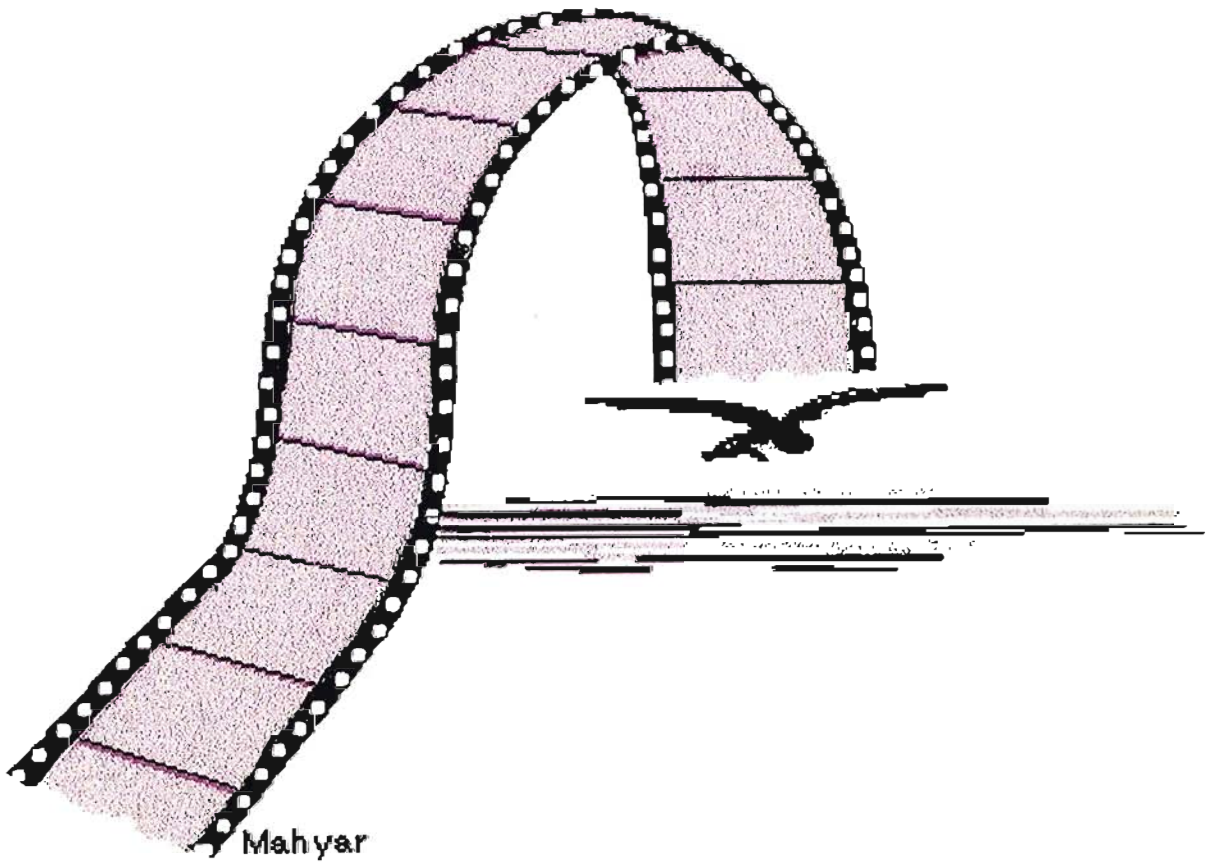
سینمای آزاد

شماره: ۵

سال اول، شماره پنجم

آذر و دی ۱۳۷۵

*حرف هاوخبرها * دور دنیا به جز...(رضاعلامه زاده) *تبعید تلخ است، بازگشت تلخ تر (مسعود مدنی) *حرف هایی درباره موسیقی فیلم (محمود خوشنام) * تحلیل فیلم : «گال» (عباس سماکار) * نقش زن درسینمای ایران (نیلوفر بیضایی) *رژیم ساحر وصورتک ها (سینمای آزاد) *بازتاب؛ انعکاس حیله های رژیم و سینمای امروزایران * زیرذره بین



دراین شماره می خوانید

حرف ها و نظرها ۳

دوردنیا به جز...(رضاعلامه زاده) ۱۰

تبعید تلخ است، بازگشت تلخ تر(برگردان مسعودمدنی) ۱۳

حرف هایی درباره موسیقی فیلم(محمود خوشنام) ۱۹

تحلیل فیلم «گال»(عباس سماکار) ۲۷

نقش زن در سینمای ایران(نیلوفر بیضائی) ۴۱

رژیم ساحر و صورتک ها (سینمای آزاد) ۵۱

بازتاب: حیله های رژیم وسینمای امروز ایران ۵۳

زیرذره بین ۶۰

از دوستان و همکارانی که برای نشریه سینمای آزاد مطلب می فرستند، خواهش می کنیم به چند نکته توجه داشته باشند:

* نوشتارشان بیش از ۵ صفحه نشریه ما نباشد.

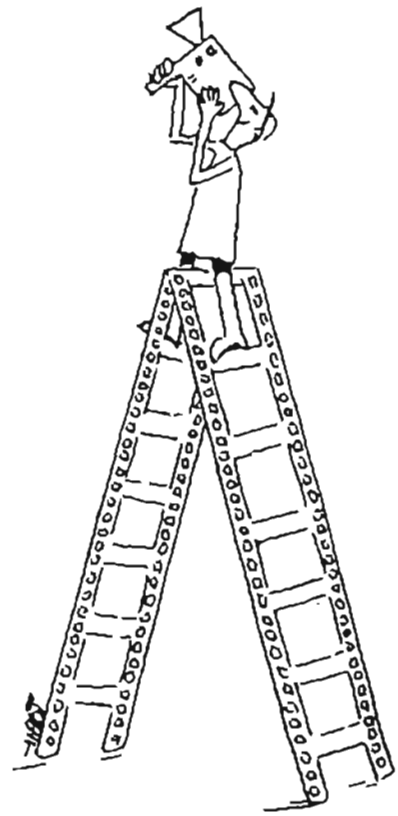
* سینمای آزاد درحک و اصلاح مقالات با حفظ نظر نویسنده آزاد است.

* پس فرستادن مطالب امکان پذیر نیست.

حرف ها . . .

خبرها . . .

نظرها . . .



سوسن تسلیمی و گذشته ها
سوئد ـ استکهلم

بولتنی هشت صفحه ای را آقای نیک پندار مقیم گوتنبرگ فراهم آورده که ویژه سینمای درتبعید سوئد است. دراین بولتن که بسیار باسلیقه تنظیم و طراحی شده، باکسانی که در دومین جشنواره سوئد حضورداشته اند گفت وگوهایی انجام شده است. از آن میان گفت و شنود با سوسن تسلیمی نظرمان را بیشتر جلب کرد. سوسن تسلیمی که مقیم سوئد است با وجود این که سه فیلم چریکه تارا، مرگ یزدگرد و مرز با بازیگری او را نیزدر جشنواره نشان می دادند، اما خودش حضور نداشت. از این جا و آن جا شنیده بودیم که سوسن با دل زدگی از گذشته جدا شده وبا ایرانیان نیز قطع رابطه کرده است. این گفته ها را البته با شناختی که از سوسن داشتیم نمی توانستیم باور کنیم. به گمان ما شرایط کنونی ایجاب می کند که هرچه ممکن است

خانواده سینما به هم نزدیک تر و پیوسته تر باشند. چراکه رژیمی که عامل و بانی همه مصائبی است که بر ما گذشته است، از جدایی ها بهره تواند گرفت. گفت وگوی کوتاه بازیگر ارزشمند سینما و تئاتر سرزمین مان را با هم می خوانیم که تائیدی بر باورهای ما ست.

خبرنگار: در مورد زندگی هنری امروزت و بریدن از گذشته برایمان بگو! اصلا سوالم را فراموش کن! خودت بگو چه گفته ای؟

سوسن: من هرگز نگفته ام می خواهم از گذشته قطع کنم . خط بازیگری من یک تداوم است. من به کارهایی که در حد خود کرده ام افتخار می کنم. نقشی را که من بازی می کنم باید ارزش هنری داشته باشد. من بی کار ماندن را به بازی نقش های پیش پاافتاده ترجیح می دهم. روزی که من به سینما پاگذاشتم با استاد دانشگاهم،"بهرام بیضائی، شروع کردم. چرا که او به ارزش و نقش زن اهمیت می داد. بازی در" مرز" هم امروز دلیلی جز این ندارد. من از همکاری با رضا پارسا بسیارخوشحالم. اودست بازیگرش را باز می گذارد تا کار روح داشته باشد.

مصاحبه به زبان فارسی: خیلی خیلی خوشحالم که پس از مدت ها به زبان فارسی مصاحبه می کنم . این درست مثل بازگشت به وطن بود. خیلی برایم لذت بخش است که احتیاج ندارم به کلمات فکر کنم و احساسم را راحت بیان کنم. باید بگویم که از حرف زدن با شما بسیار خوشحالم .

موفقیت برای فیلم "بدشانسی یک هنرمند"
آلسان - زاربروکن

فیلمنامه نویسی که مشغول نوشتن فیلمنامه ای است، از پیشرفت کارش راضی نیست . او درروبا شخصیت های داستان خودرا می بیند که به سراغش می آیند و در مورد نقش های خود اظهار نظر می کنند.

این خلاصه ای است ازقصه فیلم کوتاه "بدشانسی یک هنرمند" که دومین کار هوشمند عمران در سینمای حرفه ای است. نخستین کاراو " یک بازی بچگانه" به عنوان یک کار اول حرفه ای نمایش های متعدد و موفقیت آمیزی داشت. دومین کار او که از انسجام و پختگی بیشتری برخوردار است علاوه بر نمایش در فستیوال های مارکس افولس، سنت پترزبورگ، هامبورگ، هانوفر، فرانکفورت و جشنواره ی سینمای در تبعیدسوئد در کالیفرنیا و شهرهای دیگر آمریکا نیزبه نمایش گذاشته شده است و در جشنواره جهانی فیلم های کوتاه هامبورگ جایزه پلاک نقره را به دست آورده است.

ما ضمن تبریک به همراهمان هوشمند عمران در انتظار کارهای دیگر وی می مانیم.

به تداوم انتشار "نقطه" کمک کنیم
پاریس - آمریکا

ششمین شماره فصلنامه نقطه منتشر شد. زندگی پس از ٦٧ ، کودکان بند، هنرمندان، کتابشناسی زندان، نظارت و مجازات، سیاست بی رحمی قسمتی از مطالب این شماره می باشد ودربخش زنان با مطالبی نظیر زن ایرانی و حقوق بشر، یادواره غزاله علیزاده برمی خوریم و نیز

نوشتار جالب رضا قاسمی با عنوان خاکستر شدن تیره کمیاب.

اما "نقطه "با مشکلات مادی که مانعی اساسی درراه انتشار نشریات مستقل است مواجه شده و مدیر مسئول آن در درددل آغاز نشریه نوشته است... از همه کسانی که نمی خواهند چراغ "نقطه " خاموشی بگیرد. می خواهیم به یاری مان برخیزند. امیدواریم که با همیاری و مساعدت دوستان بتوانیم مشکل مالی نقطه را برطرف کنیم . ما نیز امید بسیار داریم که با دست یاری دهنده آگاهان، تداوم انتشار نشریه ارزشمند "نقطه" امکان پذیر شود.

نشانی پستی "نقطه " در اروپا

B.P. 157
94004 credeil Cedess
France

نامه ای که هرگز فرستاده نشد
آلمان - زاربروکن

چندی قبل به هنگام بازگشت به منزل، پیام گیر تلفنی من پیام کوتاهی از یکی از سینماگران قدیمی سینمای آزاد که در ایران مانده را ضبط کرده بود. محتوی این پیام چنین بود: می خواهیم کتاب" ده سال سینمای آزاد" را در ایران تجدید چاپ کنیم. ناشر هم یافته ایم، البته با تغییراتی کوچک و یک مقدمه بزرگ، اگر موافقی به صورت کتبی اطلاع بده!

شانس با من بود که این تصمیم را بچه های خودمان گرفته بودند و گرنه در آن جنگل مولا که برای مردم زجر کشیده داخل ایران هم حق وحقوقی قائل نیستند چه برسد به ما اروپانشینان ضدانقلاب . به هرحال جوابی برای همراه قدیمی سینمای آزاد آماده کردم. اما بعد فکر کردم نکند حزب اللهی های چاپارخانه ایران از بابت رویت چنین نامه ای برایش دردسر درست کنند، از این رو از ارسال آن صرف نظر کردم و با پیام متقابل با فاکس مخالفتم را اعلام کردم و قضیه فیصله پیدا کرد. اما از آن جا که محتوی این نامه جنبه عمومی دارد چاپ آن را در بخش حرف ها و خبرها بی مناسبت ندیدم:

فرزند عزیزم

بعد از سلام و احوال پرسی زمان بازگشت از سفر چند روزه، پیامت را شنیدم. سپاسگزارم از اقدامی که برای چاپ کتاب ده سال سینمای آزاد در ایران مبذول داشته ای. در پیامت به تغییر کوچک در کتاب و مقدمه ای مفصل اشاره کردی. نمی دانم که مقدمه مفصل را خودتان می نویسید و یا از آن مقدمه هایی است که آقای ممیزی کتاب دستورش را می دهد، ولی امضای ناشر را با خود دارد؟ اما تغییرات کوچک را می دانم، منظورت چه قسمت هایی است. شاید هم حق با تو باشد که حذف آن به اصل مسئله که به قبل از انقلاب برمی گردد لطمه ای به کتاب وارد نمی آورد. من حتی می پذیرم که ممکن است این تغییرات از دیدگاه امروزی تو کوچک باشد. در شرایطی که تو زندگی می کنی قیچی سانسور فیلم هارا از ماهیت اصلی اش جدا می کند، نمایش بیش از صدفیلم سینمایی برای همیشه ممنوع شده است، آثار بسیاری دراداره نگارش به امید معجزه ای خاک می خورد، بخش هایی از

کتاب هارا بی محابا حذف مـی کننـد، اثـر کلاسـیکی چون بـوف کـور را تصحیـح و بازنگری می کنند، " تولد دیگر" فروغ را به شـیوه اسـلامی تطهـیر مـی کننـد و هـزاران مورد مشابه کـه تـو خـود از مـن بهـتر مـی دانی و بهـتر مـی شناسـی. البتـه کـه حـذف چنـد صفحـه از کتـاب ناقـابل" ده سـال سینمای آزاد" کوچـک و نـاچیز جلـوه توانـد کـرد. امـا فرزنـد عزیـز مـن، کنـدن مـا از سرزمینمان با همه مصائب و سختی هـایی که در پی داشت، ما را به شکل دیگری از زندگـی آشـنا کـرد وطعـم شـیرین رهـایی و آزادی را حس کردیم و تا زمـانی کـه عمـری برای ما باقی است اگر نتوانیم گامی به جلو برداریـم، دیگـر حـتی نـیم قدمـی بـه سـوی گذشته بر نمی گردیم. مـن پنـاهنده سیاسـی هسـتم و در باورهـایم نمـی گنجـد کتـابی از مـن رابـه راحـتی بتـوان در بسـاط کتابخانـه های ایران یافت. درحالیکه خودم به ناچار بـه دور از علایـق و همبسـتگی هـایم به سـرمی بـرم. مـن مـی دانم کـه جمعـی از نویسندگان ما در تبعید برای چاپ اثرشان درآن جا سرودست می شکنند بـه هرکسـی متوسـل مـی شـوند تـا چـاپ اثرشـان را در ایران امکان پذیر کنند که من جوابـی بـرای رفتار آنان ندارم. اما از خودم بگویم کـه بـه خاطر همان حذف کوچک و آن مقدمه بـزرگ است کـه ایـن جـا مـانده ام و اگـر کتـاب "ده سـال سـینمای آزاد" باهمـان شـکل و محتوی بتواند درایران منتشر بشود قاعدتـا بایستی بسـاط آن حکومـت بـه هـم ریختـه باشد و آن گاه خودم هم درمیان شما خواهم بود.

به امید آن روز

مرجان، مانی و چند مشکل کوچک"
آلمان ـ فرانکفورت

نیلوفـر بیضائـی ، فـارغ التحصیـل دانشگاه گوته از شهر فرانکفورت ـ آلمان در رشته ی " تئـاتر، فیلم و تلویزیـون " دومـین بخش از آثـار سـه گانـه ی خـود، نمایشـنامه ی " مرجـان، مـانی و چنـد مشـکل کوچـک" را قبـل از گشـت اروپـایی اش، ابتـدا بـه تـاریخ دوشـنبه ۲۵ نوامـبر۱۹۹۶ در شـهر کلـن ـ آلمـان، در چارچوب " فستیوال تئاتر ایرانی" به صحنه برد. نخستین بخش این سه گانه با نام " بـانو در شهر آینه " دو سال پیش به اجرا در آمد.

" مـانی " (رامـین یزدانـی) و "مرجـان" (یگانـه طـاهری) قهرمانـان نمایشـنامه ی نیلوفـر بیضائـی هسـتند کـه رابطـه ی زناشویی میان آن ها قطـع شـده اسـت. حـال

نیز اگر گفت وگویی بین آن ها باشد، کوتاه و بریده است . برزبان آن دو اما تک گویی های طولانی همراه با بازی با کلمات جاری است. "مرجان" زنی است مستقل و اهل هنر و ادب که به منظور پاسداری از هویت خویش، دل وجان به تنهایی سپرده است. او مطلق گرایی را رد می کند و نمی خواهد زندگی بی رمق، تکراری و تسلیم وار مادرش را پیشه خود کند. " مانی" اما هنوز مرجان را دوست دارد وجای تردید نمی گذارد که عشقش به زن ، عشقی مطلق گرایانه است. " مانی" "مرجان" را همانند " بت معبود" می پرستد و همواره ا ز خود می پرسد پس چرا و چگونه رابطه ی وی با مرجان قبل از آن که شکوفا شود ، پژمرده و نابود گردیده است؟

به موازات دوپرسوناژ " مرجان" و " مانی" ، نمایشنامه با دو دلقک زن و مرد همراهی می شود. این دو دلقک (با بازی هدیه عشقی و داوود سلطانی) نمودی کاریکاتوری از پرسوناژهای تراژیک " مانی" و " مرجان" هستند که هم چون کودکان نسبت به یک دیگر با محبت و مهربان بوده، بیننده را با جلوه های ظاهری زندگی به دنیای " سالم"، متجانس و پراز عشق زن و شوهر می برند، گرچه گاهی نیز دلقک ها از لطف وصفای کودکانه فاصله می گیرند و با حرکاتی عصبی به ترساندن و وحشت انداختن یک دیگر نزدیک می شوند.

" عابران" (با بازی شبنم مددی، پروین شجاعی، منوچهر کابلی و علی محمدی) همگی شبیه هم عمل می کنند. اینان حرف های گزنده ای را نثار مرجان کرده با حرکاتی مکانیکی و حساب شده ازکنار وی می گذرند و باسائیدن شانه به مرجان ، جملات ریشخند گونه و طعنه آمیز خودرا به سوی او خطاب می کنند . . .برای اطلاع از نحوه برنامه ریزی برای ارائه این نمایش می توانید با تلفن ۴۹۸۹۲۲ـ۰۶۹ تماس بگیرید.

کتابخانه هانوفر ـ آلمان

ده سال از آغاز کار کتابخانه ایرانیان شهر " هانوفر" گذشت. آغاز و ادامه این کار شایسته فرهنگی نیاز به ایثار و همت بسیار دارد. همکاران کتابخانه هانوفر توانسته اند این بار سنگین را به شایستگی تحمل کنند. در مقدمه جزوه ای که به این مناسبت متشرشده است، چنین می خوانیم: گردانندگان کتابخانه درنظر دارند در آینده تمامی تلاش خودرا برای گسترش هرچه بیشتر کتابخانه به کار گیرند و به غنا و تنوع کتابخانه بیفزایند . به این جهت همیاری فرهنگ دوستان ضرورتی قطعی می یابد. ما نیز ضمن تبریک به دوستان کتابخانه به خاطر تداوم کارشان شماره حساب این مرکز را برای اطلاع کسانی که امکان یاری دارند قید می نماییم.

آدرس مرکز:

Bankverbindung Iranische Bibliothek

Stadtsparkasse Hannover

Konto Nr: 794031-BLZ 25050180

IDA

سالنامه IDA، سالنامه ای حاوی اطلاعات لازم پیرامون فیلم هایی که هرسال در آلمان تهیه می شوند و مضمون آن ها حول محور خارجیان است. این سالنامه علاوه بر ارائه اطلاعات لازم در مورد هر فیلم نیز به صورت گسترده در سراسر آلمان پخش می گردد. همچنین نشانی موسسات تولید و پخش فیلم نیز در این سالنامه منعکس می شود. فیلمسازان ایرانی مقیم آلمان می توانند نشانی و مشخصات فیلم هایشان را برای این موسسه ارسال دارند تا امکان بیشتری برای معرفی و گسترش کارهایشان فراهم آید.

IDA Friedrichstraße 61 a

40217 Dusseldorf

Tel: 0221-371026

Fax:0221-382188

"ویدئوتک جهان" و توزیع فیلم های سینماگران تبعیدی

""ویدئوتک جهان" یکی از بخش های مرکز فیلم سوئد است. هدف از ایجاد این بخش، گردآوری و در دسترس قراردادن فیلم های ملیت های مهاجر وپناهنده به زبان اصلی آن ها می باشد. فیلم های مذکور به صورت کاست ویدیویی به کتابخانه ها، موسسات و یا افراد فروخته می شوند. "ویدئوتک جهان" تاکنون حق انحصاری پخش کاست ویدئویی تعداد فراوانی از فیلم هارا به زبان های فارسی، عربی، آسوری ، کردی و ... خریداری کرده و به عنوان یک شبکه پخش ویدئویی آن هارا در سطح کشورهای اسکاندیناوی (دانمارک، سوئد ، نروژ) پخش می کند.

اخیرا به دنبال تغییر و تحولاتی که در تشکیلات مرکز فیلم سوئد صورت گرفت، تمامی مسئولیت " ویدئوتک جهان" (شامل بخش های اداری، اجرایی ومالی) به" دفتر جشنواره سینمای درتبعید" واگذار شد. این دفتر درنظر دارد امکانات پخش شبکه ی " ویدئوتک جهان" را به ویژه فیلم های به زبان فارسی را گسترش دهد. ازا ین رو از آن دسته تهیه کنندگان و سینماگران ایرانی که مایل به همکاری و پخش فیلم هایشان از طریق "ویدئوتک جهان" هستند، درخواست می شود با دفتر "ویدئوتک جهان" به نشانی زیر تماس بگیرند. کانون ها، انجمن ها ، کتابخانه ها و افراد نیز می توانند برای دریافت کاتالوگ فیلم های این ویدئوتک با نشانی ذیل تماس بگیرند.

FRI FILM

BOX 8003

421 08 FRÖLUNDA - SWEDEN

Tel/Fax 0046-31-145447

کانون هنر ـ کلن

کانون هنر د ر۳۰ نوامبر۹۶ در چارچوب همکاری با کانون های فرهنگی چند ملیتی اثرهای برگزیده ای از سینماگران ایرانی مقیم اروپا را در مرکز فرهنگی پناهندگان کلن برای تماشاگران آلمانی زبان و ایرانی به نمایش گذاشت.. دراین برنامه که به سه بخش: کودک، زن و شرایط تبعید اختصاص داشت، فیلم هایی از احمدنیک

آذر، رضا علامه زاده، هوشمند عمران و دیگر سینماگران ایرانی مقیم آلمان و اروپا به نمایش درآمد.

معرفی جشنواره سینمای ایران در تبعید در جشن فرهنگ ملت ها

یازدهمین دوره جشن فرهنگ ملت ها، در روز های ۲۸ و ۲۹ سپتامبر ۹۶ در شهر گوتنبرگ ـ سوئد برگزار شد. در این جشن گروه های فرهنگی و هنری ملیت های مهاجر و پناهنده ساکن سوئد، ازکشورهای آمریکای لاتین، آسیا، آفریقا و اروپا در کنار هم با برپایی نمایشگاه های عکس، نقاشی و هم چنین اجرای برنامه های متنوع موسیقی و رقص، جلوه هایی از فرهنگ ملی خودرا به نمایش گذاشتند.

