فرهیختگان

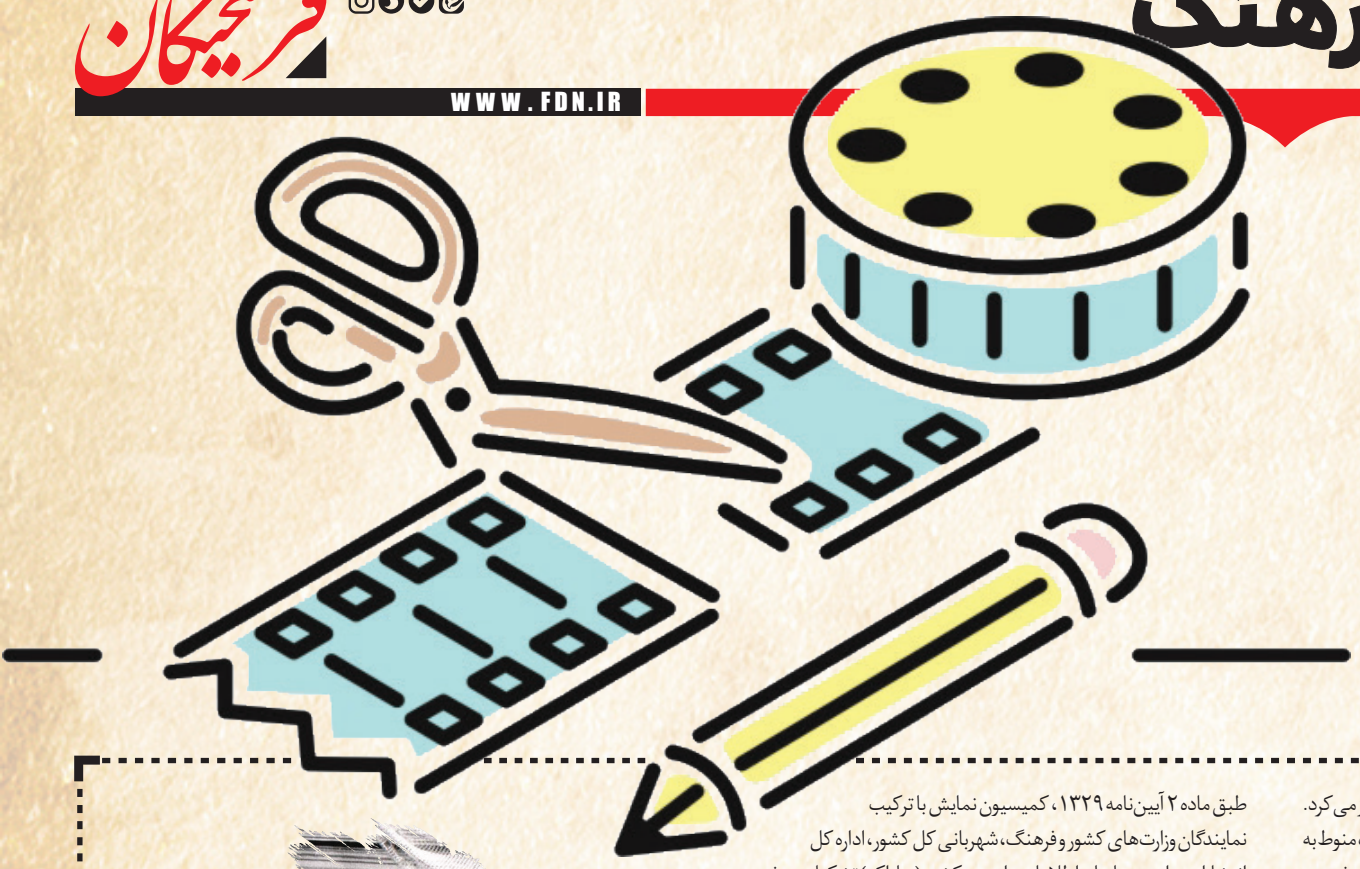
@farhikhtegandaily

WWW.FDN.IR

ادامه از صفحه ۱۲

«فرهیختگان» از ۱۰۰ سال شیوه نظارت و ممیزی در سینمای ایران گزارش می‌دهد

قیچی دست کیست؟



مجتبی اردشیری

روزنامه‌نگار

بحث شیوه‌های نظارت بر آثار سینمای ایران، تقریبا هم‌زمان با ساخت نخستین ساختمان‌های سینما در تهران آغاز شد. اما قبل از سینما، تئاتر بود که نظارت درمورد آن قانونی شد. اولین مقرره درباره تئاتر به مصوبه سال ۱۳۰۶ بازمی‌گردد که طی آن اعلام شد هر کس بخواهد اجتماعاتی برای تئاتر و هر قسم نمایش داشته باشد، باید قبلا به نظمیه مراجعه کرده، موضوع و مقصود از اجتماع را با پروگرام آن، کتبا اعلام دارد تا با رعایت قوانین و نظامات مقرر، اجازه داده شود. اما فرآیند صدور مجوز تئاتر، به تایید نظمیه محدود نمی‌شد و پس از آن، باید به تصویب وزارت معارف می‌رسید.

نظارت بر آثار سینمایی در سال‌های قبل از انقلاب چگونه بود؟

شیوه‌نامه نظارتی بر سینما، سه‌سال بعد در سال ۱۳۰۹ به تصویب رسید. این شیوه‌نامه در پی رونق نمایش فیلم در ایران و روند رو به گسترش سینماسازی و اقبال مردم به تماشای فیلم به تصویب رسید ولی تا پیش از این سال، سینما که دست حاکمیت بود، توسط معدود نمایندگان متخصص این حوزه که مهم‌ترینش «میرزا ابراهیم صحاف‌باشی» بود، مورد نظارت و حتی ممیزی قرار می‌گرفت. کم کم با فشار مطبوعات و برخی روحانیان بود که حکومت مجبور شد شیوه‌ای را برای نظارت بر ساخت آثار سینمایی تدوین کند. برمبنای نظام‌نامه مربوط به فیلمبرداری و نمایش فیلم‌های سینمایی از یک‌سو به موجب ماده ۶ آن، احدی بدون اجازه کتبی تشکیلات کل نظمیه مملکتی، حق نداشت در هیچ نقطه‌ای از مملکت به برداشتن فیلم سینما مبادرت