی، واروژ کریم‌مسیحی و...

نسل تازه با نظام تازه و مقتضیات آن آشنایی نزدیک‌تری داشت، مکانیسم نظارت و ممیزی را بهتر می‌شناخت و در گریز از مقررات«شرعی» چابک‌تر بود. اما این نسل نیز در برخورد با فشارها و محدودیت‌ها سختی‌های فراوانی متحمل شد.

فیلم مادیان (۱۳۶۳) ساخته‌ی علی ژکان فیلم مؤثری‌ست که شرایط غیرانسانی زنان روستایی را تصویر می‌کند. مادیان یکی از نخستین فیلم‌های باارزش سینمای پس از انقلاب بود که هم تماشاگران عادی و هم منتقدان سینمایی از آن سخت استقبال کردند. اما لحن انتقادی فیلم حساسیت مقامات ارشاد را برانگیخت، و باعث شد که کارهای بعدی ژکان با سخت‌گیری بیشتری روبرو شود.

ابوالفضل جلیلی با فیلم سینمایی گال (۱۳۶۵) فیلم‌سازی بسیار مستعد و خلاق شناخته شد. ژرف‌بینی او در نقد مناسبات اجتماعی، کارگزاران سینمایی را برانگیخت تا در فعالیت‌های بعدی او سخت‌گیری کنند. فیلم‌های بعدی او یا با سانسور شدید به نمایش درآمد و یاهرگز به روی پرده نیامد.

کامبوزیا پرتوی از چهره‌های برجسته‌ی سینمای بعد از انقلاب است که به‌ویژه در عرصه‌ی فیلم‌های کودکان خلاقیت کم‌مانندی نشان داد. پرتوی با فیلم ماهی (۱۳۶۷) در سطح بین‌المللی نام و اعتبار شایسته‌ای کسب کرد. در سال‌های بعد فعالیت هنری این فیلمساز بامشکل‌تراشی‌های گوناگون دوایر نظارت به دست‌انداز افتاد.

کیانوش عیاری پس از انقلاب خود را فیلم‌سازی با سبکی ویژه و مهارتی حرفه‌ای نشان داد. در فیلم «آن سوی آتش»(۱۳۶۶) تسلط او درفضاسازی و هدایت بازیگرانش لحظه‌ای سستی نمی‌گیرد. این فیلم‌ساز نیز وقت و انرژی فراوانی را در بازنویسی فیلمنامه‌های گوناگون و کلنجار رفتن با مأموران «ارشاد» به باد داد.

از سال ۵۸ تا ۶۸ نشانه‌ایی از لمپنیسم و ژانر فیلم‌فارسی در سینما مشاهده نمی‌کنیم. نگاهی کوتاه به این دوران تایج جالبی را نشان می‌دهد. از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳ در مجموع ۱۳۶ فیلم ساخته شده است که به طور متوسط، سهم هر سال ۲۸ فیلم می‌شود. روشن است که دراین سال‌ها مخاطب توانایی آنچنان و آزادی عمل برای انتخاب نداشت. در این بازه‌ی زمانی، این کاستی‌ها به کمی تولید والبته شرایط خاص حاکم بر کشور برمی‌گشت؛ زیرا، طی این شش سال، و دست کم دو سال اولیه (سال‌های ۱۳۵۷ و۱۳۵۸) در مجموع تنها ۴۹ فیلم را شامل می‌شد که از آن جمله می‌توان به فیلم‌هایی مانند «حکم تیر»، «به دادم برس رفیق»، «روزهای بی‌خبری»، «نفس‌گیر»، «لبه‌ی تیغ»، «تکیه بر باد» و چند فیلم دیگر اشاره کرد که در سال ۱۳۵۸ اکران شدند. ضمن اینکه در کنار این فیلم‌ها می‌توان به آثاری، چون «سایه‌های بلند باد»، «مدرسه ایی که میرفتیم»، «خط قرمز» و چریکه تارا اشاره کرد.

اوایل دهه‌ی ۶۰ که مصادف با سال‌های آغازین جنگ بود و روحیه‌ی جنگاوری و سلحشوری در جامعه موج می‌زد، فیلم‌هایی با پس زمینه‌های مرتبط با جنگ، پرفروش‌ترین فیلم‌ها هم بودند. البته این دهه فیلم‌های مهمی در سینمای ایران هم اکران شد.

«مادر» علی حاتمی، «مرگ یزد گرد» و «باشو غریبه کوچک» بهرام بیضایی، «دونده» امیر نادری، «اجاره نشین‌ها» و«هامون» از داریوش مهرجویی، «خانه دوست کجاست؟» عباس کیارستمی از این زمره‌اند.

با این حال، با مرور فیلم‌های دهه شصت وشواهد و آمارهای آن دوره، می‌توان دید که بیش‌ترین فیلم‌ها به

فیلم‌هایی با مضمون جنگ تعلق دارد که بیش‌ترین فروش را داشته‌اند و، این خود حکایت از اقبال تماشاگران از این‌گونه فیلم‌ها در آن بازه‌ی زمانی دارد. از طرفی، جوایز جشنواره فجر نیز نشان از استقبال مسئولان دولتی از این نوع فیلم دارد. البته نباید از نظر دور داشت که این دهه، برخی از مهم‌ترین فیلم‌های سینمای کودک را هم در بر دارد؛ از این زمره‌اند: شهر موش‌ها، گلنار، سفرجادویی و دزد عروسک‌ها.

نگاهی به فیلم‌های پرفروش دهه‌ی ۶۰ نشانی از تغییر سلیقه‌ی مخاطب به دلیل تغییر شرایط دارد. ضمن اینکه در این دوره، حتی در آثار مسعود کیمیایی هم نشان چندانی از ژانر فیلم فارسی و لمپنیسم نیست.

یادآوری می‌کنیم که در این دوره فیلم‌های حادثه‌ای با دورن مایه‌هایی از وقایع پیش از انقلاب و مبارزه با مفاسد رژیم پهلوی به فروش‌های بالایی دست یافتند. فیلم‌هایی چون: «سناتور» مهدی صباغ زاده در سال ۶۲ و فیلم «بالاش» اکبر صادقی.

سال۶۴ نقطه‌ی عطفی در سینمای ایران بود. در این سال «عقاب‌ها» ساخته ساموئل خاچیکیان بی‌سابقه‌ترین فروش را در تاریخ سینمای ایران رقم زد. به‌طوری که بنا بر یک آمار غیر رسمی نزدیک به نیمی از مردم تهران به تماشایش رفتند و تنها در اولین اکران رسمی‌اش به‌مدت ۹ هفته ۱۵ میلیون تومان در تهران فروش کرد و تا سال‌ها به‌عنوان فیلم پرفروش درسینماهای شهرستان‌ها و سینماهای خارج از گروه تهران اکران می‌شد. به علاوه، درسال ۶۴ ملودرام «گل‌های داودی» رسول صدرعاملی و فیلم خاطره‌انگیز «شهر موش‌ها» به‌فروش‌های بالایی رسیدند تا در کنار فیلم حادثه‌ای «تاراج» ایرج قادری سال خاطره‌انگیزی را در زمینه‌ی استقبال مخاطبان رقم زنند. هرچند که سیاست‌های مدیران سینمایی که در پی تغییر سطح سلیقه‌ی مخاطبان بودند، این استقبال‌ها را برنمی‌تافتند وسازندگان فیلم‌های عقاب‌ها و تاراج به واسطه‌ی همین فروش‌های بالا تا سال‌ها از فعالیت سینمایی منع شدند. از نیمه دوم دهه ۶۰ در نتیجه، سیاست‌گزاری مدیران سینمایی در راستای جهت‌دهی به ذائقه‌ی مخاطبان، سینمای حادثه‌ای به حاشیه رفت و فیلم‌های طنزآمیز یا مرتبط با کودکان در مرکز توجه قرارگرفت. «اجاره‌نشین‌ها» داریوش مهرجویی، «مأموریت» حسین زندباف و «خواستگار» مهدی فخیم‌زاده از جمله پرفروش‌ترین فیلم‌های کمدی نیمه‌ی دوم دهه ۶۰ بودند. از سوی دیگر سال‌های پایانی دهه‌ی۶۰ را باید متعلق به فیلم‌های مربوط به کودکان دانست که در آن سال‌ها در اوج خود بودند. فیلم‌هایی چون: «گلنار» کامبوزیا پرتوی و «دزد عروسک‌ها» محمدرضا هنرمند. فیلم اخیر درسال ۶۹ با فروش ۲۴ میلیونی رکورد جدیدی در سینمای ایران به جا گذاشت. یادآور می‌شویم که در سال ۱۳۶۲، بنیاد سینمایی فارابی به‌عنوان سازمانی غیر دولتی و غیر انتفاعی و تحت نظارت وزارت ارشاد اسلامی تأسیس شد که به عنوان یکی از بازوهای اجرایی سیاست‌ها وجهت‌گیری‌های فرهنگی – هنری، امور سینمایی کشور را اداره کند.

در ابتدای سال ۱۳۶۲ فعالیت ویدئو کلوپ‌ها از جانب خاتمی ممنوع اعلام شد ودر همین سال ورود فیلم خارجی توسط بخش خصوصی، منع شد. عوارض دریافتی شهرداری‌ها از فروش فیلم‌های ایرانی کاهش یافت و فرصتی شد برای فروپاشی ساختار قدیمی سینما در ایران. در این دوره نیروهای تازه‌ای به درون سینما آمدند که در آینده نقش تعیین‌کننده‌ای را برعهده گرفتند. بخش مهمی از این نیروها از حوزه بودند.

از سال ۱۳۶۳ فیلم‌های جنگی به‌طور مشخص روی موضوع جنگ ایران وعراق تمرکز یافتند و مراکزی چون بنیاد فارابی، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای، واحد جنگ شبکه‌های سیما و بنیاد مستضعفان، فیلم جنگی تولید کردند.

سیاست آن زمان حکومت تمرکز بر ساخت فیلم‌های جنگی به‌منظور تبلیغ برای جنگ و زنده نگه داشتن هیجان جامعه و تحت تاثیر قراردادن آن از طریق سینما و هنر برای زنده نگه داشتن حمایت جامعه از جنگ بود.

دوره چهارم سینمای ایران سینمای پس از دوران جنگ

پس از دوران جنگ وآغاز دوران سازندگی، شاهد تغییرات در نگاه مدیران فرهنگی به سینما هستیم که سرآغاز تغییرات وسیع در تولیدهای سینمایی ایران است. از آغاز دهه‌ی ۱۳۷۰ تا سال ۱۳۷۶ ظاهراً کمک‌های دولتی حذف شد و سینماگران برای جلب مخاطب باید تلاش بیشتری انجام می‌دادند تا به خودکفایی اقتصادی دست یابند. در این دوران، ستاره‌سالاری دوباره شکل می‌گیرد.

در عین حال امکانات دولتی در اختیار گروهی از فیلم‌سازان قرار می‌گیرد که به سینمای حادثه‌ای عامه‌پسند توجه دارند. این دوران، سرآغاز بازگشت فیلم‌فارسی و لمپنیسم درسینمای ایران است. هرچند که این نوع فیلم‌ها با تهاجم ونقد گروهای سنتی سیاسی ومذهبی و جامعه‌ی روشنفکری و چپ ایران روبرو بود. با این حال و به‌رغم این تهاجم‌ها و انتقادها، تعدادی از این فیلم‌ها گیشه‌ها را تسخیر کردند. «عروس افخمی» و «افعی» محمدرضا اعلامی (۱۳۷۲) نمونه‌ای از این فیلم‌هاست که در عین حال، آغازگر

آن بودند.

فیلم سینمایی عروس به کارگردانی بهروز افخمی در سال ۱۳۷۰ هجری شمسی، اولین فیلمی بود که تابوشکنی نسبت به خط قرمزهای دهه‌ی شصت را آغازگر بود و به این ترتیب در این فیلم سینمایی، برای نخستین‌بار پس از انقلاب، شاهد تصویرسازی ویژه از عروس و جشن عروسی در خیابان‌های شهر و در ایام جنگ تحمیلی هستیم و در کنار این تصویرسازی، گفتگوهای عاشقانه‌ی زن و شوهر، به همراه رویکرد جانبی به جنگ و به حاشیه راندن جنگ در روایت و اهمیت زندگی اجتماعی و بالاخص حضور پُررنگ موسیقی و صدای ضبط در جای‌جای فیلم و... جملگی اسباب شاخص بودن این فیلم سینمایی را به عنوان یک اثر تابوشکن در ایجاد روندی هنجارشکن در حافظه‌ی سینمای پس از انقلاب به ثبت می‌رساند؛ روندی که برای جامعه‌ی تازه از جنگ برگشته ایرانی، جدید بود و حکم تابوشکنی را نسبت به سبک زندگی آن روزها داشت.

از دیگر آثار هنجارشکن آن روزهای سینمای ایران می‌توان به آوار جنجالی محسن مخملباف نوبت عاشقی

و شب‌های زاینده‌رود اشاره کرد که تابوی عشق در میان قشر مذهبی و ارزشی جامعه را هدف قرار داد.

البته فیلم سینمایی «تحفه هند» به کارگردانی محمدرضا زهتابی در سال ۱۳۷۳ هجری شمسی، اولین فیلمی بعد از انقلاب است که پای رقص را دوباره به سینمای ایران باز می‌کند. فیلمی که در فضای ملتهب آن روزهای کشور موجب حمله‌ی دوباره‌ی افراطیون فناتیک به سالن‌های سینما شد. فیلم سینمایی هنرپیشه به کارگردانی محسن مخملباف نیز در همان سال ۱۳۷۳ هجری شمسی، برای اولین بارموفق شد تا تابوی حجاب را بشکند و زنان فیلم را با حجابی غیر معمول، نسبت به وضع جامعه به نمایش درآورد.

از فیلم‌های ساختارشکن فیلم توقیف شده‌ی آدم برفی ساخته‌ی سال ۱۳۷۴ داوود میرباقری است که با نمایش رقص و آواز خالطور به سبک کاملاً مشابه فیلم‌های فیلم‌فارسی لمپنی پیش از انقلاب ساخته شد و مشابه زلزله‌ی ۹ ریشتری در سینمای ایران و جامعه ایران بود.

از دیگر آثار مهم سینمای جدید لمپنیسم ایران می‌توان به فیلم‌های تجارت ۱۳۷۳ ضیافت ۱۳۷۴ سلطان ۱۳۷۵مرسدس ۱۳۷۶مسعود کیمیایی که با تهیه‌کنندگی دولتی ساخته شد، اشاره کرد که خبر از بازگشت مسعود کیمیایی به دوران گذشته‌اش البته به شکلی بسیار ضعیف‌تر می داد.

یکی از مهم‌ترین نکات این دهه، غیبت بزرگانی مانند بهرام بیضایی، ناصر تقوایی، پرویز کیمیایی و فیلم‌سازانی از زمره‌ی آنان است. تعداد معدودی از آنان واز جمله داریوش مهرجویی، علی حاتمی و عباس کیارستمی در این دوران فعال بودند و آثار گرانقدری به جا گذاشتند که از جمله می‌توان به«پری»، لیلا، سارا، دلشدگان و زیر درختان زیتون اشاره کرد.

سیاست سینمایی دولت سازندگی بیشتر در پی کسب درآمد و اشتغال‌زایی و صنعتی کردن سینما بود. در این دوران سوبسیدها به فیلم‌های سفارشی تعلق می‌گرفت و محدود گشته بود. بنابراین با باز شدن شرایط ساخت فیلم نسبت به دوران جنگ، تهیه‌کنندگان رو به ساخت آثار گیشه‌ای آوردند که سرآغاز حضور مجدد ژانر فیلم فارسی در دوران جدید به شکلی مدرن است.

دوره چهارم سینمای ایران؛ ژانر دوم خرداد

دوره‌ی چهارم سینمای ایران پس از انقلاب از اواخر سال ۷۶ و پس از ریاست جمهوری خاتمی آغاز شد که این دوران به نام سینمای دوم خرداد شناخته می‌شود. در این دوران هم آرام‌آرام بازگشت ژانر سینمای فیلم‌فارسی و لمپنیسم را، اما با زبان و شیوه‌ی جدید که منعکس کننده‌ی جامعه‌ی امروز ایران هم باشد، شاهدیم. ویژگی ومشخصه این دوره که به سینمای دوم خرداد مشهور است، بحث سنت و مدرنیته است. هدف اصلی سیاست‌گذاران در این دوره، ارتقای کیفی سینمای ایران است و به‌تدریج گروه‌های تازه‌ای از فیلم‌سازان امکان فعالیت یافتند. در این دوره فیلم‌هایی نیز ساخته شدند که به جشنواره‌های جهانی راه یافتند و مخاطبان خود را در آن سوی مرزها پیدا کردند که اغلب جوایزی را نیز برای سینمای ایران به دست آوردند؛ از جمله «زیر درختان زیتون» و «طعم گیلاس» از عباس کیارستمی، «گبّه» و «سلام سینما» از محسن مخملباف، «بادکنک سفید» از جعفر پناهی و «بچه‌های

آسمان» از مجید مجیدی. در واقع نگاه و توجه به فیلم‌های جشنواره‌ای و سرمشق گرفتن از الگوهای موفق آن، در این دوره کاملا نمایان است.