در جشن فرهنگ ملت ها، برنامه ویژه ای برای معرفی و شناساندن "جشنواره سینمای ایران درتبعید" اختصاص داده شده بود. برنامه مذکور با همکاری دفتر جشنواره و نمایش فیلم های : "گزارش مستند جشنواره" از محمد عقیلی (سوئد) ، "سنگ" ساخته مهنار تمیزی (هلند) " رویا در جام بلورین" از هزارخانی (کانادا) و " چباب" از وحیدزمانی (آلمان) روز یکشنبه ۲۹ سپتامبر در سالن سینمای مجتمع فرهنگی و هنری آبی، مرکز برگزاری جشن فرهنگ ملت ها به اجراء گذاشته شد.

سراب سینمای اسلامی ایران

یک کار پژوهشی از

رضا علامه زاده

تعداد محدودی از این کتاب را

دراختیار داریم. بها' ۱۵ مارک که

هزینه ارسال به آن افزوده می شود.

بانشانی سینمای آزاد تماس

بگیرید.

از پرویز لک منتشر شد:

شب قشنگ بارانی منظومه بلند

گفتنی ها دفتر شعر

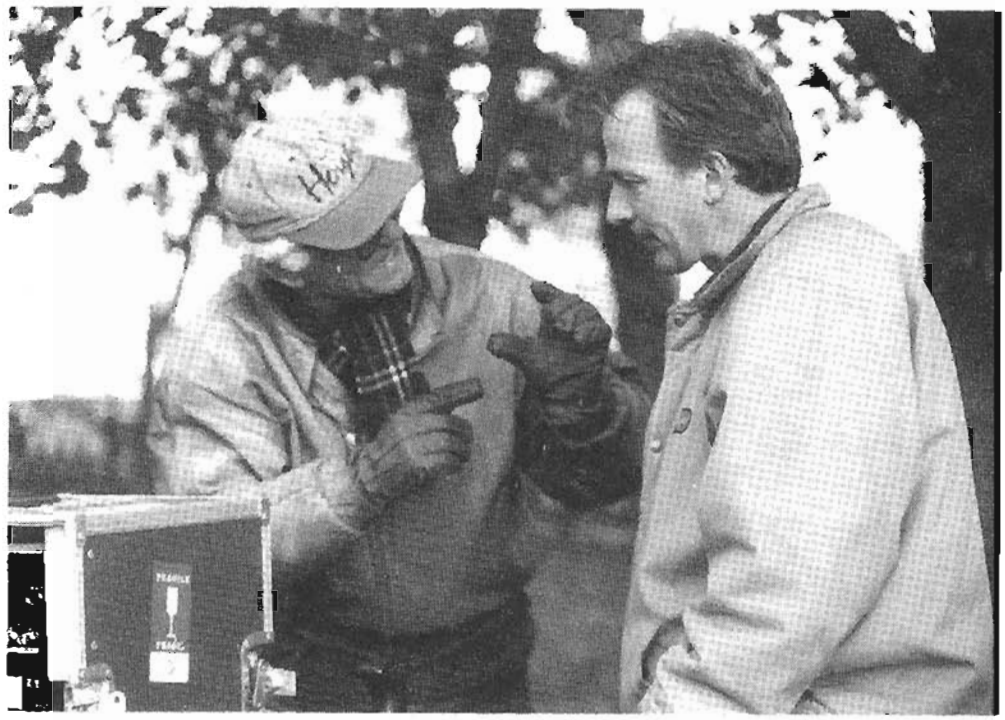
فارسی فرانسه

عاشقانه ها دفتر اول و دوم

Parviz Lak
B.P. 1378
59015 Lille- Cedex France

دوردنیا بجز

رضا علامه زاده



رضاعلامه زاده (باکلاه)، لئون کای (فیلمبردار) سرصحنه "دست نوشته نمی سوزد"، سپتامبر ۱۹۹۶ مسکو

جشنواره جهانی فیلم مستند آمستردام که هرساله در ماه دسامبر برگزار می شود، یکی از معتبرترین جشنواره های فیلم مستند در جهان است. جایزه اول این جشنواره که نام "یوریس ایونس" ، مستندساز نامدار هلندی را برخود دارد در جهان سینمای مستند ازاعتباری ویژه برخوردار است. در برنامه امسال جشنواره بخش تازه ای برای نشان دادن بازتاب مهاجرت در فیلم مستند افزوده شده است که در آن پانزده فیلم که با این پدیده جهانی ارتباط دارند از سراسر دنیا به نمایش در می آیند.

دررابطه با این بخش، مسئولین جشنواره از رضا علامه زاده خواسته اند تا مقاله ای درمورد تجربه شخصی اش به عنوان فیلمساز تبعیدی مقیم هلند برای درج درکاتالوگ امسال جشنواره بنویسد. مطلب زیرترجمه فارسی این مقاله است که در کاتالوگ جشنواره به زبان های انگلیسی و هلندی آمده است.

جلای وطن و جاگذاشتن همه چیز در پشت سر بی آن که بدانی به کجا داری می روی و بی آن که نقشه ای برای آینده ات کشیده باشی، ریسکی بزرگ است. من ۱۳ سال پیش وقتی به چهل سالگی نزدیک می شدم دست به این ریسک بزرگ زدم. این اما بزرگ ترین ریسک زندگی من نبود. اولین ریسک زندگی ام هنوز بزرگ ترین است. و آن وقتی بود که من فقط سیزده سال داشتم. تازه چاپ جدیدی از رمان معروف ژول ورن، " دوردنیا درهشتاد روز" در آمده بود ومن به عنوان عضوی از یک خانواده کم بضاعت به هیچ رو امکان خرید آن را نداشتم. آن وقت تصمیم به ریسک بزرگی گرفتم، به یک کتابفروشی، بسیار دور از محله ای که زندگی می کردم رفتم و کتاب را تقاضا کردم. به محض این که دستم به کتاب خورد فلنگ را بستم و دیگر به آن محله پا نگذاشتم.

دروغ نگفته باشم هنوز هم از این کار پشیمان نیستم. همان طور که از دست زدن به آخرین ریسک زندگی ام، که تقاضای پناهندگی از هلند باشد، علیرغم همه ناگواری های که به ویژه در سال های اول زندگی ام در این جا کشیدم، پشیمان نیستم.

من مجبور بودم ایران را دست خالی ترک کنم، نه فیلمی نه اورا ق هویتی و نه سندی از هردست، با این همه می باید اثبات می کردم که سینماگری با تجربه ام . مثل حالا، همه دروازه های قصر فیلمسازی دراروپا به روی خارجیان بسته بود و هیچ کلیدی به جز کلید های ساخت اروپا به قفل آن نمی خورد!

اما یک درز کوچک برای من باز بود. ده سال پیش از آن، در سال ۱۹۷۳ ، چند ماهی پیش از دستگیر شدنم که تا پایان عمر رژیم شاه در سال ۱۹۷۹ به درازا کشید، فیلم کوتاهی از من جایزه بزرگ جشنواره جهانی کودکان و نوجوانان خیخون اسپانیا را برده بود. آیا همین نمی توانست یک کلید باشد؟ تصمیم گرفتم امتحانش کنم. نامه ای به جشنواره نوشتم و تقاضای یک کپی از فیلمم را کردم. بجای فیلم ، دعوتنامه پرمهری دریافت کردم که به عنوان میهمان در جشنواره آتی شرکت کنم. درنامه نوشته شده بود که آنها کپی فیلم ها را نگاه نمی دارند.

و آن جا، در اسپانیا بود که من با محافل سینمایی هلند آشنا شدم! وقتی برگشتم اولین فیلمنامه ام در تبعید را نوشتم و دوسال وقت صرف کردم تا توانستم اولین فیلمم را در هلند بسازم . دروازه قصر کمکی به روی من باز شد!

دلیل این که ناچار شدم کشورم را ترک کنم در یک کلام این بود که نمی توانستم نسبت به مسائل اجتماعی دور و برم بی تفاوت باشم. و افزون براین اعتقاد داشتم و هنوز هم دارم ، که فیلم به ویژه فیلم مستند می تواند نقش مهمی در افشاء و درنتیجه تغییر واقعیت ها بازی کند. همین کافی نیست تا تو را در چشم ماموران یک حکومت خودکامه مظنون جلوه دهد؟ اما کسی که نمی تواند در جامعه خودش بی تفاوت باقی بماند در شرایط دیگر هم ساکت نخواهد ماند. این نکته وقتی برایم اثبات شد که تصمیم گرفتم کارم را به عنوان فیلمساز در تبعید تداوم ببخشم. تنها تفاوت این بود که گستره مسئولیت هایم باید از سطح محلی به سطح جهانی ارتقاء می یافت، تفاوتی که موجب شد به ناهنجاری های اجتماعی

در جوامع دیگر هم بیندیشم. اما این تنها تغییر نبود. تغییر مهم دیگری هم هست که ارزش نام بردن دارد. حالا برای بیان عقایدم احساس آزادی می کردم. این آزادی بیان، یا هرچه که می نامیدش، رایگان در اختیارم قرار نگرفت. باید ریشه هایم را از خاکم بیرون می کشیدم تا آزادی را بیابم. و نیز می باید رفتار ضدخارجی روزافزون اروپاییان را ، چه در وسایل ارتباط جمعی، و چه درخودجامعه، تحمل می کردم. سیزده سال پیش برخورد هلندی هابا خارجی ها بسیار متفاوت با امروز بود. مسلما من مسئول این تغییربرخورد آن ها نیستم. آن چه من در ده سال گذشته به عنوان یک خارجی در این جامعه انجام داده ام نمی باید موجب این رفتار غیردوستانه با خارجی ها می شد. اما آدم که نمی تواند با آویزان کردن کارنامه فیلم ها به گردنش در خیابان بگردد! نه گله نمی کنم! زندگی همواره همین گونه بوده است، چیزی را از دست می دهی تا چیز دیگری را به دست آوری. اما چیز دیگر برای من چه بود ه است؟ فیلم هایی که ساختم و کتاب هایی که در غربت علیرغم این مشکلات منتشر کرده ام. اگر روزی هیجان انگیزترین رویایم به واقعیت بپیوندد و کشورم از بند ستم و تعصب برهد آن وقت من دست خالی باز نخواهم گشت. تاکنون هشت عنوان تازه به کتاب ها و دوازده عنوان جدید به فیلم هایم اضافه شده است که دور از مخاطبان اصلی ام که در ایران زندگی می کنند، نوشته و ساخته ام. اما آیا این رویایی غیرواقعی است؟ مسلما نه. من هرگز گفته یوریس ایونس را فراموش نمی کنم که وقتی پس از چهل سال برای اولین بار به مادرید بازگشت، تا فیلم ممنوعه اش " خاک اسپانیا" را افتتاح کند برزبان راند. فرانکو مرده بود و فیلم او اجازه نمایش در اسپانیا گرفته بود. ایونس به جوانانی که سالن سینما را انباشته بودند گفت که در طول این همه سال هرگز شک نکرده بود که این لحظه روزی فراخواهد رسید.

به جز دوفیلم داستانی باقی فیلم هایی که من در تبعید ساخته ام مستند هستند که با " شب بعد ازانقلاب" در باره تاریخچه سانسور در ایران شروع و به "دستنوشته نمی سوزد" در مورد سانسور و سرکوب نویسندگان در دوره سیاه دیکتاتوری استالین در اتحادجماهیرشوروی سابق خاتمه می یابد: فیلمی که من به تازگی فیلمبرداری اش را در مسکو به پایان بردم و موضوعاتی دیگر در گستره وسیع میان این دو که بی تردید به تجربیات شخصی من به عنوان یک فیلمسازی تبعیدی باز می گردد همچون: رابطه هلندی ها با دوچرخه هایشان از دید یک خارجی، زندگی سخت کولی های هلند، تاریخچه تنبیه و زندان در اروپا، تروردولتی جمهوری اسلامی ایران در جهان و بسیاری موضوعات دیگر که موجب شده است برای دیدن و تجربه کردن مسائل جوامع دیگر به طور مداوم از کشوری به کشور دیگر سفر کنم و دوردنیا بگردم...

دوردنیا؟ تازه متوجه شدم که با دست زدن به اولین ریسک بزرگ زندگی ام همراه با فیلاس فوگ و ژان پاسپارتو، قهرمانان رمان ژول ورن، به سفری هشتاد روزه و خاطره انگیز رفتم درحالی که دومین ریسک بزرگ زندگی ام این امکان را فراهم آورد که بتوانم ــ همان طور که درصفحه پاسپورت پناهندگی ام نوشته شده ـ" همه کشورها به جز ایران" سفر کنم!

تبعید تلخ است،

اما بازگشت تلخ تر

نوشته: هایکه کلاپدور برگردان:مسعود مدنی

""کلاس مان" بعد از آن که آموزش های اولیه را در اردوگاه های مختلف ارتش امریکا به پایان رساند بالاخره به صورت یک آمریکایی پذیرفته شده و به عنوان خبرنگار ویژه و همکار روزنامه ی ارتش آمریکا، "خط ها و ستاره ها" در مه سال ۱۹۴۵ برای اولین بار به کشورش، آلمان بازگشت ـ "آیا این نوعی بازگشت به وطن

به شمارمی آمد؟" همه چیز غریب به نظر می رسید. غریب غریب و بااین حال نه چندان غریب، بلکه آشنا ... دورنمای ناآشنای وطن سراسر بیگانه بود. این فقط در رویا می توانست روی دهد" کلاس مان" در بازگشت به آلمان و دیدن مونیخ ویرانه ، که در خیابان "پوشینگ" آن فقط سردرساختمان مسکونی اشان، همچون ستونی به جامانده بود ، برای پدرش احساسش را این گونه بیان می کند.

"دیدن آدم ها بسیار تکان دهنده است. تمام آلمانی ها دا.یم می گویند از هیچ چیز (آن چه در اطاق های مرگ گاز می گذشت) خبر نداشتند. می گویند از ابتدا مخالف این جنایت ها بودند.، مخالف هیتلر بوده اند. حتی گفته می شود در اساس در آلمان نازی وجود نداشته است- حتی "هرمان گورینگ" در اساس نازی نبوده است. ناگهان همه ، گذشته دموکراتیک و در صورت امکان، مادربزرگ غیرآریایی شان را کشف می کنند. ناگاه اطلاعات درباره یهودیان بسیار طرفدار پیدا می کند. سطح بالاترین آدمها ـ به عنوان نمونه امیل یانینگز ـ یک شبه کمی خون سامی پیدا می کند. کلاس مان در پاسخ به سوال : " آیا همه آلمانی ها نازی هستند؟" می گوید : " نه همه آلمانی ها نازی نیستند و یا نبوده اند. رژیم نازی دشمن فراوان داشت. دشمنان دیروز می توانند دوستان امروز ما باشند. " او در نامه ای خطاب به خواهرش، اریکا می نویسد: " شرایط سیاسی موجود ، یاس آور ، مبهم و مشکل آفرین است . در آلمان بعد از جنگ دنبال چه هستیم؟

یا بهتر مطرح کرده باشم: می خواهیم آلمان بعدازجنگ چگونه باشد؟ آیا در اساس برنامه ای برای آینده آلمان وجود دارد؟ اگر اساسا این امپراطوری شکست خورده از نظر فیزیکی و از نظر اخلاقی قابل بازسازی وحیات دوباره باشد.

کلاس مان بی دلیل چنین سوالی را در نامه به خواهرش مطرح نمی کند، چراکه سوالش را از کسی مطرح می کند که برسر سیاست بعد از جنگ آلمان و بازگشت مهاجران از موضع تند، متفاوت و سرسختانه ای طرفداری می کرد. او استدلال می کرد دربازسازی سال ۱۹۴۴ وی مخالف نظر "آلمان خوب" است و نمی تواند این "آلمان خوب" را جایی بیابد، یا آن را از مردم جنگجوی آلمان، تحت نام هیتلر و گشتاپو جداکند: " تا روز شروع جنگ هنوز مردم به "آلمان خوب" اعتقاد دارند و معتقدند که اکثریت مردم خوب، هرچند گیج و سرگردان آلمانی های غیرفعال ازسوی نازی ها دست کم گرفته شده بودند ... اما به جای آن تا پایان ـ تمام تلاش خودرا برای بقای هیتلر و طرفداری از جنگ او انجام می دهند. اینان که روزها مثل شیردر تمامی جبهه ها می جنگند شب ها همگی بی شرمانه درخانه از دستگاه جنگی رهبر اظهار تاسف می کنند. می گویند که بالاخره دنیا از جنگ خسته شده ودر پی یافتن تفاوت های ظریف میان نازی و یک آلمانی به تخیل خویش روی می آورند، درحالیکه از جنگ با آلمان خسته به نظر می آیند." درتابستان ۱۹۴۵ "اریکا مان" هم برای اولین بار به عنوان خبرنگار دادگاه جنگی نورنبرگ به آلمان

باز می گردد. او در نامه ای به پدرو مادرش می نویسد به شما التماس می کنم حتی یک دقیقه هم فکر بازگشت به این کشور از دست رفته را به سرتان راه ندهید. این کشور قابل شناخت نیست. و این را از نظر ظاهری نمی گویم."

استدلال " احساس تقصیر عمومی" که در نامه نگاری معروف میان "توماس مان"، " والتر فون مولو" و " فرانک تیس" در سال های ۱۹۴۶ـ۱۹۴۵ مورد اشاره قرارمی گیرد، درسالهای آخر جنگ، نقش مهمی دربحث بازگشت مهاجران آلمانی بازی می کند.

همین طور از نظر "آلبرت آینشتاین" ، "سالکا فیرتل" یا " هانا آرندت" بازگشت به وطن ناممکن است، چراکه به گفته ی آنان " درصورت بازگشت، باید در قطار شهری در کنار این جنایتکاران بنشینم." به این ترتیب بسیاری از مهاجران در پی تغییرات عظیم سیاست خارجی و داخلی آمریکا در تردید قرار می گیرند. حتی در سال ۱۹۴۴ آشکارا قدرت سیاسی دشمن نه آلمان نازی که اتحادشوروی به شمار می آمد و نازی های سابق در پی آمد مقابله آمریکا با مسکو خود را به عنوان جنگجویان نبرد با کمونیسم، متحد آمریکا تصور می کردند. در آمریکا، آمریکاییان، مهاجران آلمانی را نه ضدفاشیست های ابتدای جنگ، که دشمنان خارجی می دانستند. " بخوان کمونیست هایی که امنیت سیاست داخلی آمریکارا تهدید می کنند." " کمیته فعالیت های ضدآمریکایی " به ویژه توجه خود را به انبوه مهاجران ساکن در کرانه غربی آمریکا و هالیوود معطوف می کند، چراکه هشیاری انتقادجویانه اروپایی در صنعت فیلم سازی آمریکا را با جاسوسی برای استالین یکسان می داند. در این راستا، استراق سمع مکالمه های تلفنی، پرونده سازی های اف.بی.آی، آمریکایی های لیست سیاه که از فعالیت اجتماعی محروم شده اند و بازجویی ها همگی به معروفیت جنجال برانگیز و بدنامی کمیته منحر می شود. برشت در سال ۱۹۴۷ بی درنگ بعدا ز بازجویی توسط کمیته به سویس می رود

بازگشت مهاجران و تبعیدی ها به آلمان بعد ازجنگ، دست کم سفر اول ایشان برای بسیاری تجربه ای غریب و متناقض بود. نوعی گریز از نو که انسان برای آن نمی توانست مقصدی متصور شود. بیلان اولین برخورد اینان با وطن بسیار تلخ بود، حتی تلخ تر از گریز. درمیان ویرانه ها آلمانی ها برای یک دیگر کارت پستال هایی می فرستند از کلیساها، بازارهای محلی، اماکن عمومی و پل هایی که دیگر وجود ندارد. بی تفاوتی قیافه مردم که در میان ویرانه ها دایم این ور و آن ور می روند، از این امر ناشی می شود که کسی برای مرده ها دیگرعزاداری نمی کند."

بیلی وایلدر که اولین بار درسال ۱۹۴۵ به سفارش "بخش روانی رفاه اجتماعی " به آلمان می آید تا آلمان را در ساخت صنعت سینما یاری دهد، همچون " هانا آردنت" ویرانه مادی و روانی آلمان را درآثار خود ترسیم می کند. فیلم او "ماجرای خارجی" (۱۹۴۸) بیان این ویرانه است. "اتو پرمینچر" شاهد آنست که نازی های سابق در اتریش روی فیلم او" کاردینال"

آخریـن کارهـا را انجـام مـی دهنـد. و " داگـلاس سیرک" در اواخـر سـالهای چهـل مایوسـانه از سـفرآلمان بـه آمریکـا بـاز می گردد. " فریتس لانگ" درسال ۱۹۵۲ بـه دلیل رابطه اش با برشت و سایرین لیست سیاههایی که مدت زمانی بی کار بودند، در سال ۱۹۵٦ بـه آلمـان بـاز مـی گـردد و درمی یابد که در کشورش کسی نمی خواهد چیزی درباره او بداند.

برشت بعد ازبازگشت تا تقسیم آلمان بـه دو دولت و بنیـان گـذاری "آنسـامبل برلـین" هنوز به بازگشت مهاجران و تبعیـدی هـای گریخته از آلمان امیدوار است. جذب اولـین بازیگران مهاجر از طریق نمایش های کوتـاه تا به یاری و شرکت آنان آنسـامبل کوچکـی شـکل بگـیرد. سـه چهـار نمـایش، مثـل "گالیله او گالیله ای" (با بـازیگری کورتـنر) یا "شوایک" (با بازیگری لوره) روی صحنه می آید. برشت خطاب به "پیتر لوره" که اورا بسیار گرامی مـی داشـت، بـا او از سـالهای دهـه بیسـت دوسـت بـود و اورا حـتی در آمریکا از نظر دور نمی داشت، در یک شعر چنین می گوید:

به بازیگر پ. ت. در تبعید

.گـوش فـرا دار، تـورا بـه بازگشـت مـی خوانیم، ای رانده شده

اکنون باید بازگردی،

از سرزمینی که زمانی شیر و عسـل در آن جاری بود

باید بازگردی

رانده شده ای، و تورا باز می خواند

سرزمینی که نابود شده است

وچیزی بیشتر به تو نتوانیم ارزانی داشت

جز آن که به تو در این جا نیاز هست

تهیدستی یا غنی

سالمی یا بیمار

هرچه هستی همه چیز را فراموش کن !

و بازگرد!

برشـت بـرای همکـاری بـا بازگشـته گـان برنامه ای فراهم می بیند و سـعی مـی کنـد پسـیکاتور، کورتـنر و لـوره ر ابـه آلمـان بـازگرداند. چراکـه نمـی خواسـت شـخصیت های کاذب امور را به دست بگـیرند. "زمـان بسـیار مناسـب اسـت. نبـاید از ایـن دیرتـر بشود. اکنون همه چیز درجریان شکل گـیری است و جهت گیری اوضاع از طریق نیروهـای موجود پدید می آیـد" و برشـت از ایـن نظـر هشـیارانه اوضـاع ر ا بخوبـی پیـش بیـنی مـی کرد.

بازگشته ها و آمریکایی ها هردو به یک انـدازه متوجـه شـرایط ویـژه بعدازجنـگ در آلمان می شوند."فرانتس نویمـن" متخصـص علـوم سیاسـی در سـال ۱۹۴۷ در ایـن بـاره مـی نویسـد: " ویژگـی ایـن دوران بازسـازی، تردیـد بـود. بـه عبـارت دیگـر مشـکل، "مشکل بازآموزی آلمانی ها " بود. تربیـت، کـاری دشـوار اسـت، تربیـت مجدد کـاری دشوارتر ، اما تربیت مجدد یک ملت تقریبا کاری ناممکن . و تلاش بـرای تربیـت مجـدد آلمـانی هـا ازطریـق یـک دولـت نظـامی، تقریبا کاری محال."

دولـت نظـامی آمریکـایی هـا در آلمـان بیشـترین تـلاش رادارد تـا بـه کـارمندان آلمانی بیاموزد که کشورشان باید با بخشـی از ایـن افتخـارات مقـدس وداع کنـد. سـعی داشت به آنان بیـاموزاند کـه بـاید از پـیروی کورکورانه از اقتدار حاکم دست بکشند." بـه

این ترتیب بودکه در سال ۱۹۴۴ ، ۴۰۰۰ آلمانی از مخالفانی که چند سالی را در زندان به سربرده بودند، در بخش خدمات شهری وزارت جنگ یک دوره چند ماهه آموزش دموکراسی را پشت سرمی گذارند. اینان از میان ۳۰۰۰۰۰ زندانی جنگی آلمانی انتخاب شده بودند. اما این دوره کوتاه مدت نیز به نتایج تردیدآمیزی منجر شد که طبق آن آمریکاییان به این نتیجه رسیدند که نمی توان انتظار داشت یکباره مخالفانی که اکنون باید به صورت کارمند در دوران بازسازی انجام وظیفه می کردند، دمکراسی ر ادرک کنند.