کند و از سوی دیگر، در راستای رفع اشکال عدم ارتباط نظام‌نامه یادشده با آثار سینمایی، در تبصره ماده سه آمد که فیلمنامه‌ها نیز باید طبق ماده چهار نظام‌نامه، به تصویب برسند. لذا ضرورت تایید نمایشنامه، به فیلمنامه هم تسری یافت. همچنین مستند به ماده ۹ آیین‌نامه بلدیه تهران، مدیر سینما باید برای نمایش هر فیلمی، تقاضای جواز می‌کرد. وفق ماده ۳۲ نظام‌نامه سینماها مصوب ۱۳۱۴ نیز نمایش عمومی فیلم‌ها، منوط به اخذ جواز نمایش شد. نظام سختگیرانه‌ای که در ضوابط بعدی نیز پی گرفته شد و به موجب آیین‌نامه سینماها در سال ۱۳۲۹ و اصلاحیه‌های آن در سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۴۱، نمایش هر فیلم به طرح در کمیسیون نمایش و صدور پروانه نمایش، موکول شد. در ۱۳۴۱ هم وفق تصویب‌نامه «مقرراتی راجع به عکس‌برداری و فیلم‌برداری از نقاط ممنوعه»، فیلم‌برداری تجاری نیازمند اخذ پروانه شد. روندی که همچون تئاتر، منجر به وضع قواعدی مفصل در خصوص تثبیت نظام صدور مجوز در سینما شد و در ۱۳۴۴، پنج آیین‌نامه به تصویب رسید که وفق مهم‌ترین آنها از یک طرف، در ماده یک آیین‌نامه، «صدور پروانه فیلمسازی»، «ساختن هرگونه فیلم سینمایی به منظور پخش و بهره‌برداری آن در سالن‌های عمومی سینما باید با تحصیل قبلی پروانه» از وزارت فرهنگ و هنر می‌بود و از طرف دیگر، به موجب ماده یک آیین‌نامه صدور پروانه نمایش فیلم، «نمایش هرگونه فیلم سینمایی در سالن‌های عمومی سینما مستلزم موافقت هیات نظارت و صدور پروانه قبلی نمایش» از وزارت فرهنگ و هنر شد. به بیان بهتر، با وضع این مقررات، ساخت و اکران فیلم، نیازمند صدور پروانه و درواقع، نظام صدور مجوز به صورت کامل، شد. اما اعضای کمیسیون نمایش شامل چه افرادی بودند؟