فیلم مهم دیگر آن دوران فیلم «شوکران» ساخته‌ی بهروز افخمی است. بهروز افخمی پس از یک دهه با این فیلم بازهم ساختارشکنی کرد.

یکی از کارگردانان مهم فیلم های جنگی ابراهیم حاتمی کیا است و مشهورترین فیلم جنگی او « آژانس شیشه ای» است که در آن یک نفر وام گرفته از شخصیت های قهرمانان لات به تنهایی به مبارزه با کسانی می رود که از سفره انقلاب بهره مند شده اند. شخصیت لاتها در سینمای جنگی در ایران همچنان ادامه حیات داده است گاه در شمایل قهرمان جنگ مثل فیلم «پرواز در شب» ملا قلی پور که به طور مشخص الگوهای لاتهایی که ارادت به امام حسین و ابوالفضل را در خود دارد و یا در آثار دیگر تکرار می شود.

از آثار مهم دیگر ژانر دوم خرداد می‌توان به «آژانس شیشه ایی» اشاره کرد! بله آژانس شیشه ایی! شاید در برخورد اول به نظر عجیب بیاید به این دلیل که ابراهیم حاتمی کیا با استادی تمام یک لات رو به جای قهرمان جنگ و ناجی مردم و کشور جا می زند و بیننده را کاملا گمراه می‌کند و شخصیت بد داستان مقام عملگرای مصلحت اندیش امنیتی دولتی است که به مردم عادی و کشور فکر می‌کند. باید توجه کرد که این فیلم دقیقا در زمانی که خاتمی رئیس جمهور منتخب شده بود و تغییرات در وزارت اطلاعات رو انجام می داد و کسانی از جنس حاج کاظم رو به کار نمی گرفتند ساخته و نمایش داده شده است.

در پایان فقط حس همدردی بیننده برای حاجی کاظم با همان کاراکترهای آشنای سینمای قدیم فیلم فارسی و شاید سینمای بالیوود(نام غیررسمی صنعت فیلمسازی سینمای هند است) باقی می ماند در حالی که حاج‌کاظم با این عمل باعث مرگ هم رزمش و صدمه دیدن مردم عادی شد و در انتها پایانی دردناک بر یک ملودرام غم انگیز همراه با یک موسیقی عامه پسند احساسی در پس زمینه آن تصویر شد!

باید توجه داشت که تا پیش از فیلم سینمایی شوکران، موضوع ازدواج موقت و خیانت به این صراحت در سینما مطرح نشده بود و این اثر سینمایی علاوه بر مواجهه با اعتراض گروه‌های موسوم به فشار، نظیر انصارحزب الله، از سوی جامعه‌ی پرستاران کشور نیز با هجمه و شکایت روبرو شد. در واقع فیلم سینمایی شوکران را می‌بایست اولین خط شکن صنفی در تاریخ سینمای ایران به شمار آورد. البته علی‌رغم همه‌ی اعتراضات و شکایت‌های صورت گرفته در سال ۱۳۷۹هجری شمسی، فیلم سینمایی شوکران با

حمایت‌های ویژه‌ی متولیان فرهنگی و سینمایی کشور به اکران درآمد و علاوه بر اینکه درسطح گیشه، عنوان پُرفروش‌ترین فیلم سال را از آن خود ساخت؛ از سوی منتقدان سینمای ایران نیز به عنوان یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران انتخاب و مورد تشویق ویژه قرار گرفت و اینگونه بود که موضوع خیانت به عنوان موضوعی فراگیر و پُرطرفدار برای سینمای اجتماعی ایران مبدل شد و به ژانر فیلم‌فارسی و لمپنیسم اضافه گشت.

یکی دیگر از آثار مهم ژانر لمپنیسم دوم خردادی فیلم اعتراض، ساخته‌ی مسعود کیمیایی است. اعتراض فیلم عجیبی است و باید به دقت بررسی شود. قیصر دوباره برگشته به سینمای کیمیایی، مرتکب قتل ناموسی می‌شود؛ به زندان می‌رود و پس از سال‌ها آزاد می‌شود. اوپس از آزادی با جامعه‌ی متحول شده روبروست. برادرش که به خاطرش زندان بوده جور دیگری فکر می‌کند و راه برادر بزرگ را اشتباه می‌بیند. فیلم آشفته‌بازاری است از غیرت، جنگ، مفقودان، جوانان امروزی اصلاح‌طلب و، لات‌های جنوب شهر که در دسته‌های سرکوب فعال‌اند.

شاید بتوان گفت که مسعود کیمیایی در این فیلم و در این آشفته‌بازارش یک‌بار برای همیشه واقعیت لمپن‌پروتاریا را نشان داده‌است. آدم‌هایی که بازیچه‌ی دست قدرت و ثروت‌اند، یک روز به مصدق و چپ‌ها حمله می‌کنند و یک روز به نسل جدید امروزی که در پی زندگی و اصلاح جامعه خود است، حمله‌ور می‌شوند.

یکی از آخرین آثار مهم دوران دوم خرداد فیلم مارمولک است که با نگاهی طنز به روحانیت همراه با شاخصه‌های لمپنیسم و فیلم‌فارسی فاتح بی‌چون و چرای قلب‌ها و گیشه‌ها گشت. شاید تنها مثالش گنج قارون یا سلطان قلب‌ها باشند از باب موفقیت مالی واحساسی بینندگان. مارمولک نقطه‌ی عطفی در سینمای ایران در باب شوخی با خطوط قرمز بود.

دوره پنجم سینمای ایران؛ از ۱۳۸۴ تا به امروز

پس از پایان دوران سازندگی واصلاحات به

دوران شبیخون فرهنگی می‌رسیم. دوره‌ای که همان لات‌ها و لمپن‌ها که در تمام این سال‌ها بازیچه‌ی قدرت بودند خود به قدرت رسیدند و زمام‌دار امور فرهنگی کشور شدند. از اینجا دیگر خبری از موج هنری که در سینمای ایران درتمامی سال‌های دهه۴۰ و ۵۰، ۶۰ و۷۰ شاهد بودیم خبری نیست و حجم انبوهی از تولیدات سخیف ومبتذل همراه با سلبریتی‌سازی در سینما را شاهدیم.

بزرگان سینمای ایران، همه در این دوران به سن‌های بازنشستگی نزدیک‌شدند. بعضی مانند بهرام بیضایی، عباس کیارستمی و محسن مخملباف ناگزیر از مهاجرت و بعضی مانند جعفر پناهی زندانی و به سکوت واداشته شده‌اند. شاید اگرفیلم‌های اصغر فرهادی، رخشان بنی‌اعتماد و محمد رسول‌اوف نبود سینمای ایران شمایل بسیار تیره‌تری از امروز داشت. نقطه‌ی عطف این فاجعه‌ی فرهنگی اخراجی‌های مسعود ده‌نمکی بود. باز هم مسعودی دیگر در سینمای ایران!

مسعود ده‌نمکی لات‌ها و لمپن‌ها را که خود نماینده‌ی آن‌هاست، رخت شجاعت «جبهه‌های حق علیه باطل» بر تن می‌کند و اینان به قهرمان‌های جنگ و جبهه و مردم تبدیل می‌شوند.

در تمامی این سال‌ها با تغییرات در لایه‌های مختلف جامعه‌ی ایران، ژانر لمپنیسم هم تغییراتی داشته است.

در چندسال اخیر که بحث عدم فروش فیلم‌های ایرانی به یکی از موضوع‌های مهم سینمای ایران تبدیل‌شده است.

گرایش تهیه‌کنندگان و فیلم‌سازان برای به‌کارگیری همان فرمول‌های قدیمی شدت بیشتری گرفته است و بهانه‌شان نیز جلب بیشتر تماشاگران برای دیدن فیلم‌های ایرانی است. ساخت فیلم‌هایی با موضوع‌های پیش پا افتاده و بازاری که بانیان سینمای پس از انقلاب ایران، آن را تنها منتسب به سینمای پیش از انقلاب می‌دانستند در سینمای امروز ایران به شکل یک اپیدمی درآمده است و بیش از هر دوره‌ای، سینمای ایران را درسراشیبی سقوط قرار داده است .

لمپنیسم که در اوایل انقلاب حضوری حاشیه‌ای داشت، اینک از طریق مدیوم سینما و تلویزیون از حاشیه به متن آمده و در حوزه‌ای فراخ‌تراز خرده‌فرهنگ خود فعالیت می‌کند.

ما امروز با یک جامعه‌ی مصرف‌گرای نوپدید و نوکیسه مواجهیم، که در سیستم اقتصادی ما، انباشت سرمایه از طریق رانت را جایگزین انباشت سرمایه از طریق تولید کرده است. ویژگی این جامعه‌ی نوکیسه علاوه بر مصرف، نمایش مصرف هم هست و به دنبال همین نمایش مصرف است که در سال‌های اخیر، هنجارهایی تحت عنوان لاکچری در کشور تولید و تکثیر شده است. هنجارهای موجود در لاکچریسم بیشترین تشابه و تناسب را از لحاظ فهم اجتماعی با لمپن‌های فرودست دارد. لاکچریسم یک لمپنیسم مدرن و مضاعف است که توانسته است جامعه‌ی ما را به این شکل بی‌روح و بی‌محتوا کند. مصادیقی مانند سهل‌انگاری‌های پزشکی و برخوردهای خصمانه و عصبی در سطح اجتماع و در میان مردم برخاسته از این لمپنیسمی است که شاخص‌های زندگی اخلاقی را رو به زوال برده، فضای مجازی را جولانگاه کاربرانی کرده که فحاشی می‌کنند و همه‌ی این موارد سوژه‌های فیلم‌ها و سریال‌های تولیدی امروزه‌ی ایران شده است.

امروزه لمپن با نقابی از تحصیلاتِ و مدارک دانشگاهی اغلب تقلبی، با عناوین رسمی و غیر رسمی که با پول یا رانت به‌دست آورده، درواقع و درعمل یک قلدر زورگوست: کسی که مردم را علناً و مستقیم تهدید می‌کند و دیگران را مورد آزار و اذیت قرار می‌دهد، فشار می‌دهد، هلم ی‌دهد، از قدرت خود برای سرکوب دیگران استفاده می‌کند و داد و هوار راه می‌اندازد و همه‌ی این‌ها در تولیدات تصویری و حتی صوتی دیده می‌شود.

لازم به ذکر است که در رژیم‌های توتالیتر، به دو دلیل عمده سعی در ترویج مناسبات و فرهنگ لمپنی دارند.

۱. لمپن‌ها در مواقع ضروری برای نجات آنها از مهلکه‌های سیاسی به میدان آورده می‌شوند و از آن‌ها برای کشتار و سرکوب استفاده می‌کنند.

۲. در اعمالی که فساد اجتماعی محسوب می‌شود، از لمپن‌ها به عنوان پیشمرگ‌های خود بهره می‌برند.

در ایران از آغاز سلطنت پهلوی ورود این قشر حاشیه‌ای را به متن شاهد بودیم و اگر روند سینمای فیلم‌فارسی و لمپنی در ایران را به دقت بررسی کنیم به راحتی متوجه می‌شویم که چگونه این قشر حاشیه‌ای که عمله‌ی قدرت بود وارد قدرت شد و تا بالاترین سطوح قدرت پیش رفت.

امروز این لمپن‌ها سر و شکل بسیار امروزی دارند؛ در قدرت سهیمند؛ در سلک طبقه‌ی بورژوازی فاسد و مافیا درآمده‌اند و در شریان‌های مهم اقتصادی و فرهنگی حضور دارند و از امکان رسانه‌ای قدرمندی برخوردارند. این لشکر بی‌صدا آرام‌آرام در قدرت بالا آمد و الان خود قدرت است.

از عروس تا اخراجی‌ها و پس از آن آثار بی‌شمار دیگری که برتابنده‌ی تغییرات در این لایه از جامعه است. لمپن‌ها از زندگی انگلی و آلت دست بودن قدرت در جامعه تا تبدیل شدن به خودِ قدرت، راه طولانی را طی کرده‌اند که می‌توان آن را در سیر تاریخی سینمای ایران به‌خوبی دید.

چرا سینمای سوم؟

رایکو تاهارا، دانشگاه نیویورک، ژوئیه ۲۰۱۶
مترجم: سعید مشفق

سینمای غرب غالباً سینمای سوم را «جنبشی» محصول آمریکای لاتین انقلابی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ قرن گذشته تلقی می‌کند. اصطلاح «سینمای سوم» توسط فیلمسازان آرژانتینی، ظان سینمای انقلابی‌ای وضع شد، که در بیرون از هالیوود (سینمای اول) و سینمای مؤلف اروپا (سینمای دوم) شکل گرفته بود. این سینما در اساس «سینمای نو»ی برزیل، «سینمای ناتمام» کوبا و «سینمای سوم» آرژنتین را شامل می‌شود [۱]. درجه‌ی مخفی‌کاری، رزمجوئی، حمایت دولتی، و نیز قابلیت تجاری و تمایل دست اندرکاران این سینما به حضور در بازار فیلم ملی و بین‌المللی، متفاوت بود و وضع سیاسی هر یک از ملت‌های نامبرده را منعکس می‌کرد، اما وجه مشترک سینمای سوم تلقی از فیلم به عنوان ابزاری برای طرح مباحثات در میان کارگران، دهقانان، و روشنفکران بود تا واقعیت‌های سرکوبگر و نواستعماری پیرامون‌شان را تشخیص دهند و به شرکت در مباحثات اجتماعی و کنشگری برای «ساختن جهان خویش» تشویق شوند. فیلم‌های این سینما تصاویر خود مردم، و نه هنرپیشگان، را نشان می‌دادند و آنها را دعوت می‌کردند از تماشای منفعلانه‌ی اوضاع (و بنابراین خود فیلم نیز) دست بکشند و به رمزگشائی از واقعیت و مشارکت در تغییر آن، خواه بر صحنه‌ی نمایش و خواه در بیرون از آن، همت گمارند. سینمای سوم طراح پرسش‌های بسیاری بود، از جمله درباره‌ی سیستم اقتصادی مبتنی بر تقسیم طبقاتی و تقسیم کار، موقعیت افراد تحصیل‌کرده – به شمول فیلمسازان – در این تقسیمات، بهره‌کشی از منابع طبیعی توسط شرکت‌های سرمایه‌داری، استعمار نو، هویت ملی دربرابر هویت قاره‌ای یا فراقاره‌ای، نژاد، و... فیلمسازان و نظریه‌پردازان سینمای آمریکای لاتین با صدور یک سری بیانیه‌های پرشور، کوشیدند موضع، هدف، زیبایی‌شناسی، و روش‌هایی را برای تولید و توزیع سینمای انقلابی عرضه کنند [۲].

به نظر می‌رسد که امروزه روز دیگر استعمار و جنگ سرد یادگارهائی از گذشته‌اند و ارتباط این دو با یکدیگر و با زندگی جاری ما به ندرت مورد پرسش قرار می‌گیرد. سیستم اقتصادی نئولیبرال کاملاً بر اقتصاد سیاسی جهانِ درهم تنیده، و بنابراین جهان «جهانی شده»، سلطه یافته است. اما هستند هنوز رسانه‌هائی با تعهد سیاسی که برای جهانی عادلانه‌تر می‌کوشند. اگر به پرسش‌هائی که «جنبش» سینمای سوم برانگیخت دقت کنید، متوجه خواهید شد که این پرسش‌ها هنوز دارای اهمیت‌اند، زیرا هنوز پاسخی اساسی به آنها داده نشده یا حتی با حدت بیشتری مطرح‌اند. در واقع رسانه‌های مستقل امروزی نیز غالباً موضوعات مشابهی را برمی‌گزینند و به میان می‌کشند. اما اگر چنین است، پس چرا رسانه‌ها به ندرت چیزی درباره‌ی سینمای سوم عرضه می‌کنند؟ اگر چنین است، پس چرا بیشتر فیلمسازان بسیار با استعداد سینمای سوم هنوز فقط در فستیوال‌های سینمائی معتبر و در میان تماشاگران طبقهٔ متوسط در اروپا و آمریکا شناخته شده‌اند؟ امروزه خارج از دایره‌ی سینماهای اول و دوم چه چیزی وجود دارد؟

من، همراه با کلاودیا زامورا والنسیا – استاد راهنما و مدرس کالج هانتر – در ترم بهاره‌ی سال ۲۰۱۶ دوره‌ی «سینمای سوم» را در چارچوب برنامه‌ی «هنرهای رسانه‌های جامع» در این کالج تدریس می‌کردم. ما («استاد–دانشجویان»، وام گرفته از پائولو فریره) همراه یازده دانشجو («دانشجو–استادان»)، فیلم‌ها و متون کلاسیک سینمای سوم را، چه از آمریکای لاتین انقلابی و چه از دیگر نقاط دنیا، بررسی می‌کردیم. این فیلم‌ها و متون به دوره‌ای تعلق داشتند که می‌توان آن را تجسم روح سینمای سوم دانست. کوشش ما ردگیری ارتباط ممکن بین رسانه‌ها و برنامه‌های امروزی با سینمای سوم بود و این که آیا سینمای سوم هنوز می‌تواند دستمایه‌ی تئوریک لازم برای مسائل عملی ما را فراهم آورد یا نه.