"بیلی وایلدر" در فیلم " یک، دو، سه" (۱۹۶۰) فیلمی که در دوران جنگ سرد ساخته شد، یک مدیر آمریکایی را نشان می دهد که یک شعبه کوکاکولا در برلین باز می کند و با زحمت موفق می شود عادت سلام هیتلری و آماده باش ایستادن کارمند آلمانی اش، هرچند بسیار که او این کار را تکرار می کند، ازسرش بیندازد.

درتصویر آلمان دوران مهاجران بازگشته، سنت نظامی گری نقشی مرکزی بازی می کند. عناصری از این نظامی گری ، همچون اعتقاد به بالادستان، فرمانبرداری و درک سرنوشت گونه از قهرمان عناصری به شمار می آمد که به پدیدایی ناسیونال سوسیالیزم منجر شده بود. روبه رویی ارزشها که از دوران گذشته باقی مانده بود: ملت در برابر تمدن، دولت در برابر جامعه: وطن پرستی در برابر جهان وطنی دوباره جان گرفت، تنها با این تفاوت که شهریتی که در سال ۱۹۱۸ به عنوان فرانسوی بر آلمان پیروز شده بود، امروز در سال ۱۹۴۵ جایش را به یک آمریکایی داده بود. براین زمینه قابل درک بود که هنرمندان در ادبیات و سینما این مضامین را در راس آثار خود قرار دادند: بقای روح نظامی گری و ویژگی اقتدارگرایی در زمینه تاریخ .

در سی ام سپتامبر ۱۹۵۶ "کارل زوک مایر" به نماینده "پال کوهنر در اولین نمایش فیلم جدیدش، "ژنرال شیطان" در زوریخ نامه ای می نویسد. فیلم که در باره یک ژنرال نیروی هوایی نازی است، از استقبال شگفت آوری در دوران بعدا ز جنگ برخوردار می شود. فیلم در فاصله ۱۹۵۰ ۱۹۴۷۰ بیش از ۲۰۰۰ بار نمایش داده می شود. تماشاگران از باورپذیری تصویر تراژیک کسی که خیلی دیر به واقعیت کسانی که نادانسته با نازی ها همکاری کرده اند، پی می برد ، لذت می برد. "زوک مایر" نمایش نویس دوران تبعید در حقیقت داستان زندگی خودر ا در قالب قهرمان داستان بیان می کند: قهرمان داستان "هاراس" با قربانی کردن خود ، او سوار هواپیمای خراب می شود تا عملیات خرابکاری سرمهندس ونیروی مقاومت در برابر رژیم را مخفی کند ، بدیلی درمقابل مهاجرت و رفتن به تبعید را نشان می دهد.

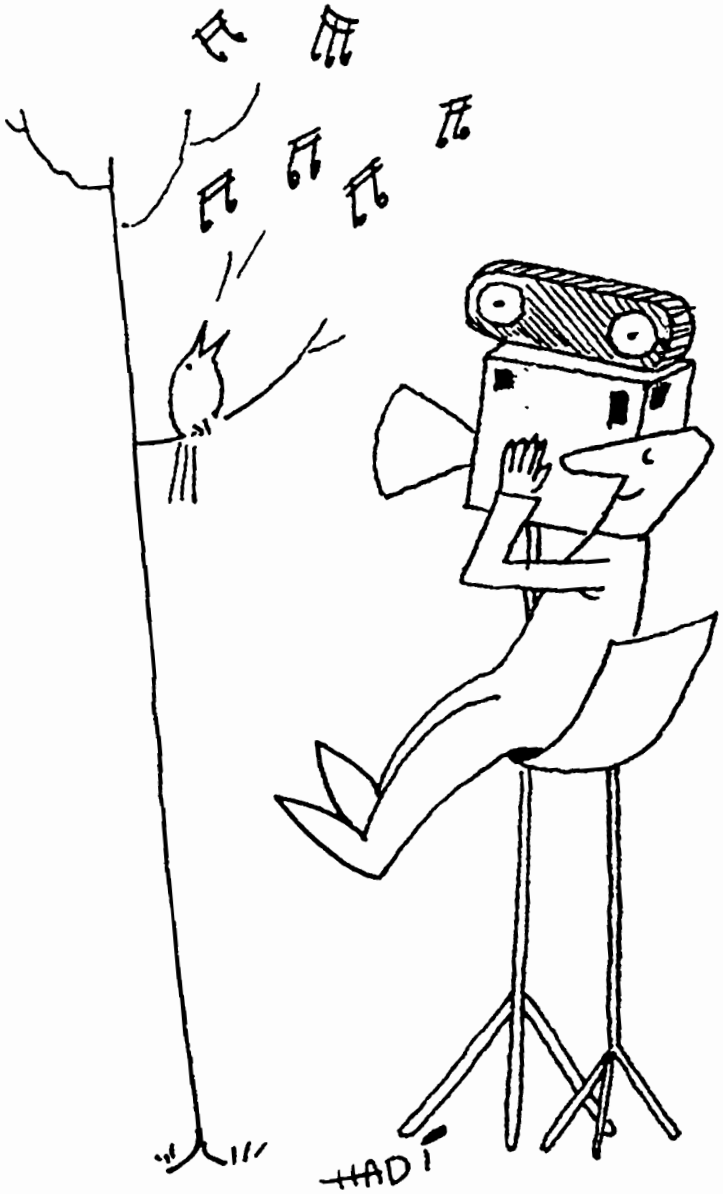
"زوک مایر" ساده انگار می پنداشت ، این استقبال را باید به حساب "ضدنازی " بودن داستان گذاشت، اما تعدادی هم با بینش عمیق تری به فیلم نگریستند و فریب این ظاهر ر ا نخوردند: داگلاس سیرک در باره اقتباس سینمایی این نمایش در سال ۵۵ ۱۹۵۴ می نویسد: " فکرمی کنم این فیلم به این دلیل با استقبال فراوان تماشاگران روبرو شد که آلمانی ها هنوز بعد

از پایان جنگ میل داشتند خود را به عنوان نازی ببینند و هنوز دارای احساسات جانبدارانه نسبت به نازیسم بودند، آنان با این فیلم براحتی حرف دلشان را در قالبی می دیدند و بدون آن که مجبور باشند خودرا به عنوان یک نازی معرفی کنند، از فیلم لذت ببرند. همینطور فرانسواتروفو در این فیلم یک ملودرام نظامی می بیند. "شخصیت ژنرال هاراس یک عضو غیرفعال جنبش مقاومت، در یک بازبینی دقیق نمی تواند از امتحان با موفقیت بیرون آید. او که در میان یک عده افراد دیوانه ی خدمت و کله پوک های بنیادگرا قراردارد، همیشه حق دارد" " زوک مایر" در سال ۱۹۴۷ در حالیکه یک نسخه از فیلم آماده نمایش بود با بیان این جمله که " فکر می کنم هنوز زمان نمایش این فیلم در این کشور فرانرسیده است."در واقع نشان داد که متوجه تحریکاتی که فیلم غیرمستقیم متضمن آن هابود، نشده بود.

آن چه بازگشتگان به آلمان را سخت تحت تاثیر قرار می داد، مجموعه ی شرایط پیچیده ی چند جانبه ای، شامل عوامل روانی و سیاسی بود. استدلال " احساس تقصیرتمامی مردم آلمان" از نظر سیاسی و روحیه عمومی، جنبه حزم و احتیاط ر ادر مهاجران درهم می شکست. این طور استدلال می شد که، ظاهرا مهاجران با رفتن به خارج و احاله کردن وظیفه مقاومت و نجات وطن به دیگران، کار را برای خود بسیار راحت کرده و بی آنکه دستشان ر ا آلوده کنند، در خارج نشسته و از آن جا به داوری و محکوم کردن آلمان مشغول بودند. به این ترتیب بودکه حضور مهاجران و تبعیدی ها در بازگشت یادآور مسائلی بودکه مردم آلمان نمی خواستند به یاد بیاورند واز این رو حضور تبعیدی ها در آلمان برای آنان مطلوب نبود. به عنوان مثال "ادبیات تبعید" تا میانه دهه هفتاد هیچ ناشر و خواننده ی در آلمان نداشت. آلمانی ها هنوز تااین دهه به تجربه های بین المللی موفق و گذرای مهاجران در این زمینه به دیده تردید می نگریستند و طرد این آثار را به حساب کیفیت نازل هنری این آثار می گذاشتند. به این ترتیب استدلال می شد هرکس ۱۲ سال از زمان به قدرت رسیدن هیتلر تا پایان جنگ در آلمان حضور نداشت، نمی توانست شرایط سیاسی آلمان بعد از جنگ را درک و داوری کند و از این رو نیروی مناسبی در دوران بازسازی به شمار نمی آید. مهاجران بازگشته در نظر آلمانی ها ی بازمانده تجسم تعقل دمکراتیک و جهت گیری غربی بودند، عواملی که از نظر درک ملی آلمانی ها ، عناصری مشکوک تلقی می شد. گرایش سنتی به انزوا راندن اقلیت ها که از طریق تبلیغات نازی ها زمان درازی در میان آلمانی ها جا افتاده بود، در دوران بعد از جنگ بی تغییر شکل به حیات خود ادامه داد. ارزش های سنتی همچون "وفاداری" ، " پایداری" و خصلت های تکمیل کننده آن همچون "فرمانبرداری" و "دنباله روی" به دلیل شرایط سیاسی دوران اشغال : ازدست دادن حاکمیت دولتی ، ازمعنای اجتماعی خاصی برخوردار بود. بیشتر به دلیل این عوامل بود که فرایند رشد دموکراتیک در آلمان با مقاومت روبرو شده است..

م. خوشنام

حرف هایی درباره موسیقی فیلم



موسیقی فیلم ـ یا موسیقی برای فیلم، تعریف، ارزش و ویژگی هایی متفاوت از موسیقی تالاری یا موسیقی کنسرتانت = دارد. آن چه که برای موسیقی تالاری ارزش به شمار می آید، چه بسا برای فیلم، ضدارزش، و مغایر با پیام ها و هدف های فیلم باشد. ارزش های موسیقی مطلق را معمولا ازدیدگاه زیبایی شناسی می سنجند. ملودی های زیبا، ریتم های سرزنده و هماهنگی های زبردستانه ، از عوامل اصلی سازنده این ارزش هاست. ولی در موسیقی فیلم، تطابق شکلی و محتوایی موسیقی با سکانس های فیلم ارزش ساز است. این موسیقی هم آهنگ شده با صحنه، جدا از فیلم می تواند زشت و ناهنجار جلوه کند، گوش را بیازارد واعصاب را بپیچاند، ولی در تلفیق شکلی و محتوایی با صحنه فیلم، تاثیر آن را سخت افزایش می دهد. پس موسیقی فیلم را می توان چنین تعریف کرد :

هر نغمه، هر طنین، هرصدا ـ وحتی هرسروصدا ی مطبوع یا نامطبوعی که برای موثرترساختن فیلم، با صحنه های آن تلفیق می شود.

ارزش موسیقی فیلم را ـ در آن معنا که گفتیم ـ تنها باید در میزان تاثیری که از تلفیق آن با صحنه های فیلم حاصل می شود، جست وجو کرد.

به این ترتیب ارزش های زیبایی شناسانه هر فیلم برخاسته از شیوه های تکنیکی خود آن فیلم است. هنرهای جنبی وترکیبی با آن، در واقع در خدمت این ارزش ها در می آیند و در مجموع سبب تشدید تاثیر گذاری فیلم می شوند.

موسیقی خوب و ارزشمند فیلم، آن موسیقی است که خود را در خدمت این تکنیک و این تاثیر قرار دهد و با آن هم خوانی کند.

سینما ازهمان آغاز تولد و پیش از آن که زبان باز کند، دست نیاز به سوی موسیقی گشوده است. اگرچه تکنیک در آن زمان هنوز به امکان "آمیزش " این دو دست نیافته بود، ولی راه دیگری برای نوع دیگری از همخوانی وجود نداشت.پیانیستها

می توانستند بنشینند و فیلم های بی زبان را از وحشت تنهایی برهانند! موسیقی زنده از آن گذشته نقش مهم دیگری نیز ایفا می کرد. از هراس و وحشت تماشاگران حیرت زده می کاست و به آن ها در مطلق سکوت و تیرگی تالارها، شجاعت می بخشید تا دیدن فیلم هارا با همه شگفتی هایش تا آخر دوام بیاورند. ناقدی فرنگی کارکردهای فرهنگی، اجتماعی و روانی موسیقی زنده پیانورا در همراهی با فیلم های بی زبان چنین فهرست کرده است:

ـ کاهش هواس تماشاگران از تالار ساکت و تاریک

ـ کمرنگ کردن سروصدای ناهنجار "آپارات " ها

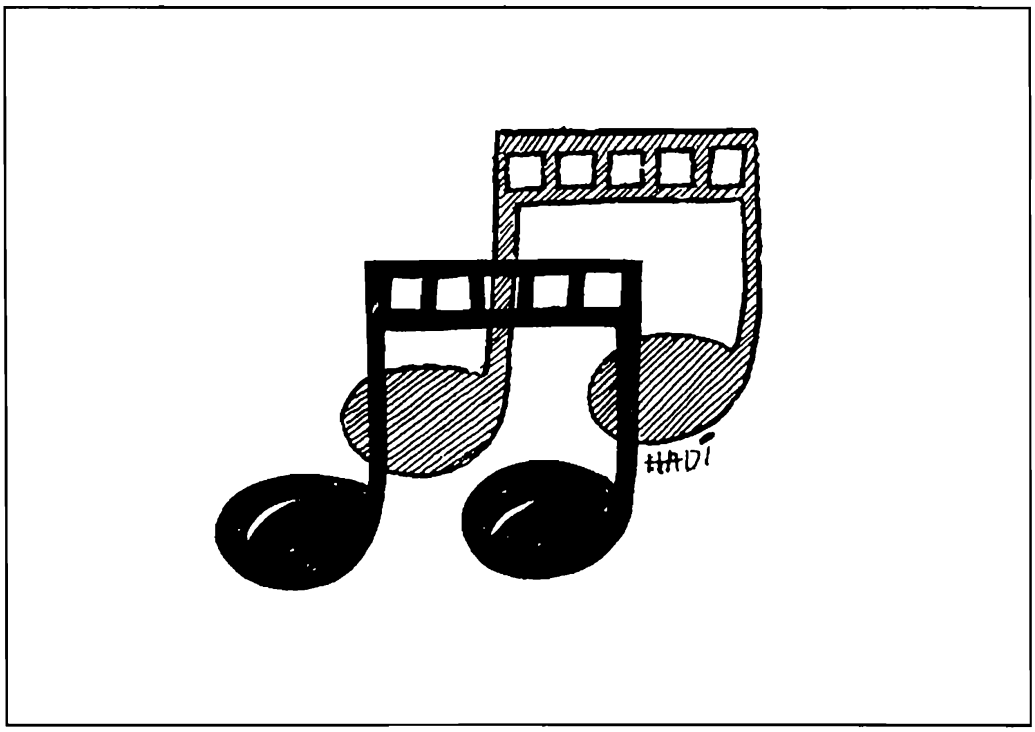
ـ اعطای بعدی تازه به پرده مسطح سینما. به عبارت دیگر افزودن یک بعد سمعی بر دیدنی های دوبعدی بصری .

ـ وبالاخره کاستن از تصنع صحنه ها از راه همراهی صوتی با هرحرکتی که به چشم می آمد. چراکه هیچ حرکتی بی صدا نیست.

درواقع موسیقی به یک جانشین کامل و تمام عیار برای نطق وبیان، خندیدن، گریستن، دویدن و همه سروصداهای طبیعی ولی ناشنوده از صحنه ها تبدیل می شد. و نوعی زندگی و سرزندگی به فیلم های خاموش می بخشید.

هنگامی پاگرفت که سینما از خاموشی به در آمد و زبان باز کرد، یعنی از سال ۱۹۲۷ میلادی.

هنگامی که تکنیک سینما، این توانایی رایافت که بیان و موسیقی فیلم را به شکل "فونوگرام" و به صورت خطوط



نکته جالب آن است که پیانیست ها ی همراهی کننده غالبا هیچ توجهی به فیلم ، صحنه های آن، و به شکل و محتوای آن نداشتند. همیشه و برای همه فیلم ها از یک "ریرتوار" (یا مجموعه های تمرین شده) استفاده می کردند. درواقع نواخته های آنان هیچ کارکرد سینمایی نداشت و هدفشان تنها همان تاثیرات اجتماعی- روانی بود که لحظاتی پیش از آن ها یاد کردیم.

به این ترتیب موسیقی فیلم درمعنای تلفیقی و کارکردی (فونکسیونل) آن،

تاریک و روشن در حاشیه فیلم قرا ردهد و همزمان با تصویر آن را پخش کند، دوران فیلم های خاموش به سر آمد و نقطه عطفی در تاریخ نه چندان بلند سینما به وجود آورد. این نقطه عطف البته در آغاز تنش ها و برخوردهای تند اجتماعی و فرهنگی نیز به بار آورد. " پیانو نوازان " تالارهای فیلم که اینک همه بی کارشده بودند، دربرابر تکنیک تازه سینمای گویا جبهه گرفتند. عده ای از آن ها برای کار از شهرهای بزرگ به شهرهای کوچک تر وروستاها رفتند که هنوز فیلم های خاموش را نشان می دادند. عده ای اندک تر از آنان

نیز توانستند به عضویت ارکسترهای تازه درآیند که برا ی ضبط موسیقی فیلم بنیاد گرفته بودند.

آن مهاجرت و این تراکم و افزایش نوازنده ارکستر از سوی دیگر، نابسامانی های اجتماعی و اقتصادی دیگری به وجود آورد. میزان دستمزدها پایین آمد وروز به روز بر تعداد نوازندگان بیکار افزوده شد. کاربه آن جا کشید که اتحادیه های موسیقدانان درکشورهای مختلف، دست به اعتراض زدند. از جمله " اتحادیه موسیقی دانان در آلمان " در اعلامیه ای تاریخی = که سه سال پس از پاگیری سینمای گویا منتشر شد، این تحول تازه را به شدت مورد انتقاد قرار داد. اتحادیه فیلم های گویا را حتی وسیله ای و توطئه ای برای ازمیان برداشتن " سینمای واقعی" تلقی کرد و آپارات های صدادار را " دستگاه های مسخره و هولناک" وسیله ای برای " تحمیق مردم" نامید! در آلمان، فرانسه و انگستان ده ها هزار نوازنده طومارهایی را امضا کردند که در آن ها از دولت ها و کارگزاران فرهنگی خواسته شده بود که به این "مسخره بازی" پایان بدهند و آپارات های صدادار را که گویا " به ارزش های هنری آسیب می رسانند" جمع آوری کنند !

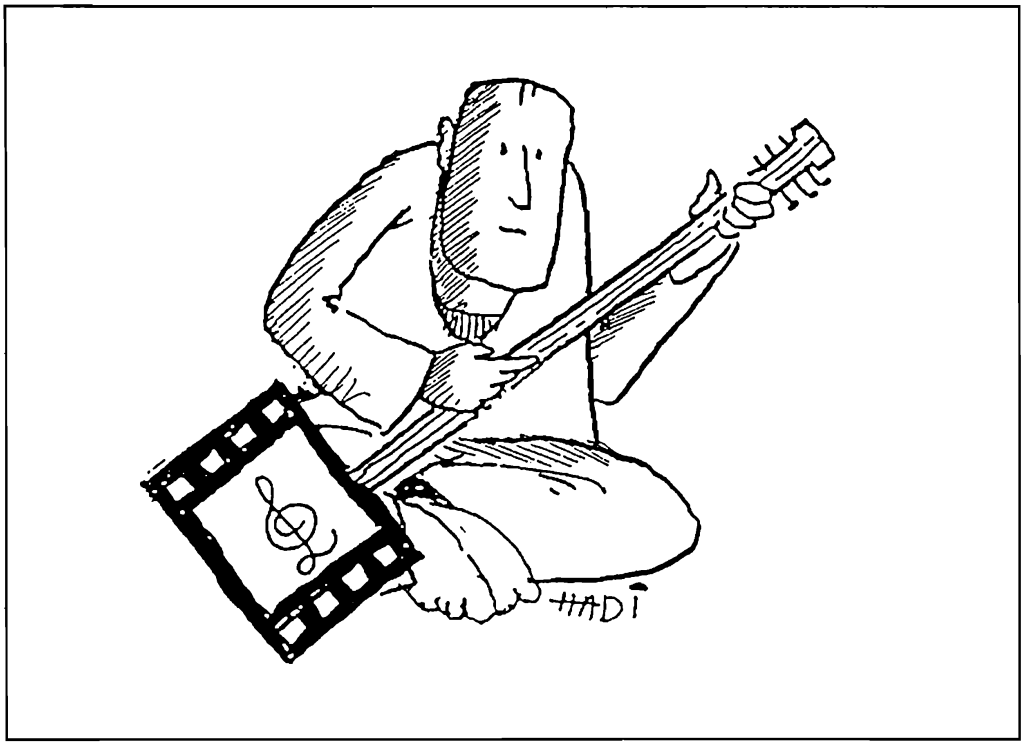
ـ باا ین همه روشن است که تکنیک های انقلابی تازه ، مثل هرتازه ی دیگری به مرور خودرا به جامعه تحمیل می کند. پس از گذر ازتنش های ناگزیر اولیه ، مردم به مرور ارزش های کارها و تحولات تازه را در می یابند. شیوه تازه موسیقی نویسی و ثبت و ضبط و پخش آن نیز، به زودی از سنگلاخ ها گذشت و بستر هموار خودرا پیدا کرد.

ضرورت رقابت با " موسیقی رادیو" که روزبه روز از نظر کیفیت ضبط و پخش، بهتر می شد، از سوی دیگر به سرعت وبیش روی در زمینه موسیقی فیلم افزود. فیلمسازان و موسیقی فیلم نویسان، باید آن چنان سطح کیفی کار خودرا بالا می بردند که مردم موسیقی رادیورا بر دستآورد های آنان ترجیح ندهند، و نیز همین سطح کیفی بالاتر درموسیقی فیلم، می توانست ضعف ها و عیب های احتمالی فیلم هارا بپوشاند یا از تاثیر منفی آن ها بکاهد.

با تحولا ت پیش آمده، موسیقی فیلم دیگر نمی توانست ، یک همراهی کننده خنثی باشد. می بایست نقش کارکردی یا " فونکوسیونل" خودرا ایفا کند. یعنی از نظر فرم و محتوا بر حادثه ها و بزنگاه های عاطفی فیلم منطبق شود. هرچه میزان این انطباق افزایش می یافت، بر جاذبه وارزش فیلم می افزود و در نتیجه فروش آن را بالا می برد. موسیقی فیلم در واقع در موفقیت فیلم نقشی اساسی ایفا می کرده است.

فیلم سازان در آغاز ، از موسیقی ضبط شده موسیقی دانان بزرگ به ویژه از قطعات محبوب و رایج در "رپرتوارهای ارکستری" استفاده می کردند. با این کار از یک سو هزینه اجراهای زنده را صرفه جویی می کردند ، و ازسوی دیگر، به یاری قطعات کلاسیک ـ وبعدها جاز ـ مورد علاقه مردم، آنان را به تالارهای سینما می کشیدند. این شگرد، ولی بزودی تاثیر خودرا از دست داد و حتی کارکردی منفی پیدا کرد. رواج صفحات ـ و بعدها ـ

نوارهای موسیقی کلاسیک و راه یافتنشان به خانه ها، مردم را قادرساخته بود که قطعات مورد علاقه خودرا ـ نه یک با ردر سینماـ که هرچند بار که می خواستند درخانه خود بشنوند. از این جا بودکه فیلمسازان به طور جدی به فکر ساخت و پرداخت موسیقی مستقل برای فیلم های خود افتادند و به این ترتیب درکنار موسیقی معروف به " آرشیوی" ، نوعی موسیقی اختصاصی و ساخته شده برای هر فیلم به وجود آمد. البته فیلمسازان گاه به شکل ترکیبی از هردومنبع آرشیوی و اختصاصی استفاده می کردند و می کنند. این تحول در " بازار موسیقی " نیز نقشی مثبت ایفا کرد و بسیاری از موسیقدانان بی کار شده ، یا کم کار شده از نوفعال شدند و چندی نگذشت که توانستند دستمزدهای کلانی برای آفریده های خود دریافت کنند.



نقش کارکردی یا فونکسیونل موسیقی در فیلم و انطباق دقیق آن با صحنه ها به آن جا رسید که گاه جای بیان و گفت وگو را می گرفت. یعنی موسیقی، فیلم را بی نیاز از کلام می کرد. ناقدی دراین مورد همان جمله معروف تاریخی را به کار برده است: آن جا که سخن باز می ماند، موسیقی آغاز می شود!