طبق ماده ۲ آیین‌نامه ۱۳۲۹، کمیسیون نمایش با ترکیب نمایندگان وزارت‌های کشور و فرهنگ، شهربانی کل کشور، اداره کل انتشارات و رادیو و سازمان اطلاعات و امنیت کشور (ساواک) تشکیل می‌شد. در شهرستان‌ها هم با حذف نماینده شهربانی، کمیسیونی چهار نفره مرکب از فرماندار، روسای فرهنگ، انتشارات و رادیو و ساواک یا نمایندگان‌شان، فیلم‌ها را بازبینی می‌کردند. به موجب اصلاحیه ۱۳۴۰ ماده ۵۱، یک نفر نماینده سندیکای سینماها، آن هم به صورت مشورتی و بدون حق رای به این ترکیب اضافه شد که به‌رغم عدم تاثیر در رای‌گیری، به هر حال توان تاثیرگذاری جامعه مدنی سینما را افزایش داد. اما در ۱۳۴۴ مستند به ماده دو آیین‌نامه پروانه نمایش فیلم، هیات نظارت بر نمایش فیلم در کنار نماینده وزارت فرهنگ، مرکب از نمایندگان وزارت‌های اطلاعات و کشور و ساواک بود. در سال ۱۳۵۳، نماینده وزارت آموزش و پرورش، جایگزین نماینده ساواک شد. وفق اصلاحیه ۱۳۵۴ هم نماینده وزارت کشور دیگر لزوما از شهربانی نبود و این شیوه نظارت تا انقلاب ادامه داشت. نتیجه اینکه در تئاتر و سینمای پیش از انقلاب، جریان‌هایی از داخل حکومت درخصوص ساخت و ارائه آثار هنری تصمیم می‌گرفتند و در این میان، جای خالی نمایندگان هنرمندان در این فرآیند، از نقاط اصلی ضعف نظام مزبور نظارت بر آثار نمایشی بود.

چند نمونه ممیزی فیلم در سینمای پیش از انقلاب

تا پیش از سال ۱۳۱۲ که صنعت فیلم‌سازی هنوز به آن رونق استاندارد نرسیده بود، گزارش دقیقی از میزان ممیزی در معدود آثار نمایش داده شده برای خواص جامعه در دست نیست. اما رسمی‌ترین ممیزی در ایران، به سال ۱۳۱۲ و فیلم «دختر لر» برمی‌گردد. این فیلم داستان یک زوج ایرانی است که از ایران ناامن زمان مشروطه به هند پناه می‌برند. با فشار مستقیم دربار، پایان‌بندی فیلم تغییر می‌کند و جعفر و گلنار به ایران برمی‌گردند و دلیل بازگشت آنها به ایران هم در میان‌نویس پایانی فیلم، امنیت دوران رضاشاه عنوان می‌شود. موج نظارت و ممیزی‌ها در سینمای ایران اما از دهه ۳۰ که تولید و نمایش فیلم به رونق خوبی می‌رسد، برمی‌گردد. در سال ۱۳۳۱، مجله جهان سینما در گزارشی به گوشه‌هایی از این ممیزی که در آثار ایرانی و غربی صورت گرفته بود، می‌پردازد. در بخش‌هایی از این گزارش آمده: «در فیلم «موسیو بوکر»، پادشاه، سلمانی مخصوص خود (بوکر) را برای اصلاح ریش احضار می‌کند لیکن شما صحنه‌ای که او ریش پادشاه را می‌تراشد، نمی‌بینید. این صحنه جالب‌توجه را که حدود ۶ دقیقه می‌شد، سانسور کرده بودند. از فیلم رنگی و تاریخی «تسخیرناپذیر» نیز حدود ۲۰ دقیقه سانسور شده بود و شخصی که مامور این کار بود، ادعا داشت چنان با مهارت این عمل را انجام داده است که هیچ کس متوجه نخواهد شد.»

