جمشید اکرمی*

قیچی‌های تیز در دست‌های کور

سانسور فیلم در ایران، از آغاز تا امروز

سینما در ایران، چون دیگر رسانه های ارتباطی، همیشه در سایهٔ سانسور زیسته است. نه تنها دولت، بلکه نهادهای مذهبی، اتحادیه های صنفی، و حتی خود نمایش دهندگان هم، برسانسور فیلم اصرار داشته اند. حاصل این محدودیت ها و مقررات سختگیرانهٔ ناشی از آنها، در دوره های مختلف، صور متنوعی از خود سانسوری بوده که بر کار سینماگران ایرانی تأثیری مستقیم و مخرب و دیرپا گذاشته است.

در دوران پهلوی، هدف اصلی سانسور فیلم، تشویق همسانی سیاسی و حذف گرایش های ضد رژیم بود. در فیلم های ایرانی این هدف از طریق کنترل سناریو و بازبینی نسخه نهائی فیلم تحقق می یافت و در فیلم های خارجی از طریق حذف صحنه ها و تغییر دادن محتوای فیلم در مرحلهٔ دوبله. حضور ارزش های غربی یا صحنه های سکسی و خشونت افراطی در این فیلم‌ها لزوماً خشم سانسور را برنمی انگیخت.

کوشش های رژیم جمهوری اسلامی برای ایجاد یک «سینمای اسلامی عاری از ارزش های غـــربی» به سانسور سختگیـرانه تری انجامیده است. نمایش هرنوع

---

* جمشید اکرمی، سردبیر سابق نشریه های **فیلم و هنر** و **فصلنامهٔ فیلم**، استاد رسانه های همگانی در دانشگاه ویلیام پاترسن و استاد میهمان فیلم در دانشگاه کلمبیاست.

تماس بدنی بین زن و مرد ممنوع شده، کاراکترهای زن باید درهمه حال، حتی در حریم خانهٔ خود، موهایشان را بپوشانند و لباس هائی به تن کنند که برجستگی های اندامشان را کاملاً پنهان سازد. حساسیت های سیاسی و مذهبی نیز چون شاه‌بیت‌های بحرطویل سانسور به قوت خود باقی مانده اند.

* * *

سانسور فیلم نخست به‌دست پیشگامان نمایش فیلم در ایران انجام گرفت. اینان که برای ترجمه وخواندن میان‌ـنویس های فیلم های صامت قرائت‌کنندگانی در استخدام خود داشتند، گاه از آنان می‌خواستند که از طریق تعبیر، و نه ترجمه، تغییراتی در محتوای فیلم ها بدهند.[۱] نمایش فیلم‌های فرنگی در ایران هنوز پدیدهٔ تازه ای بود، و شاید واردکنندگان این فیلم‌ها لازم می دیدند که در عرضهٔ جلوه‌های فرهنگی خارجی به تماشاگران ناآشنای ایرانی شرط احتیاط را از دست ندهند. امتیاز دیگر چنین روشی نزدیک کردن این فیلم ها به پسند و سلیقهٔ فرهنگی تماشاگران ایرانی بود.

قوانین رسمی سانسور فیلم تاحد زیادی در اثر فشار مطبوعات زمان تدوین شدند. مطبوعاتی که برای خود آزادی می خواستند ظاهراً آن را برای رسانهٔ نوپای سینما لازم نمی دیدند. درسال ۱۳۰۹ مجله *آئینه ایران* با این موضع گیری که سینما باید درخدمت "تهذیب اخلاق" و "تفریح دماغ" باشد، معترض شد که در ایران فیلم ها سانسور نمی شوند و اگر هم سانسور شوند، تنها از نظر سیاسی سانسور می‌شوند:

> . . . . فیلم های سینمای ایران که اکثراً از فیلم های فرانسه است طوری مهیج شهوت و عشق بازی است که حتی پیرمردهای هشتاد ساله را هم تحریک می کند تا چه رسد به جوان های عزب و دختران معصوم که برای تهذیب اخلاق! به سینما آمده‌اند. گویا شهوت پرستی در اینجا بقدری کم است که باید مخصوصاً سینماها پول گزافی گرفته و شب ها طریقه و اصول آن را توسط فیلم به مردم یاد دهند![۲]

ازنخستین سال‌های آغاز سینما در ایران، گروه‌های فشار و رهبران فکری مردم بهانه های لازم را به دست دولت دادند تا به عنوان حفظ شئون اخلاقی جامعه فیلم ها را سانسور کند. امّا انگیزهٔ واقعی دولت در سانسور همیشه سازگار کردن فیلم ها با ایدئولوژی حاکم بوده است.

درسال ۱۳۰۹ دولت برای نخستین بار در کار نمایش فیلم دخالت کرد. براساس لایحهٔ "نمایش ها و سینماها" مدیران سینماها مجبور شدند برای نمایش هر فیلم اجازهٔ نمایش بگیرند. فیلم ها باید بطور خصوصی به نمایندهٔ شهرداری نشان داده می شدند. این نماینده صحنه هائی از فیلم را که «بلدیه منافی با اخلاق و عفت بداند» حذف می‌کرد و در قوطی لاک و مهر شده ای تحویل مدیر سینما می‌داد و آن گاه برای بقیهٔ فیلم جواز نمایش صادر می‌کرد.[۳]