در جریان این بررسی دریافتیم که ایده‌ی سینمای سوم هنوز در آمریکای لاتین نمرده است. تشومه گابریل، محقق اتیوپیائی‌تبار آمریکائی و از زمره‌ی مدرسان سینمای سوم به دانشجویان دانشگاه کالیفرنیا (UCLA) در سال‌های ۷۰ قرن گذشته است. او سهم قابل توجهی در برآمد جنبش سینمائی «شورشیان لس آنجلس» داشته است. این جنبش یک جنبش سینمائی مهم سیاهان در آمریکا بوده، که با فیلم‌هائی چون دختران گرد و غبار و گوسفندکُشان،... شناخته شده است. گابریل در کتاب خود، سینمای سوم در جهان سوم (۱۹۸۲)، در ضرورت هماهنگی سینماهای «جهان سومی» [۳] در راستای رهائی به اتکای سینمای سوم استدلال می‌کند، و می‌کوشد این گزاره را با توسل به آثار لوئی آلتوسر، فرانتس فانون و آمیلکار کابرال تئوریزه کند. در اوایل دهه‌ی ۰۸ قرن گذشته، جنبش مهم سینمائی دیگری از جانب سیاهان آواره (دیاسپورا) در بریتانیا سر برآورد، که از استوارت هال و نویسندگان سیاهپوستی چون امه سزر و فانون تأثیر می‌گرفت. نامبردگان مؤلفانی بودند که فیلمسازان مقدم سینمای سوم از آنان تأثیر می‌پذیرفتند.

این فیلمسازان سیاه آمریکائی و اروپائی سعی در تعمیق روابطشان با مبارزات آفریقا و آمریکای لاتین در راستای استقلال و انقلاب داشتند. درعین حال آنها به طرح پرسش حول موضوعات ویژه‌ای پرداختند، که در جوامع خودشان مطرح بودند؛ موضوعاتی چون طبقه، نژاد، مذهب، جنسیت، و انتخاب جنسی.

بعد از گابریل، تعدادی از محققان بانفوذ در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی و سینمای پسااستعماری[4] ، با ارزیابی مجدد فیلم‌ها و متون اصلی سینمای سوم و ردگیری مبانی آن در فیلم‌های مؤخر، دست به بازتعریف این سینما زدند. از تحقیقات آنان این برمی‌آید که سینمای سوم یک جنبش منزوی و ایزوله شده نیست بلکه یک تئوری است. مضامین سینمای سوم گوناگون و حیطه‌ی عمل آن تا خاورمیانه، آسیا و آفریقا و حتی سرخپوستان (سینمای چهارم) و سینمای اقلیت‌ها در «جهان اول» گسترده بوده است. بسیاری از فیلمسازان، محققان و کنشگران در سال‌های ۸۰ قرن گذشته مبارزه‌ی مشترک مردمان سرکوب شده را تصدیق، و بر اهمیت ایجاد ائتلافی از آنان تأکید کردند. سال ۱۹۸۶ فستیوال فیلم ادینبورگ یک کنفرانس بزرگ سازمان داد که شاخص خوبی از علاقه‌ی مسلط زمانه به سینمای سوم بود (اگرچه که فیلمسازان آمریکای لاتین به این فستیوال دعوت نشده بودند). حتی در جریان افول زودرس «سیاست هویت‌جو» (Identity Politics) در سالهای ۹۰ و ۲۰۰۰ در غرب، حضور سینمای سوم در فضای گفتمانی ادامه یافت و دو کتاب با عنوان بازاندیشی در سینمای سوم

انتشار یافتند. به نظر می‌رسد که امروزه با بالاگرفتن مسائل نژادی در پهنه‌ی جهانی – از جمله خصومت جریان غالب در غرب علیه اعراب و مسلمانان، علیه مهاجرت توده‌گیر تهی‌دستان، و علیه جنبش «زندگی سیاهان اهمیت دارد» – و برآمد سیاست هویت جوی سفیدپوستان (از جمله در انتخابات ۲۰۱۶ آمریکا)، سینمای سوم کاملاً اهمیت یافته است [۵].

ما با تعقیب راهنمائی‌های مذکور در متون الهام‌بخش گفته شده، و پیشنهاد گابریل دایر بر استفاده از نام فراگیر «سنیماهای سوم» به مجموعه‌ای از فیلم‌های مستند و داستانی از کشورهای آرژانتین، کوبا، برزیل، هند، فیلیپین، مکزیک، سنگال، چین، مالی، مصر، و سینماهای بومی مختلفی دست یافتیم. بسیاری از آنها، حتی مبتنی بر استانداردهای کنونی، در شکل و در محتوی فیلم‌های نوآوری بودند. این فیلم‌ها، که همگی‌شان مشخصه‌های اصیل سینمای سوم را داشتند، عناصری از اپراهای سنگین یا آبکی، و تمثیل یا طنز سیاه را در هم می‌آمیختند تا بتوانند در بازار مسلط سینماهای اول و دوم نفوذ کنند. ما چگونگی این درآمیزی را تحلیل کردیم. از آنجا که سینمای سوم در آغاز یک جنبش مردانه بود، ما همچنین کوشیدیم به نگاهی اجمالی در این باره دست یابیم که فیلمسازان زن در آمریکای لاتین، خاورمیانه، یا اجتماعات سیاهان و دگرباشان در آمریکا چگونه از سینمای سوم بهره می‌گرفتند تا تمایز ظریف زندگی‌شان را در مبارزه‌ی پیچیده‌ای که برای آزادی پیش می‌بردند، عرضه کنند. ما به جنبش‌های مؤخرتر سینما، همچون جنبش سینمای مستند چین در سالهای ۹۰، نالیوود (سینمای نیجریه Nolly-wood)، غالی وود (سینمای غنا Ghollywood) و فیلم لیموناد ساختهٔ بیونسه (Beyoncé) نیز بی‌توجه نماندیم و این پدیده‌ها را از زاویه‌ی نگاه تئوری‌های سینمای سوم بررسی کردیم.

***

در سال ۱۹۹۶، جان آکومفراه (John Akomfrah)، فیلمساز بریتانیائی زاده‌ی غنا، در کنفرانسی که توسط انستیتوی فیلم بریتانیا حمایت می‌شد، اعلام کرد که سینمای سوم مرده است. اگر شما سینمای سوم را یک سینمای سوسیالیستی مبارز تعریف کنید، شاید اعلام مرگ سینمای سوم موجه به نظر آید. اما اگر علت وجودی سینمای سوم را در نیاز فرهنگی و اقتصادی عاجل آن برای تثبیت سینما به عنوان ابراز وجود یک ملت، یا یک گروه، در برابر سینمای جریان غالب غرب ببینید، و اگر علت مرگ آن را زوال هژمونی غرب و در نتیجه تخفیف نیاز به مبارزه با این هژمونی بدانید، آن‌گاه «مرگ» سینمای سوم می‌تواند مثبت تلقی شود. آکومفراه که خود عضو جنبش پیش‌گفته‌ی سینمای سیاه بریتانیا در سالهای ۸۰ بود، سینمای سوم و نیز سینماهای «غیرغربی» مختلفی را مطالعه کرده بود. او در مصاحبه‌ای در سال ۲۰۱۷ سینمای چندفرهنگی‌ای را که در همسایگی او در لندن وجود دارد، تحسین می‌کند. او در این مصاحبه از یک روز معمولی صحبت می‌کند که در آن او «به تماشای یک فیلم هنری ساخته‌ی یک فیلمساز تایلندی مقیم بریتانیا در یک سینمای مستقل محلی می‌رود، و پس از آن سری به آن طرف خیابان می‌زند تا نگاهی به عناوین پرفروش سینمای نالیوود، که یک فروشنده‌ی دوره‌گرد عرضه می‌کند، بیاندازد.» او ما را تشویق می‌کند «تغییر اوضاعی را که در آن انسان‌ها به مصرف خیال استغال یافته‌اند، تصدیق کنیم.» امروزه بالیوود (سینمای هند) و نالیوود در تولید سالانه از هالیوود پیش افتاده‌اند. بحث‌های مربوط به واقعیت‌گریزی و کپی‌برداری به کنار، راهی را که نالیوود با پافشاری بر ابراز وجود و خودکفائی – با پیش گرفتن مشی «کمک خارجی، نه!» – طی کرده است، راهی انقلابی و الهام‌بخش است. نالیوود برای بسیاری از مهاجران آفریقائی و آوارگان سیاه در سراسر دنیا سرگرمی و غرور فرهنگی مورد نیازشان را تأمین می‌کند. اخیراً متوجه شده‌ام که برخی از دوستانم در آمریکا، از زمره‌ی فیلمسازان سیاه، دست به توزیع آثارشان با استفاده از پلاتفرم آنلاین نالیوود زده‌اند. جهان چشم به گرایشی گشوده است، که در آن هرکس می‌تواند از طریق انواع پلاتفرم‌های آنلاین شاهد ابراز وجود دیگران باشد، بی آن که مجبور شود به توزیع‌کنندگان آمریکائی و اروپائی متوسل شود. البته نت فلیکس (Netflix) و هولو (Hulu) در کار توزیع ارزش‌های آمریکائی به سرعت نور در سراسر جهان‌اند. اما قطعاً برخی توزیع‌کنندگان پیشرو انواع جدید ارزش‌ها را بازتاب می‌دهند. این‌ها را نمی‌توان به سادگی از میدان به در کرد، اما آری، نگرانی از سلطه‌ی اقتصادی و فرهنگی [و تکرار این دور] همچنان باقی است.

از این قرار، برخورد ما به عنوان سازندگان مستقل، با شور و هیجانات خلاق سیاسی چگونه می‌تواند باشد؟ اهداف ما چیستند؟ ما انتظار داریم چه کسانی ما را به رسمیت بشناسند؟ می‌خواهیم با چه کسانی دیالوگ کنیم؟ برداشت‌های چه کسانی را می‌خواهیم تغییر دهیم؟ چگونه می‌توانیم از رقابت در کانون رقابت‌ها فاصله بگیریم (یا از آن بهره ببریم) و به ائتلاف با دیگرانی که در پیرامون‌مان بسیاراند، شکل دهیم، و به یمن آن جابجائی قدرت از جائی به جای دیگر را میسر سازیم؟

تئوریسین‌های اولیه‌ی سینمای سوم غالباً بر مسئولیت‌های روشنفکران در انقلاب تأکید می‌کردند. آری، این رفتار امروز دیگر ناپسند است. اما این واقعیت که ما هنوز می‌توانیم پس از گرفتن دیپلم کالج به تحصیلات دانشگاهی‌مان ادامه دهیم و فیلم بسازیم، به این معناست که ما همانا از قدرت و امتیازاتی برخورداریم. بعضی از این امتیازات نتیجه‌ی کوشش‌های خود ما و برخی هم مشخصاً ثمره‌ی ثروت یا حتی فداکاری خانواده یا ملت‌های مایند. پس مسئولیت ما چیست؟ میزان تعلق ما به این یا آن صف‌بندی و قدرت ما به نژاد، طبقه، ملیت، جنسیت، مذهب، انتخاب جنسی، ویژگی‌ها و محدودیت‌های جسمی، رنگ پوست، زبان، تربیت، شخصیت، و تجربیات‌مان وابسته است. این قدرت مدام در تغییر است. وقوف ما به «موقعیت بینابینی»مان همان قدر اهمیت دارد که تصمیم‌مان در این باره‌ی که چه قدرتی را بین چه کسانی می‌خواهیم توزیع کنیم. این پرسش که شما می‌خواهید به چه کسی قدرت دهید، مستقیماً با مسئله‌ی تولید، توزیع و مصرف مرتبط است. آیا ما، به عنوان یک تماشاگر و سازنده‌ی فیلم، می‌توانیم نسبت به تأثیر راه و روش‌مان برای مصرف و توزیع [فیلم] بر مناسبات قدرت در جهان، بی‌التفات باشیم؟ نمایش فیلم در جشنواره‌های سینمائی یا در رسانه‌های بدیل آینده در بروکلین، که مملو از مخاطبان بالقوه‌ی تأثیرگذار و هوشمند است، می‌تواند راه خوبی باشد. اما ما می‌توانیم به دنبال راه‌های دیگری نیز باشیم – راه‌های سینما سوم – تا آثارمان را به خیابان‌ها ببریم و وارد دیالوگ با مردمی بشویم که ادعای کمک به آنان در توان‌یابی‌شان را داریم.

[...]

۱- به عنوان مشهورترین فیلم‌های کلاسیک سینمای سوم باید از خدای سیاه، شیطان سفید (ساخته‌ی گلوبر روشا ازبرزیل، سال ۱۹۶۴)، زمین محنت‌زده (گلوبر روشا، برزیل، ۱۹۶۷)، زمان کوره‌ها (فرناندو سولاناس و اوکتاویو گتینو، آرژانتین، ۱۹۶۸) – که هر سه شان تحت دیکتاتوری نظامی ساخته و توزیع شدند، و فیلم‌های کوبائی پس از انقلاب مثل مرگ یک بوروکرات (۱۹۶۶)، خاطرات ایام توسعه نیافتگی (۱۹۶۸) و هومبرتو سولاس لوسیا (۱۹۶۹)، هر سه از توماس گوترز آلئا، نام برد. جنگ الجزایر، کار جیلوپونته کوروو، ۱۹۶۶، نیز غالباً یک فیلم سینمای سومی و همچنین سینمای دومی محسوب می‌شده است.

۲- نوشته‌های زیبائی شناسی گرسنگی (گلوبر روشا، برزیل، ۱۹۶۵)، برای یک سینمای ناتمام (خولیو گارسیا اسپینوزا، کوبا، ۱۹۶۹)، به سوی سینمای سوم (سولاناس و گتینو، آرژانتین، ۱۹۶۹)، مسئله‌ی شکل و محتوی در سینمای سوم (خورخه سانجینه، بولیوی، ۱۹۷۶) متون عمده در تشریح سینمای سوم‌اند.

۳- تعریف «جهان سوم» غالباً موضوع مباحثه است و دستخوش تغییر. این اصطلاح در دوره‌ی جنگ سرد وضع شد تا گروه کشورهائی را که نه با ناتو (جهان اول) و نه با ورشو (جهان دوم) همپیمان نبودند، بیان کند. اما از آنجا که بیشتر این کشورها به لحاظ اقتصادی از زمره کشورهای پیرامونی بودند، بعداً این اصطلاح برای توصیف کشورهای «در حال توسعه» – صرف نظر از سمتگیری‌های سیاسی‌شان در گذشته یا امروز آنها – به کار رفت و هنوز هم به کار می‌رود. این اصطلاح از سال‌های پایانی دهه‌ی ۰۶ همچنین توسط فیلمسازان و کنشگران مستعمره‌های پیشین یا متعلق به اقلیت‌های مختلف برای تاکید بر همبستگی بین آنان استفاده می‌شد (نمونه: خبرنامه‌ی جهان سوم).

۴- یک لیست ناقص، غیر از گابریل قطعاً شامل مایکل چانان فیلمساز و محقق بریتانیائی (در سینمای کوبا)، رابرت استام محقق امریکائی (در سینمای فرانسه و برزیل)، ایلا شوحط محقق عراقی–اسرائیلی مقیم آمریکا (محقق سینمای زنان در خاورمیانه)، جاناتان بوشباوم محقق آمریکائی (فیلم‌های سیاسی آمریکا، آمریکای لاتین و فرانسه)، و مایکل مارتین محقق آمریکائی (در سینمای دیاسپورای سیاه و امریکای لاتین)، و مایک و این نظریه‌پرداز مارکسیست بریتانیائی خواهد شد.

۵- پس از نگارش: این مقاله در ژوئیه۲۰۱۶ نوشته شد. اما تنها در فوریه‌ی ۲۰۱۷، یعنی در دوره‌ی ترامپ انتشار یافت. بنابراین در اهمیت سینمای سوم برای اوضاع کنونی باید این جمله را نیز اضافه کنم: «احساس درماندگی سترونی بر جوانان بی غل و غش آمریکایی حاکم است، زیرا دوره‌ای را به چشم می‌بینند مملو از اخبار جعلی و مشاجره‌ی پایان‌ناپذیر بین احزاب محافظه‌کار و لیبرال، و نمایندگان آنها و طرفدارانشان، بی آن که نقد یا حتی پرسشی بر هژمونی آمریکا بر جهان و راه طی شده تا اینجا داشته باشند.