فیلم تمام‌رنگی و فانتزی «شاهین صحرا» به طرز عجیبی سانسور شد. توضیح اینکه داستان فیلم حدود ۲۰۰۰ سال قبل در تهران اتفاق می‌افتاد ولی کلمه تهران را که در سرتاسر فیلم از دهان هنرپیشگان خارج می‌شد، سانسور کرده بودند. در فیلم تاریخی کریستف کلمب نیز در یکی از صحنه‌ها نشان می‌دهد کلمب با حالت عصبانیت به فیلیپ، پادشاه اسپانیا حمله‌ور شده و او را به زمین می‌زند؛ درحالی که با کمال خونسردی این صحنه را سانسور کرده بودند. بیشتر از پنج صحنه بسیار جالب و تماشایی که اصل موضوع فیلم «ملکه نقره» را تشکیل می‌داد، بریده شده بود، چون که این قسمت‌ها یا شامل انقلاب بودند یا دستبرد و حمله به بانک را نشان می‌دادند و این احتیاط کمیسیون نمایشات به‌جهت این بود که در ایران، مردم از انقلاب و دستبرد به بانک چیزی نمی‌دانند و البته نباید آن را یاد بگیرند.

اما سانسور ماهرانه فیلم «جانباز»، شاهکار تمام سانسورها محسوب می‌شود. در اینجا از شباهت دو نفر از پرسوناژهای فیلم استفاده کرده و پایان فیلم را به کلی عوض کرده بودند. در اواخر فیلم «جانباز»، لورنزوی پادشاه با دشمنش رامون، به دوئل مشغول می‌شود. در اینجا همه منتظرند یکی از دو حریف از پای درآیند درصورتی که صحنه، نیمه‌تمام می‌ماند و ناگهان نشان داده می‌شود رامون با کارلوس به دوئل پرداخته و به دست او کشته می‌شود و تماشاچی مشاهده می‌کند لورنزو روی زمین افتاده و سینه او مجروح شده. پس از چند کلمه صحبت، ناگهان در صحنه دیگر او را زنده و سلامت نشان می‌دهند. درصورتی که فیلم در اصل اینطور نبوده و از کمپانی تهیه‌کننده با این شکل خارج نشده است. در اصل رامون با شمشیر خود، شاه را از پای درمی‌آورد و بعد با کارلوس به نبرد می‌پردازد و کارلوس هم پس از اینکه رامون را به قتل می‌رساند، نزد لورنزو آمده و با او صحبت می‌کند. لورنزو به او توصیه می‌کند و سپس در همان‌جا زندگی را بدرود می‌گوید.»

با تدوین آیین‌نامه نمایش در سال ۱۳۴۵، وضعیت ممیزی بیشتر هم می‌شود. به‌خصوص در اواخر این دهه که موج نوی فیلمسازی در ایران راه افتاده و حاکمیت، با فشار بیشتری، دست به سانسور آثار تولیدی زد. این حساسیت‌ها تا جایی پیش رفت که اجرای نمایش‌ها و اکران فیلم‌های مجوزدار در خارج را نیازمند بازدید مجدد و صدور پروانه مجدد می‌کرد. دستوری عجیب که نشان می‌داد حکومت در ارائه تصویری مجلل و مدرن از ایران، اصرار داشته و آثار هنری، اجتماعی و انتقادی را برنمی‌تافته است.

ممیزی در سال‌های ابتدایی انقلاب

با استقرار نظام اسلامی در کشور، مدیریت فرهنگی، در انتهای دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰، سازوکار چندانی را برای شیوه‌نامه‌های نظارتی و ممیزی طراحی نمی‌کند. تولیدات سینمایی به‌شدت کاهش می‌یابد و درنتیجه، نظارت بر همان تولیدات معدود با تاکید بر مسائل سیاسی و اخلاقی، کار چندان دشواری را روی دست ناظران فرهنگی نمی‌گذارد.