روشن است که به موازات این جریان منطقی و کارکردی حرکت های مبتذل و بی بو و خاصیتی نیز در فیلم ها و موسیقی آن ها به وجود آمد. تاریخ سینما پراز این گونه فیلم ها و موسیقی مبتذل و وصله شده آن هاست.

مبتذل سازان گاه ، قصه هایی را انتخاب می کردند که قهرمانان نخستش خواننده یا نوازنده ای باشد که در کافه ای ، یا باری کار می کند، البته بی آن که فیلم زندگی نامه او باشد. به این اعتبار

موسیقی اجرایی آن کافه و با ررا بی هیچ مناسبت منطقی به دفعات در نوار فیلم می گنجاندند. " ایگور استراوینسکی " آهنگ ساز معروف موسیقی نو، سخن جالبی دارد .او می گوید: " بعضی از فیلمسازان ، از موسیقی تنها برای جلب توجه استفاده می کنند، درست همان طور که آدم از "عطر" استفاده می کند"!

این ابتذال که می رفت فراگیر شود، با پیشرفت ها و تحولات تازه در صنعت سینما فروکش کرد .

زمانی سینما از موسیقی رادیو استفاده می کرد و حالا کار به جایی رسیده است که رادیوها بخش هایی برای پخش موسیقی فیلم اختصاص می دهند. موسیقی فیلم غالبا جدا از فیلم نیز در صفحات، نوارها و دیسک ها ضبط می شود و در تیراژهای میلیونی به فروش می رسد. خیلی ها، تنها به خاطر شنیدن آفریده های آهنگ سازان فیلم ، به سینما می روند. موسیقی فیلم به این ترتیب در طول کمتر از پنجاه سال هم از نظر هنری و هم از نظر اقتصادی به مهم ترین پدیده هنری تبدیل شده است.

در حال حاضرفیلمسازان گاه برای موسیقی فیلم، اهمیتی بیش از خود فیلمنامه قائل هستند و در به در به دنبال موسیقی نویسان برجسته می گردند.

فرانسوا تروفو، کارگردان برجسته فرانسوی می گوید:

..."کار من ، بدون موسیقی، چیز مهمی کم خواهد داشت. زیر که برای بیان احساسات و عواطف انسانی هیچ چیز توانایی موسیقی را ندارد".

و روبرت برسون، کارگردان دیگر فرانسوی می گوید:

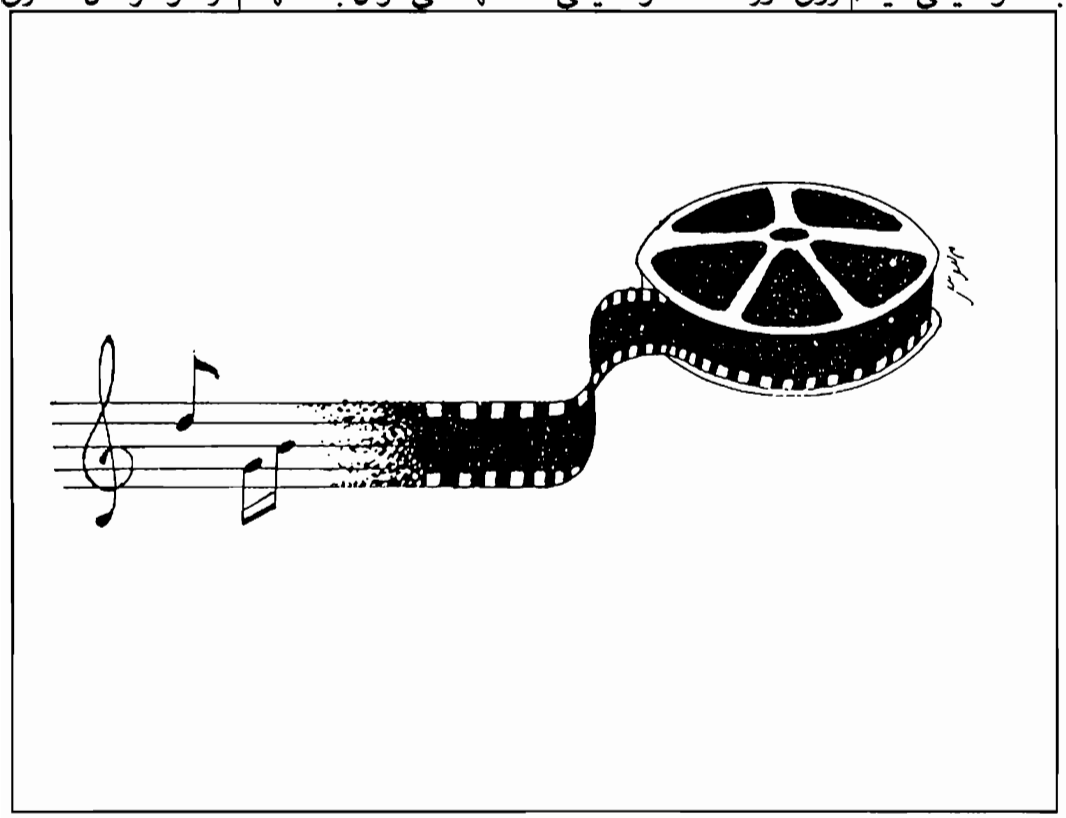
" به نظرمن "گوش" بسیار حساس تر، دقیق تر و زرنگ تر از " چشم " است. هرگاه امکان داشته باشم، دلم می خواهد حتی صدا را به جای تصویر به کار ببرم"...

با پیدایش موسیقی پاپ، البته تحول دیگری درنوع موسیقی فیلم به وجود آمده است. ولی فیلمسازان را نه از موسیقی آرشیوی و نه از موسیقی سبک و ملودراماتیک گذشته بی نیاز کرده است. در عوض به تنوع امکانات فیلمسازان افزوده است. اینک فیلمسازان با گستره وسیعی از موسیقی رویاروی هستند ودستشان برای انتخاب باز هم بازتر شده است.

در سینمای ایران، در آغاز، همان شیوه آرشیوی برای استفاده از موسیقی به کار می رفت. قطعات و بخش های سبک تر موسیقی کلاسیک در حاشیه فیلم ها می نشست." فیلمفارسی " ها که به تقلید از فیلم های هندی و عربی و... ملودرام های خانوادگی را نشان می دادند، غالبا از آرشیو موسیقی سبک کلاسیک استفاده می کردند و هنگامی که قهرمان پروری و" جاهل پروری" به سینما راه یافت و مد روز شد. موسیقی معروف به " ساز زن ضربی" کاباره های تهران به تالارهای سینما راه پیداکرد. قهرمان " شابگامخملی" این فیلم ها، هرگاه که فیلمساز اراده می کرد، به جا و بی جا سری به کاباره ای می زد، گیلاسی بالا می انداخت و به شنیدن و دیدن رقص و موسیقی آن چنانی مشغول

می شد! این شیوه مرضیه مدت ها درسینمای ایران رواج داشت.

از دهه چهل به این سو موج نویی درسینمای ایران به وجود آمد، که قدر و ارزش موسیقی کارکردی و دقیقا منطبق برصحنه ها را می شناخت. این قدرشناسی سبب شد که برخی از موسیقدانان برجسته به موسیقی فیلم روی آوردند. موسیقی



مبتذل فیلمفارسی ها رفته رفته جای خودرا به موسیقی اندیشیده شده و با دقت اجرا وضبط شده داد.

موج نوی سنیمای ایران ، موسیقی تازه می طلبید و نمی خواست فیلم های متفاوت خودرا که پیامی را حمل می کردند، درپای موسیقی مبتذل قربانی کند.

نکته دیگری که می ماند آن است که درسال های اخیر به اقتضای شرایط تازه اجتماعی - سیاسی، "سنت پرستی" مد روز شده و موسیقی سنتی به همان شکل خام اولیه خود رواج گرفته است. فیلمسازان نیز زیر تاثیر همین شرایط تازه می کوشند که از موسیقی سنتی خام و سازهای متعلق به آن استفاده کنند. این کار غالبا به فیلم هایشان آسیب می رساند. موسیقی خام سنتی ما توانایی های دراماتیک ندارد. تنها می توان با الهام از گوهره آن آثاری برای فیلم پدید آورد. کاری که تنی چند آهنگ سازان فرهیخته معاصر ما به آن پرداخته اند. از مرتضی حنانه، احمد پژمان، فریدون شهبازیان و اسفندیار منفردزاده می توان به عنوان نمونه های برجسته این گونه آهنگ سازان یاد کرد.

این نوشتار برای سخنرانی دردومین جشنواره سینمای تبعید ــ سوئد، دراکتبر ۹۵ تنظیم و اجرا شد .

«گل سرخی در ویرانه»

تصاویری نمایشی از زن و جنگ

به‌زبان آلمانی

اشعار: فروغ فرخزاد

رزه آوسلندر

کریستا ولف

اینگه‌بورگ باخمن

ایده، طراحی و اجرای رقص: پروانه‌حمیدی

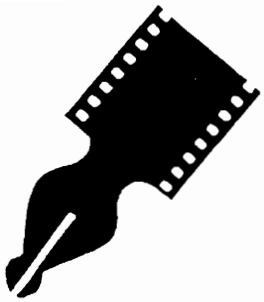
کارگردان: کریسولا کوستا

بیان: فرنلی بوسمن

آواز: ماریا لیدهگنر

علاقه‌مندان به دعوت از این گروه می‌توانند
با تلفن و فاکس زیر تماس بگیرند.

Tel: 0221/9521473
Fax: 0221/9521474



گال

عباس سماکار

خلاصه قصه فیلم:

نوجوانی به نام "حامد زادراه" دستگیر و به دارالتادیب فرستاده شده است. دیگر زندانیان نیز از جوانان بزهکاری هستند که در ارتباط با بزه های گوناگون دستگیر شده و دارای ناهنجاری های اخلاقی و روحی هستند. حامد سعی می کند خودرا با فضای جدید و رفتار خشونت بار مربیان و کارکنان دارالتادیب وفق دهد. در عین حال زیربار تحمیلات دیگران نمی رود. او به سیستم معالجه بیماران اعتراض می کند . تحت تاثیر او دسته جمعی از خوردن غذا به دلیل کیفیت پایینی که دارد خودداری می کنند. در نهایت برنامه های روزانه زندان و شرایط غیرانسانی حاکم بر این مرکز با بی پروایی به تصویر کشیده می شود.

نویسنده و کارگردان: ابوالفضل جلیلی

فیلمبردار: عطا الله حیاتی

صدابردار: فریدون برهانی

مونتاژ: غلامرضا خضوفی، ابراهیم جلیلی

بازیگران: مهدی اسدی، اصغرگل محمدی، حسین معلومی، محسن پناهی، فاطمه نقوی، حسین پناهی ، هوشنگ بهشتی

ابوالفضل جلیلی در سینما بیشتر در زمینه مستند کارکرده است. در سینما تحصیلات آکادمیک ندارد. قبل از انقلاب زمان کوتاهی را در کارگاه فیلمسازی سینمای آزاد گذراند و این دوره کوتاه تاثیر فراوانی براو به جای گذاشته است. دراکثر مصاحبه ها و حرف هایش از سینمای آزاد و تاثیر آن در کار آینده اش سخن گفته است. مدتی هم در دانشکده هنرهای درماتیک و چندی در دانشکده تلویزیون تحصیل کرد و هردوی آن ها ر اخیلی زود رها کرد. ازمیان کارهای مستند او می توان به " دیداری با بچه های زلزله زده" (۱۳۵۹) اشاره داشت. به خاطر نگاه دقیق و با شهامتی که دوربین جلیلی به مسائل اجتماعی دارد، اکثر فیلم هایش به توقیف کشانده شده است. برای فیلم گال نیز دردسرهای بسیای برایش آفریدند. فیلم را سال ها در توقیف نگاه داشتند وبعد از تغییر فیلمنامه و سانسور بی رحمانه اجازه نمایش های محدود به آن دادند. جلیلی خودمی گوید: من ۸ فیلم ساخته ام که ٦ تای آن ها توقیف است. مسئولین می گویند دلیل توقیف آن هارا نمی دانند. آخرین فیلم جلیلی، "دد" مثل دختر" نیز توقیف شده است.

بیشتر حکومت های دنیا در برابر طرح مسئله زندان حساسند و ا گر دستشان برسد قید و بندهای بزرگی سر راه کسانی که بخواهند از زندان فیلم بسازند قرار می دهند. بنابراین حساب رژیم های دیکتاتوری در این زمینه روشن است و آنها همواره دشواری های به مراتب بیشتری در این راه به وجود می آورند. بطوری که می توان گفت که در کشورهائی با این مشخصات ، فیلمسازی درباره زندان عملا سابقه ای ندارد. در میهن ما نیز همواره چنین بوده است. در زمان شاه به کمتر کسی اجازه داده می شد که از زندان ها فیلمی تهیه کند. جمهوری اسلامی نیز به مراتب بیش از گذشته از طرح چنین مسئله ای ابا دارد. اما این رژیم، این شانس را آورده است که وارث رژیمی مثل رژیم شاه باشد و به این ترتیب، بتواند با وارونه کردن مسئله اجازه بدهد که به نام آن رژیم، فیلمی از زندان تهیه شود و نابکاری های موجود را به حساب گذشته بگذارد. ولی، واقعیت این جاست که با وجود انبوه نابکاری های این سالیان سرکوب و تاریکی، جمهوری اسلامی چنان رسوا و بی آبرو شده است که دیگر دم خروس زیر عبا نهان نمی ماند، دست رژیم فورا رو می شود و مردم این مسائل را در می یابند.

پرونده سیاه جمهوری اسلامی آنقدر سنگین است که حتی پایوران رژیم نیز، به آن چه که جلوه دادنی است باور ندارند وا گر هم تحت عناوینی از این دست، به کسی اجازه بدهند، زمانی نمی گذرد که پی به اشتباه خود می برند و از کرده پشیمان می شوند، و از همین رو، شگردها و توجیهات هنرمندان و فیلمسازانی که، با بدل سازی رژیم شاه، جمهوری اسلامی راهدف قرار می دهند برایشان رو است. پایوران رژیم، حالا دیگر به خوبی دریافته اند که هدف از مقصر نشان دادن "دیگران" دقیقا "خود آنها" هستند. ویا به عبارت بهتر، آنها حالا به درستی درک کرده اند که زودباورترین قشرهای مردم هم، حتی اگر هم چنان از رژیم شاه متنفر باشند، باز این بد ل سازی ها را باور نمی کنند و در باطن، همراه سازندگان این چنین فیلم هایی علیه رژیم جمهوری اسلامی بشکن می زنند.

بنابراین، امروز دیگر نمی شود با نشان دادن یک عکس شاه در زندان و یا در دادگاه، مسئله را مربوط به گذشته جلوه داد و سر کارگزاران رژیم را کلاه گذاشت. حتی ا گر هم با این کار بشود در ابتدا سر ممیزان بی سواد جمهوری اسلامی را کلاه گذاشت و طرح را به تصویب رساند، چیزی نمی گذرد که با ساخته شدن فیلم موضوع رو خواهد شدو براستئ، چه کسی است که وقتی فیلم را می بیند، لبخند تمسخری نزند و جا به جا، به نشانه های حضور ر ژیم جمهوری اسلامی (به جای رژیم شاه) در آن توجه نکند.

از همین رو، فیلم گال نیز که با همین شگرد، یعنی با "بردن زمان به عقب و انجام ماجرا در زمان شاه"، اجازه ساخت و بودجه لازم را از تلویزیون گرفته، پس از ساخته شدن مورد بی مهری واقع شده است و سه فیلمنامه بعدی سازنده اش به جرم چنین خطرکردنی دیگر نتوانسته است اجازه

ساخت بگیرد. بنابراین، ساختن فیلمی مانند گال، در کشوری مثل "جمهوری اسلامی"، پیش از هر چیز شهامت می خواهد. البته، اصولا، فیلمسازی در ایران امروز، مثل هر فعالیت فرهنگی دیگر نوعی خطر کردن است. ولی در سینما، شاید با بعضی از موضوع ها بشود طوری کنار آمد که صابون جمهوری اسلامی به تن

آدم نخورد و یا حتی با توجیهاتی بشود از زیر برخی قید و بندهای سانسور در رفت و فیلم با ارزشی ساخت. اما فیلمی مانند گال، حساسیت برانگیز است و خود به خود شامه هر مأمور سانسوری را تیز می کند.

مسلما سینمای امروز جمهوری اسلامی نوعی سینما با انبوه فیلم های مبتذل است که، گه گاه، در میان آن ها فیلم های ارزشمندی هم توسط فیلمسازانی کوشنده و گرانقدر ساخته می شود. بررسی این سینما بسیار جالب است. ولی، انگیزه من در این جا، از نقد این فیلم بررسی سیاسی و اجتماعی نوع فیلمسازی در ایران امروز نیست. کسان دیگری مانند رضا علامه زاده و یا بصیر نصیبئ، با کنکاش بیشتر در این زمینه، بهتر از من از عهده این کار برآمده اند. این مهم را به آنها وامی گذارم و علاقه مندم که بیشتر در حوزه سینمای خارج کشور که، در آن دقت داشته ام چیزکی اگر شد بنویسم. اما گه گاه، پرداختنم به برخی از فیلم هائی که در ایران ساخته می شود، به خاطر حساسیت هایی است که این فیلم ها در من پدید می آورند: و در این مورد، انگیزه ام حساسیتی است که اصولا، نسبت به زندان و به کودکان دارم.

در فیلم گال، پسر روزنامه فروشی به نام حامد(مهدی اسدئ) به هنگام پخش اعلامیه هائی بر علیه رژیم شاه، دستگیرو به زندان جوانان فرستاده می شود. حامد با ورود به زندان، به دنیای تازه ای قدم می گذارد که تنها خشونت بر آن حاکم است. اما خشونت و فشار فقط از جانب مامورین زندان اعمال نمی شود، بلکه پیش از آنها،

از سوی دیگر زندانیانی مانند خود اوست که حامد طعم تلخ فشار و زورگویی را می چشد. او در همان برخوردهای اولیه و با گذشت زمانی کوتاه پی می برد که باید از خود دفاع کند. دفاع در برابر شرایط خشن موجود به دو صورت رخ می دهد. یکی دربرابر _زندانیان زورگو و دیگری در برابر ماموران و شرایط زندان.

البته این دفاع فقط مربوط به حامد نیست و همگانی است. دفاع بچه ها در برابردیگرخردسالانی مانند ارشد زندان، کتک کاری و جنگ علنی است. و اسلحه

تا بکاری های این سالیان سرکوب وتاریکی، جمهوری اسلامی چنان بی آبروشده است که دیگر دم خروس زیرعبا پنهان نمی ماند، دست رژیم فورا رو می شود و مردم این مسائل را درمی یابند.

آنها در برابر ماموربن و شرایط حاکم بر زندان گاخی سکوت و خودخوری و اندوه، گاهی بازئ، کار، سرزند گی و رقص و شادی کودکانه است.

داستان فیلم اما ظاهرا موضوع دیگری را تعقیب می کند. فیلم، نام " گال" را که نوعی بیماری پوستی است برخود دارد. پرداختن به این بیماری در فیلم، که از نظر کمیت موضوعی و جه از نظر تاکیدهای دراماتیک، چنان اندک است که چنین نامی آشکارا جز یک "نام گذاری پوششئ" چیز دیگری به شمار نمی آید. در مجموع، به جز سه بار اشاره به بیماری گال و بعد محو شدن موضوع، دیگر خبری از آن نیست. اولین بار تازه پس از گذشتن یک سوم فیلم، موضوع این بیماری با دیده شدن پشت پسرکی که گال گرفته است مطرح می شود و مدتی دراز پس از آن، برای دومین بار به هنگام رختشوئئ، دست گال گرفته پسرک دیگری که عینکی است نمایش داده می شود. این صحنه های مربوط به بیماری با هم پیوند موضوعی و دراماتیک ندارند و این بیماریئ، به هیچ وجه وزنی پیدا نمی کند که نام فیلم را به خود اختصاص بدهد. البته، دومین باری که در فیلم به گال اشاره می شود، خود صحنه نمودی شدیدا دراماتیک دارد، ولی این نمود اصلا به خاطر بیماری گال نیست، بلکه، بیان عاملی دیگر، یعنی خشونت موجود در زندان و بی دفاعی بچه ها در برابر آن است. بعد، فقط یک صحنه دیگر هست که در آن، تشک ها را بدون هیچ گونه توضیحی می سوزانند و بیننده فقط می تواند حدس بزند که احتمالا ، این کار را برای از بین بردن آلودگی دشک ها به این بیماری انجام می دهند. حتی در پایان هم اشاره ای به این بیماری نمی شود و فیلم بدون تاکید و اوج گیری نمایشی روی این ظاهرا مرکز ثقل فیلم، پایان می یابد.

کار گردانی:

اما آن چه این فیلم را برجسته می کند، فقط تاز گی موضوعی آن نیست بلکه بیش از آن، سبک کار، شخصیت پردازئ‌های موثر و شیوه بیان اثر است.

فیلم با دنبال کردن یک شخصیت آغاز و با تصاویر حامد در حال پخش اعلامیه در خیابان و فرار از دست ماموران دنبال می شود و ما بلافاصله او را که دستگیر شده است در زندان کودکان می بینیم. با این که حامد شخصیت (یا قهرمان) اول فیلم به شمار می آید، تاکید روی شخصیت او زیاد نیست. نماهایی که درخیابان از او می بینیم همگی عمومی و کوتاه و محدود است و حتی در ابتدای ورود به زندان هم که چند نمای درشت از او به چشم می خورد، چون ماجرا به تندی می گذرد، تاکیدی بر شخصیت و فرد او به شمار نمی آید. به ویژه که با ورود او به بند عمومی زندان و حضورش در میان دیگر بچه ها، شخصیت پردازی فیلم، فورا شکلی همگانی به خود می گیرد. به طوری که حتی تنبیه او توسط ارشد نیز جنبه فردی پرورش شخصیت او جلوه نمی کند. در مجموع، فیلم در پی این نیست که با دنبال کردن حوادثی که بر حامد و یا حول او می گذرد، ستم و خشونتی را که در زندان بر یک کودک رواداشته می شود به نمایش بگذارد، بلکه به دنبال این است که این طرح را جنبه همگانی ببخشد و با شخصیت پردازی جمعی، کودکان گونا گون را درمرکز ثقل فیلم قرار دهد و با اتکاء به فیلم ضد قهرمان، داستان زندان، و زندانی بودن و یا به عبارتی، وجه همگانی درد را به نمایش بگذارد. کارگردان هشیار است که با نمابندی باز، تنظیم زاویه های دید دوربین در سطح و ارتفاع دید ناظر به شخصیت اصلی فیلم، که وجودش برای طرح ریزی و پیش برد موضوع فیلم ضروری ست، وزنی ندهد که جنبه عام ستمی که می خواهد به نمایش درآید زیر پوشش وی قرار گیرد. حامد گرچه پسرکی کو چک و کم تجربه است، د چار واکنش های ملودراماتیک نیست، و از این طریق یک بار عاطفی که نوعی شخصیت پردازی فردی به حساب می آید به وزنه اصلی فیلم بدل نمی شود. کارگردان، با مهارت از حامد موجود کارآموخته ای تحویل می دهد که درمی یابد، باید در این محیط بی رحم، شیوه دفاع از خود را به سرعت فرا گیرد. او در تنهائی هایش هم از خشونتی که از طرف بچه های هم سن و سال خود و حتی از سوی زندانبان می بیند د چار احساسات رقیق نیست و یا روی جنبه شخصی حالت های او آنقدر تاکید نمی شود که ملودرام موجود در آن، جنبه همگانی خشونت را تحت الشعاع قرار دهد. گفت و گوهای فیلم نیز بسیار اندک است، چرا که گفت و گو ، شخصیت گوینده آن را برجسته می سازد و هر چه کمتر باشد، پرداخت عمومی شخصیت ها تقویت خواهد شد. فیلم در سیر خود بیشتر بر تصویر کردن اعمال و فضاها و صحنه پردازی های عمومی زندان تکیه می کند و این خطر را به جان می پذیرد که نمایی حدودا مستند بخود بگیرد، تا به دیالوگ اتکاء کند. به همین دلیل، رویدادهایی که در فیلم به نمایش درمی آید فقط و یا حتی عمدتا به وسیله حامد و یا بر حول شخص او به انجام نمی رسد و یا رخ نمی دهد، یا فیلم به خاطر فرم داستانی اش، خود را ملزم نمی بیند که حوادث را حول یک و یا چند شخصیت به

پیش ببرد؛ بلکه بچه ها، هریک به تناسب وضعیت خود، در یک لحظه و یا برای مدتی در مرکز ماجرا واقع می شوند. با این حال، جنبه داستانی فیلم و شخصیت اصلی آن نیز از ابتدا تا انتها، هرجا که امکانش بوده حفظ شده است. منتهی طرح و توطئه داستان فیلم بر توالی رخدادها سوار نیست، بلکه نخی درونئ رابطه صحنه ها را به هم محکم می سازد. این خط رابط را حدودا ، می توان در ستم همگامی موجود در سراسر فیلم بازشناسی کرد.