در باره‌ی نویسنده

خانم رایکو تاهارا یک فیلم مستندساز مستقل است. آثار او تا کنون در فستیوال‌ها و مناسبت‌های هنری بسیاری از جمله فستیوال «جنوب از جنوب غربی»، فستیوال بین‌المللی فیلم هاوائی، مارگارت مید، مرکز هنری واکر، جامعه‌ی ژاپن، بایگانی فیلم اطلس، بسیاری فستیوال‌های آسیائی و آمریکائی، و نیز در کشورهای برزیل، سریلانکا، ژاپن، کانادا، سنگاپور، .... عرضه شده‌اند. او از مؤسسان و مدیر جشنواره‌ی سینمائی سالانه‌ی بندر اونو در اوکایامای ژاپن است. هدف جشنواره این است که با معرفی فیلم‌های مستقل برجسته، جمعیت‌های روستائی کم‌بضاعت ژاپن را با جوامع دیگری در دنیا، که فاقد نمایندگی درخوراند، پیوند دهد.

او سابقه‌ی تدریس در دانشگاه تمپل (پنسیلوانیا) را دارد و از سال ۲۰۱۰ در دانشگاه نیویورک به تدریس مشغول است. موضوعات درس او شامل تاریخ و تئوری مستندسازی، تولید مستند، سینمای جهانی، سینمای ژاپن، معضل تأمین مالی رسانه‌های مستقل، گرایش‌های نوین مستندسازی، و سینمای سوم‌اند.

کیشلوفسکی بودن یعنی چه؟

غریبه‌ای در دوزخی زمینی؛ ورشو- نگاهی مجمل به جهان یک فیلمساز (کریستف کیشلوفسکی ۱۴۹۱-۶۹۹۱)

شاهرخ شاهان

«از گذرگاه آسمانی تاریک
پرندگان با نالهای میگریزند
مردمان خاموشاند
خون من از انتظار به درد میآید»

مئسا سلیمویچ

از جایی به بعد به جهان آدمی پا میگذارد. « با شروع دهفرمان، دیگر از پیرامون آدمها دل کندم و آمدم به درون آدمها». به تصویر کشیدن یک ایدهی قرن پانزدهمی در لهستان یخزده در چنگال شوروی و آلمان. مستند را کنار میگذارد، چرا که بیان حقیقت در یک رژیم اقتدارگرا (دههی هشتاد لهستان) زیر تیغ سانسور میرود. در واقع اولین نوای ناقوس جدایی از تفالههای سرگرم کنندهی هالیوود. دست کم از ردیف اولینها. جهان در منظر کیشلوفسکی چگونه تجلی مییابد؟ در مستند «سرهای سخنگو» دوربین از دریچهی چشم نه، که از عقلانیتی سرد و زمستانی درست در هیات یک لهستانی کافهرو، در زمهریر ورشو، از خیلی بیخبران این را میپرسد: که هستی و چه میخواهی؟ پاسخ اما از ابتدا نزد خود بود. «من خودم را خیلی دوست ندارم، پس خیلی هم خودم را وارسی نمیکنم. اینکه که هستم و چه میخواهم... واقعا نمیدانم.»

یک دست کشیدن مطلق از جهان و هر آنچه آن بیرون در جریان است. او نمایندهی هیچ جامعهای نیست جز انسان. کدام انسان؟ انسانی که بعد از «حادثه» دیده میشود. او جایی بیرون از قاب شکل گرفته است. آنجا هست ولی پدیداری او، با حادثه است:

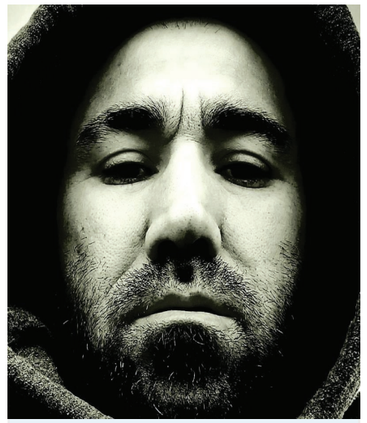
میپرسد؛ چرا گریه میکنی؟

!پاسخ؛ چرا که تو نیستی

و این را وقتی در چشمانش خیره است میگوید. یعنی حتی شاید حادثه هم او را موجودیت نبخشیده است. و شاید او در هیات شعری بلند ظاهر میشود. شعری شصت یا هفتاد ساله. چنگ زدن به زمان اکنون و آن را جاودانه کردن. منطق شاعرانگی که نمیتوانی دیگر هر آنچه هست را در جایگاه خودش بیان بکنی. حبه قندی که قهوهی داغ را چون شیرهی جان معشوقی به خود میکشد و سپیدیاش را بر باد میدهد. (سکانس کافهی ژولی و شنیدن آواز نیلبنک مرد نابینا در آبی ۱۹۹۳)

چنگ زدن به زمان اکنون! شخصیتها در نور و رنگ پدیدار میشوند. ژولی در پهنهی آبی استخری که میخواهد خود را غرق کند، اما ترسیده است. بسیار ترسیده است. چرا که چیزی پشت قاب برای همیشه قرار است بماند. ورشو در خواب است. خوابی منجمد که یک اثر هنری هم نمیتواند بیدارش کند. پس فیلمساز سر در درون آدمها میبرد. به مدد هستیشناسی که موجودیت نسان را در تصادف میجوید. و یاس. قرار نیست چیزی درست بشود، وقتی قرار بر افزودن تیرگیست. مرگ حتی رنگ دارد. سبز سرد اندکی زرد شده به رنگ صورت ژاکک (شخصیت اصلی فرمان پنجم ۱۹۸۸) که با طنابی که قانون بر گردنش گره میزند میمیرد. فیلمساز میگوید: نسانها میمیرند چرا که بیشتر از آن نمیتوانند زنده بمانند. ژاکک جوان ورشویی قصاص میشود، چرا که پیشترها زندگی را در درونش کشته است. نمایش کشتن است اما پرسش از مرگ نیست که از خود زندگی ست. ورشو برای .فیلمساز همان «دوزخ زمینی» ست

همانگونه که برای تامک (شخصیت اصلی فرمان ششم/ فیلمی کوتاه درباره عشق ۱۹۹۸) دوزخ شد. تمنای به ظاهر عشق و در باطن بدن که به شیوهی اکسپرسیونیستی از خلال رنگهای کادر دوربین روایت میشود. سراسر صراحت و سراسر بهام! ژاکک اگر از کشتن دیگری میمیرد این



بار تامک نه از بازگشت از عشقی شکستخورده، که با سرخوردگی دیده نشدن و دیگر هیچ نداشتن به دوزخ پا میگذارد. همهی فرامین در آن مجتمع آپارتمانی ورشو میگذرد. دوربین وارد خانهها و درون آدمها میشود. عشق، خیانت، کشتن، انتقام، دروغ، وفاداری. میگوید: «مگر غیر از احساسات چیزی وجود دارد؟»

روایت در جهانیست که شخصیتها نه با استانداردهای روانشناختی که با تحلیل کارکردهایشان سنجیده میشود. اینکه چه نقشی در پیشروی درام دارند. فیگورهای تیپیک یا شمایلهای معجزهگر؟ روایت در عین ناطق بودن سکوت اختیار میکند. نگاه، به بیان کامل در بصریت است. دستیابی به فرم بصری بیان. و سکوت شخصیتها مجوز ورود دوربین به دنیایشان است. به تعبیری دقیق، فیلمساز راوی دوزخ زمینی، نمادگرا و مغمومزده نیست. او هنر را در قلمرو حس میپاید. منطق روایت در شاعرانگیست. هر چند او خود فارغ از چنین فضیلتی بود. بنیان واقعیتهای امور در جایی دیگریست. در جایی که نمیدانیم. در منطق فیلمساز شخصیتها فرصت دگرگونی یافتهاند. چیزهایی فهمیدهاند و انسانتر شدهاند. میگوید: معضل اساسی قرن بیست این است که با دیگران بهشدت بیتفاوت هستی.

و سه رنگ مانیفست آقای فیلمساز بود. آبی تباهی کامل جداشدگی از تمام زندگیست. ژولی طول و عرض استخر را شنا میکند نه برای شنا که برای مرگی خودخواسته و مرگی تمرینشونده برای مخاطب. مخاطب ژولی را میبیند تا مرگ را تمرین کند. آیا تباهشدگی را مرزی هست؟ پاسخ در پرواز کبوترهای میدانی در ورشوست یا روی میز کافهای که وکیل ژاکک به ملاقات معشوقش رفته است و کمی آنسوتر ژاکک دارد طناب مرگ راننده تاکسی را آماده میکند. صحنه معطوف به احتضار مرگ است. ژولی در واقع مرگی مدام است. مرگی آبی درست به پهنای شعاعهای آبی بر سینهی استخر. سفید(۱۹۹۴) اما «شدن» روی تخت سپید اتاق هتلی در ورشو با نالههای شیرین دومنیک است. سائق اروس نزد مردی زود انزال شونده که نامزدش را راضی نمیکند. لیبیدو اما سرکشتر از آن است که سوی باج نرود. پایان

محتمل است. سقوط هردو. زن اینبار راضی شده است، مرد اما تباه. شخصیتها آغاز و با همان تمام میکند:

!بدرود خیال زیبای من! بدرود

پسوا (فرناندو پسوا ۱۸۸۷-۱۹۳۸) میگوید؛ همهی ما عاشق میشویم اما در این میان دروغ آن بوسههاییست که با یکدیگر رد و بدل میکنیم!

قرمز، آغاز همان چیزیست که در گذشته ادامه داشته است. قاضی دست والنتین (ایرن ژاکوب، تجسم پیوند شهوت و روحانیت) را میگیرد، اما درمییابد کافی نیست و آن یکی دستش را هم میگذارد رویش و چنین میگوید؛

.«تو همان زنی هستی که هرگز ملاقاتش نکردهام»

و عشق گوئی با خیانت است که کامل میشود وگرنه خام است و هنوز نشده است. قاضی میگوید؛ تو بیگناهتر از آنی هستی که به دادگاهی خوانده شوی! در جائی، در ماشین والنتین دستانش را به صورتش میکشد و نفس نیمه عمیقی تو میدهد و این عریانترین نمای تمنای جسم است. جسمی که در شهری دیگر برای دیگری گشوده شده است؛ مثل زن قاضی که برای یک مرد دیگر گشود. قاضی اما همان انسان معصیتزدهی اسیر سرنوشت شر جهان کیشلوفسکیست. جهانی که واقعیت امور در آن معطوف به ارادهایست ناشناخته! تقدیرت را قبول کن و بمیر! مثل ژولی مثل باکا مثل کارولی که دومنیک را میپراند، چرا که بستر پرصدایی ندارند. و پایانبندی باید همچو مهمانی ناتمامی باشد که شخصیتها در کنار هم و جهانشان آوار بر شانههای انسان قرن بیستمی.

همگی از کشتی غرق شدهای بیرون میآیند. مبهوت، یکیشان اخته و ترسزده و رنگپریده، خیانتدیده و از دست داده در جهانی که هیچ کلامی از امید نیست، حتی امیدی مبهم و شانسی حتی یک شانس کور! باکا در ورشو به دار آویخته شده است. خود فیلمساز بعدها اعتراف کرد سکانس اعدام برای همه سنگین بود؛ «انقدر که فقط در یک برداشت، گرفتیم» . تامک در آن آپارتمان مادر دوستش احتمالاً دوباره رگ دستش را زده است. جوزف قاضی بازنشسته، رستگاریش در نبوسیدن .است و دروغی که هرگز خوانده نمیشود و بدرود میکند با خیال زیبایی چون والنتین

والنتین، نجاتیافته و در جستجوی مردی ست که پیدایش نیست. ژولی، هفتاد ساله است و هنوز در کافه به صندلی خالیای خیره است که پسرش میتوانست آنجا بنشیند. اما او سالها قبل مچاله شده است. کارول، مردتر از شبهای اول برای دومنیک است، اما آن عشق دیگر به هرزگی رسید و علفزار شد. و این همان دلهرهی هستی است که استاد میگوید: من نمیتوانم به آسمان نگاه کنم. من میترسم! و قلب ایستاد در اندکی بعد از پنجاه سالگی در ورشو در لهستان سرد و .... یخزده

اما هر آغازی

تنها ادامهایست از گذشته

....ما تنها ادامهی از گذشته هستی

در ستایش فیلمسازی که خود گفت «من هیچ نمیدانم. کار من ندانستن است.»

عشقم، بیاد آر!
سرگذشت جنبش چپ چریکی ترکیه به روایت سریال تلویزیونی!

وهاب انصاری

• سریال تلویزیونی «عشقم، به‌یاد آر!» روایتی است، از سرگذشت جنبش چپ چریکی ترکیه که بر اساس اسناد، روزنامه‌ها، عکس‌ها و فیلم‌هایی از آرشیوهای آن دوره، در ۶۸ قسمت یک ساعت و نیمه ساخته شده است. این سریال نگاهی به تاریخ سیاسی دو دهه‌ی ترکیه از سال ۱۹۵۹ تا کودتای ۱۲ سپتامبر ۱۹۸۰ است که جنبش چپ چریکی را در مرکز توجه خود دارد. جنبشی که مشابهت‌های زیادی با جنبش چریکی در ایران داشته است...

عشقم، به‌یاد آر!
آن شباهنگام خوشبختی را
آن بوسه‌های زیر درختان کاج را
مرا مجنون کردی، تو هم گرفتار آیی
گر عشقم را انکار کنی
از خدایت مکافات خواهی دید
تو به من یاد دادی سودای عشق را
چه زود فراموش کردی مرا

(این ترانه در اول سریال با صدای زیبایی خوانده می‌شود.)

سریال تلویزیونی به‌یاد آر عشقم، به تاریخ معاصر ترکیه از دولت ادنان مندرس که همراه با تحولات سیاسی–اجتماعی در ترکیه است، پرداخته است، که همراه است با تحولات جنبش چپ کمونستی ترکیه و فراروئیدن جنبش چریکی از درون چپ سنتی و نقش سیاسی در کشور ترکیه! اهمیت این سریال در این است که به تاریخ سیاسی مدرن ترکیه از نگاه واقع‌بینانه و به‌دور از تحریف و استفاده‌ی سیاسی از آن توسط قدرتمداران است.
همین امر نشان می‌دهد که سینما و تلویزیون می‌تواند نقش بسزایی در شناساندن تاریخ معاصر کشور به نسلهای بعدی داشته باشد. بنا به دلایل مختلف سینما و تلویزیون ایران به‌جز چند کار به تاریخ معاصر کشور با نگاهی رئالیستی نپرداخته است. قطعاً مهمترین و اصلی‌ترین دلیل این امر حکومت‌های دیکتاتوری و استبداد و سیطره‌ی آن بر سینما و تلویزیون بوده است. شناساندن این سریال و کاری که می‌توان از طریق سینما و تلویزیون برای شناساندن تاریخ معاصر و تاریخ چپ کشور ایران که بیش از ۱۰۰ سال تاریخ دارد، انجام داد حائز اهمیت است. برای جلوگیری از گسست نسل‌ها و درس‌آموزی از تاریخ معاصر کشور کار در چنین عرصه‌هایی دارای اهمیت است. امید که سینماگران کشورمان هم بتوانند روی تاریخ معاصر کشورمان کارهای مستقل و بی‌طرفانه‌ایی را انجام بدهند.