با این حال اما، ۶ ممیزی بزرگ در این سال‌ها رخ می‌دهد که هنوز هم برای بسیاری از سینمادوستان تعجب‌آور است:

«مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی که در شبکه یک تولید شد، با وجود نمایش در جشنواره فجر، به‌دلیل مشکلات محتوایی و عدم رعایت حجاب اسلامی از سوی بازیگرانش توقیف شد. «سفیر» فریبرز صالح که با بودجه ۱۵ میلیون تومانی، پرهزینه‌ترین فیلم آن سال‌های تاریخ سینمای ایران به حساب می‌آمد و بنیاد مستضعفان را در مقام تهیه‌کننده، پشت خود داشت، در آن برهه زمانی نتوانست مجوز اکران بگیرد. «برزخی‌ها»ی ایرج قادری چند مدت پس از اکران باشکوه، به دلیل استفاده از بازیگران پیش از انقلاب، از روی پرده پایین کشیده و توقیف شد. «خط قرمز» مسعود کیمیایی علی‌رغم اینکه در نخستین جشنواره فیلم فجر نمایش داده شد، به دلیل بدحجابی بازیگرانش، نتوانست مجوز اکران عمومی بگیرد. «حاجی واشنگتن» علی حاتمی در سال ۱۳۶۱ تنها اجازه نمایش در جشنواره فیلم فجر را پیدا کرد و بعد از آن توقیف و در زمان حیات حاتمی اجازه نمایش پیدا نکرد و با ۱۶ سال تاخیر، در سال ۷۷ به نمایش درآمد. «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» داریوش مهرجویی، نه‌تنها مجوز نمایش نگرفت بلکه برخلاف آثار فوق، حتی در جشنواره فجر نیز شرکت داده نشد. با قربانی شدن این فیلم‌ها که توسط چهره‌های مطرحی تولید شده بودند، کم کم صدای منتقدان این وضعیت بلند شد. برخی رسانه‌ها این وضع را بی‌شباهت با وضعیت ممیزی در سال‌های پیش از انقلاب ندانستند. محمدعلی نجفی و مهدی کلهر که در آن سال‌ها سمتی داشتند، نتوانستند وفاق چندانی میان سینماگران به راه بیندازند. درنتیجه همین اعتراض‌ها بود که در خرداد ۱۳۶۲، فخرالدین انوار به‌عنوان معاون سینمایی، از تلویزیون ملی خارج شد و در ساختمان وزارت ارشاد استقرار یافت و زمینه را برای یک ریل گذاری جدید در حوزه نظارت و ممیزی فراهم کرد؛ زمینه‌ای که بسیاری از سینماگران، از حفظ و تداوم آن ریل گذاری تا امروز سخن می‌گویند.