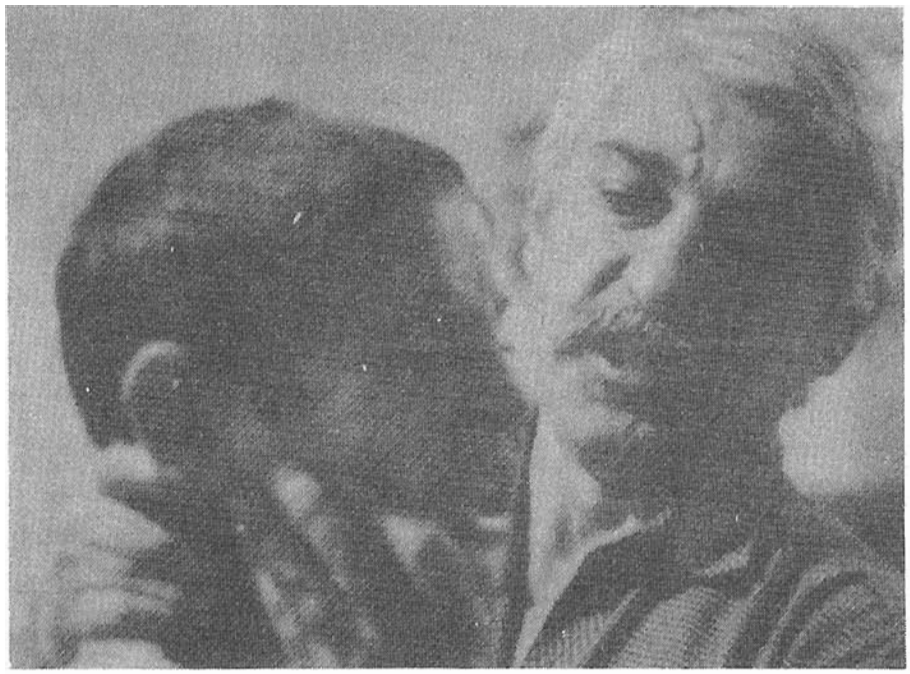
نمابندی های ورودیه زندان، نماهای درشت انگشت نگارئ، چشمهای چشمبنددار حامد، آزمایش پزشکئ، لباس زندان پوشیدن و غیره، ضمن آن که روالی داستانی به فیلم می بخشد، جذابیتی را به دنبال می آورد، و بیننده را آماده برخورد با صحنه های دراماتیک می سازد.. ولی بر شخصیت مرکزی فیلم آنقدر تاکید ندارد که مانعی در راه شکل گیری شخصیت پردازی همگانی بشود. و درست با این انتخاب، یعنی با جنبه عام بخشیدن به شرایط زیستی بچه هاست که ستمی که بر یکی روامی رود، جلوه ای همگانی می یابد. این نمایش تاثیر همگانی ستم بر بچه ها، البته فقط با شخصیت پردازی ها خودنمایی نمی کند، بلکه دیگر عوامل دراماتیک فیلم نیز در خدمت آن است. بازی ها، شیوه ها و لحن گفتارها، صحنه پردازی ها، نمابندی ها، حرکت های دوربین و حتی نحوه دنباله چینی حوادث با این دید هماهنگی دارد. با ورود حامد به زندان، ارشد زندان از او "حال گیرئ" می کند و او را به "کلاغ پررفتن" وامی دارد. با این کار نمابندی و موضع گیری ضدقهرمان در فیلم شروع می شود. صحنه باز است و تقریبا تمام ماجرا در همین نمای باز می گنجد و حضور همسان، خوددار و تجربه اندوخته بچه های دیگر در آن، همکاری بعضی از آنها با ارشد، و خیلی چیزهای دیگر فضای غیرفردی لازم را برای فیلم فراهم می آورد. ارشد زندان که خود هم نوجوانی زندانی است، هم چون سگی وفادار در کنار زندانبان های خشن، خشونت موجود را به اوج می رساند و آن چه را آنها انجام نمی دهند او تکمیل می کند.اما لحظه های عاطفی و نمایش احساسات حامد، پس از گذراندن اولین روزش در زندان، با شروع شب و حرکت دوربین روی تخت بچه ها که همگی به خواب رفته اند و موزیک ملایمی که نواخته می شود کمتر ملودراماتیک است، زیرا نمای عمومی و در خواب بودن بچه ها بر محرومیت و زیرفشار قرارداشتن همگی آنها دلالت می کند. گاهی نیز این جنبه های همگانی ابعادی عمیق تر به خود می گیرد و شگردهای کار گردان سبب می شود بیننده به عمق فاجعه توجه کند. در یکی از صحنه های پایانی فیلم، مدیر زندان بچه ها را به بهانه ای کر چک تنبه می کند. چیزی که در اعمال او نهفته بیشترجنبه تحقیر و توهین تنبیه است تا جنبه بدنی آن. او چندین بار متوالی بچه ها را به بالای تخت می فرستد و باز آنها را پایین می کشد و هربار آنها را جلوی تخت های آسایشگاه سر به تخت، درحالی‌که بدنشان اریب قرار گرفته و وزن بدن ها را فقط

سرها تحمل می کند، نگاه می دارد. آخرین بار صحنه در سکوت فرومی رود و مدیر از تصویر خارج می شود. بچه ها برای مدتی در همان حالت باقی می مانند، دوربین آهسته به حرکت درمی آید و موزیک ملایمی نواخته می شود. به این ترتیب، صحنه، سکوت، حرکت دوربین و موسیقی همگی سنگینی خاص می یابد و بیننده بی اختیار به عمق ماجرا می اندیشد.

برخی از صحنه پردازی ها نیز چنان ریتمیک با قطع های سریع و نمابندی های عمومی به پیش می رود که به شخصیت پردازی همگانی فیلم جلوه ویژه ای می بخشد. صحنه کار در باغ و خاک خالی کردن با فرغان ها، پلان بندی های کاملا باز دارد و تدوین تند و برش سریع نماها بدون تاکید بر افراد، صحنه را پر از شور و نشاط کرده است. تخلیه آب استخر با سرود خوانی پر ضربان بچه ها در نماهای دسته جمعی، مقابله یگانه و قشنگی در برابر خشونت است. با عنصر شادی به جنگ خشونت و ایجاد وحشت می روند. تصویری هم قشنگ است، چون آب استخر نا گهان خالی و صداها نیز قطع می شود. صحنه بازی "شاه و وزیر" جذاب است. بازی در فضای بسته میان طبقه اول و دوم یک تخت دو طبقه انجام می گیرد و بچه ها همگی در آن فضای تنگ کنار هم چپیده اند. بازی های فوق العاده زیبای این صحنه، و تنگی فضا، به نماهای عمومی و باز امکان نزدیک شدن به شخصیت بچه ها را می دهد؛ به طوری که با همین نماهای باز نزدیک شدن به آدم ها به شدت احساس می شود. این صحنه ضمن زیبایی ساختار داستانی اش، کاملا مستند می نماید. فضای محیط، بسته، دسته جمعی و مخفی است وقطع به نماهایی می شود که کمتر جلوه عاطفی دارند. یعنی فیلم ضمن گریز از نمابندی سنتی شخصیت پردازی فردی (نمای درشت)، به خاطر بسته بودن فضا، نماهایش به نا چار نمای درشت می شود و به شدت از جذابیت های دراماتیک سود می برد. این نوع استفاده از جذابیت های صحنه پردازانه عمومیِ، در صحنه های دیگری نیزموجود است. به خصوص صحنه لباس شویی بچه ها به اوجی کاملا عاطفی می رسد و بیننده را شدیدا تحت تاثیر قرارمی دهد. در این صحنه، ارشد از پسرکی عینکی و ترسو می خواهد که لباس او را برایش بشوید. پسرک لباس را به رخت شوئ‌خانه می برد و با کلک زدن به حامد از او می خواهد که لباس ارشد را بشوید. ولی کارشان به کتک کاری می کشد و پسرک عینکی در لحظه آخر که خود را مجبور به شستن لباس می بیند، با گریه، دست های گال گرفته و زخمی اش را نشان حامد می دهد (این همان دومین باری است که بیماری گال در فیلم مطرح شده است) و از او می خواهد که به جای وی، لباس ارشد را بشوید و او را از کتک خوردن نجات دهد. عاطفه ایجاد شده در این صحنه، ترس موجود در محیط را بیشتر از هر صحنه دیگری به نمایش می گذارد. در این صحنه نیز، کارگردان توانسته است با پوشاندن صحنه با عوامل تصویری متعدد از نماهای عمومیِ، کارکرد نمای درشت و نزدیک شدن به شخصیت

های داستانی اش را بیرون بکشد و عاطفه لازم را برای متاثر ساختن بیننده ایجاد نماید. زیبایی کار در این جاست که با این که پسرک عینکی به لطف این صحنه، به شخصیتی به یاد ماندنی تبدیل می شود، کار گردان با هشیاری از مطرح شدن دوباره او و یا تاکید برای زنده نگاه داشتن دوباره اش به خاطر این که این شخصیت بر فیلم وشخصیت های دیگر سایه نیندازد خودداری می کند. پسرک عینکی ضمن این که باز در فیلم دیده می شود و حتی در یک صحنه دیگر از او نقشی خوب می بینیم، ولی ذره ذره از یاد می رود. همچنین تاکید روی برخی نماهای درشت و تاکید روی چهره حامد در این صحنه، بیش از آن که شخصیت پردازی باشد، فضا سازی است. ساختار این صحنه جلوه ای دارد که ضمن زیبایی اش، می توانست آنرا از بقیه صحنه ها دگر گون جلوه دهد و یک نقص به حساب آید؛ ولی،استفاده محدود از فضای ایجاد شده، به روال فیلم لطمه نمی زند و ذهنیت بیننده را ازروال و منطق حرکتی ضدقهرمان در فیلم، بیرون نمی کشد. بعد از این صحنه، نمایی از یک رخت شسته شده و آویزان بر بندکه از آن آب می چکد به نمایش در می آید. ظاهرا این لباس، رخت ارشد است که احتمالا توسط حامد که در نگاهش ما تشخیص داده ایم که تحت تاثیر گریه پسر عینکی قرار گرفته، شسته شده است. ولی هشیاری کار گردان، با مبهم گذاشتن موضوع، ما را از در گیری عاطفی با یک شخصیت مشخص برحذر می دارد. صحنه ملاقات آخر هم هم ردیف این هاست و به خوبی فضاسازی عمومی اثر را بازمی نماید. به ویژه نقش صدا در این صحنه برجستگی دارد. در یک نمای عمومی از سالن ملاقات که توسط دیواری شیشه دار ملاقات کنند گان را از زندانی ها جدا می سازد، بچه های بسیاری که ملاقات دارند هجوم آورده اند و سر و صدای زیادی به پاکرده اند که اجزاء آن چندان مفهوم نیست و خود صحنه نیز نیمه تاریک است. در چنین صحنه ای که نه صداها بدرستی معلوم است و نه آدمها، فقط یکی دو صدا را می توان به زحمت تشخیص داد: ما صدای پسری زندانی را بدون آن که تصویر او را ببینیم می شنویم که به ملاقات کننده خود می گوید: "همه ملاقات دارن ولی اون نداره. همه ا ش هم گریه می کنه. بگین بیان ملاقاتش!" ما بچه ای را که گریه می کند هم نمی بینیم ولی با شناخت از محیط و نیازی که یک بچه زندانی به ملاقات دارد، وجود او را حس می کنیم. در این صحنه، نمای باز ثابت می ماند و روی هیچ چهره و موضوعی تاکید نمی شود. عدم حضور شخصیتی که از او صحبت می شود، در میان آن همه سر و صدا، درست نوعی صحنه پردازی عمومی است و به خوبی درد همه بچه های بی سر پرست و محروم را نشان می دهد و در آن فضای شلوغ و هرکی به هرکئ، بیان گر همبستگی عاطفی بچه ها به هم است. یعنی درست با ندیدن همین چهره مشخص است که این شخصیت عمومئ می شود و در واقع می تواند در وجود هریک از این بچه ها لانه کند.

معمولا بیرون کشیدن چنین جذبه هایی عاطفی در یک فیلم ضدقهرمان، که تاکیدی روی شخصیت های خود ندارد رسم نیست. در نگاهی به نمونه ای کلاسیک از سینمای ضد قهرمان، مثل "رزمناویاتیومکین" به آسانی می توان به ذهنیت خاص تماشاچی و احساسات او نسبت به قهرمانان و اصولا ماجرای کلی



ابن فیلم پی ببرد. "رزمناو پاتیومکین" فیلمی است درباره انقلاب ۱۹۰۵ روسیه. این فیلم ضمن ایجاد حداکثر علاقه در بیننده نسبت به وقایع انقلاب، بیننده را نسبت به شخصیت هایش که کمتر جلوه فردی دارند، غریبه نگاه می دارد. این غریبگی بدون آن که بیننده متوجه شود، به عرصه زیبایی شناسی موجود در فیلم نیز نفوذ می کند. به طوری که پس از فیلم بیننده بیشتر به مسائل انقلاب می اندیشد تا به افراد. در آن فیلم، این نوع استفاده از شخصیت پردازی به خوبی در جای خود

می نشیند. ولی برای حس کردن شرایط زندگی زندانی ها، ضمن پرداخت های جمعی شخصیتی، از شیوه هایی برای نزدیک شدن به آنها استفاده می شود که ذهنیتی قهرمان پرور را دنبال نمی کند، ولی در عین حال مانند نمونه صحنه زیر تخت، فیلم را از عاطفه ای که به نظرمی رسد برای درک احساسات موجودات بی پناهی مانند بچه ها در زندان لازم است، برخوردار می سازد. البته با شخصیت پردازی فردی هم می توان یک مسئله را "همگانی" نشان داد. ولی با شخصیت پردازی جمعی در فیلم ضدقهرمان، مسئله جلوه "واقعی"تر و قابل باورتری پیدا می کند. به طوری که در برخی موارد چنن می نماید که موضوع مستند است.

ضد قهرمان و شخصیت پردازی جمعی

همنوایی موضوعی با شخصیت پردازی ها، همنوازی شخصیت ها در

ساختار چندآوایی فیلم را سبب می شود. شخصیت های محوری فیلم: شخصیت مسئولین سه گانه زندان، ارشد، پسری که نقش شاه را در بازی به عهده دارد، پسر کوچکی که می رقصد، و بسیاری دیگر از شخصیت های فیلم، در عین حال در این فیلم ضدقهرمان جلوه ویژه ای دارند.

اما فیلم ضدقهرمان واقعا چیست و شخصیت پردازی آن چگونه است؟ در اغلب فیلم ها رسم بر این است که موضوع بر محور یک یا چند شخصیت مرکزی می چرخد و با تعقیب این آدم ها از جنبه رویدادئ، عاطفئ، اخلاقئ، توانایی های انسانی، و با تکیه بر درشت نمایی و زاویه بندی و حرکت ویژ ه نماها و صداها، نوعی حس همدردی را با آنها در بیننده ایجاد و ابعاد وجودی آنها را برجسته می کند و به این ترتیب فرد یا افراد، قهرمان اثر واقع می شوند.

اثر ضدقهرمان ولی تاکیدش هر چند بر آدمهاست و نسبت به آنها حس و در گیری عاطفی ایجاد می کند ولی تاکیدها بر مجموعه افراد، و بر سیر کارکرد همگانی آنهاست. به طوری که فرضا در یک صحنه یک فرد بخشی از یک موضوع و فرد دیگری بقیه آن را در یک صحنه دیکر به پیش می برد، بدون آن که بین آنها از نظر پیرنگ های داستانی پیوندی برقرار باشد. این نوع حرکت شخصیت پردازانه ظاهرا راه به نوعی زیبایی شناسی مستند می برد، ولی وقتی یک کارگردان موفق می شود از شخصیت های متعدد در یک روال همگانی شخصیت پردازی سود ببرد، یک عاطفه شدیدا داستانی و سنگینی عاطفی ویژه ایجاد می کند که به عاطفه و درام نمایشی فیلم عمقی تازه و غیرفردی می بخشد. عبور غیر ملودراماتیک از یک صحنه به صحنه دیگر، دست کارگردان را بازمی گذارد که توجه بیننده اش را به جای محدودیت عاطفی و در گیری با سرنوشت یک فرد به در گیری با سرنوشت های همگانی بکشاند. اما این فیلم فقط در همین حد، که رسم شخصیت پردازی سنتی در فیلم های ضدقهرمان است باقی نمی ماند، بلکه کارکرد ویژ ه ای از این نوع شخصیت پردازی بیرون می کشد که حداقل می تواند در محدوده سینمای ایران پرداختی تازه به شمار آید.

نوعی روانشناسی از کودکان نیز در فیلم به نمایش درمی آید که بیانگر درک درست کارگردان از شخصیت بد مطلق، بد متوسط و شخصیت های دو گانه است.

خشونت و ترس، تم اصلی، همه جا، در همه روابط، خشونت، بی رحمی و ترس ناشی از آن با تمام مقاومتی که بچه ها در برابرش می کنند- بر زندان سایه انداخته است. این بی رحمی آن قدر قوی است که گاه اغراق آمیز به نظرمی رسد.

در فیلم، رابطه زندانبان و خردسالان زندانی فقط با اعمال یک جانبه خشونت است که رخ می دهد. هر مسئله دیگر، حتی آموزش و تفریح هم، بیش از هر چیز بیان نوعی خشونت است تا نفس خود همان موضوع. با دقت در موضوع فیلم، می شود نگاه کار گردان را به ریشه های این مسئله (نه ریشه یابی آن) دریافت. این نوعی تربیت و فرهنگ اجتماعی حاصل یک جامعه عقب مانده است که در واقع ربطی

به یک ر ژیم مشخص ندارد و هر دو رژ یم شاه و اسلام و شرایط تاریخی ما در استقرار و تداوم و بازسازیاش سهیم اند. در این فیلم، زندان درست به یک سربازخانه می ماند که مدیرانش اختیار کامل برای ابراز هر گونه خشونت را دارا هستند. خوابگاه ها، فضاها، شماره گذاری ها، رفتارها، دستورالعمل ها، اطاعت ها و تنبیه ها همه نظامی است. در مجموع، سه زندانبان، یک مامور ملاقات و چند مامور حفاظت بر همه چیزحکومت می کنند. البته مامورین حفاظت، سرباز و یا چیزی شبه پاسدارند.

بنابراین امروز دیگر نمی شود با نشان دادن یک عکس شاه در زندان و یا در دادگاه، مسئله را مربوط به گذشته جلوه داد. چیزی نمی گذرد که با ساخته شدن فیلم موضوع رو خواهد شد.

با دقت در روابط بین زندانبان با زندانی، هیچ دلیل موجهی برای ابراز خشونت هایی که ابراز می شود نمی بینیم. کافی است بچه ها در روبرویی با مسئولین زندان بخندند سر و صدایی درآورند، کج بایستند و یا وول بخورند، یا در جیبشان وسیله ای پیدا شود، هنگام بازرسی در کیسه وساکشان نان خشک و یا خرت و پرتی ببینند، یا حتا دیر بیمار شوند و یا موقع رفتن به ملاقات دیر بجنبند و یا نخواهند از خوراکی هایی که در ملاقات به دست آورده اند بخشی را ببخشند، یا دیر حرکاتی را انجام دهند که اگر بخواهیم آنها را بشمریم از صد مورد هم می گذرد، تنبیه می شوند. یعنی هرحرکت زندانی خردسال در برابر زندانبان، چه بخواهد و چه نخواهد، با تنبیه بدنی، توهین، تحقیر، محرومیت و انفرادی کشیدن توام است. این ابراز خشونت آن قدر بی دلیل است که حتی هنگام سر گرمی و تفریحی که خود زندانبان برای بچه ها فراهم آورده نیز مانند صحنه "صدای بچه شیرخواره درآوردن" یکی از زندانیان خردسال، اعمال می شود.

نقطه ضعف ها

اما گاهی تنبیه ها اغراق آمیز است. مثلا در یک نشست شبانه در آسایش گاه که بچه ها در آن مشغول رقص و بازی اند با شنیده شدن صدای شکستن شیشه یک پنجره، صحنه اینپایان می یابد و ما در صحنه بعد درمی یابیم که در ضمن جشن، سه تن از بچه ها فرار کرده اند و به دنبال آن تنبیه شدید بچه های باقی مانده آغاز می شود. پیدا نیست که چه کسانی گریخته اند. از مشخص ترین چهره های زندانی کسی جزو فراریان نیست و این عجیب است. علاوه براین، بیننده از این که نا گهان می شنود که بچه هایی بوده اند که فرار کرده اند، تا حدی جامی خورد. زیرا این فرار، چه از نظر موضوعی و چه ساختاری از قبل زمینه چینی نشده است. و اصولا از چنان بچه هایی که ما می بینیم، چنین کاری بر نمی آید. حداکثر مقابله آن ها در مقابله با ظلم و ستم موجود در زندان، سکوت، یا خودخوری ودگرگونی های درونی است. بنابراین به نظر

می رسد که این فرار برای نشان دادن حدت خشونت هایی که نسبت به بچه ها اعمال می شود، نمایش داده شده است. ولی برای نمایش چنین خشونت هایی واقعا نیازی نبوده که کار گردان به صحنه ای باسمه ای متوسل شود. وقتی در فیلم به اندازه کافی موضوع برای بیان خشونت موجود است، دیگر توسل به چنین صحنه هایی ضروری نیست. مثلا صحنه "ادای گریه بچه درآوردن" نمونه ایست که با پرداخت زیبایش، به خاطر غافل گیری بیننده، زمینه چینی خشن اولیه که ظاهرا راه به موضوع صحنه تفریحی نمی برد و حرکت دوربینش که با شروع گریه پسرک روی پاها می گردد و موضوع تفریحی را در آغاز از دید نهان می دارد، برای بیان نوعی خشونت های بی موردی که اعمال می شود گویایی دارد و نیازی به ایجاد صحنه های باسمه ای نیست. به خصوص که خود صحنه تنبیهی فرار هم فارغ از هماهنگی منطقی با بقیه بخش ها از نظر دراماتیک، طولانی و اغراق آمیز است. جدا از جنبه اغراق آمیز بودن پاره ای از تنبیه ها، هم چنین برخی صحنه ها نیز از نظر منطق و نوع ساختار، با بقیه بخش ها هماهنگی ندارد. از جمله صحنه اعتصاب غذای بچه ها تا اندازه ای نا گهانی است و زمینه سازی دراماتیک لازم را هم برای دریافت و هماهنگی عاطفی بیننده، از پیش فراهم نمی آورد. اعتصاب یکپار چه بچه ها، به حدی از شناخت و درک مشخصی از مسائل نیاز دارد که از آن بچه ها، در آن محیط خشونت آمیز برنمی آید. این صحنه نیز، مانند صحنه فرار از زندان، بیشتر، حاکی از برخورد کلیشه ای کار گردان و تصور دور از واقع او از مسائل سنتی زندان، مانند فرار و اعتصاب است. ولی هرجا که موضوع بر سر زند گی طبیعی خود بچه هاست، فرم و حالت کار نمود کاملا طبیعی می یابد و همه چیز در جای خود می نشیند.

در مورد فرار البته گاه گاهی نشان داده می شود که حامد در خیال به فراری رمانتیک دست می زند. ولی این صحنه های خیالی بیان گر و زمینه ساز آن فرار نا گهانی که نیست هیچ، بلکه از آنجا که تنها اوست که چنین خیالی رمانتیک در سر دارد، هماهنگی عاطفی لازم را هم در بیننده بر نمی انگیزد. در فرار خیالی حامد، کار گردان به عمق موضوع فرونمی رود و "آزاد بودن" جز یک حرکت آرزویی فردی که فقط در ذهنیت یکی (حامد) نقش می بندد و در میان دیگران جلوه ای ندارد، باقی می ماند. چرا این گونه تخیل که می تواند متعلق به همه بچه ها باشد، فقط به او اختصاص می یابد؟

روالی که توسط صحنه های خیالی، فردی و قهرمانی حامد ایجاد می شود گر چه محدود است، ولی از روال دیگر صحنه ها جداست و نوعی داستان پردازی غیر متداول در این فیلم به شمار می آید. رابطه بچه ها با هم نیز می توانند در قالب دوستی ها، که نیاز چنان محیط خشونت آمیزی ست خود بنماید. ولی عدم وجود چنین رابطه ها و گفت وگوهای رفیقانه ای آشکارا یک کمبود است.