***

سریال تلویزیونی «عشقم، به‌یاد آر!» –Hatirla sevgili– روایتی است، از سرگذشت جنبش چپ چریکی ترکیه که بر اساس اسناد،

روزنامه‌ها، عکس‌ها و فیلم‌هایی از آرشیوهای آن دوره، ساخته شده است. این سریال در واقع نگاهی به تاریخ سیاسی دو دهه‌ی ترکیه از سال ۱۹۵۹ تا کودتای ۱۲ سپتامبر ۱۹۸۰ است با محوریت جنبش چپ چریکی است. سریال توسط ایلگاز قیریتلی‌اوغلو – Ilgaz Giritlioglu به سفارش کانال تلویزیونی آ. تی. وی. –ATV که یکی از پربیننده‌ترین کانال‌های سراسری ترکیه است و در تمامی دنیا پخش می‌شود، تهیه و به‌نمایش در آمده است. سریال در ۶۸ قسمت ساخته شده و هر قسمت آن زمانی در حدود ۹۰ دقیقه را در بر می‌گیرد.
سریال «عشقم، به‌یاد آر!» را اومو بورهان–Ümmü Burhan و فاروق تبر Faruk Teber– کارگردانی کرده‌اند. سناریو سریال توسط نیلگون اونش Nilgün- ÖneŞ با همکاری شبنم چیتاک Şebnem Çitak و آیلین علی برنAylin Aliberen نوشته شده است.
«عشقم، به‌یاد آر!» بازی هنرپیشه‌ها و بازسازی نمایشی صرف از یک دوره‌ی تاریخی نیست. در این سریال که قصد به تصویر کشیدن وقایع تاریخی آن روزگاران را دارد، در آغاز وقایع مهم تاریخی آن دوره (تظاهرات‌ها، برخی از عملیات چریکی، محاکمات و سایر رویدادها) روزنامه‌ها، عکس‌ها و فیلم‌های مستند به‌جا مانده از آن دوره، به نمایش درمی‌آیند.
در سریال از موزیک، ترانه‌ها و سرودهای مناسب و تاثیرگذار استفاده شده‌اند. ترانه و سرودها از اشعار نو و کلاسیک و بازخوانی سرودهای انقلابی آن دوره هستند. از کلاسیک‌ها، شعر زیبای عمر خیام «ابررفت.....» با صدایی زیبا خوانده شده است. انتخاب موزیک، ترانه‌ها و سرودهای متناسب با صحنه‌ها، به سریال حال و هوای خاصی داده است. برای ساختن آهنگ‌ها و خواندن ترانه‌ها و بازخوانی سرودهای انقلابی از آهنگسازان و خوانندگان معروف و توانایی استفاده شده است.
سریال، دلایل و زمینه‌های کودتا علیه دولت عدنان مندرس Adnan Menderesرا به خوبی به تصویر کشیده است. فشارها بر مطبوعات و مخالفین توسط دولت، نارضایتی روشنفکران و مردم از دولت، تعطیلی روزنامه‌ها و مطبوعاتی که در انتقاد از دولت مندرس مطلبی بنویسند، بستری می‌شود برای بهره‌گیری نظامیان از ضعف دولت جهت انجام یک کودتا. مردم در روز کودتا، علیرغم منع رفت و آمد، با شیرینی، گل و جشن و پایکوبی در خیابان‌ها، از کودتای نظامیان استقبال می‌کنند.
تنها اقدام مثبت که نظامیان در دوره حاکمیت کودتا انجام می‌دهند، برای توجیه افکار عمومی داخلی و خارجی، با تعیین کمیسیونی از استادان

دانشگاه، قانون اساسی جدید ترکیه را تدوین می‌کنند. قانون اساسی با معیارهای دمکراتیک و اقتباس از قانون اساسی فرانسه تدوین می‌شود.
جریان محاکمات دادگاه عدنان مندرس نخست وزیر ترکیه و جلال بایار رئیس جمهور ترکیه و اعضای کابینه‌ی دولت و اعضای برجسته‌ی حزب دمکرات ترکیه مستقیماً از طریق رادیو در سراسر ترکیه پخش می‌شود. در حقیقت پخش مستقیم محاکمات آموزش سیاسی بزرگی برای مردم ترکیه بود. این محاکمات هم نیات نظامیان را برملا می‌کند و هم از طریق دفاعیاتی که برخی از اعضای دولت مندرس از خود و حزب دمکرات می‌کنند، مردم پی می‌برند که غیر از کودتای نظامی و غیر از خشونت راه‌های دیگری هم برای حل و فصل مسایل سیاسی کشور بوده است.
آنجایی که رضا اونسال Reza Ünsal از مشاوران ارشد عدنان مندرس و نماینده مجلس ملی ترکیه در دفاع از خود و حزبش می‌گوید: «من و رفقای حزبی‌ام به‌خاطر اینکه خلق‌مان را رنجانده‌ایم، خیلی متاسفیم. دمکرات‌ها هم می‌توانند اشتباه کرده باشند. احتمال اینکه ما هم اشتباه کرده‌ایم، وجود دارد. اما راه تصحیح کردن این اشتباهات می‌توانست از طرق دمکراتیک پیش برده شود. برگزاری انتخاباتی آزاد می‌توانست مسایل سیاسی کشور را به شکل مسالمت‌آمیز حل کند. کودتا، امکانات و فرصت دست‌یابی به دمکراسی را در یک شب از بین برد و در کشور روند پیشرفت دمکراسی را قطع کرد و دست کم تا ۵۰ سال آینده نفس دمکراسی را برید. متاسفانه در مقابل‌مان یک دادگاهی که این مسایل را درک کرده باشد را نمی‌بینیم.» رئیس دادگاه به رضا اونسال اعتراض می‌کند و از او می‌خواهد که از خودش و اتهاماتی که متوجه او است، صحبت بکند. رضا اونسال در جواب می‌گوید: «این‌ها برای دفاع از شخص خودم نیست، اینها را به‌خاطر علاقه‌ی ملتم به عدالت و دمکراسی و برای یادآوری به شما بیان کردم».
مردم اما بسیار زود در می‌یابند که حاصل کودتا نه دمکراسی و نه گشایش در فضای سیاسی و اجتماعی مردم که بسته‌تر شدن فضای سیاسی کشور و تشدید سرکوب‌ها است. کودتاگران ۳۴۰۰ نفر را در ارتش بازنشسته می‌کنند و به‌جای محاکمه‌ی عادلانه و منصفانه‌ی دولت مندرس و اعضای برجسته‌ی حزب دمکرات ترکیه، با به راه انداختن محاکمات نمایشی، با تصمیمات از پیش اتخاذ شده توسط محافل حاکم نظامی علیه محکومان و در شکل مجازات‌های سنگین به اجرا می‌گذارند. بلافاصله بعد از پایان محاکمات عدنان مندرس و دو وزیر کابینه‌ی او فاتح رشتو و حسن پولاتکان اعدام می‌شوند.
در آخرین جلسه دادگاه، رئیس دادگاه میگوید: «بالاخره به پایان محاکمات ماراتونی که ۹ ماه و بیست روز طول کشید، ۲۸۷ جلسه برگزار شد، رسیدیم. در این مدت به حرف‌های محکومین گوش دادیم. آنان دفاعیات خودشان را انجام دادند. تمامی جریان دادگاه از طریق رادیو به اطلاع مردم در سراسر ترکیه رسید. اکنون روز تصمیم‌گیری است. دیوان عالی کشور تمامی مدارک، دلایل و اسناد را با دقت بررسی کرده است. دیوان عالی کشور۴۳ متهم را به زندان ابد و ۱۵ متهم را به جرم نقض قانون اساسی به اعدام محکوم کرده است. ۱۳۳ متهم نیز تبرئه می‌شوند. برای ۸۰۴ متهم نیز به جرایم مختلف حکم‌های مختلفی صادر شده است.
اکنون اسامی محکومین را قرائت می‌کنم. نام کسانی را که می‌خوانم، از جایشان بلند شوند. جلال بایار (رئیس جمهور) محکوم به اعدام، عدنان مندرس (نخست وزیر) محکوم به اعدام –به‌خاطر اقدام به خودکشی در جلسه حاضر نیست– ، فاتح رشتو زورلو(وزیر امور خارجه) Fatih Rüştü Zorlu محکوم به اعدام، حسن پولاتکان Hasan Polatkan(وزیر دارایی) محکوم به اعدام، رضا اونسال محکوم به اعدام،...» . همان شب کمیته‌ی امنیت ملی ترکیه برای تصمیم‌گیری نهایی تشکیل جلسه می‌دهد و حکم اعدام ۳ نفر را تایید می‌کند. حکم اعدام بقیه را به ابد تبدیل می‌کند. جالب اینکه نظامیان قبل از اتمام دادگاه برای حکم اولیه‌ایی که دادگاه قرار است، صادر بکند، تدارک اجرایی در زندان ایمرالی İmralı دیده بوده‌اند.
مردم با تجربه‌ای که از اعمال نظامیان کسب می‌کنند، در انتخاباتی که بعد از کودتا برگزار می‌شود، با شرکت در انتخابات و با رای دادن به حزب عدالت که ادامه دهنده راه حزب دمکرات است، نارضایتی خودشان را از اقدامات نظامیان نشان می‌دهند. حزب عدالت، اکثریت آرای مردم را کسب می‌کند. پیروزی انتخاباتی حزب عدالت که ادامه دهنده راه حزب دمکرات ترکیه بوده، دهن‌کجی به نظامیان بود و انتقاد مطبوعات از اعمال نظامیان روز به روز گسترش می‌یابد. اما نظامیان اراده‌ی مردم را بر نمی‌تابند و به اعمال قدرت ادامه می‌دهند. آنها با با صدور بخشنامه‌ها و تدوین مقررات مکملی جدید، به مطبوعات دیکته می‌کنند که چه بنویسند و چه ننویسند. آنان حتی در کارهای احزاب منتخب مردم نیز دخالت کرده و در عمل، قانون اساسی تدوین شده توسط خود را به کنار می‌نهند.
بر بستر چنین فضایی، جامعه و اعتراضات مردم و دانشجویان رادیکال‌تر و گسترده‌تر می‌شود.
سئویم گورسوی –sevim Gürsoy– روزنامه‌نگار شجاع، زمانی که پی به این بی‌عدالتی‌ها، محاکمات فرمایشی و تدوین مقررات برای فشار بیشتر به مطبوعات و احزاب می‌برد، شجاعانه به دفاع از رقیبان دیروزی خود بر می‌خیزد و در دفاع از دمکراسی کمترین تردیدی به‌خود راه نمی‌دهد. زمانی هم که چاپ مقالات انتقادی‌اش در روزنامه‌ایی که کار می‌کند دیگر میسر نمی‌شود، با همکاری محمد کارائیل Karayel– مجله‌ی تازه‌ای به نام «یول» با گرایشات چپ را منتشر می‌کنند. این دو در این راه، همه‌ی دشواری‌ها و ناملایمات را تحمل می‌کنند.
روزی سئویم نگرانی‌هایش را از عواقب اوضاع سیاسی حاکم با محمد در میان می‌نهد و محمد در پاسخ او می‌گوید: «من هم نگران‌ام. نگران اینکه به‌جای مبارزه سیاسی، اسلحه به میان بیاید.»
فضای دانشگاه‌ها ملتهب هستند. فعالین کارگری از سندیکاها و اتحادیه‌های کارگری موجود که تبدیل به آلت دست دولت و سرمایه‌داران شده‌اند، ناامید شده، تشکل‌های کارگری مستقل را سازماندهی می‌کنند. با تشکیل تشکل‌های مستقل کارگری به سازماندهی اعتصابات و مبارزات صنفی–سیاسی کارگران می‌پردازند. پیوندهای ارگانیک بین فعالین دانشجویی و کارگری شکل می‌گیرد.
در چنین فضایی دنیز گزمیش Deniz Gezmiş کسی که بعداً به سمبل مبارزه چریکی ترکیه تبدیل شد، پا در میدان مبارزات سیاسی گذارد. او در سال ۱۹۶۵ عضو حزب کارگران ترکیه می‌شود. دنیز در ۳۱ آگوست ۱۹۶۶ به خاطر شرکت در آکسیون‌های همبستگی با کارگران شهر چوروم و حضور فعال در تظاهرات اعتراضی علیه فشار بر سندیکاها در میدان «تقسیم–Taksim» استانبول برای مدتی دستگیر می‌شود. دنیز در ۷ نوامبر ۱۹۶۶ تحصیل در دانشکده حقوق دانشگاه استانبول را آغاز می‌کند. او همراه رفقایش در ۳۰ ژانویه ۱۹۶۸ «سازمان حقوقدانان انقلابی» (Devrimci Hukuklular Örgütü) را بنیان می‌نهند. او در ۲۱ ژوئیه ۱۹۶۸ با رهبری دانشجویان معترض علیه ۶ ناوگان آمریکایی که در ساحل استانبول لنگر انداخته‌اند، یک حرکت ضد آمریکایی را سازماندهی می‌کند که طی آن ملوانان آمریکایی به دریا پرتاب می‌شوند. دنیز به جرم شرکت در تظاهرات‌های غیرمجاز، در ۳۰ ژوئیه ۱۹۶۸ به یک ماه و ۲۱ روز زندان محکوم می‌شود و او این محکومیت را در زندان «سلطان احمد» استانبول سپری می‌کند. در ۲۸ نوامبر ۱۹۶۸ به خاطر

شرکت در تظاهرات اعتراضی علیه دیدار سفیر آمریکا –روبرت کومر– که یکی از فرماندهان ارتش آمریکا در جنگ ویتنام بود، تحت تعقیب قرار می‌گیرد. در ۳۱ مای ۱۹۶۹ دنیز گزمیش در جریان تظاهراتی در دانشکده حقوق زخمی می‌شود. بعد از این واقعه، او و همرزمانش با جبهه‌ی خلق برای آزادی فلسطین ارتباط برقرار می‌کنند و از طریق سوریه برای آموزش نظامی به پایگاه‌های مبارزان فلسطینی در اردن می‌روند. اول سپتامبر ۱۹۶۹ او را رسماً از دانشگاه اخراج می‌کنند. دنیز گزمیش در اواخر سال ۱۹۶۹ با رفقای خود، حسین اینانHüseyin Inan ، جیهان آلپتکینÇihan Alptekin ، یوسف اسلان Yusuf Aslan ، سینان جمگیل Sinan Çemgilو آلپ‌اسلان اوزدوغانAlpaslan Özdoğan «ارتش رهایی‌بخش خلق ترکیه» (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) THKOرا بنیانگذاری می‌کنند. در ۱۱ ژانویه ۱۹۷۱ آنان برای تامین نیازهای مالی گروه، دست به مصادره‌ی موفقیت‌آمیز یک بانک می‌زنند. در ۴ مارس ۱۹۷۱ آنان ۴ آمریکایی را به گروگان می‌گیرند و در ازای آزادی گروگان‌ها خواهان ۴۰۰ هزار دلار پول، آزادی کلیه زندانیان انقلابی و قرائت مانیفست «ارتش رهایی‌بخش ترکیه» از رادیو می‌شوند. اما آنان علی‌رغم برآورد نشدن خواسته‌هایشان از طرف دولت ترکیه، گروگان‌ها را آزاد می‌کنند.

در دسامبر ۱۹۷۱ دنیز گزمیش همراه یکی از رفقایش، در جریان حمله‌ای به سفارت امریکا در آنکارا ۲ پلیس نگهبان سفارت را زخمی می‌کنند. عده‌ای از رفقایش به رهبری سینان جمگیل برای تدارک مبارزه مسلحانه در کوه، به کوه‌های «اکچا داغ» Akçadag واقع در شرق آناتولی می‌روند. دنیز گزمیش و یوسف اسلان نیز با چند تن از رفقایش به طرف کوه‌های «نورحق» حرکت می‌کنند. اما در میانه‌ی راه به‌خاطر بارش سنگین برف و سردی هوا که موتورسیکلت‌شان خراب می‌شود، در منطقه «شارکیشلا»–Şarkişla در استان سیواس –Sivas توسط پلیس محلی شناسایی می‌شوند. در درگیری بین آنان و پلیس، یوسف اسلان زخمی شده و توسط پلیس دستگیر می‌شود. دنیز گزمیش هم بعد از چندین ساعت جنگ و گریز، سرانجام در ۱۶ مارس ۱۹۷۱ به چنگ پلیس می‌افتد.

دادگاه دنیز گزمیش در تاریخ ۱۶ ژوئیه ۱۹۷۱ در آنکارا آغاز می‌شود. دنیز گزمیش و ۱۷ تن از یارانش توسط دادگاه نظامی به اعدام محکوم می‌شوند. در دادگاه تجدید نظر احکام اعدام دنیز گزمیش، حسین اینان و یوسف اسلان تایید و احکام بقیه رفقایش از اعدام به حبس ابد تبدیل می‌شود. حکم اعدام دنیز و رفقایش در تاریخ ۱۰ مارس ۱۹۷۲ از طرف مجلس ملی ترکیه تایید شده و این حکم ۶ روز بعد، از طرف مجلس سنا مورد ابرام قرار می‌گیرد.

بلند اجویت و عصمت اینونو در مجلس ملی علیه احکام اعدام آنان صحبت کرده و به اعتراض بر می‌خیزند. اما سلیمان دمیرل نخست وزیر وقت ترکیه، احکام اعدام را تایید می‌کند. در ۴ مای ۱۹۷۲ تقاضای عفو آنان، از طرف جودت سونایÇevdet Sunay ، رئیس جمهور وقت ترکیه رد می‌شود. دنیز گزمیش، حسین اینان و یوسف اسلان در تاریخ ۶ مه ۱۹۷۲ در زندان مرکزی آنکارا به دار کشیده می‌شوند. هنگام اعدام دنیز و رفقایش علاوه بر مسئولین زندان و دادستان، ۲ تن از وکلای مدافع آنان آقایان خالد چلنک و محرم اردوغان نیز حضور داشتند. آقای خالد چلنک بعد از اعدام دنیز و رفقایش رمانی با نام «لحظه‌های شب اعدام» می‌نویسد.

***

(خالد چلنک در سن ۸۷ سالگی، در مصاحبه‌ای با کانال تلویزیونی سی. ان. ان. ترکیه کل جریان محاکمات و لحظات اعدام دنیز و رفقایش را با جزییات توضیح داده است.
www.youtube.com)

دنیز گزمیش در پای چوبه‌ی دار با این شعارها با زندگی وداع می‌کند. : «زنده باد ترکیه مستقل!»، «زنده باد مارکسیسم–لنینیسم، این ایدئولوژی کبیر!»، «زنده باد همبستگی مبارزات خلق‌های کرد و ترک!»، «زنده باد کارگران و دهقانان!»، «مرگ بر امپریالیسم».