رده‌بندی کیفی در خدمت ریل‌گذاران سینمای دهه ۶۰

با استقرار انوار و بهشتی، که به شدت تفکری مشابه هم داشتند، اقدامات کلهر، روشنفکرانه نشان داده می‌شود. برخلاف انوار و بهشتی که اعتقادی به سینمای فیلمفارسی نداشتند، کلهر معتقد بود باید فیلمنامه‌نویسان و کارگردان‌هایی که در این حوزه فعالیت می‌کردند را جذب کنند و با هدایت جدیدی فیلم بسازند. جدال این تفکر، درنهایت با رفتن کلهر از ارشاد، به بازی یک‌طرفه‌ای برای انوار و بهشتی می‌انجامد. گویا مشکل کاهش کارگردانان فعال نیز با راه‌اندازی فارابی و موج جدید فیلمسازان جوان حل شد. در این مسیر، آنها یک سیستمی به راه انداختند که فیلم‌ها را از الف تا دال درجه‌بندی می‌کرد. فیلم‌های با کیفیت، الف می‌شدند و فیلم‌های نازل، دال می‌گرفتند. هرچند دال، خیلی زود از این درجه‌بندی رخت بربست تا جیم، ضعیف‌ترین درجه برای کیفیت فیلم‌های ایرانی باشد. در آن سال‌ها، عنوان «کارگردان جیم‌ساز»، بدتر از هر توبیخ و توقیف دیگری، روح سینماگران را می‌آزرد و آنها را به خانه‌نشینی اختیاری مجبور می‌کرد. این درجه‌بندی را هم یک تیم محدود هم‌سلیقه با یکدیگر اعمال می‌کردند. به فیلم‌هایی چون «نار و نی»، الف می‌دادند و فیلم «تیغ و ابریشم» کیمیایی را هم جیم. در آن زمان تفکر غالب بر فیلمسازان این گونه بود که آن هیات، با توجه به نام کارگردان‌ها و اینکه تا چه اندازه در دایره آنهاست، به درجه‌بندی فیلم‌ها اقدام می‌کردند. اتفاق ناخوشایند سینمای ایران که هیچ آورده کیفی برای سینمای ملی به همراه نیاورد و با تغییر تیم سینمایی در ابتدای دهه ۷۰، برای همیشه از سینمای ایران رخت بربست و دیگر تکرار نشد. بنابراین مدیریت سینما در دهه ۶۰، دو شیوه نظارتی را برای آثار سینمایی به کار گرفت: نخست، نظارت متنی که شامل بررسی فیلمنامه و جهت دادن به کارگردان‌ها و فیلمنامه‌نویس‌ها بود. این نظارت متنی، در شکل پروانه نمایش نیز شامل مواردی چون موضوعات سیاسی، موضوعات مربوط به حجاب و مسائلی از این دست می‌شد. نظارت دوم که عواقب بیشتری برای سینمای ایران داشت، همین بحث درجه‌بندی فیلم‌ها بود که یک مرز خودی و ناخودی را بین سینماگران ایرانی به وجود آورد و زمینه را برای فعالیت بسیاری از کارگردانان خلاق آن دوره، سخت‌تر کرد.

روابط دختر و پسری آزاد و حرف سیاسی ممنوع

با روی کارآمدن دولت اصلاحات در نیمه دوم دهه هفتاد، کمی از فشارهای نظارتی روی تولیدات سینمایی کشور کاسته شد. در این سال‌ها، همچنان معاونت نظارت و ارزشیابی وزارت ارشاد درکنار فارابی، خطوط اصلی دایره نظارت را تشکیل می‌دادند. تغییر ریلی اتفاق نیفتاده بود بلکه برخی سهل‌گیری‌ها درباره حجاب خانم‌ها صورت گرفت و البته که به کارگردانان و فیلمنامه‌نویسان اجازه داده شد تا بیشتر به مقولات عاشقانه و البته فیلمفارسی‌هایی از جنس سینمای پیش از انقلاب نزدیک شوند. به نظر می‌رسد در نیمه دوم دهه ۷۰ و نیمه نخست دهه ۸۰، فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان ما، آزادی عمل بیشتری در پرداختن به این مقولات داشتند. توجه بیشتر در این دوره مبتنی بر ساختار سیاسی آثار بود. بسیاری از کارگردانانی که در دوره‌ای فیلم‌های دفاع مقدس می‌ساختند، به سینمای اجتماعی روی آورده و بعضا در مقام منتقد ظاهر شده بودند. تیغ نظارت و ممیزی، بی‌رحم‌تر از هر زمان دیگری، گلوی این فیلم‌ها را می‌برید تا جایی که بسیاری از فیلمسازان، حسرت آزادی عمل دهه ۶۰ را خورده و عملا عنوان می‌کردند اگر فلان فیلم دهه شصتی، امروز می‌خواست ساخته شود، به آن اجازه نمی‌دادند. بنابراین یک برخورد رندانه در قالب نظارت نرم در سینمای ایران به‌وجود آمد که بیشترین مظاهر اجتماعی فیلم‌ها را در آزادی روابط دختر و پسر و مسائلی از این دست، محدود می‌کرد. فیلم‌های سیاسی و آن دسته از آثار جدی اجتماعی کمتر امکان و فرصت تولید و اکران داشتند.