هم چنین در آن فضای شلوغ و غیر انسانی، خشونتی که خود اسباب ساز

خشونتی دیگر و تولید کننده فرهنگی متجاوزاست، همجنس بازی یک جانبه و تجاوزکارانه ای را هم رواج می دهد. ولی مسلما کارگردان به خاطر سانسور و ممنوعیت طرح این گونه مسائل در جمهوری اسلامیٔ، از آوردن آن خودداری کرده است.

در طول فیلم پیدا کرده اند، حدودا با شخصیت حامد به عنوان هنرپیشه اصلی یکسان است و چه بسا گاهی کسان دیگر وزن بیشتری از او می یابند. مثلا همان پسرک عینکی در صحنه لباس شویان وزنی می یابد که بیش از تمام وزنی است که حامد در طول فیلم ایجاد می کند.

توجیه دیگر کار گردان، سیاسی کردن فیلم و پخش اعلامیه هم که نه در طول فیلم از نظر موضوعی به آن اشاره می شود و نه از نظر نمایشی کو چک ترین نقشی به اتکاء آن رخ می دهد در فیلم مورد ندارد. فقط در پایان فیلم و در داد گاه است که اشاره کوتاهی به موضوع پخش اعلامیه می شود.

فیلم در یک داد گاه و با این جمله حامد که می گوید:"من کی آزاد می شم؟" خاتمه می یابد. این صحنه مهم، پرداخت کافی ندارد و به اوج دراماتیک نمی رسد و بیننده را با یک پایان نا گهانی مواجه می سازد. وزنی که هریک از شخصیت ها بنابراین متمرکز کردن پایان فیلم بر روی حامد، بدون آن که این وزنه های دیگر در این صحنه نقشی داشته باشند، به ویژه با ایجاد صحنه ضعیفی مثل داد گاه، فیلم را از عناصر لازم برای رسیدن به نقطه اوج پایانی محروم می سازد.

می توان چند ایراد دیگر هم از جنبه نمابندی دوربین در صحنه هایی از فیلم گرفت: در صحنه "به طرف درمانگاه به پیش!"، حرکت دورانی دوربین که حول یک محور می چرخد و تصاویر سر گیجه آوری از درخت ها و بچه هایی که معلوم است دور یک دایره می دوند ایجاد می کند، با بقیه نمابندی های فیلم همخوانی ندارد.

من در این که تمام این دورشدن ها و یا دورافتادن ها از موضوع و سبک کار را ـ که البته مقدار کمی از فیلم را شامل می شود ـ گریز پذیر بدانم، تردید دارم. باید این را پذیرفت که ویراژدادن از میان موانع سانسوری عملا هر آدمی را گیج می کند و براستی حفظ تمرکز فکری و احاطه بر تردیدها و یقین به راهی که در پیش گرفته شده، اعصاب فیل می خواهد. یک احتمال دیگر هم می تواند در این بین دست کارگردان را ببندد و کارش را ناقص کند؛ و آن، بریدن صحنه های فیلم توسط قیچی سانسور گران است. در ایران بسیار اتفاق می افتد که یک فیلم اجازه ساخت و نمایش می گیرد، ولی قیچی سانسور گران از فیلم موجود ناقصی عرضه می کند. کار گردان در چنین مواقعی یا باید از خیر فیلم، همه زحمات ونیروی به کار گرفته شده و نیز آرزوهایش بگذرد و یا تن به موجود ناقص الخلقه ای بدهد که این تن دادن نیز، هم به مقصود نرسیدن است و هم مورد اتهام قرارگرفتن. اما در مورد این فیلم، ارزش ها آن قدر زیاد است که حتی تن دادن به این وجود ناقص هم به نمایش ندادن آن برتری دارد. گال، فیلمی است دیدنی و با گذر از زیر تیغ سانسور هم باز چیزی برای ارائه کردن دارد. علت آن بخشا خواه تازگی موضوع و محیط زندان کودکان و یا خطر کردن کار گردان برای ساختن چنین فیلمی باشد، نشانه یک مورد اساسی دیگر هم هست. گال فیلمی است که ساختار روشن و کارسازش در ارزش های آن وزن تعیین کننده ای دارد.

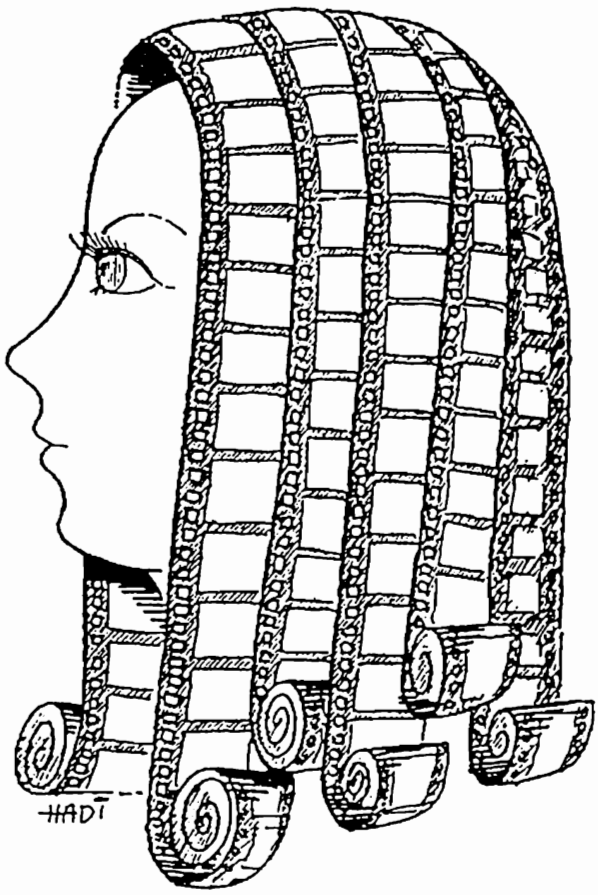
آرش
مرداد - شهریور ۱۳۷۵

آرش شماره ۵۷ منتشرشد.
دراین شماره می خوانید:
کشتار بزرگ زندانیان سیاسی ایران
محاکمه سران جمهوری اسلامی
سی ضربه شلاق برای زن وشوهر برای اختلاف خانوادگی
مجاز و غیرمجاز در ادبیات اسلامی
زن ایرانی و حقوق بشر
نگاهی به هنرمند و جامعه
هنرمندان ایرانی در برلین ..

شما همه زنی گم کرده دارید، شما همه گم کرده خودرا می جویید.

بـ بیضائی ـ فتحنامه کلات

نگاهی به نقش زن در سینمای ایران



نیلوفر بیضائی

خانم نیلوفر بیضائی در سمیناری در فوریه ۹۴ در شهر فرانکفورت آلمان با عنوان نگاهی به نقش زن در سینمای ایران سخنرانی داشت. ما ازخانم بیضائی خواستیم سخنرانی اش را به صورت نوشتار برای ما تنظیم نماید. با سپاس از همکاری ایشان، به خاطر محدودیت صفحات مجله به ناچار بخش هایی از متن ایشان را انتخاب و نقل می نماییم. با یادآوری این نکته که بررسی سینمای زن درسینمای بهرام بیضائی در همان سمینار به عهده دوست و همراه دیگرما جمیله ندائی بوده است. ما امیدواریم که در فرصت های دیگر بتوانیم مطالب سخنرانی ایشان را نیز چاپ کنیم.

دوربین به عنوان یک دستگاه ضبط تصویر به دست انسان به حرکت در می آید و در جهان می گرددو نمونه های مشخصی را می یابد و انتخاب می کند. دوربین نگاهش را روی مسائل شخصی متمرکزمی کند و آن چه را می بیند برای تماشاگر به نمایش می گذارد. نگاه تماشاگر مجبور به دیدن چیزی است که دوربین از طریق تصویر به او نشان می دهد.. با در نظر گرفتن آن چه گفته شد، اگر یک کارگردان مرد بخواهد بازیگر زن فیلمش را در طول فیلم هدایت کند. براساس آن چه بیان شد، کارگردان مرد ما بخشی از مسائل زن را به نمایش می گذارد که برایش مهم و قابل پرداخت است. پس نقش زن در چارچوب کلیشه های مورد نظر کارگردان به نمایش در می آید. حالا درنظر بگیریم که یک کارگردان زن بخواهد یک بازیگر زن را از پشت دوربین هدایت کند. با توجه به تئوری ذکر شده کارگردان زن با نظری جدا از کلیشه های مرسوم به نمایش نقش زن می پردازد! ولی آیا این مورد می تواند عمومیت پیدا کند؟

واقعیت ثابت می کند که هر فیلمساز زنی هم قادرنیست در جهت دفاع از حقوق دیگر زنان اثری راستین خلق کند. وا قعیت دیگر آن که اکثر فیلم هایی که توسط مردها ساخته می شوند، در نهایت ضدزن هستند، چراکه جامعه ما جامعه مردسالاری است که برقدرت و توانایی هایی مرد و برضعف و ناتوانی های زن از همان بدوتولد این دو موجود تاکید می کند. پرداختن به ریشه و علل این مسئله از بحث ما به دور است.

نگاهی کوتاه به سینمای قبل از انقلاب

درتاریخ سینمای قبل از انقلاب یک تصویر غالب از زن وجود دارد: زن وسوسه کننده، اغواگر و خطرناک.

در ابتدای تاریخ سینمای ایران اولین طرح ها درمورد تصویر سنتی زن شکل می گیرد وبعدها به عنوان یک کلیشه در سینمای ایران جا می افتد، ازجمله در فیلم "حاجی آقا اکتورسینما" (۱۳۱۱) . در این فیلم رژیسوری به طور مخفیانه از حاجی آقا که یک مرد مذهبی و سنتی است فیلمبرداری می کند که چگونه با دیدن مجسمه زنی برهنه، با حجب و حیا چشمانش را می پوشاند، ولی از میان انگشتانش نگاهی به مجسمه می اندازد. چندین سال بعد در فیلم "گنج قارون" (۱۳۴۴) علی بی غم ، یک مرد پایبند به سنت به خانم

"گنج قارون - پولسازترین فیلمفارسی (۱۳۴۴)

فروزان که مایو پوشیده می گوید: " خوب نیست این لباس را پوشیدی، زنا ن نجیب این لباسها رو نمی پوشند." در حالی که خودش بدن اورا برانداز می کند. موضوع اکثر فیلم های "وحدت" مردهای سنتی هستند که در معرض عوامل وسوسه ی زن قرار می گیرند. در فیلم های "قیامت عشق" (۱۳۵۲) و بعدا "شوهرآهرخانم" انسان های متدین و پایبند به اصول اخلاقی توسط زنان اغواگر از مسیر خود منحرف می شوند.

شخصیت غالب زن ها در این گونه فیلم ها در ابتدا نه مادر است و نه همسر. یعنی با انتظارات جامعه تطابق ندارد. در طول فیلم ها این زن های اغواگر توسط یک مرد که آن ها را به راه راست هدایت می کند، تبدیل می شوند به همسر. یعنی از یک قطب به قطب دیگر می روند. مثال های این گونه فیلم ها فراوانند: " زنی به نام شراب" (۱۳۴۶) "موسرخه"(۱۳۵۳)، "دشنه"(۱۳۵۱)و "سلاح عشق..."

پاسخ به این سوال که چرا در سینمای پیش از انقلاب، زنان دائما در چهره نیمه فواحش و رقاصه ظاهر می شوند، چرا مردان آنان را به دامن ازدواج و زندگی خانوادگی می کشند، نیازمند یک بررسی جامعه شناسانه و نگاه به موقعیت تاریخی مرد و زن در جامعه ایران است، که در چارچوب این بحث اشاره ای مختصر به آن می شود.

تقریبا از سال ۱۳۰۰ به بعد زنان نقش فزاینده ای در صحنه اجتماعی پیدا کردند و در حرفه ها و مشاغل مختلف وارد شدند. از آن جا که در جامعه مردسالا ر، زن خارج از چارچوب وظایف خانواده (مادر بودن و خانه داری) بسختی پذیرفته می شود، به نظر من زنان رقاصه و نیمه فاحشه ترسیم تصویر شده ی مردسالارانه از حضور زن در اجتماع و بیرون از محدوده ی زندگی متداول خانوادگی بوده اند.

پروانه معصومی در فیلم"رگبار" (۱۳۵۱) چهره تازه ای از زن در سینمای آن زمان ایران است که جدا از کلیشه های مرسوم آن روزگار، زن مستقلی است که کار می کند و نه اغواگر است و نه توسری خور.

"رگبار" (بهرام بیضائی)

در دهه پنجاه با تولید فیلم های "موج نو" در سینمای ایران که در آن ها به مسائل اجتماعی پرداخته می شد و در نوع خود ضدفیلم فارسی رایج آن زمان بود، کاستی های و خطاهای فکری سازندگان آن ها پیرامون مسئله زن با شکلی دیگر ادامه پیدا کرد. زنان کاباره حذف شدند و زنان جدید فیلم به عنوان عوامل نابه سامانی ها عرضه شدند. زنانی که چون توانایی دفاع از خود نداشتند، محتاج مردان به زن بهادری بودند که آن ها را حمایت کنند(قیصر، کیمیایی) و یا به صورت "وقیحه" ای سرراه هالوی شهرستانی قرار می گرفتند که اورا به گناه و وسوسه آلوده کنند و سرانجام جیبش را می زدند (آقای هالو، مهرجویی)، فیلم های جدید عرصه خودنمایی جاهل های کلاه مخملی و ولگردان شریر بودند که با تکیه بر سنت های اجتماعی اشک مردم را در می آوردند. این فیلم های نو که مناسبات ناعادلانه اجتماعی را با دید انتقادی می نگریستند، همان ساختمان فکری مردسالارانه را در نگاه به زن حفظ کرده بودند.

نگاهی به سینمای بعدا ز انقلاب

در سینمای بعدازانقلاب به پنج کارگردان زن بر می خوریم. ولی از آن جا که همه آن ها به شخصیت زن به عنوان محور داستان فیلم هایشان نمی پردازند، در این بخش تنها به دو کارگردان اشاره می شود، که در فیلم هایشان زن نقش مهمی بازی می کند :

تهمینه میلانی فیلمسازی را با فیلم " بچه های طلاق" آغاز کرد. در این فیلم موضوع نسبتا تازه ای مطرح می شود: جدایی و تاثیرات روانی آن برکودکان. این فیلم با وجود این که ساخته ی یک زن است، در نهایت دارای یک دید مردانه است. چراکه با وجود این که از پدر (مرد) در فیلم یک تصویر منفی داده می شود، که زن و بچه ها را کتک می زند و تحقیر می کند، معتاد است، زن دیگری اختیار می کند وغیره واین حرکات باعث جدایی او و همسرش می شود، در پایان فیلم به طور غیرمستقیم به زن فرمان می دهد که به خانه بازگردد. در این فیلم زن ، خودرا فدای فرزندانش می کند و به زندگی ای تن می دهد که

زمان از دست رفته " (رخشان بنی اعتماد)

اورا آزار می دهد. زن این فیلم منفعل است، در مقابل مرد سکوت اختیار می کند و درحد یک مادر فداکار تنزل می یابد.

فیلم دوم خانم میلانی " افسانه آه" نام دارد که درباره یک زن ناراضی از زندگی است که با بهره گیری از قدرت تخیل خود، خودرا درجای پنج زن دیگر با موقعیت های اجتماعی ـ جغرافیایی ـ طبقاتی مختلف قرار می دهد و در پایان تصمیم می گیرد که همان که هست باقی بماند. میلانی در این فیلم می کوشد رنج هایی راکه برزنان قشرهای مختلف وارد می شود، نشان دهد و از این طریق نیز حضور خودرا به عنوان یک کارگردان زن اعلام کند.

براستی اگر دنیایی می داشتیم که در آن مردان قدری به بخش زنانه ی وجودشان و زنان به بخش مردانه وجودشان بها می دادند، آیا این دنیا متعادل تراز این نبود؟ بازگردیم به "افسانه آه". خانم میلانی با وجود این که از توانایی های تکنیکی و تخصصی در امر فیلمسازی بهره فراوانی نبرده، در فیلم "افسانه آه" یک معضل اجتماعی را مطرح می کند. اما متاسفانه بررسی خانم میلانی در سطح باقی می ماند .

میلانی در فیلم " دیگه چه خبر؟" به دختری می پردازد که رفتارهای مرسوم و نجیبانه و کلیشه ای جامعه ایران را ندارد و از این که به برادرش از کودکی اهمیت بیشتری داده شده (چون پسراست) ، رنج می برد. برادر به کامپیوتر عشق می ورزد و حتی یک آدم آهنی می سازد و دختر عاشق رمانتیسم و ادبیات است. طنز موجود درفیلم به پیشرفت فیلم کمک می کند، ولی پایان آن به گونه ای تائید همان روابط حاکم است.

پوران درخشنده "زمان ازدست رفته" در باره زنی نازا است که با وجود پرداخت ضعیف، موضوع نویی را ارائه می دهد. البته موضوع نازایی زن درفیلم های دیگر کارگردانان بعد از انقلاب نیز مطرح شده اند. ولی نگاه خانم درخشنده به آن و طرح درگیری های روحی ناشی از نازایی و تلاش نهایی زن فیلمش برای ارائه مفهوم نویی از زایش، با وجود ضعف بیان و پرداخت فیلم، موضوعی جالب و قابل تامل است.

"مادیان" (علی ژکان)

در فیلم "پرنده کوچک خوشبختی" یک معلم جوان که در مدرسه کودکان استثنائی کار می کند، با مسئله ناسازگاری های یک دانش آموز لال به نام ملیحه روبه رو می شود و سرانجام در می یابد که او پس از حادثه مرگ مادرش لال شده است. ملیحه پدرش را نیز مقصر می داند و سرانجام با دخالت معلم مداوا می شود. خانم درخشنده در برابراین سوال که آیا اوبه "فمینیست" گرایش دارد، برای این که از نگاه کوبنده جامعه راه گریزی بیابد، کارش به زندان نکشد، ناچار است ضدو نقیض بگوید و درجایی از فمینیسم دفاع کند و دو جمله بعد بگوید که فمینیسم را قبول ندارد.

درمیان فیلمسازان پیش کسوت به نام داریوش مهرجویی برمی خوریم که دوفیلم او "هامون" و "سارا" بحث های فراوانی به راه انداختند.

قصه اصلی "هامون" یک قصه سرراست و ملودرام آشنا است که حکایت مکررزن وشوهر ایرانی است. منتها زن و شوهر این فیلم از قشر روشنفکر هستند. در این فیلم تکلیف زن از همان ابتدا پیداست. همان ضعیفه گناهکار و خودسر همیشگی فیلم فارسی که این بار فقط جهالت هایش کمی سطح بالاتر است و مثلا برخی جهالت های فرهنگی مانند نمایشگاه نقاشی، لباس و غیره که کماکان به هدایت و شعور احتیاج نداشته شوهرش نیاز دارد و محض اطلاع ، خیلی بیشتر از فیلم فارسی های غیرروشنفکرانه به او توهین می شود و توسری می خورد. این که هامون در طول فیلم چرا عشق ابراهیم به اسماعیل را با عشق دروغین خودش مقایسه می کند، مبهم می ماند.

نیمی از فیلم پر است از کتک کاری وناسزا گویی و نفهمیدن یک دیگر و نصیحت های دوستان که "ولش کن بره زنیکه احمق را" یا " من اگه جای تو بودم یک لگد بهش می زدم بره !" و غیره.

دعوای اصلی از زمانی شروع می شود که زن هامون تصمیم می گیرد به علایق هنری اش بپردازد و غرزدن های هامون عارف که چراخانه کثیف است و این که چقدر پول صرف رنگ و بوم نقاشی زن می شود. هامون خودش را پاک به دیوانه گی زده و با پرداختن به

"دیگه چه خبر (تهمینه میلانی)

عرفان ، خدا ، حلاج و شعارهای مذهبی حوصله مارا سر می برد. جمله معروف هامون به همسرش که "من اگر منی باشم که تو می خواهی، دیگه من نیستم" در حقیقت اعتراض مرد درونگرا به زن مادی گرایی است که جز خودخواهی چیز دیگری نمی شناسد.

در فیلم "سارا" مهرجویی از نظر خودش شخصیتی مثبت تری از زن را به نمایش می گذارد. زن این بار یک موجود فداکار و ازخودگذشته است که برای کمک به درمان شوهر، بدون این که به او بگوید از دوست شوهرش چهار میلیون تومان قرض می گیرد و شب ها پنهانی دوزندگی می کند تا این بدهی ها را بپردازد. وقتی شوهر از جریان باخبر می شود، بی جهت از زن آزرده می شود و زن که شوهرش اورا بدرستی درک نکرده، اورا ترک می کند.

انگار مهرجویی در این فیلم سعی کرده تمام توان خودرا جمع کند تا به خود بقبولاند که زن به آن بدی ها هم نیست. ولی خویی و فداکاری زن از نظر مهرجویی دردوختن لباس، پختن غذا، چیدن میزو غیره مشخص می شود. چراکه برصحنه های طولانی بادمجان سرخ کردن و آشپزی های بازیگر زیبای نقش اول فیلم تاکید فراوانی شده است. (بازهم چهره ایده آل زن از دید یک مرد) سارا به گفته خود مهرجویی یک برداشت آزاد از "خانه عروسک" نوشته "ایبسن" است که کوچکترین درکی از منظور ایبسن در اثر مهرجویی دیده نمی شود.

در میان فیلم های ساخته شده در سال های بعدازانقلاب به تعداد معدودتری فیلم نیز برمی خوریم که در مقایسه با فیلم های دیگر نگاهی منصفانه تر به زن دارند.

علیرضا رئیسیان در فیلم "ریحانه" به یکی از مهمترین مسائل و مصائب زن ایرانی می پردازد: نداشتن حق رای و انتخاب در مورد مهمترین مسئله زندگی خودش، از انتخاب محل زندگی گرفته تا انتخاب شریک زندگی . "ریحانه" زنی رانده شده از شوهر به خانواده خود پناه می برد، ولی از طرف آن ها پذیرفته نمی شود. او سرانجام به ناچار به یک

خانواده از آشنایان خود پناه مـی بـرد کـه عـاشـق پسـر آن هاسـت. بـا وجـود مخـالفت هـای خانواده، ریحانه سرانجام با جوانی که عاشق اوست مـی گریـزد. در ایـن فیلـم تنهـایی زن ایرانی در حدنهایت آن نشان داده می شود، به فرار ریحانـه بـا جـوان بـه خـاطر عشـق و بـه عنوان یک علت مهم تاکید می شود. از سوی دیگـر مـی بینیـم کـه تنهـا راه بـرای فـرار از شرایط سخت و بد زندگی، روی آوردن و حمـایت طلبیـدن از یـک مـرد اسـت و یـک زن بـه تنهایی شانسی برای ادامه یک زندگی ندارد.

در فیلم " مادیان" ساخته ی علی ژکان که نزدیکی هایی به فیلم "ریحانه" نـیز پیـدا مـی کند نیز نداشتن حق انتخاب زن محور قرار می گیرد. در فیلم " به خـاطر همـه چـیز" سـاخته رجب محمدین حضور فیزیکی مرد به حداقل می رسد و تمـام بـازیگران نقـش هـای اصلـی و اکثر بازیگران نقـش هـای فرعـی زنـان هسـتند. ایـن کـه در نظـام ضـدزن جمهـوری اسـلامی فیلمسازی درساخته خود فقط برتصویر و مسائـل زنان متمرکز شود، خود یک امتیاز بزرگ و قابل احترام برای کارگردان فیلم محسوب می شود. این که حتی کارفرما، پزشک، پرسـنل بیمارستان، ورانندہ وانت هم زن هستند، یک پدیده کمیـاب در سـینمای بعـداز انقـلاب بـه شمار می آید .