و این ترانه از خواننده مشهور ترکیه – سلدا باغجان Selda Bağçan به یاد دنیز گزمیش خوانده است، بنام دنیزلاری دالگاسیم (موج دریاها هستم) www.youtube.com

در این سریال، نقش گروه‌های فشار و سازمان‌های «ناسیونالیستی–اسلامیستی» در همکاری با سازمان امنیت ترکیه (میت) به خوبی نشان داده می‌شود. ابزار و شیوه‌های مورد استفاده‌ی این گروه‌ها و سازمان‌ها در همکاری‌شان برای سرکوب چپ‌ها و فعالین تشکل‌های کارگری به نحو احسنی به تصویر کشیده است. به عنوان مثال، منازل مخالفین دولت توسط آنان شبانه علامت گذاری می‌شوند و بدینوسیله سرنخ لازم را در اختیار پلیس قرار می‌دهند. گروه‌های فشار و سازمان‌های «ناسیونالیست–اسلامیست» حتی خود اقدام به یورش علیه دانشجویان و جوانان چپ‌گرا می‌کنند و آنها را به قتل می‌رسانند.

همکاری وسیع نیروهای «ناسیونالیست–اسلامیستی» با سازمان امنیت و پلیس ترکیه در قتل و عام وحشتناک و فجیع علوی‌ها و چپ‌ها در منطقه «قهرمان ماراش Kahramanmaraş» در ۱۹ تا ۲۶ دسامبر ۱۹۷۸ می‌باشد. این قتل عام را به عنوان یکی از نادر قتل عام‌های تاریخ ترکیه نام می‌برند. در سینمای شهر فیلم ضد کمونیستی «خورشید چه زمانی طلوع خواهد کرد؟» به نمایش گذاشته شده است که به داخل سینما بمبی پرتاب می‌شود. نیروهای اسلامی–ناسیونالیستی به دروغ وسیعاً در سطح شهر تبلیغ می‌کنند که پرتاب بمب کار کمونیست‌ها است. نیروهای مذهبی تکبیرگویان مردم را به خیابانها می‌کشانند و وسیعاً در سطح شهر با شعارهای «امروز روز جهاد است»، «رهبر تورکش»، «هرکسی که علوی‌ها را بکشد به بهشت می‌رود»، «کمونیست‌ها را آزاد نکنید»، ... افکار عمومی را علیه علوی‌ها و چپ‌ها تحریک می‌کنند. شبانه نیروهای ناسیونالیستی منازل علوی‌ها و چپ‌ها را علامت‌گذاری می‌کنند و شرایط را کاملاً برای شناسائی و حمله به آنان آماده می‌کنند. بعد از فراهم آمدن این شرایط قتل عام وسیعی را حدود یک هفته از علوی‌ها و چپ‌ها به راه می‌اندازند. ابعاد این قتل عام طوری بوده است که کودکان و زنان زیادی به شکل خیلی فجیع کشته می‌شوند. تعداد ۱۱۱ کشته و هزاران زخمی و اکثریت مردم نیز شهر را ترک می‌کنند، رسماً تایید شده است. همه‌ی اینها در سریال به خوبی به تصویر کشیده شده است.

در این سریال از رجب اردوغان، نخست وزیر فعلی ترکیه که آن زمان عضو فعال گروهای «ناسیونالیستی–اسلامیستی» بوده، نام برده می‌شود و در یک صحنه در کلاس شعر خوانی شاعر معنوی پان‌ترکیست‌های ترکیه –نجیب فاضل– به تصویر کشیده شده است.

در این سریال، انواع و اقسام شکنجه‌های روحی و جسمی مخالفین توسط بازجویان و زندانبانان در شکنجه‌گاه‌های ترکیه به گونه بسیار گویایی به تصویر کشیده شده است. فعالین جنبش چپ چریکی چه در بیرون و چه در داخل شکنجه‌گاه‌ها روحیه‌ایی مقاوم دارند. در زیر انواع و اقسام شکنجه‌ها مقاومتی جانانه از خود نشان می‌دهند.

دنیز کارائیل از کوه برای انجام ماموریتی به استانبول می‌آید و دستگیر می‌شود. اطلاعات مهم و حیاتی راجع به گروه و رفقایش دارد. در آغاز دستگیری‌اش مورد شدیدترین شکنجه‌ها قرار می‌گیرد، اما یک کلمه در مورد رفقایش نمی‌گوید. دنیز بعداز شکنجه‌های سخت و وحشیانه که دیگر قادر به راه رفتن نیست، در حالتی نیمه جان و بیهوشی، بازجویانش زیر بغلش را می‌گیرند، کشان کشان او را به یک سلول انفرادی نمور و تاریکی پرتاب می‌کنند. دنیز آش و لاش در وسط سلول افتاده است، زمانی که چشم‌هایش را باز می‌کند، چشمش به نوشته‌ای می‌افتد که روی دیوار سلول حک شده است، «با شرافتت به اینجا آمده‌ای، با شرافتت از اینجا بیرون برو». دنیز با دیدن این نوشته نیرو می گیرد و خودش را کشان کشان به دیوار تکیه می‌دهد و می‌نشیند، اما بر اثر کابل زدن‌ها به کف پایش قادر به راه رفتن نیست. برای به حرف در آوردن دنیز نامزدش دفنه را که بیشتر از جانش دوست دارد و حامله است، در مقابل چشمانش شکنجه می‌کنند و شوک الکتریکی به دفنه وارد می‌کنند، اما دنیز کلمه‌ایی به زبان نمی‌آورد. طوری که بازجویانش زبان به تحسینش می‌گشایند.

در عین حال شکنجه‌ها تاثیرات بسیار مخربی روی زندانیان شکنجه شده می‌گذارند که عوارض آنها پس از سال‌ها نیز بر روی قربانیان مشهود است. بدترین و مخرب‌ترین شکنجه، تجاوز جنسی به زنان و دختران است. زینب دختر دانشجوی حقوق که شاگردی است ممتاز و در فعالیت‌های انقلابی خیلی فعال و پر جنبش و جوش و شجاع، چندین ماه شکنجه و توهین و کتک‌های شکنجه‌گران را تحمل می‌کند. اما زمانی که مورد تجاوز جنسی قرار می‌گیرد، چنان از نظر روحی ویران می‌شود که بعد از آزادی از زندان دست به خودکشی می‌زند. او ماه‌ها تحت معالجه روان‌پزشک قرار می‌گیرد، تا سلامت خود را بازیابد.

نکته‌ی قابل اعتنا در این سریال، نوع برخورد سمپاتیک با تاریخ جنبش چپ چریکی در ترکیه و پذیرش این جنبش به عنوان بخشی از تاریخ این کشوراست. در این سریال سمپاتی نسبت به جنبش چپ چریکی ترکیه مشهود است و نگاه به این تاریخ، به عنوان بخش جدائی‌ناپذیری از تاریخ ترکیه، نگاهی مثبت است. از تاریخ جنبش چپ چریکی به عنوان جنبش اعتراضی علیه دیکتاتوری، جنبشی عدالتخواهانه و جنبشی برای استقلال سیاسی ترکیه دفاع می‌کند. اما سریال در همان حال بر نقطه ضعف‌ها و اشتباهات این جنبش چشم نمی‌پوشد. بحث و انتقاد از شیوه‌ی مبارزه آنان را نه مستقیماً بلکه از طریق بحث‌هایی که بین فعالین جنبش چریکی با فعالین جنبش‌های سندیکایی، کارگری، روزنامه‌نگاران و استادان دانشگاه‌ها جریان دارد، در معرض قضاوت بیننده قرار می‌دهد.

سریال، دلایل و زمینه‌های پیدایش این جنبش را در تحولات داخلی ترکیه و تاثیرات تحولات جهانی آن دوره مانند جنگ ویتنام و انقلاب کوبا می‌داند و توانسته آنها را، به نحو موفق به تصویر بکشد.

سریال، زمینه‌های فکری و سیاسی جنبش چریکی را در نسل پیش از جنبش چریکی که به جامعه و سنت‌های جامعه انتقاد دارد و علیه سنت‌ها و روابط سنتی هم در خانواده و هم در جامعه معترض است، می‌کاود. نسلی که، موسیقی‌اش، فیلم‌هایش و تمامی علایق‌اش با نسل ما قبل خود فرق دارد. نسل الگوی فکری جنبش چریکی ترکیه، هرچند خود مستقیماً در مبارزات جنبش چریکی شرکت ندارد، اما تا به آخر هم در عرصه فکری و هم در عرصه پشتیبانی‌های عملی یار و یاور جنبش چریکی باقی می‌ماند.

این سریال، نسل جنبش چریکی را هم از زمانی به تصویر می‌کشد که هنوز به مبارزه نپرداخته است و هم آنگاه که در مبارزه قرار می‌گیرد. این نسل همواره نسلی است، عصیانگر، با شهامت و علیه سنت‌ها و روابط سنتی، هم در خانواده و هم در جامعه. این نسل در هیچ عرصه‌ای از ابراز خواسته‌ها و تمایلاتش ابا ندارد. این نسل برای خواسته‌هایش تا به آخر مبارزه می‌کند و برای مبارزه‌اش و به خاطر اعتقاداتش حاضر به فداکاری و گذشت از عزیزترین‌هایش، از خانواده و از عشقش است. این نسل برای ادامه‌ی مبارزه حتی آنجایی که خانواده را در مقابل خود می‌بیند، در قطع رابطه با خانواده یک آن درنگ نمی‌کند. اما هیچگاه هم احساس و عاطفه‌ی انسانی‌اش نسبت به دوستان و خانواده را از یاد نمی‌برد. این نسل بر این نکته آگاهی دارد که مخالفت خانواده فقط و فقط در فاصله‌ی فکری نسل‌ها و احساس نگرانی مادرانه و پدرانه است و نه در چیز دیگری.

آنجایی که احمد گورسوی Gürsoyدر مقام یکی از وکلای مدافع هیات دولت مندرس در دادگاه نظامی، برابر پدرش قرار می‌گیرد که یکی از دادستان‌ها است، و آنگاه که در منزل به خاطر دفاع از مندرس «مجرم» مورد سرزنش پدر قرار می‌گیرد، رو به پدر می‌گوید: «تو خود به من یاد دادی که همواره از آنچه که حقیقت می‌دانم، دفاع بکنم.» پدر سر پایین می‌اندازد و سکوت می‌کند.

***

انتقادهایی هم به این سریال شده است. از جمله انتقاد کنندگان، آقای نهاد بهرام Nehad Behram شاعر و نویسنده بزرگ ترکیه و از هم‌رزمان دنیز گزمیش می‌باشد. نهاد بهرام که رمان معروف «سه نهال بر سر چوبه‌دار»، سرگذشت دنیز گزمیش و یارانش را نوشته است، درباره‌ی سریال می‌گوید: «سناریو نویس سریال «عشقم، به‌یاد آر!»، خانم نیلگون اونش مگر همه‌ی حقیقت را نمی‌داند؟ آخر او که خود معترف است که در سال‌های دهه ۱۹۷۰ با «حزب انقلابی کمونیست ترکیه» Devremci Komünist Partisi – Türkıye TDKP-- ارتباط داشته است. نیلگون اونش می‌گوید که در سریال «عشقم، به‌یاد آر!» نتوانسته بی‌طرف بماند. هیچ‌کس هم از او انتظار بی‌طرفی ندارد. ایکاش، ایکاش او بی‌طرف نمی‌ماند. از مخالفینش صرف نظر کردیم، حداقل همسنگران آن زمان خودش را درست تعریف می‌کرد. خانم نیلگون اونش حرف‌های دنیز گزمیش در پای چوبه‌دار را سانسور کرده است.» اما نکات سانسور شده به زعم آقای نهاد بهرام در طول سریال و در جریانِ محاکمات دنیز گزمیش و رفقایش مکرراً آمده است. خانم نیلگون اونش در مصاحبه‌ی بلندش راجع به سریال به نمایش گذاشته نشدن صحنه‌هایی مانند اعدام و... را خودش توضیح میدهد. او حذف این صحنه‌ها را نه سانسور، بلکه تعهد خود نسبت به بینندگان تلویزیونی می‌داند.

نیلگون اونش طی مصاحبه‌ای درباره‌ی سریال می‌گوید: «در حقیقت ما هم شخصیت‌های واقعی، هم شخصیت‌های غیرواقعی در حکایتمان داریم. شخصیت‌های واقعی، در میان تاریخی که همه‌مان می‌دانیم، حکایات خودشان را بازی می‌کنند، مانند عدنان مندرس، دنیز گزمیش و دیگران داستان‌هایی که همه‌امان از آنها اطلاع داریم. بقیه، شخصیت‌هایی غیرواقعی‌اند که با شخصیت‌های واقعی ما پیوند زده شده‌اند. راستش، اینگونه بودن سریال به‌خاطر بازسازی تاریخ برایمان قانع کننده و بااهمیت بود. خیلی هم کار سختی بود.

ما برای تدوین سناریو اجباراً باید تاریخ را می‌خواندیم، هر چند که دانشمندان‌مان بودند، آنها در این زمینه خیلی کمک‌مان کردند، اما برای پیوند زدن آنچه که ما خودمان ساخته بودیم، با آنچه که به وقوع پیوسته بود، کار خیلی پر زحمتی را انجام دادیم. به نظر من آنچه که به کارمان کیفیت داد، هم از همین جا ناشی می‌شود.

کارمان هم واقعی نشان دادن و هم یادآوری اتفاقات تاریخی است که فراموش شده‌اند. یعنی ما در تاریخ‌مان یک چیز فراموش شده داریم. اسم سریال هم از این نقطه فراموش شده، می‌آید. «عشقم، به‌یاد آر!»، اینها آن چیزهایی هستند که انسان‌های هم سن و سال من آن را به‌خاطر دارند. اما انگار اکنون فراموش شده است. اینجا بود که ما دریافتیم که نسل جوان از این تاریخ چیزی نمی‌دانند. جز اینکه «نخست وزیرمان را اعدام کرده‌ایم» بقیه هم مرده‌اند! راستش، این بود که دریافتیم که ارایه‌ی تصویری این چنین از گذشته کاری سودمند خواهد بود.

بخاطر اینکه هنرپیشه‌ها برای بازی در این سریال آمادگی پیدا بکنند، خیلی‌هایشان کتاب‌های مربوط به رویدادهای تاریخی آن دوران را خواندند. ما با هم فیلم‌های به‌جا مانده از آن زمان را نگاه کردیم. آنها هیجان زیادی داشتند. ... فکر می‌کنم، هنرپیشه‌های سن و سالدار که آن سال‌ها را تجربه کرده بودند و سناریو هم به هنرپیشه‌ها خیلی کمک کرد. البته که کمبود ما بسیار هست هم به‌خاطر کمی وقت، هم در تحریر سناریو و هم در ساختن فیلم. آنچه که از دستمان برآمده، فعلاً همین است.

به تصویر کشیدن دنیز گزمیش برای ما خیلی مهم بود. خیلی گشتیم تا کسی را که بتواند در نقش او بازی بکند پیدا کنیم. ما برای یافتن چنین شخصی حتی کمی هم کارمان را عقب انداختیم، تا بتوانیم این شخصیت خیلی مهم و خاص را به نحو مطلوب باز بیافرینیم. شخصیتی که خیلی‌ها او را از نزدیک می‌شناسند و دوستش دارند. آخرالامر فرد مورد پسندمان را پیدا کردیم. عکس العمل رفقای دنیز در قبال ایفای نقش او برای ما مهم بود. کسانی گریه کرده‌اند و کسانی هیجان‌زده شده‌اند. درباره‌ی نوع حرف زدن و حرکات او تحقیق شد و آگاهی‌هایی درباره‌ی ابعاد مختلف شخصیت او کسب شد. بازیگر مورد نظر با دانشمندان تاریخ دیدار و گفتگوی بسیار کرد. دانشمندان به او حرکات و چگونگی کاراکتر دنیز را آموزش دادند، «دنیز اینطوری می‌گفت، دستش را اینطوری تکان می‌داد و...» همه را به او یاد دادند. نقش دنیز خیلی خوب از آب در آمد. همزمان و در طول این مدت، سناریو هم آماده‌تر شد.

عکس‌العمل‌ها و نقدها برای کارهای ما، خیلی مهم هستند. البته که نقدهایی دریافت می‌کنیم و نقدها باید هم صورت بگیرد. هم به خاطر بهتر کردن کارهای خودمان و هم اگر یک زمانی این کار دوباره تکرار شد، این نارسائی‌ها بر طرف گردند، تا آیندگان کمبودهای ما را تکرار نکنند.

از خانم نیلگون اونش سوال می‌شود، عکس‌العمل بینندگان چطور است؟ به‌ویژه قشر جوان عکس‌العمل خیلی مثبتی نشان می‌دهند، هم اکنون از قشر دانشجویان دانشگاهی نقدهای خیلی زیادی دریافت می‌کنیم. همه‌شان سریال را تماماً با دقت نگاه می‌کنند و می‌گویند که کتاب‌های مربوط به آن دوران را می‌خوانند. یک دختری که در آرایشگاه کار می‌کند، به یکی از دوستان ما گفته، کتاب نهاد بهرام «۳ نهال بر سر چوبه‌دار» را خریده است. جوانان نسبت به حوادث آن دوران کنجکاو شده‌اند و خواهان کسب اطلاعات بیشتری راجع به آن دوران هستند. شنیدن همه‌ی اینها به آدم احساس خوبی دست می‌دهد. راستش من فکر نمی‌کردم که سریال اینقدر جوانان را تحت تاثیر قرار دهد، فکر می‌کردم امروز جوانان به چیزهای دیگری مشغول هستند. فکر می‌کردیم، حوادثی که در آن دوران رخ داده، کسانی را که در آن دوران این اتفاقات را تجربه کرده‌اند و کسانی که مشغول سیاست هستند را علاقه‌مند خواهد کرد. اما اقشاری که اصلاً انتظار نداشتیم، عکس‌العمل و علاقه نشان می‌دهند.