بازار داغ اصطلاح سیاه‌نمایی و خطوط قرمز غیرشفاف

در اواخر دهه ۸۰ و مخصوصا اوایل دهه ۹۰ که موجی از شبیه‌سازان به آثار فرهادی در سینمای ایران رخنه کرده بود، شکلی از نظارت و ممیزی پدید آمد که متکی بر مفهومی با عنوان «سیاه‌نمایی» بود. پلان‌ها و گاهی سکانس‌هایی از فیلم‌ها خارج می‌شد که به بهانه ممیزان، سیاه‌نمایی جاری در آنها اعلام می‌شد. در همین دوران و با گشایش‌های اجتماعی که در روابط و مناسبات فردی و خانوادگی در ایران شکل گرفته بود، برخی کارگردانان، علاقه‌مندی بسیاری به وجوه اروتیک روابط نشان می‌دادند. بنابراین نظارت بر مولفه‌هایی از این دست، که بیشترین حجم از سال‌های بعد از انقلاب به بعد را در خود می‌دید، از اواخر دهه ۸۰ تا امروز در سینمای ایران فزونی یافت. در تمام این سال‌ها، دایره نظارت، هیچ‌گاه خود را به بدنه سینمای ایران نزدیک نکرد. همواره افرادی هم‌سلیقه با یکدیگر در اتاقی می‌نشستند و نسبت به نظارت و ممیزی تصمیم می‌گرفتند. آنها هیچ‌گاه ساحت کارگردان را در نظر نگرفتند و از مهرجویی و کیمیایی تا ملاقلی‌پور و حاتمی‌کیا را از دم شمشیر گذراندند. به همین دلیل همواره در یک اصطکاک فرهنگی با سینماگران قرار داشتند که انتقادهای زیادی هم متوجه این جنس برخوردها شد. در تمامی این دوران به‌خصوص یک دهه اخیر، تعارض، زمانی شکل می‌گرفت که عنوان می‌شد کارگردانی که بیش از سه دهه مشغول فیلمسازی است، دیگر می‌داند چه چیزهای را نشان دهد و نباید این‌طور بی‌رحمانه در نظارت مواجه شود. حتی بحث حذف پروانه ساخت به‌عنوان یکی از بی‌دلیل‌ترین ارکان نظارتی در سینمای ایران نیز به میان آمد که هیچ‌گاه عملیاتی نشد. جالب آنکه سینماگران ما معتقد بوده و هستند سیستم نظارت سینمایی، در تمامی کشورهای جهان وجود دارد و آنها نیز نظارت در مورد پروانه نمایش را می‌پذیرند اما نظارت برای پروانه ساخت، همان چیزی است که در دوره پهلوی اتفاق افتاد و متاسفانه همچنان هم ادامه دارد. ممیزان در تمامی این سال‌ها، از یک سو، از «خطوط قرمز» سخن گفتند و نزدیکی به این خطوط را دلیل اصلی ممیزی‌ها عنوان کردند و از سوی دیگر، سینمای ایران را نجیب‌ترین سینمای جهان نامیدند. همین سیاست خویشتن‌داری ظاهری و کارکرد در خفا سبب شد در تمامی این سال‌ها، گره‌های چندانی از شیوه‌نامه‌های نظارت و فیلم‌های توقیفی در مسیر اصلاح سینمای ایران باز نشود. کارگردانان همچنان به نظارت‌های سلیقه‌ای و گاهی جبری معترض هستند و فیلم‌های چندانی هم از محاق توقیف خارج نشده‌اند. بنابراین هیچ جای تعجب نیست که حتی با تغییر سه دولت، همچنان فیلم‌هایی در توقیف به سر می‌برند. سیستم نظارت، همان سیستمی است که ریل گذاری واقعی‌اش از ابتدای دهه ۶۰ آغاز شد. سیاستی که قرار بود از بدیهیاتی در حوزه اخلاق و سیاست دفاع کند اما امروز با کارکرد سلیقه‌ای خود که متاسفانه در تمامی دوران‌ها تکرار شده، به محلی برای اعتراض تقریبا تمامی اهالی سینما تبدیل شده است.