اکثر فیلمسازان ایرانی بعداز انقلاب سعی کردند که از نمایش پیوند مرد و زن پایان های خویش فاصله بگیرند. عواطف و احساسات زن و مرد به یک دیگر پیـش از دوجانبـه بـودن، با دلبستگی های یک طرفه همراه است. دلبستگی هایی که از سـوی مـرد بـه زن قـوام مـی گیرد. کماکان همه دشواری های ناشی از فشار سانسور و خفقان در این مورد باعث شده کـه در ترسیم سیما و شخصیت زن در سینمای ایران جایی برای ارائـه احساسـات درونـی او بـاز نشود. در نتیجه زنان درحد یک نظاره گر باقی می مانند که به اعتراض های کوتـاه قنـاعت می کنند و حتی گاهی اعتراض آن ها در حد غرزدن بی معنی تنزل پیدا مـی کنـد. مردهـا دائـما حرف می زنند و حرکت و شور دارند. از آن جا که زن از دیدگاه مرد به تصویر کشیده می شود، قامت آشنا و تثبیت شده ی همیشگی اش را پیدا می کند. مرد به زن نگاه مـی کند و اورا در جامه عروسی می بیند. استفاده از جامه عروسی را در فیلم هـای فیلمسـازان مختلـف بـا وجـود دیدگـاه هـای متفاوتشـان مـی بینیـم: "هـامون" (مهرجویـی) ، "عروس"(افخمی)، "مجنون" (مخملباف)، "نقش عشق"(پارسی پـور) ... نکتـه جالب ایـن کـه در هیـچ یـک از ایـن فیلـم هـا زن و مـردی کـه یـک دیگـر را دوسـت دارنـد، بـاهم بـه خوشبختی نمی رسند. چراکه این عروس ها یا می روند (هامون) یا با کـس دیگـری ازدواج می کنند(مجنون) و یا پیوندشان به جدایی عمیق تـری مـی انجـامد(عـروس). در فیلـم "گـل های داوودی" (صدرعـاملی) کـه یـک ملـودرام خـانوادگی اسـت، شـخصیت زن فیلـم نقـش محوری ندارد.

در فیلم "هنرپیشه " (مخملباف) زنی را می بینیم که از عقیمـی مـی هراسـد و وجـود یک فرزند را نشان محکم شدن جای پای خود می داند. زنی کـه از اهمیـت انسـانی خـود در مقابل همسرش نامطمئـن است و بار بدبینی تاریخی را برگرده می کشـد: اضطـراب ایـن زن،

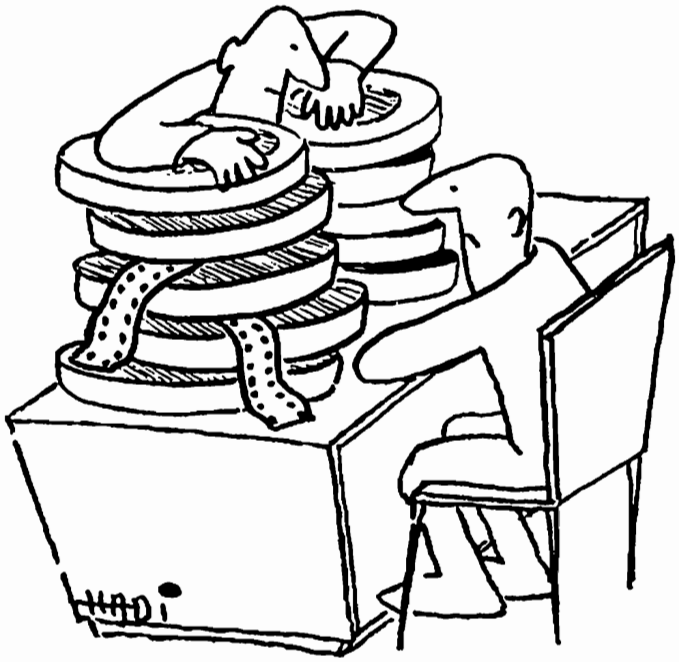
ترس از تنهایی و بی کسی در تمام یاخته های مغزش نفوذ کرده است. او زنی است که درطول تاریخ، جنبه انسانی اش در پس نقابی نامکشوف باقی مانده است. آیا بدون فرزند می تواند هم چنان محبوب باقی بماند؟

مردانی که در سینمای قبل از انقلاب در چارچوب قراردادهای مردسالارانه به کتک کاری در دفاع از ناموس زن پرداخته بودند، در سینمای پس از انقلاب پس از دورشدن از این چارچوب درموضع مخالف این شخصیت ها پرداختند. یعنی کشش عاطفی آن ها به جنس مخالف (زن) ، باعث و بهانه اصلی ترشدن ضعف هایشان شده و نه بارور شدن احتمالی توانایی هایشان.

در بسیار از فیلم ها مردها بدل به افرادی شدند که توانایی مالی به دست آوردن زن مورد علاقه شان را ندارند. درواقع بسیاری از این فیلم ها از نظر موضوع یادآور الگوها و نشانه های قراردادی سینمای قبل از انقلاب می باشند. مثلا در "هامون" و "عروس" زن ها در جبهه متمول ها قرار می گیرند و مردها در صف فقیرها.

آن چه در سینمای ایران به ندرت انجام شد، کشف وجوه جدید و ناشناخته شخصیت های آشنا از یک سو و اکراه از رویارویی با استثناها از سوی دیگر است. هنرفیلمسازی علاوه بر تسلط بر تکنیک فیلمسازی به دید هنری باز، بی مرز و بدون تعصبات رایج در جامعه محتاج است. اگر سانسور حاکم بر جامعه ایران نقش عظیمی در محدودیت های فیلمسازی بازی می کند (که می کند) بخش مهم دیگر یعنی خودسانسوری و ذهنیت ضدزن حاکم بربخش عظیمی از فیلمسازان ایران را نباید از یادبرد. سنت شکنی تنها زمانی ممکن است که ذهنیت سنت گرایانه در ما شکسته شود.

به امید آن روز!!



FLUCHT NACH EUROPA

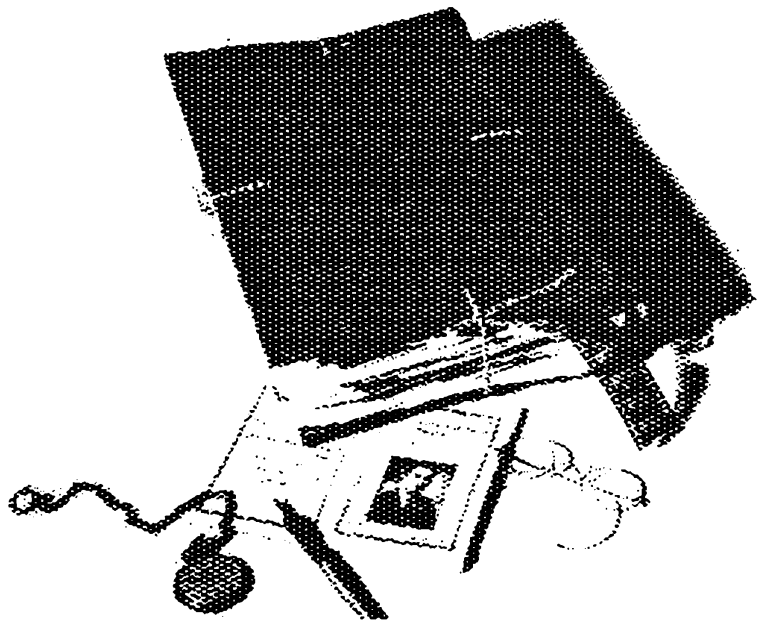
«شب سینمای ایران در تبعید»

Ein Videoabend

über die Geflüchteten von den Geflüchteten

نگاهی به زندگی پناهنده‌گان دراروپا از دید سینماگران پناهنده

Leben und Überleben im Exil

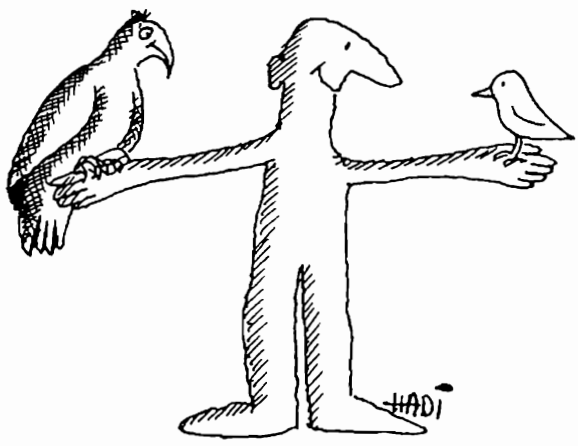


Interkulturelles Flüchtlingszentrum , Turmstraße 3-5 50733 Köln

Samstag, 30. Nov. 1996, 15, 17, 20 Uhr

Veranstalter: Kunstforum e.V. Köln

رژیم ساحر و صورتک ها



، برگزاری هفته های فیلم با عنوان آلمانی Filmland Iran و عنوان فارسی "سینمای متفاوت" در مطبوعات جمهوری اسلامی انعکاس وسیعی یافت. حتی در مجله فیلم شماره ۱۸۹ هفته فیلم های متفاوت جمهوری اسلامی در شهرهای دوسلدورف، ویسبادن، هانوفر و هامبورگ را با چند درجه ارتقاء به عنوان جشنواره های خارج از کشور معرفی کرده اند تا ناکامی های اخیر رژیم در جشنواره ها جبران شود .

محمد رجبی بعد از سخنرانی در جشنواره مونیخ در آغاز برنامه های هفته فیلم فرانکفورت حضور یافت و مسئولین ""کومونالز کینو" را با حضور خود قرین افتخار نمود! (مجله فیلم ۱۹۱)

روزنامه های اطلاعات بین الملل، همشهری و روزنامه سلام نیز گزارش هایی از موفقیت هفته های فیلم را چاپ کردند. محمدرجبی از برگزاری شایسته فصل سینمای ایران در آلمان یادکرد. اما آن چه در مطبوعات ایران منعکس نشد، حرکت به موقع کانون های سینمایی، ۰فرهنگی، سیاسی علیه شگردهای جمهوری اسلامی بود. با اقدام هماهنگ این مراکز این نمایش ها به برنامه هایی علیه خودشان تبدیل شد و رژیم از گرفتن بهره ی سیاسی ای که به اعتراف صریح خودش تدارک دیده بود ، محروم ماند. اما در ملاقات رجبی و مسئولین سینمایی آلمان (سلام ۲۰ تیرماه ۱۳۷۵) به برنامه های مرور آثار فیلمسازان در آینده ای نزدیک اشاره شده است.،که با لورفتن قصد و نیت رژیم بعید نیست برای ادامه

این برنامه ها، شکل و شیوه دیگری را تدارک ببینند و نام و آرم سینمای متفاوت را از نظرها دور نمایند. با این که آن شبه کانون سینمایی که قبلا وعده داده بود با افتخار کارهای مهرجویی را مرور کند، بعید می دانیم باتوجه به شرایط کنونی مهرجویی به لحاظ همدلی با حکومت، برنامه های مرور بر آثار را با کارهای او شروع کند. بیشتر می شود حدس زد که واسطه ها این بار زیر ماسک یک تشکیلات سینمایی اپوزیسیون به سراغ کارگردانان معترض بروند و با سوء استفاده از ناآشنایی آنان با مسائل این جا برای تطهیر خود و گمراه کردن ذهن ایرانیانی که نسبت به رژیم موضع قاطع دارند، بخواهند از نمایش فیلمشان و حضور خودشان بهره بگیرند. اما سرانجام این دست و پازدن ها هوده ای نتواند داشت. مسایل به حدی روشن شده که دیگر نمی توان با این شگردهای دست چندم حتی اگر به ظاهر هم موفق به برگزاری چند برنامه ای بشوند، به روی واقعیت ها سرپوش بگذارند. در همین ارتباط است که برای همکار مطبوعاتی ما آزاده سپهری سردبیر نشریه "قاصدک" (چاپ کلن) نامه ای توهین آمیز ارسال شده که امضاء بنگاهی به نام طراحی و ارتباطات! را بر خود دارد. این بنگاه در این نامه به دفاع از مواضع سینماتک ها پرداخته و به زعم خود جواب نامه ی مجله سینمای آزاد را داده است. اما معلوم نیست چرا آن را برای قاصدک فرستاده است؟ و همزمان با ارسال این نامه نیز شخصی که خودرا پورشریف یا نامی مشابه آن معرفی کرده است زیر عنوان مدیر آژانس مذکور- طی تماس تلفنی دفتر قاصدک را تهدید کرده است که اگر از چاپ آن نامه خودداری شود، علاوه بر شکایت به مراجع قانونی! از مطبوعات دیگر اپوزیسیون برای چاپ آن بهره خواهد گرفت. تهدید به شکایت از شگردهای جدید کانون های دلال فیلم های سینمای جمهوری اسلامی است. (اتفاقا اگر اشتباه نکنم گویا نام این آقا چند ماهی است در ارتباط با نمایش فیلم های سینمای جمهوری اسلامی این جا و آن جا شنیده می شود.) اما چگونه امکان دارد نشریاتی که در اپوزیسیون منتشر می شوند به خاطر خوش آمد واسطه های فیلم به معامله ای سیاسی - فرهنگی صحه بگذارند. این ها در نهایت باید دست به دامن مطبوعات رژیم شوند تا امکانی برای چاپ هذیان هایشان را فراهم آورند.

این آقا که گویا تا چند هفته پیش مدیر مرکز سینمایی بوده، بعد از ارسال نامه سینمای آزاد به سینما تک کلن یک باره و موقتا آن صورتک را کنار گذاشته و به صورتک دیگر خود یعنی مدیر یک بنگاه پناه برده است. اما وقتی درقاصدک و حتی نشریه سینمای آزاد، درباره طراحی دفترچه سینمای متفاوت اظهار نظری نشده است، جواب گویی بنگاه مذکور در این خصوص چه معنایی می تواند داشته باشد؟ جای تردید نیست که سرنوشت نامه های مغشوش و مشکوک، زباله دانی است.

اما ما با مراجعه مستقیم به دفتر سینماتک کلن از آن ها خواهیم خواست: اول این که بگویند به چه دلیل تاکنون از جواب به ما طفره رفته اند و دیگر این که

به چه حقی مدیر یک آژانس نقش سخنگوی سینماتک را به عهده گرفته است؟ جای تاسف بسیار است اگر این کار با اطلاع و اجازه و یا توصیه آقای بانس و آقا برگهوف انجام گرفته باشد.

بازتاب

بعدا ز چاپ اسناد همکاری دو رژیم و نامه به آقای "بانس" (رئیس سینماتک کلن) یاران و همراهان بسیاری با تلفن، نامه و فاکس از این حرکت به موقع جمع ما پشتیبانی کردند. مابه خاطر محدودیت صفحات مجله نامه ها و فاکس هایی را که زودتر دریافت کردیم، چاپ می کنیم و از همراهی دیگر عزیزان نیز ضمن پوزش بسیار، سپاس گزاریم.

سینمای آزاد

بصیر نصیبی عزیز:

خواهش می کنم این چندکلمه را در جواب تهدیدنامه آقای پخش کننده فیلم های جمهوری اسلامی، درشماره بعدی "سینمای آزاد" چاپ کنید تا ایشان بدانند، هنرمندان و مبارزان ایرانی اگر می خواستند ازاین تهدیدها بترسند و دهانشان بسته شود و دست از مبارزه با دیکتاتورها و خدمتکاران آگاه و ناآگاهش بکشند، الان در داخل مملکت در گیر و محروم و در خارج کشور دربه در و آواره نبودند.

اگر تا دیروز کسانی بودند که در ایران با کیش دادن سگان جمهوری اسلامی به سوی مبارزین ضدرژیم می خواستند دهان آن ها را ببندند وزمینه را برای مقاصد ناروای خود آماده سازند. امروز در خارج کشور کسانی پیدا شده اند که می کوشند با ترساندن مبارزین از "به دادگاه کشیده شدن" وحشت ایجاد کنند و آسوده از هرگونه اعتراضی زمینه را برای دست زدن به اعمال ناشایست خود آماده سازند.

مسئله ای که اکنون مطرح شده است دوبخش دارد:

یکی این که مطابق اسنادی که در روزنامه های ایران آمده و شما هم آن ها را منتشر کرده اید، جمهوری اسلامی به صراحت اعلام کرده است که به نیت تبلیغ برای رژیم اسلامی خود، با همکاری برخی از دست اندرکاران سینمایی آلمانی و غیره اقدام به نمایش فیلم های ایرانی درخارج کشور خواهدکرد. فکر هم نمی کنم برای کسی (حتی برای این آقای تاجر فیلم) هدف ازاین کار پنهان باشد: و آن هم این است که جمهوری اسلامی با این کارها می خواهد چهره خودرا بزک کند و به خصوص به دولت های اروپایی پشتیبان سیاست "گفتگوی انتقاد آمیز" وانمود کند که رژیمی غیرتروریست و حامی فرهنگ و هنر و حتی دلسوز مخالفان خارج کشوری خود است.

دوم این که این موضوع برای همه کاملا روشن است که اگر رژیم جمهوری اسلامی خود مستقلا اقدام به برگزاری این گونه نمایش ها کند، حداقلش این است که با مخالفت آشکار و بایکوت بخش بزرگی از ایرانیان مقیم خارج کشور روبه رو خواهد شد. از این رو می کوشد این مسئله را به شیوه دیگری به پیش ببرد. یعنی سعی می کند در برگزاری این نمایشات (با تحریک

انگیزه های مختلف سیاسی، اجتماعی یا مالی) پای آدم ها ی خوشنام و نشان و یا حداقل بی نام و نشان (آگاه و ناآگاه) را پیش بکشد و مقصودش را توسط آن ها پیش ببرد. همچنین فیلم هایی برای نمایش به کشورها ی غربی بفرستد که بیشتر توسط فیلمسازان مبارز و مترقی و خوب ساخته شده اند.

تنها با این سیاست است که تعداد قابل ملاحظه ای از ایرانیان بی خبر از همه جا، به این جلسات نمایش کشیده می شوند و جمهوری اسلامی می تواند در روزنامه هایش ویا در مذاکراتش با مقامات اروپایی از رونق این گونه "فعالیت" ها سخن بگوید.

برا ی من یک سئوال بزرگ از این آقای تاجر فیلم (ویا هرآدم دیگری مثل او) مطرح شده است. و آن هم این است که آقا، اگر کسی به شما ثابت کندکه سودجمهوری اسلامی در پشت این کار نهفته است، آیا شما همچنان به خدمت ناخواسته خودبه این رژیم تروریست ادامه می دهید؟ و آیا مدارکی که تا به حال منتشر شده است سوء استفاده های رژیم را از نمایشات شما ثابت نمی کند و شما به دنبا ل روشدن یک "مدرک رسمی" با تایید و مهر جمهوری اسلامی هستید؟

اگر این طور است باید گفت که با این کار فقط خاک به چشم مردم می پاشید. زیرا همین الان که من و شما این جا نشسته ایم، یک دنیا خبردارد که دست جمهوری اسلامی در "جنایت میکونوس" در کار است با این حال هنوز نتوانسته اند در دادگاه برلین "مدرک رسمی" برایش رو کنند.

اما حتی اگر کوچک ترین مدرکی هم دال برسودی که جمهوری اسلامی از فعالیت های شما می برد وجود نداشته باشد، به این پرسش که چرا جمهوری اسلامی در روزنامه های رسمی اش مثل اطلاعات، سلام و همشهری نمایشات فیلم شمارا تبلیغ می کند، چه پاسخی می دهید؟ شما خودتان بهتر می دانید که این رژیم ارتجاعی سایه تبعیدی هایی را که در مخالفت با او فعالیت می کنند با تیر می زند، چه برسد به این که درباره فعالیت های فرهنگی اشان قلم فرسایی هم کند. شما بهتر از من می دانید که جمهوری اسلامی حتی از نمایش برخی از این فیلم هایی که در این جا به نمایش در می آورد در داخل ایران جلوگیری می کند. شما می دانید که همین فیلمسازانی که جمهوری اسلامی فیلم هایشان را به خارج کشور می فرستد، در ایران دچار هزار گرفتاری ودردسر و محرومیت اند، شما می دانید که نویسندگان و هنرمندان ایرانی مبارز مقیم خارج از کشور در رسانه های همگانی حزب اللهی ایران، ممنوع القلم، ممنوع التصویر، ممنوع الصدا، و ممنوع الاثرند و کسی حق ندارد حتی از آن ها نام ببرد. پس چرا این رسانه ها فقط شما را مستثنی می کنند و به تبلیغ کارتان می پردازند؟ آیا حزب الهی جماعت به نتایج کارهای خود آگاه نیست؟ و آیا همچنان باید به دنبال یافتن مدرک محکم تری بود تا شما بپذیرید که کارتان (خواسته یا ناخواسته)درخدمت چهره آرایی یک رژیم ارتجاعی و تروریست قرار گرفته است؟

مسلم بدانید که مقصود من از این سخنان، مخالفت با نمایش فیلم های ساخته شده ی داخل کشور در این جا نیست. من خودم هروقت توانسته ام در نمایش فیلم های خوبی از این گونه به دوستانم در این جا کمک کرده ام. اما در این گونه حرکات یک نکته برایم اصل بوده است، و آن این که یک مخالف رژیم جمهوری اسلامی هرگز مجاز نیست که به بهانه رونق دادن به فعالیت های فرهنگی اش، به رابطه هایی با رژیم جمهوری اسلامی کشیده شود که حاصلش بدنامی و ننگ و فراهم ساختن امکان سوء استفاده رژیم از این حرکات است .

شما هم اگر چنین می کردید، نه تنها مورد اعتراض نبودید، بلکه مورد احترام واقع می شدید و در کوشش های فرهنگی تان دست یاری بسیاری را پشت خود داشتید.

عباس سماکار اول اکتبر ۱۹۹۶

-

بصیر عزیز،

هفته های نمایش فیلم جمهوری اسلامی ، چه به نام رژیم اسلامی و یا با نام افراد وابسته به رژیم و یا حتی تحت نام سینماتک ها ؟! ویا هرنام دیگری محکوم است. زیرا حکومت ضدفرهنگ و هنر، هیچ گاه دلش برای هنر (و به خصوص سینما و سینماگران) نسوخته و نخواهد سوخت. قوانین هفت خوانی که برای ساخت فیلم در ایران گذاشته اند نشانگر این موضوع است. پس آن ها تنها می خواهند آبروی از دست رفته و نداشته را ازطریق هنرمندان و فیلمسازانی که زمانی از دید آن ها عامل فساد و فحشاء بوده اند، به نحوی به دست بیاورند. آن ها که سیاست های تروریستی شان درخارج از کشور نمایان گشته است، یکی از چاره هایشان را در این دیده اند که با سینماتک ها ؟! ساخت و پاخت کنند. البته از طریق فیلمسازانی که زمانی مطرح بودند و یا افراد دست نشانده خود درخارج را بسیج نموده که هفته فیلم برگزار کنند، که شاید در اذهان عمومی خارج از ایران ازطریق تبلیغات توخالی، خودرا رژیمی دمکرات و حامی فرهنگ و هنر معرفی کنند. تاشاید از دید خود امتیازاتی بگیرند. اما وظیفه ما ایرانیان آزاده و هنردوست چه باید باشد؟ فکر می کنم که هرگونه از این هفته های فیلم را تحریم و افشاء نموده تا این سیاست به اصطلاح فرهنگی و هنری رژیم را باشکست روبه رو سازیم. البته این به این معنی نیست که نخواهیم کار همکاران و فیلم سازان خوب کشورمان را که با هزاران خون دل خوردن و سختی و هزاران رنج در آن رژیم فیلم می سازند، نبینیم و یا نخواهیم مطرح شوند. بلکه مشتاقانه خواهان ساخته های این عزیزان هستیم. اما نه تحت پوشش رژیم جمهوری اسلامی وبه نفع آن ها. بلکه ازطریق نهادها و کانون هایی که اهداف فرهنگی و ضد رژیمی آن ها مشخص است. در هرحال این مقوله ای بسیار مهم است و جای بحث دارد که امیدواریم بتوانیم در مقطع های دیگری درباره آن صحبت کنیم.