مثلاً تلاش کردیم که مراسم تشیع جنازه وداد دمیرچی‌اوغلو Vedat Demircioğlu واقعی در بیاید. (وداد یکی از همرزمان دنیز گزمیش و از سازمان‌دهندگان اعتراض علیه ۶ ناوگان آمریکایی در استانبول بود. دو روز بعد از این اعتراض در تاریخ ۱۷ ژوئیه ۱۹۶۸ پلیس در همکاری با گروه‌های ناسیونالیستی صبح زود به خوابگاه دانشجویان حمله می‌کند. در این حمله دانشجویان زیادی زخمی می‌شوند و وحدت دمیرچی‌اوغلو از پنجره پرتاب شده و به کوما می‌رود و در تاریخ ۲۴ ژوئیه ۶۸ فوت می‌کند.) اما این کار برایمان خیلی دشوار بود. چونکه اکنون تمامی خیابان‌ها عوض شده‌اند، محیط شهر عوض شده است. دیگر آن میدان‌ها وجود ندارند. به‌خاطر همه‌ی اینها بازسازی آن تظاهرات و راهپیمایی‌ها و صحنه‌ها خیلی دشوار است. به همین سبب تلاش کردیم، برای بازسازی آن تظاهرات، راهپیمائی‌ها و صحنه‌ها با استفاده از فیلم‌های مستند سیاه و سفید به‌جا مانده از آن دوران و برگرداندن آنها به رنگی که الان بازی می‌کنیم، حوادث را واقعی نشان بدهیم. کار بسیار دشواری بود، اما تلاش کردیم، تا آنجایی که ممکن است، به این شیوه حوادث را واقعی و مستند نشان بدهیم.

از خانم نیلگون اونش سوال می‌شود: یک چیز دیگری در ذهنمان هست. مثلا وداد دمیرچی‌اغلو را از پنجره پرتاب می‌کنند اما ما در سریال این صحنه را نمی‌بینیم، یا دفنه بازداشت می‌شود، بعداز آزادی او تعریف می‌کند که در زندان با چوب کتک خورده است. آیا شما عمدا صحنه‌هایی مانند کتک خوردن، شکنجه و کشتن را نشان نمی‌دهید؟

آره، به‌خاطر اینکه این صحنه‌ها باید در تلویزیون نشان داده بشود. در حقیقت پرتاب وداد دمیرچی‌اغلو از پنجره خیلی دراماتیک و دردناک است. اما مجبور هستیم در صحنه‌هایی که خون دیده می‌شود را استتار بکنیم. او را از مقابل خوابگاه دانشجویی کشان کشان تا در ورودی دانشگاه آورده و در این مسیر جای خون مانده بوده است. نشان دادن تمامی این صحنه‌ها در تلویزیون کمی زیادی است.

به نظر من تلویزیون یک وسیله‌ی خیلی بااهمیتی است. تصور بکنید، یکی از کاراکترهای فیلم می‌میرد. برای او نماز میت می‌خوانند. این صحنه آنقدر بینندگان را تحت تاثیر قرار می‌دهد که آنها فکر می‌کنند، واقعاً این حادثه در حال حاضر اتفاق افتاده است!. به این دلیل است که می‌گویم: تهیه‌کنندگان، نویسندگان، اجراکنندگان در مقابل بینندگان مسئول هستند. در چنین مواردی باید با دقت تمام عمل بشود. اما اصلاً از این گفته من، سانسور را نتیجه نگیرید. من تماماً علیه سانسور هستم.

تلویزیون با سینما متفاوت است، سریال تلویزیونی در خانه‌ها و میان خانواده‌ها پخش می‌شود، به همین خاطر در تلویزیون باید باز هم کارها را با دقت انجام بدهیم. باید تلاش بکنیم تا خارج از جار و جنجال همدیگر را درک بکنیم. این خیلی مهم است، تلاش برای درک همدیگر خیلی اهمیت دارد، اما در عین حال کار خیلی دشواری است.

من سناریو را می‌نویسم. بعد برای دانشمندان تاریخ ارسال می‌کنم. آنها با دقت و وسواس، بر طرح بعضی از رویدادها که در تاریخ معینی اتفاق افتاده است، مصر هستند. آنقدر نکته‌های کلیدی گوشزد می‌کنند که... برای مثال، انشعاب در جنبش جوانان، تشکیل سازمان‌ها و احزاب، نمایش فلان موضوع را یک هفته زودتر انجام دهیم، فدراسیون کلوپ فکری باید بگوئیم، یک هفته دیرتر نمایش دهیم، سازمان جوانان باید بگوئیم. اینها را به ما خاطر نشان می‌کنند. این‌گونه از وجود دانشمندان‌مان استفاده کردیم.

در مقابل من، ۲ دائره‌المعارف هست، یکی دائره‌المعارف فرهنگ سوسیالیستی، دیگری دائره‌المعارف تاریخ جمهوریت، که من از آنجاها اطلاعات معینی را استخراج می‌کنم و برای غنای رویدادها، از آنها استفاده می‌کنم. اینطوری رویدادهایی که تجربه شده و وقایع کمتر شناخته شده،... زنده‌تر، پراحساس‌تر ارایه می‌شوند.

دانشمندانی که برای غنای سریال کمک کردند. جان دوندار Çan Dündar، ایلماز قاراقویونلو Yılmaz Karakoyunlu و فرهاد کنتل Ferhat Kentel، فاهری آرال Fahri Aral، مصطفی ایلکر گرکان Muştafa İlker Gürkan، مصطفی یالچین‌ار Muştafa Yalçıner هستند. به این ترتیب، کادر بزرگی از دانشمندان تشکیل شد.»

– در یک مصاحبه‌ی دیگر، از خانم اونش سوال می‌شود: آیا در «عشقم، به‌یاد آر!» بیش از حد جانبدار نبوده‌اید؟

تلاش کردم، بی‌طرف بمانم. ... برای گنجاندن تمامی دیدگاه‌ها تلاش می‌کنم. سعی می‌کنم، خودم را به عقب کشیده و از بالا به قضایا نگاه بکنم. اما متاسفانه این برایم امکان‌پذیر نبود. چونکه من در یک طرف این فکرها قرار دارم. عمو و داییم عضو حزب کارگران ترکیه بودند. دختر بابایی هستم که با آنها هم فکر بود، از دوران کودکی صاحب یک فکری هستم. اینها را نمی‌توانستم به سریال تسری ندهم.

– به راستگراها، اندازه چپگراها در سریال جا نداده‌اید. فقط با گنجاندن یاشار و متین کار تمام است؟ در میان آنها نیز درام‌های خیلی بزرگی اتفاق افتاده است.

درست است، اتفاق افتاده است. اما بنیان کار ما بر اساس کودتاها و عواقب آنها بود. خود این تصمیم، سمت و سوی کارمان را مشخص کرد. ما از میان حوادث «ارتش رهایی‌بخش خلق ترکیه» THKO گذر می‌کنیم و به «جبهه‌ی ارتش رهایی‌بخش خلق ترکیه» THKOÇ می‌رسیم که با اولی متفاوت است، چونکه دنیز گزمیش‌ها اعدام شده‌اند. (جبهه ارتش رهایی بخش ترکیه از بازماندگان رفقای دنیز گزمیش و نسل بعدی که گرایشات مائیوستی و رادیکالتر دارند، تشکیل شده است.) قبل از همه‌ی اینها حزب دمکرات ترکیه را توضیح خواهیم داد. در آخر هم اعدام اردال اران Erdal Eren را خواهیم دید. به‌خاطر اینکه در سن خیلی پائینی اعدام شد. اما قبل از او یک راستگرا و یک چپگرا اعدام شدند، آنها را خواهیم دید. زمانی که روند اینگونه باشد، چه بخواهیم و چه نخواهیم به تحولات گروه‌های چپ اتکا شده و آنها برجسته شده‌اند. اما با جا دادن متین و یاشار (متین بعنوان سمبل گرایش سرکوب و نابودی فیزیکی گروه‌های چپ که با سازمان امنیت ترکیه برای سرکوب چپ‌ها همکاری می‌کند. یاشار به عنوان سمبل گرایش سیاسی جریان «ناسیونالیستی–اسلامی‌ها» که معتقد به مبارزه سیاسی و نظری با گروهای چپ است و مخالف استفاده از نیروی قهریه است.) سعی کردیم به جریان راستگرا هم توجه بکنیم. اما همانطور که گفتید، خیلی جای برجسته‌ایی به آنها داده نشده است.

در گزارشی درباره سریال می‌خوانیم: «بعد از پخش سریال «عشقم، به‌یاد آر!» که سرگذشت دنیز گزمیش و یارانش را به تصویر کشیده است، در ترکیه دوباره آنان بین جوانان به قهرمانان مردمی تبدیل شده‌اند. بنا به گزارش روزنامه «آکشام» —Akşam: بعد از نشان دادن قسمت‌های مربوط به حکایات دنیز گزمیش، یوسف اسلان، حسین اینان و ماهیر جیهان، کتاب‌هایی که سرگذشت و مبارزات آنان را حکایت کرده‌اند، با اقبال فراوانی مواجه شده‌اند. جدا از کتاب‌ها، علاقه برای پوسترهای دنیز گزمیش، کاپیشن سبز او و مد لباس‌های آن سال‌ها افزایش پیدا کرده است. در کتاب‌فروشی شهرهای بزرگ آناتولی، کتاب اردال اوزون Erdal Özün به نام «شب چیدن گل‌ها»، کتاب نهاد بهرام Nıhad Behram «سه نهال بر سر چوبه‌دار»، کتاب اورال چالیشلار Oral Çalişlar «زمانی که دنیزها به اعدام می‌روند»، کتاب خالد چلنک Halid Çelenk(وکیل مدافع دنیز و رفقایش) «لحظه‌های شب اعدام» و کتاب تورخان فیض‌اغلو Turhan Feyzıoğlu «ماهیر: حکایت آنها» که درباره‌ی دنیز گزمیش و یارانش نوشته شده‌اند، وارد لیست پرفروش‌ترین‌ها شده‌اند.

مسئول کتاب‌فروشی «استقلال» استانبول، شاهین اردوغان می‌گوید: «این کتاب‌ها به‌عنوان کتاب‌های کلاسیک همیشه به فروش می‌رفتند، اما بعد از پخش سریال «عشقم، به‌یاد آر!» تیراژ فروش آنها خیلی افزایش پیدا کرده‌اند. ما برای این وضعیت آمادگی داشتیم. بیشترین کتابی که به فروش میرود، کتاب اردال اوزون بنام «شب چیدن گل‌ها» می‌باشد. بعد از آن، کتاب نهاد بهرام «۳ نهال بر سر چوبه‌دار» می‌باشد. این سریال توجه افکار عمومی ترکیه به‌ویژه جوانان را به سرگذشت جنبش چریکی ترکیه علاقمند کرده است. »

* * *

یکی از نقاط برجسته‌ی این سریال، نگاه دگر آن به سرگذشت و سرنوشت فعالین جنبش چریکی ترکیه است. نگاهی که نه اسطوره‌ای، آسمانی و غیرقابل دسترس و نه نگاهی تماما تخریب‌گر و ویران‌گر به جنبش چپ چریکی ترکیه است. در این سریال سعی شده، به این جنبش آنگونه که هست، پرداخته شود. فعالین این جنبش در عین اعتقاد عمیق و راسخ به مبارزه‌شان، مانند تمامی کسان عاشق می‌شوند، بر بستر این عشق روابط عاطفی و نزدیکی بین دختران و پسران برقرار می‌شود. عاشق شدن و دوست داشتن هیچ مانعی بر سر مبارزه‌شان نبوده و نیست. تاکنون کمتر از این زاویه به جنبش چپ چریکی ایران پرداخته شده است. فقط در خاطرات خانم مریم سطوت که قسمت‌هایی از آن تاکنون در اینترنت منتشر شده است، به جنبش چریکی فداییان خلق ایران از این زاویه پرداخته شده است. به عنوان مثال، آنجایی که در سالگرد شهادت رفیق علی دبیری‌فرد، عشق و همرزمش رفیق غزال آیتی با حسرت و گریه از او یاد می‌کند. عشق و علاقه‌اش را به او پنهان نمی‌کند. این سریال این روابط را خیلی قوی و پراحساس به تصویر کشیده است.

این سریال را می‌توان یکی از روایت‌های قابل استناد و قابل اتکا درباره‌ی سرگذشت جنبش چپ چریکی ترکیه دانست، که شباهت‌های خیلی زیادی با جنبش چپ چریکی فدائیان خلق ایران دارد. مباحثی که در بین محافل اولیه‌ی این جنبش جریان دارد، دوره‌ی تکوین، جنبش چریکی و ارتباط‌گیری آنان با جنبش فلسطین برای آموزش نظامی و تلاش برای تدارکات مالی و پرسنلی قبل از آغاز مبارزه چریکی‌شان و برای شروع عملیات چریکی رفتن آنان به

کوه و شکست آنان و دستگیری رهبران اولیه از جمله دنیز گزمیش Deniz Gezmiş همراه یارانش و بازگشت آنان به عملیات شهری، همه و همه شباهت‌های خیلی زیادی به سرگذشت جنبش چپ چریکی فدائیان خلق ایران دارد. در یک کلام این سریال می‌تواند، انعکاسی از سرگذشت جنبش چریکی فدائیان خلق ایران هم باشد.

علاقه‌مندان به‌ویژه هم‌وطنانی که ترک زبان هستند، می‌توانند این سریال را از طریق اینترنت ببینند. دنباله‌ی این سریال با نام «مگر این قلب می‌تواند، تو را فراموش بکند!» نیز که از کودتای سال ۱۹۸۰ به بعد را به تصویر کشیده است، از سال ۲۰۰۹ از کانال شو Show TV پخش شد و پس از مدتی پخش آن متوقف گشت. سناریو این سریال را هم خانم نیلگون اونش نوشته است. این سریال نیز با محور جنبش چپ چریکی و تحولات ترکیه و این جنبش را بعد از کودتای نظامیان نشان می‌دهد.

***

پایان سریال غم‌انگیز و دردناک، اما همراه با امید به آینده تمام می‌شود. نیمه‌های شب سربازان با باتوم و زنجیر به در سلول اردال که هنوز ۱۷ سالش نبود، دستگیر شد و به اعدام محکوم شد، می‌روند. اردال انگار آماده‌ی این لحظه است و خیلی خونسرد و آرام از خواب بیدار می‌شود. اردال را برای اعدام آماده می‌کنند. بر دستانش دستبند و بر پاهایش قلاده زنجیر می‌بندند. از سرو صدای سربازان همه‌ی زندانیان بیدار می‌شوند. زندانیان همدیگر را بیدار می‌کنند و همه از پشت میله‌های سلول‌ها نگران نظاره‌گر بردن اردال به اعدام هستند. اردال نوجوانی قدبلند و زیبا روی با نگاه‌های آرام و خونسرد به زندانیان با لبخند و با وقار به سوی چوبه دار می‌رود. بر زمینه‌ی رفتن آرام و محکم اردال در میان سربازان به طرف چوبه‌ی دار وصیت‌نامه‌ی او خوانده می‌شود.

مادر، پدر، خواهران و برادران عزیزم!

تا امروز نتوانستم برایتان نامه‌ای بنویسم. علاوه بر این تا امروز نتوانستیم با هم حرف بزنیم و ملاقات داشته باشیم. خیلی دوست داشتم، مسایل و حوادثی را که برایم در اینجا اتفاق افتاده را برایتان تعریف کنم، اما امکانش برایم وجود ندارد. ترس، نگرانی و وحشتی از مرگ ندارم و از اینکه انقلابی هستم و به مبارزه پرداخته‌ام، افتخار می‌کنم. البته که زنده ماندن و به مبارزه ادامه دادن را آرزو می‌کنم، اما اگر با مرگ روبرو شوم، از آن نباید بترسم و مرگ را باید با جسارت و شجاعت استقبال بکنم.

می‌دانید! جرمی را که به من داده‌اند، از کارها و فعالیت‌هایی که کرده‌ام نبوده و نیست. هدف اصلی آنان از این حکم، ایجاد فضای رعب و وحشت و از این طریق انصراف و ترساندن جوانان از مبارزه‌ی انقلابی است. در زندان تحت ظلم و شکنجه‌های غیرانسانی و غیرقابل باور قرار داشتیم. آنقدر چیزهای پست و جنایتکارانه در زندان دیدم که زندگی در اینجا به صورت شکنجه مداوم درآمده است. در چنین شرایطی نه تنها مرگ اصلا چیز ترسناکی نیست، بلکه امکانی برای نجات از این شرایط غیر انسانی و وحشیانه زندان است.

از شما می‌خواهم، باور داشته باشید که شماها هزاران هزار فرزندان دیگر هم دارید. اما نمی‌دانم، از آنها هنوز چندتایشان به قتل خواهند رسید و یا شکنجه خواهند دید، اما این را می‌دانم و ایمان دارم که آنان محو و نابود نخواهند شد. ایمان دارم که آنان به مبارزه ادامه خواهند داد و آنان لحظات زیبای مبارزه و پیروزی را تجربه خواهند کرد.

من از شما می‌خواهم که به مبارزه و تلاش‌ها و فداکاری‌های ما با چشم واقع‌بینی نگاه بکنید و آن را به عنوان واقعیت اجتناب‌پذیر کشورمان بپذیرید. بعد از مرگم برایم گریه نکنید. گریه و زاری کردنتان مرا به عنوان یک آدم بیچاره، درمانده و حقیر نشان خواهد داد و این مرا رنج خواهد داد. بعد از مرگم هر قدر محکم و هر قدر با جسارت و شجاع باشید، من بی‌نهایت خوشحال خواهم شد.

برای همه اتان یک زندگی خوب و راحتی را آرزومندم.

با درودهای انقلابی

پسرتان اردال

***

در پایان سریال خانم نیلگون اونش بر صفحه تلویزیون ظاهر می‌شود و می‌گوید: بیست سالی که در این سریال به تصویر کشیده شده است، با کودتای ۱۲ سپتامبر سال ۱۹۸۰ یک دوره تاریخی پایان میابد. اما...

–در اینجا تصاویری از کودتای نظامیان، تظاهرات و اعتراضات دانشجویان و مردم، درگیری دانشجویان و مردم با پلیس، پرتاب گاز اشک‌آور و تیراندازی پلیس به طرف مردم، دستگیری‌ها و سرکوب‌ها و شکنجه در زندان‌ها به نمایش درمی‌آیند.– بر بستر این تصاویر، این متن با صدای یکی از هنرپیشگان خوانده می‌شود:

کودتایی که حوادث خونین و دردآوری را در درون خود پرورد و لحظات ترسناکی را با خود به همراه آورد. بدرفتاری و خشونت خیلی گسترش پیدا کرد و سیستماتیک شد. سیاست‌هایی که با اتکا به خشونت اعمال شد، تاکنون جان بیش از ۳۰ هزار نفر را گرفته است.

در طول نمایش سریال، به‌خاطر شفافیت و به تصویر کشیدن حقایقی که واقعیت داشتند و در جامعه اتفاق افتاده بودند و تاکنون در سینه‌ها دفن شده بودند، هزاران هزار در خفا گریستند. جوانانی که با عصیان، هیجان و پاکباختگی برای آرمان‌های عدالتخواهانه بپاخاستند و با اعتقاد و ایمان در راهی که قدم گذاشتند، چگونگی جانفشانی‌هایشان در راه آرمان‌هایشان را با پوست و گوشت خود لمس کردیم.

اما برای آنهایی که فقط در فکر خودشان و در فکر گذران زندگی روزمره‌اشان بودند، درک گذشته‌ی این جوانان همواره کاری بس دشوار بود. برای این انسان‌های راحت‌طلب: سلاح‌ها، تحولات، اقتدار، مبارزه، شونیسم، ستم بر زنان، بیکاری، ستم جنسی، ستم بر اقلیت‌ها و هزاران هزار مفاسد دیگر اجتماعی و سیاسی...، هیچ اهمیتی نداشتند. آنها بدون اینکه برای برطرف کردن این ظلم و ستم‌ها تلاش بکنند، همه‌ی این مظالم و ستم‌ها تبدیل به عادتی در زندگی روزمره‌شان شدند. به این ترتیب اینان تلاش کردند، که هم خودشان و هم دیگران را به تمکین به این گونه زندگی انگلی وابدارند. اما خیلی از انسان‌های شریف و آرمانخواه نه تنها مبارزه علیه خشونت، انزواطلبی، ظلم و ستم و تلاش برای تفاهم و مدارا با مخالفین را تعطیل نکردند، حتی به مبارزه‌ی خود، برای حفظ دستاوردهای مبارزه‌ی تاکنونی ادامه داده و می‌دهند.

دوباره خانم نیلگون اونش به صحنه میاید و می‌گوید: بر بستر این مبارزه هنوز برای حفظ و گسترش این دستاوردها امید هست، چونکه اعتراضات و خواسته‌ها هنوز تمام نشده‌اند. شاید هنوز برای کشوری که صاحب هویت‌های مختلف، فرهنگ‌های مختلف، دین‌های مختلف است، امید برای زندگی مشترک را از بین نبرده‌ایم.

وهاب انصاری

دسامبر ۲۰۲۰

wahab_anssari@yahoo.de

ضمیمه:

لینک سریال در یوتوب:

https://www.youtube.com/watch?v=ZkAtbbq3ZFQ&t=122s

بخش‌هایی از دفاعیات دنیز گزمیش و حسین اینان برگرفته از سریال:

رئیس دادگاه میپرسد، اسم؟

– دنیز گزمیش

– شغل؟

– انقلابی حرفه‌ای

– رئیس دادگاه با عصانیت به منشی می‌گوید، بنویس، دانشجو!

– به دادگاه اعتماد داری؟

– در بیرون از سالن دادگاه ما را با چماق کتک می‌زنند و ظلمی که اینجا در حق ما صورت می‌گیرد، دادگاه به همه‌ی اینها چشم می‌بندد، من به چنین دادگاهی اصلا اعتماد ندارم. از اینکه دادگاه در چنین جایی تشکیل شده است، شرم دارم.

ما بدون چشم‌داشت و با تمامی وجود برای خلق ترکیه و استقلال حاکمیت آن مبارزه می‌کنیم. به همین خاطر از مرگ هراسی نداریم. در کیفرخواست صحبت از وابستگی کمونیست‌های ترکیه به خارج می‌شود. هم مسلکان شماها، همانطور که در جنگ استقلال به مصطفی آتاتورک اتهام بلشویک بودن زدند و فرمان اعدامش را صادر کردند، امروز نیز شماها ما را می‌خواهید به جرم وابستگی محاکمه بکنید. ما فرزندان کشوری هستیم که ۵۰ سال پیش یک جنگ رهایی‌بخش را از سر گذرانده است. ما همواره از تاریخ مبارزات رهایی‌بخش کشورمان مقتدرانه دفاع کرده و دفاع خواهیم کرد. ما بهتر از هر کس می‌دانیم که چرا برای آنانی (مصطفی کمال آتاتورک) که به خاطر سازماندهی جنگ رهایی‌بخش به سامسون رفتند، حکم اعدام صادر کردند. از سال ۱۹۶۸ تاکنون بسیاری از انقلابیون به قتل رسیده‌اند. تاکنون هیچ یک از قاتلین مبارزین و انقلابیون پیدا نشده‌اند. مقرهای پلیس به شکنجه‌گاه‌های مخوفی تبدیل شده‌اند. هیچ کدام از دادستان‌ها بر علیه اینها اقدامی نمی‌کنند. دشمنان ما، امپریالیسم آمریکا و نوکران زالوصفت آنان هستند. خارج از این‌هایی که گفتم، ما هیچ هدف دیگری نداریم. تمامی اعمال تاکنونی ما دروغین بودن ادعانامه دادستانی را اثبات می‌کند. ما از مالگات یک آمریکایی را ربودیم، این درست است. یک شب میهمان ما بود و بعد او را آزاد کردیم. ۴ آمریکایی را من، حسین، یوسف، سینان و جمگیل ربودیم. همانطور که قبلاً هم گفتم، ادعانامه از پیش به خاطر محکوم کردن ما به اعدام آماده شده است و با قصد انداختن تمامی اتفاقات ۲۱ سال اخیر بدون دلیل به گردن ۱۲ جوانی که اینجا نشسته‌اند، نوشته شده است. اگر ما هدفی مانند الغا قانون اساسی را داشتیم، این را هم آشکارا و بدون واهمه اعلام می‌کردیم. ما به جز استقلال سیاسی ترکیه هیچ چیز دیگری نخواسته‌ایم و زندگیمان را در این راه گذاشته‌ایم.

دادستانی‌های محترم!

در این دادگاه که «ارتش رهایی‌بخش خلق ترکیه» را به اتهام انحلال قانون اساسی محاکمه می‌کنید. قبل از اینکه قصدمان تخفیف جرمی که علیه ما صادرشده است، باشد، دفاع از حقیقت و افشای قوانینی که به اصول اولیه انسانی پایبند نیست، می‌باشد. این مبارزه بین ظالمین و مظلومین است. فقط تجربه تاریخی ۱۲۰ ساله اخیر کشورمان علیرغم سرکوب مظلومین، شاهد رهایی مظلومین هستیم. همانطور که قبلا هم گفتم، به دادگاهتان اعتمادی نداریم. ما از آغاز پیکارمان، با تمامی وجود برای مبارزه رهایی‌بخش خلق ترکیه و استقلال حاکمیت آن مبارزه کرده‌ایم. در ترکیه روز ۱۴ مه ۱۹۵۰ امپریالیسم آمریکا به اقتدار رسید. مبارزه‌ای را که ما شروع کرده‌ایم، از سال ۱۹۶۸ آغاز نشده است. در ترکیه این جنبش‌ها ۵۰–۶۰ سال سابقه حضور دارند. این مبارزات از پرتاب کردن، دانشجویان پزشکی سلطان عبدالحمید از لبه‌ی قصرش به دریا شروع شده است. جوانان در طول تاریخ ترکیه همواره در مبارزات پیشرو بوده‌اند. در کشورمان کسانی که به طور واقعی ادامه‌دهنده‌ی راه مصطفی کمال (آتاتورک) بوده‌اند، ماها هستیم. مبارزه‌ی استقلال‌طلبانه‌ی او را ما ادامه می‌دهیم.

در ادعانامه، صحبت از تلاش برای انحلال قانون اساسی توسط ما به میان آمده است، این اصلاً حقیقت ندارد. بر عکس، ماها از قانون اساسی دفاع می‌کنیم. ما خواهان اجرای کامل قانون اساسی هستیم. ما با تغییر قانون اساسی مخالفت کرده‌ایم. به همین منظور راهپیمائی دفاع از قانون اساسی از سامسون به آنکارا را سازمان‌دهی کردیم. ما هیچ زمانی سلاح‌مان را علیه ارتش و خلقمان به کار نبرده‌ایم. ما سلاح را فقط به خاطر استفاده علیه خائنین به وطن حمل کرده‌ایم.

ادعا می‌شود که ما نظم عمومی را برهم زده‌ایم. زمانی که در کشورمان ۱۰۱ واحد نظامی آمریکا وجود دارد و ۳۵ هزار متر مربع از آن تحت اشغال نیروهای آمریکا قرار دارد، ادعای برهم زدن نظم عمومی توسط ما، خنده‌دار است. ما همانطور که در سربرگ بالای قانون اساسی آمده است، «در مقابل زور از حق مقاومت‌مان» استفاده کرده‌ایم. ماها از اینکه در سن ۲۴ سالگی خودمان را برای استقلال سیاسی ترکیه فدا می‌کنیم، افتخار می‌کنیم. از آماج مبارزه برای استقلال سیاسی کشورمان تا پای جان ذره‌ایی کوتاه نخواهیم آمد. درود بر شهدای مبارزه رهایی‌بخش ترکیه!

کسی که مظلومان را زیر چکمه‌های خود له می‌کند، امپریالیسم است. فرزندان خلق‌های مظلوم زیر پای امپریالیسم له می‌شوند، اما مصمم علیه اشغال امپریالیستی و برای رهایی از زیر یوغ آن مبارزه می‌کنند. دیگر امپریالیسم آمریکا با دروغ، نیرنگ و بمب‌های اتمی نجات پیدا نخواهد کرد. امپریالیسم محکوم به شکست است و از تاریخ بشریت محو خواهد شد. در دنیا هیچ نیرویی نمی‌تواند مبارزات رهایی‌بخش خلق‌های تحت ستم را متوقف بکند. مبارزات رهایی‌بخش خلق‌های تحت ستم بزرگترین سلاح در مقابل زورگویی امپریالیسم است. به تمامی پیکارگران مبارزه رهایبخش خلق‌های تحت ستم که پرچم مبارزه علیه امپریالیسم را برافراشته نگاه داشته‌اند، درود می‌فرستم!

حسین اینان:

مبارزات ملی افسران آگاه، اتحاد کارگران و دهقانان یک مبارزه متحدانه می‌باشد. نیروهایی که آن روز بر علیه مبارزه استقلال‌طلبانه از هیچ اقدامی فروگذار نکردند، امروز تحت نام دیگری فقط رنگ عوض کرده، اما همان تلاش‌شان را علیه مبارزه رهایی‌بخش فرزندان خلقمان پیش می‌برند. در ترکیه دهه‌ی ۷۰ از ۳۵ میلیون جمعیت آن ۲۴ میلیون در روستاها زندگی می‌کنند. بدون مدرسه، بدون راه، بدون کوچکترین امکانات رفاهی به حال خودشان رها شده‌اند. ۷۰ درصد جمعیت کشور سواد خواندن نوشتن ندارند. برای یافتن کار میلیون‌ها نفر در صف ایستاده‌اند. مهاجرت بی‌شمار و روز افزون روستائیان به شهرها برای یافتن کار و تشکیل کلاس‌های عهد حجر طریقت دینی روبه‌روز در حال گسترش هستند. امروز با دولت ایالات متحده ۱۵۲ قرارداد مخفیانه امضا شده است. دولت ایالات متحده با ۱۰۱ واحد نظامی و ۲۰ هزار نیروی نظامی و هزاران هزار ماموران مخفی و استادان آمریکائی در دانشگاه‌ها با ترویج فرهنگ امپریالیستی کشورمان را اشغال کرده است. نماینده‌ی شرکت آمریکایی موریس سلیمان دمیرال است که سال‌ها نخست وزیر این کشور بوده است. در روزهایی که احزاب رسمی ترکیه برای تغییر قانون اساسی به رقابت با هم بپا خواسته‌اند، ما به جرم تلاش برای تغییر قانون اساسی محاکمه می‌شویم. هنوز در بدن‌هایمان جای زخم باتوم‌های پلیس به خاطر برگزاری میتینگ‌هایی که برای احترام و دفاع از قانون اساسی برگزار کرده‌ایم، باقی هست.

زمانی که ادعانامه را خواندم، متوجه شدم که نه اثبات جرم برای اتهام، بلکه اتهام برای صادر کردن جرم نوشته شده است. در اینجا صحبت بر سر یک معامله است. جرم ما را هم این معامله تعیین خواهد کرد. به عنوان مدعی شرایط را تعیین می‌کنم. مقام ادعا را جدی نمی‌گیرم. دادگاه را به عنوان یک دادگاه مستقل قبول ندارم. جرممان را نه از طرف این دادگاه بلکه از طرف دیگر ارگان‌ها صادر می‌کنند، این‌ها را هم به خوبی می‌دانیم. در تاریخ جمهوریت برای اولین بار برای ۱۲ جوان تقاضای اعدام صادر می‌شود. تاریخ مجرمان اصلی را عفو نخواهد کرد.

سرانجام این محاکمات را یک دعاوی عادی جلوه خواهند داد. اگر ما را هم از بین ببرید، این مبارزه ادامه پیدا خواهد کرد. چونکه این مبارزه‌ای که شروع شده است را نمی‌توانید در نطفه خفه بکنید، در نتیجه این مبارزه ادامه پیدا

خواهد کرد. ما مبارزه بر علیه امپریالیسم را اولین شرط دیدیم. بر علیه این اشغال نیز مطلقاً به این باور رسیدیم که فقط با سلاح می‌توانیم مبارزه بکنیم و از این رو سلاح برداشتیم. تنها هدفمان این است. به خاطر این هم در کوهای نورحق مبارزه را آغاز کردیم. نه آنطوری که دادستان می‌گوید، برای محو قانون اساسی بلکه برای دفاع از قانون اساسی به مبارزه پرداختیم.

در اینجا آخرین حرفمان به مدعیان این است: ۱- امپریالیسم آمریکا نیرویی غیر ملی است. ۲- کسانی که به امپریالیسم کمک بکنند، به اصول ما اهانت کرده‌اند. ۳- مبارزه علیه امپریالیسم آمریکا جرم نیست و مبارزه‌ی مسلحانه نیز انحلال قانون اساسی نیست. ۴- همکاران زالوصفت امپریالیسم دشمنان قانون اساسی هستند. با توجه به مسایلی که مطرح کردم، دو راه پیش پای شماست. ۱- اگر بر اساس مطالعه و آگاهی ادعانامه را تهیه کرده اید، دقت بیشتری بکنید. اعدام کسانی را که خواسته‌اید، گوسفندانی برای قصابی نیستند و شماها دادستان هستید! ۲- اگر از کارهایی که می‌کنید، آگاه هستید و آگاهانه تصمیم می‌گیرید، راهتان باز باشد.