هامبورگ ، **حسین افصحی**
(بازیگر و کارگردان)

بصیر عزیز،

۱۹۹۶\۱۰\۱۹

چهارمین شماره "سینمای آزاد" را پس از بازگشت از فیلمبرداری یک ماه درمسکو دریافت کردم و خستگی کار و راه از تنم در آمد. اول به این خاطر که دیدم بار سنگینی را که به دوش گرفته ای همچنان پیش می برای؛ چیزی که با شناخت دراز مدتی که از تو دارم البته غیرمنتظره نیست که هیچ ، کاملا هم قابل پیش بینی بود. و دوم این که بی تمجمج و بی "یکی به میخ زدن و یکی به نعل" وظیفه هنری، اخلاقی و اجتماعی ات را در این شرایط حساسی که سینمای ایران طی می کند انجام می دهی وبا فراهم آوردن این دفتر راه را برای بازتاب آگاهانه یک بینش و نگرش متفاوت به سینمای امروز ایران بازنگاه داشته ای؛ راهی که من هم از نزدیک به شش سال پیش با نگارش و انتشار کتاب "سراب سینمای اسلامی ایران" پیموده و می پیمایم. و ناگفته پیداست وقتی که مقالات تو و دیگر همکارانت را در"سینمای آزاد" می خوانم که با دقت ومسئولیتی ژرف و بدون نگرانی از برچسب ها و هوچی گری های نان به نرخ روز خورها دست ناپاک مجریان حکومت اسلامی و همکاران آشکار و نهان آن ها را در جشنواره های و هفته های فیلم در خارج از کشور رو می کنند احساس کردم دیگر همچون شش سال پیش تنها و بی تکیه گاه نیستم، باور کن از وقتی "سینمای آزاد" منتشر شده است بیشتر به ساختن فیلم فکر می کنم تا به نوشتن در مورد این مسائل حساس ، چراکه می دانم با شانه ای که تو و یارانت زیرکار داده اید دیگر باری بر زمین نخواهد ماند .دست مهربان تک تکتان را صمیمانه می فشارم،

رضا علامه زاده

-

به بصیر نصیبی

مسئول مرکز سینمای آزاد اکتبر ۱۹۹۶

عزیز من کارها و تلاش هایت در افشای آن چه در حاشیه سینمای ایران و بر سینمای ایران می گذرد ، قابل ستایش است.

از من خواسته ای نظرم را در باره ای قرارداد تازه ی دولت آلمان و دولت جمهوری اسلامی ایران در زمینه سینما ، در چند سطر برایت بنویسم.

ناگفته روشن است که قصه ی این لاس زدن ها ، قصه ی کهنه سال های بی خورشیدی است که ما تبعیدی ها پشت سر نهاده ایم. پیش از این ها ، مسائل پشت پرده های دیپلماتیک حل و فصل می شد، حالا دیگر صورت آشکار و تماما رسمی به خود گرفته است واین تغییر و تحول هم خود دلیل های بی شماری دارد که من در این جا تنها به یکی از این دلیل ها اشاره می کنم که موضوع روز است وبحث و گفت وگوی درباره ی بررسی دقیق تر و کلی تر در این زمینه را وا می گذارم به روزی که بتوانیم در چارچوب یک گردهم آیی به آن بپردازیم.

اما آن چه می خواهم به آن اشاره کنم این است که منهای همه ی دلیل ها ی سیاسی و اقتصادی که بر کسی هم پوشیده نیست ما جمع تبعیدی های خارج از کشور (می گویم تبعیدی های خارج ازکشور، چراکه درداخل کشور هم تبعیدی های کم

نیستند.) خودمان در موارد بسیاری به تشدید این قراردادها دامن می زنیم (خواسته یا ناخواسته، مستقیم یا غیرمستقیم) با فراموش کردن همه ی تعهدها، مسئولیت ها وبا چشم بستن برهمه ی آن چه در ایران می گذرد ، با ازیادبردن همه ی آن دلیل هاکه ما رابه عنوان پناهنده به خارج پرتاب کرده است.

شیوه زیست مان دیگر، شیوه زیست یک پناهنده نیست! گویی به درازا کشیده شدن مدت ماندگاری مان باعث شده است به تمامی فراموش کنیم چرا این جا هستیم. گویی همه ی آن چه ما را مجبور به این کرده که زندگی در تبعید را بپذیریم حالا دیگر وجود ندارد؟

بازگشت بی رویه و غیرمسئولانه ی همه ی تبعیدی هایی که می روند و کارت های پناهندگی خودرا به دولت ها پس می دهند و رفت و آمدهای مکررشان به سرزمینی که ادعا کرده اند ورودشان به آن ممنوع است.

نویسندگان و هنرمندانی که با حفظ نام تبعیدی کارهایشان را در ایران به چاپ می رسانند، تنها دو نمونه از دلیل هایی هست که موضع مخالف ما تبعیدی ها را در برابر همکاری های دولت ها با جمهوری اسلامی، اگر ضعیف نکند به یقین تقویت نخواهد کرد!

با امید به این که در آینده ی نزدیک میسر شود در چارچوب یک گردهم آیی عمومی به این مسائل وبسیار مسائل دیگر به عمق بپردازیم.

با احترام **پرویز لک**

اکتبر ۱۹۹۶ = فرانسه

این نوشته ی کوتاه هم چنین می تواند فراخوانی باشد به تشکیل یک سمینار یا گردهم آیی (یا هرنام دیگر) برای بحث و گفت وگو درحاشیه ی سیاست دولت ها و مشکلات ما تبعیدی ها درخارج از کشور. (دلایل ، نمونه ها، راه های برون رفت)

-

مرکز پژوهشی و فیلم سازی سینمای آزاد

احتراما اطلاعیه صادره از سوی سینماگران درتبعید مورخ ۵ سپتامبر ۹۶ که به امضای سینمای آزاد نیز رسیده است را رویت کردیم. انجمن ما که در برگیرنده جمعی از ایرانیان در تبعید مقیم هلند است، حمایت خودرا از مفاد و مواضع اصولی حاکم بر اطلاعیه اعلام می دارد.

ما نیز معتقدیم هرگونه هم کاری و بهادادن به سیاست های فرهنگی رژیم جمهوری اسلامی که هرروزه برسیاست فشار و اختناق خود برهنرمندان و از جمله سینماگران کشور می افزاید مماشات و تایید ضمنی موجودیت جمهوری اسلامی است، رژیمی که در کارنامه خود سرکوب هنرمندان و از جمله سینماگران را تثبیت نموده و با توسل به فریب سعی دارد چهره دیگری از خود به نمایش بگذارد. ما هرگونه هم کاری با ارگان های هنری وابسته به رژیم را برخلاف مصالح هنرمندان داخل کشور دانسته و معتقدیم می بایست چهره واقعی رژیم را که همانا سرکوب تام و تمام فعالیت های هنری و محدود نمودن هنرمندان است، افشاء وطرد نمود. روابط عمومی انجمن فرهنگی نبرد · هلند محمود کرم زاده

۲۰ \ مهرماه ۱۳۷۵

آقای بصیر نصیبی ـ سینمای آزاد

با درود ، اقدام شجاعانه شما را در رابطه با افشاگری مناسبات فرهنگی ۰ هنری جمهوری اسلامی و دولت آلمان، قدمی موثر در راه آشکار ساختن فریب کاری های رژیم اسلامی دانسته ، و از این که دولت آلمان به طمع دستیابی به سود بیشتر اینک فرهنگ و هنر جامعه ایران را هدف قرار داده است و تولیدات ایدئولوژیک و بی سروته سینمای امروز ایران را به عنوان هنر خلاقه به مردم بی اطلاع آلمان معرفی می کند، ماهیت گفت وگوی به اصطلاح انتقاد آمیز! بیشتر روشن می شود. جنبش آزادی ایران حمایت بی دریغ خودرا از این حرکت روشن گرانه اعلام داشته و امیدوار است که این روش هم چنان ادامه یابد.

با احترام

جنبش آزادی ایران

آلمان ـ مهرماه ۷۵

برگردان به فارسی از انجمن دانشجویی لیست آلترناتیو، در رابطه با نمایش فیلمهای ایرانی به طریقه ۳۵ میلیمتری درشهر الدنبورگ

چندی پیش شب فیلم های ایرانی هم چون دیگر جاها در شهر" اولدنبورگ" (در آلمان) هم برگزار شد. این شب فیلم ها به صورت مشترک از سوی ایرانیان و آلمانیان برگزا رمی شود. در ظاهر کاری شجاعانه و ستایش انگیز. نمایش این فیلم ها با زیرنویس انگلیسی به بسیاری از آلمانی ها امکان دیدن فیلم هارا ارزانی می دارد.

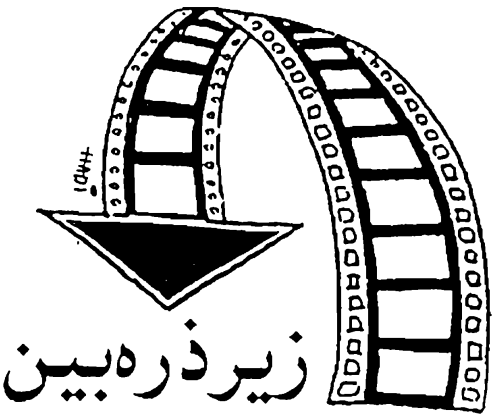
چراکه زبان فارسی در این مملکت چندان برای آلمانیان شناخته شده نیست. اما هویت برگزارکننده واقعی این شب فیلم ها متاسفانه در پرده ای از ابهام باقی ماند. شاید اگر هویت واقعی برگزار کننده آشکار می شد، جذبه این برنامه بر فیلم دوستان حرام می شد. چراکه در واقع این برنامه ها نه برنامه های فرهنگی سطح بالا ی "عامل دوستی میان ملت ها" که بخشی از سیاست های " بخش روابط عمومی" اداره ارشاد جمهوری اسلامی ایران می باشد .

باید گفت با تصویر واقعی دولت جمهوری اسلامی ایران ۰ ، اعزام گروههای ترور و سوءقصد برعلیه گروه های اپوزیسیون ، اعمال بی رویه شکنجه در زندان ها ، سرکوب زنان و نابودی فرهنگی در واقع نمی توان نام دولت به این رژیم داد . از این روست که باید امروزه این تصویر فریبنده و پرنیرنگ از جمهوری اسلامی را به عنوان کشوری از نظر فرهنگی شکوفا که در آن آزادی خلاقیت هنری امری مسلم پذیرفته می شود ، را هرچه بیشتر افشا کرد. فزون برآن جمهوری اسلامی این مورد را هم می پذیرد که در پس نامش ـ که در پس برنامه ها پنهان باقی می ماند، ۰ فیلم هایی را که در داخل کشور امکان نمایش نیافته اند، به نمایش گذارد .

در پس این ماجرا چیزی نیست جز خواست جمهوری اسلامی در جهت کسب آبروی بین المللی در رابطه با با آلمان، چراکه آلمان با حفظ بهترین رابطه ها با جمهوری اسلامی ، رقبایی همچون آمریکا را در خاورنزدیک از میدان خارج می کند. وزیر امورخارجه برای این منظور از شعار

"گفت وگوی انتقاد آمیز" آغاز می کند. هم چون هر رابطه اشکارا انتقاد آمیز میان ایران و آلمان ، چند سالی پیش رئیس سازمان امنیت ایران، فلاحیان در این زمینه از بن، دیدار می کند. دراین دیدار وزیر امنیت آلمان " اشمیت باوئر" و رئیس قانون اساسی در مورد مسایل موردعلاقه طرفین با یک دیگر صحبت می کنند. و از آن جایی که هر "گفت وگوی " آغازشده زمانی که شروع شد، نمی توان آن را قطع کرد، "اشمیت باوئر" به عنوان یک ژست متقابل ازرئیس جمهور رفسنجانی در تهران دیدار می کند. و به این ترتیب است که می بینیم آلمان امروزه به گونه ای کاملا غیر انتقادآمیز شب های فیلم را در اختیار جمهوری اسلامی قرار می دهد تا جمهوری اسلامی خودرا به صورت گوش شنوای اندیشه های انتقادآمیز و خالق و پرورنده هنر والا به جماعت بقبولاند.

نیروی کمکی در این زمینه ازسوی "سینماتک کلن " هم چون معجزه الهی فرا می رسد. روزنامه رسمی ایران، "سلام" به طور مفصل در باره گفت وگوی میان نمایندگان وزارت ارشاد ایران، محمد رجبی، و سینماتک کلن گزارش می دهد. نشریه فیلم که در تهران به چاپ می رسد پس از بازگشت رجبی از سفر اروپایی اش به چاپ کنفرانس مطبوعاتی او می پردازد که در آن رجبی از " سازماندهی هفته های سینمای ایران " سخن می گوید. آن چه ناگفته باقی می ماند افشای ماهیت گردانندگان اصلی این هفته های فیلم از دید تماشاگران است. باید گفت که برگزار کنندگان بخوبی هم می دانستند با کدام سازمانی و ازسوی کدام کشور سروکار داشتند. و به عمد می خواستند برگزارکنندگان واقعی این هفته های فیلم از نظر تماشاگران پنهان باقی بماند. چراکه اگر چنین می شد، شاید تماشاگران در مورد هویت این افراد هم دچار تردید و سوءظن هایی می شدند. برگزارکنندگان فرهنگی که در شهر "اولدنبورگ" و دیگر شهرها چنین برنامه هایی را برگزار می کنند، باید اکنون از خود سوال کنند آیا شیوه عمل آنان تشابه های وحشت آوری با سیاست "گفت وگوی انتقادآمیز" "کینکل" ندارد؟ اینان باید از خود بپرسند، آیا بااین عمل خودرا تا سرحد حق العمکار سیاست های جمهوری اسلامی نزول نمی دهند؟ اینان باید از خود بپرسند آیا با این کارشان در لاپوشانی هنری نظام ترور، وحشت و سرکوب در جمهوری اسلامی نقشی بازی نمی کنند؟



بوسه ی والدین مهرجویی و فرهنگ و اعتقادات مردم!

دکتر رجبی با اشاره به اجرای موفقیت آمیز برنامه فصل سینمای ایران در آلمان گفت:" مسئولان سینمای آلمان مایل بودند در کنار برگزاری هفته های فیلم درشهرهای مختلف آلمان به منظور بررسی راههای همکاری بیشتر بین ایران و آلمان درزمینه تولید و نمایش فیلم ، بایکی از مسئولان سینمای ایران و هم چنین فیلمسازان برگزیده ایران به گفت وگو بپردازند. به همین خاطر داریوش مهرجویی به عنوان یکی از فیلمسازان سرشناس ایرانی و من به عنوان رئیس بنیاد فارابی به آلمان سفر کردیم." دکتر رجبی سفر داریوش مهرجویی به آلمان را بسیار مفید و مثبت خواند و گفت :" مهرجویی که دوهفته قبل از من عازم آلمان شده بود ، با سینماگران و مطبوعات آلمانی به گفت و گو پرداخت و به سوالات بسیاری پاسخ گفت. درواقع مهرجویی اغلب مسائل و ویژگیهای اساسی سینمای امروز ایران را به خوبی برای طرف های آلمانی تشریح کرده بود ".

رئیس بنیاد سینمایی فارابی با اشاره به انعکاس سخنان مهرجویی در مطبوعات ورسانه های گروهی آلمان گفت:" در این گزارش ها نکات مثبت بسیاری از برخورد شایسته مهرجویی با سوال کنندگان آلمانی به چشم می خورد که اشاره به یک مورد از پرسش و پاسخ های مطرح شده می تواند نشانگر تسلط فیلمساز برگزیده سینمای ایران بر مسائل گوناگون سینمای ایران و شاخصه های فرهنگی ایرانی باشد. از مهرجویی سوال شده است که تصور نمی کنید نشان ندادن و درواقع حذف برخی واکنش های عاطفی از جمله "بوسه" در سینمای ایران می تواند به ارزش های هنری یک فیلم لطمه بزند؟ و مهرجویی در پاسخ ضمن نفی این نظریه گفته است:" نشان ندادن بوسه زن و مردبرپرده سینما ، ربطی به سیاست ها و ضوابط معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ندارد و بیشتر به سابقه فرهنگی و تاریخی ملت ایران برمی گردد. خودمن از کودکی تاکنون هیچ گاه شاهد بوسه والدینم در حضور اعضای خانواده نبودم. ازآن جا که سینمای ایران آینه تمام نمای فرهنگ و اعتقادات مردم ایران است، انتظار نداشته باشید که بر پرده سینماهای ایران چنین صحنه هایی دیده شود.

" اطلاعات بین الملل شماره ۵۵۲

کارگردانان اصلی زود قانع می شوند

مهندس ضرغامی پس از اشاره به دیدارش با رهبر انقلاب و رهنمودهای ایشان و انتقاد از فیلم هایی که به حجاب زن در آن اهمیتی داده نمی شود گفت؟ :"

ما جایگاه خودمان را خوب شناخته ایم وسعی کردیم مرعوب بعضی جوسازی های روشنفکرانه نشویم. ما به طور کامل ابعاد حجاب را اعلام کرده ایم و ازاین که بگویند این ها مرتجعند و اصلا هنر را نمی شناسند ترسی نداشتیم... من با هنرمندان و اصلی ترین کارگردان ها صحبت داشته ام و در این مورد آن ها را قانع کرده ایم. هرچند ممکن است بگویند این گونه کارکردن مشکل است، ولی ما می گوییم اگر توان این کار را ندارید نسازید. اتفاقا خیلی از کارگردان های ما فیلم های خوب، مثبت و جذاب ، به ویژه در سینمای دفاع مقدس از این جهت ها محدودیت هایی نداشته اند وبا به کارگیری زن در جایگاه صحیح، هم جذابیت ایجاد کرده اند، هم پیام داده اند، هم درس داده اند، هم صحنه را طبیعی تر کرده اند. باید به دنبال چیزهایی که قابلیت به تصویر در آمدن و نمایش را داشته باشند، بروید".

مجله فیلم شماره ۱۸۹

فرامین جدید برای فیلم سازی زیر عنوان: آئین نامه فیلمسازی

۱ تبلیغ برای مرام های غیرقانونی و معاند با نظام اسلامی ممنوع است.

۲ .نامگذاری شخصیت های منفی با نام هایی که ریشه مذهبی دارند ممنوع است.

۳ .با توجه به موارد پیش گفته منظور از رعایت حجاب اسلامی تنها محدود به کاربرد پوشش مناسب ویژه بانوان نمی گردد، تمامی اعضای به جز صورت و دست ها می بایست پوشیده باشد. بدین لحاظ مشخص بودن موی سر و گردن و دست ها تا مچ ممنوع است.

۴ تعدد لباس بازیگران درطول فیلم ، بدون توجیه منطقی ممنوع است.

۵ استفاده از کراوات، پاپیون و سایر مواردی که نشانگر فرهنگ بیگانه است ممنوع است.

٦ نمایش چهره آرایش شده بانوان ممنوع است.

۷ استفاده از مدل های مو که نشانگر وابستگی ویا تائید گروه ها ی بی قید وبند و جریان های فکری، فرهنگی و سیاسی در داخل و خارج باشد، ممنوع است.

۸ .بیان هرگونه شوخی، گفتار و رفتار، ایما و اشاره بین شخصیت های زن و مرد فیلم که حاکی از شکستن حرمت های رفتاری مورد قبول جامعه باشد ممنوع است.

۹ قاب تصویری درشت از چهره بانوان ممنوع است.

۱۰ .هرگونه تماس بدنی بین زن و مرد در فیلم ممنوع است.

استفاده از بازیگران خردسال دختر، بدون اخذ مجوز از اداره کل نظارت و ارزشیابی ممنوع است.

۱۱ استفاده از چادر توسط افراد و شخصیت های منفی باید توجیه منطقی داشته باشد.

۱۲ کلیه عبارات و اشارات وایماهایی که به طور مستقیم و یا غیرمستقیم دلالت بر مسائل جنسی داشته باشد ممنوع است.

۱۳ صحنه های اصطکاک که خانوادگی در حضور نوجوانان و جوانان چه با خشونت

جسمانی همراه باشد و چه نباشد ممنوع است.

۱۴ .بی احترامی و پرخاشگری متقابل بین پدر و مادر، کتک کاری خانوادگی ممنوع است.

۱۵ .صحنه های نمایش واکنش تند مرد نسبت به زن چه منجر به ضرب و جرح شود و چه نشود ممنوع است.

۱۶ .کشیدن سیگار و پیپ، نوشیدن مشروبات الکلی و مصرف مواد مخدر ممنوع است.

۱۷ .استفاده از موسیقی های مشابه با ترانه های مشهور داخلی و خارجی ممنوع است.

۱۸ .پای بندی به اصول و احکام شرعی، معتقدات مذهبی، عمل به احکام واجب و پرهیز از محرمات باید رعایت شود.

مراسم جشن تکلیف دختر بچه ها همراه با سرود و نماز

در مورد سرود نماز دختر بچه ها، فکر کردم که وقتی این بچه ها عازم مراسم جشن تکلیف هستند، قاعدتا چادر و مقنعه سفید و سربند سبز دارند ودرراه ، سرود ، می خوانند. خب در چنین مسیری، این بچه ها سرود " یک توپ دارم قلقلیه" که نمی خوانند: طبعا سرود نماز می خوانند .اگر این بچه ها کودکستانی بودند و چادر و مقنعه نداشتند و سرود نماز نمی خواندند، ویا به جایشان تعدادی دختربچه درسن تکلیف با لباس سفید عروس و سروپای لخت سرود " یک توپ دارم قلقلیه " را می خواندند، من متهم به ریاکاری نمی شدم. این جور نگاه درست است؟

ابوالقاسم طالبی فیلمساز حزب اللهی (کارگردان فیلم " ویرانگر)

مجله فیلم شماره ۱۹۲

دستور عزت ا لله ضرغامی برای اجرای نماز ظریف! در فیلم ها

ستاد مرکزی اقامه نماز از فیلمسازانی که در فیلم های چهاردهمین جشنواره فجر به امر نماز پرداخته بودند تحلیل کرد وجوایزی به آنان اهداء شد. در ابتدا مهندس عزت الله ضرغامی معاونت امور سینمایی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی به امر نماز در فیلم ها تاکید کرد و یادآور شدحضور نماز به صورت نمادین در فیلم ها ، امری ضروری است. مهندس میرسلیم، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز متذکر شد کارگردانان سهم مهمی دربه تصویرآوردن نماز دارند ولی این کار می بایست با ظرافت انجام گیرد، نه آن که سهل انگارانه با آن برخورد شود. سخنران دیگر مراسم ، حجت الاسلام محسن قرائتی با اشاره به همکاری معاونت امور سینمایی و ستاد مرکزی اقامه نماز متذکر شد در دفترچه سیاست های سال ۷۵ ، به اهمیت امر نماز در فیلم های توجه زیادی شده است. سال پیش این ستاد اعلام کردبه فیلم هایی که به موضوع نماز پرداخته اند، سی سکه بهار آزادی داده خواهد شد. از میان ۶۳ فیلم ۲۵ فیلم که به موضوع نماز پرداخته بودند، جایزه دریافت کردند.

مجله فیلم شماره ۱۹۴

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat

به زودی:
http://clubliterature.org/

سینمای آزاد

ناشر: مرکز پژوهشی و فیلمسازی سینمای آزاد

با نظر: بصیرنصیبی

مدیر داخلی: پروانه بهجو

همکاران: پروانه حمیدی، نسرین بهجو، باصرنصیبی

صفحه آرایی : مسعود مدنی

سال اول ـ شماره پنجم ـ آذر و دی ۱۳۷۵ ـ نوامبر ۱۹۹۶

هرسال ٦ شماره منتشر می شود بهای تک فروشی ۴ مارک

اشتراک سالیانه:۲۰ مارک برای اروپا و ۳۰ مارک برای کشورهای دیگر

نشانی پستی: Postfach 100525
66005 Saarbrucken/ Germany
Tel.\ Fax: 0681 \ 3 92 24

چاپ:Brebacher Druckerei/ Saarbruecken

نقل مطالب این نشریه با ذکر ماخذ آزاد است.

شماره حساب بانکی:
Konto Nummer: 0186213, BLZ: 59070070
Deutsche Bank Saar

ششمین شماره مجله سینمای آزاد نیمه دوم ژانویه۹۷ منتشر می شود.

طرح روی جلد از مهیارفرآورده و طرح های داخل مجله باامضای HADI
کار هادی اشرفی است

Cinema - Ye - Azad

1. Jahrgang, Nr.5 , November 1996

Herausgeber: Forschung und Filmzentrum von Cinema - Ye - Azad
Verantwortlicher redakteur: Basir Nasibi
Mitarbeiter: P. Hamidi, P. Behdju, N. Behdju, B. Nassibi
Layout : M.Madani

قاصدک

یازدهمین شماره نشریه مستقل قاصدک

منتشر شد.

در این شماره می خوانید:

هنر بازگشت و بازگشت هنری آزاده سپهری

از لنی ریفشنتال تا داریوش مهرجویی بصیرنصیبی

اسب تروای فرهنگی جمهوری اسلامی در بیرون کشور بهمن سقایی

سینمای صادراتی و ما

و...

از این پس نشریه قاصدک در سراسر اروپا پخش می شود.

برای اطلاع از شیوه همکاری با نشانی زیر تماس بگیرید:

A. Sepehri Postfach 451003 , 50885 Köln

Tel & Fax. 0049 / 221/ 48 44673