درسال ۱۳۱۷، آئین نامهٔ تازه ای مسئولیت سانسور فیلم را به اداره کل شهربانی داد. اما در پی ورود نیروهای متفقین به ایران، در سال ۱۳۲۰، این مسئولیت به وزارت کشور منتقل گردید و خانمی به اسم "نیلاکوک" مدیر ادارهٔ نمایش فیلم در این وزارتخانه شد. این انتصاب، و ناآشنائی این خانم با کاری که به او سپرده شده بود، منجر به انعطاف بیشتری در بازبینی فیلم‌ها شد و درعین حال موج اعتراض مطبوعات را هم برانگیخت. مجلهٔ سینمائی **هولیوود** در انتقاد از نابسامانی نمایش فیلم در ایران نوشت:

> امروز یکی از ادارات حساس کشور شاهنشاهی توسط بانوئی اداره می شود که به عنوان متخصص نمایش آنچه را که صد درصد مربوط به وزارت فرهنگ است به خود اختصاص داده. . . . خانم نیلاکوک را ما مقصر [ندانسته] زیرا ایشان باید چندین سال در این مملکت زندگی نمایند تا به‌روش خاص و اخلاق ایرانی آشنا شوند و آن وقت اگر از امتحان قبول شدند تخصص خود را به‌نفع مردمان این کشور به کار بندند. برای اینکه ایرانی هیچ وقت و هیچ زمان نمی تواند و نتوانسته است زیردست خارجی مشغول انجام وظیفه شود و اگر مخالفتی نمی‌نماید فقط از لحاظ ادب و تربیت اوست و با این ترتیب می‌توان تا اندازهٔ به عدم موفقیت ادارهٔ نمایشات وزارت کشور پی برد. . . امّا امروز چون شهربانی در امور سینماها و تماشاخانه ها مداخله ندارد، اگر فیلم هائی بدون اجازه نمایش داده شود پس از آنکه مدتی از نمایش آن گذشت و شخص وطن پرستی متوجه شد پس از شکایت شاید آن فیلم سانسور شده و مانع نمایش آن شوند. . . . اخیراً فیلمی در یکی از سینماهای مبتذل تهران نمایش می‌دادند که هیچ کس از وجود آن اطلاع نداشت و درنتیجهٔ اقدامات آقای دهقان از آن جلوگیری بعمل آمد و متن فیلم از این قرار بود: "نادرشاه در هندوستان به خانه زنی هندی برای بی عصمتی رفته و هندی ها او را می‌کشند."[۴]

فشارهای پی گیرانه مطبوعات سرانجام منجر به کناره گیری خانم کوک شد. درسال ۱۳۲۹، وزارت کشور کار "بازدید فیلم" را به کمیسیون نمایش، که در آن از جمله نمایندگان وزارت کشور، وزارت فرهنگ، شهربانی کل کشور، اداره

انتشارات و رادیو، و سندیکای سینماها شرکت داشتند، سپرد. از نظر این کمیسیون موارد پانزده‌گانه زیر مجوز سانسور فیلم بود:

۱. مخالفت با مبانی دین و تبلیغ علیه دین اسلام و مذهب جعفری اثنی عشری.
۲. مخالفت با رژیم مشروطه سلطنتی و اهانت به مقام شامخ سلطنت و خاندان بلافصل سلطنتی.
۳- انقلابات سیاسی درکلیه کشورها که منجر به تغییر رژیم سلطنت گردد.
۴- تحریک به انقلاب و عصیان برعلیه حکومت و رژیم سلطنتی کشور.
۵- تبلیغ هرگونه مرام و مسلکی که بموجب مقررات کشور ایران غیرقانونی شناخته شده باشد.
۶- هرنوع فیلمی که درآن قاتل و جانی و سارق درنتیجهٔ قتل بدون مجازات مانده باشد.
۷- هرگونه شورش و انقلاب در زندان که نتیجتاً منجر به شکست قوای انتظامی و پیروزی زندانیان گردد.
۸- تحریک کارگران، دانشجویان و کشاورزان و سایرطبقات به مقابله با قوای انتظامی و تخریب کارخانجات یا مدارس و آتش سوزی.
۹- فیلم هائی که مخالف با آداب و رسوم و سنن ملی کشور باشد.
۱۰- صحنه هائی از فیلم که موجب اشمئزاز بینندگان گردد به نحوی که موجبات تاثر و ناراحتی شدید تماشاچیان را فراهم کند.
۱۱- صحنه هائی از فیلم که درآن روابط نا مشروع زنان شوهردار و یا فریب و اغفال دختران نمایش داده شود و همچنین صحنه هائی که در آن زنان لخت نمایش داده شود.
۱۲- استعمال کلمات مستهجن (فحش) و اصطلاحات رکیک و تمسخر لهجه‌های محلی (بیشتر درمورد دوبلاژ).
۱۳- نشان دادن صحنه زن و مرد در یک بستر درصورتی که زن و مرد برهنه باشند و فقط پوشش روی تختخواب حجاب حالت آنها باشد.
۱۴- فیلم هائی که موجب فساد اخلاق جامعه و یا برخلاف عفت عمومی باشد و درآن رموز گانگستری نمایش داده شود.
۱۵- فیلم هائی که به اختلافات نژادی و مذهبی دامن زند و موجب بغض و عناد مردم گردد.[۵]

فریدون قوانلو، که بعدها درسال ۱۳۴۸ فیلم ***گاو*** داریوش مهرجوئی را فیلمبرداری کرد، ازسال ۱۳۳۶ به مدت دوسال نمایندهٔ اداره کل انتشارات و رادیو در این کمیسیون بود. قوانلو درسال ۱۳۶۴ درگفتگوئی با جمال امید مؤلف کتاب ***تاریخ سینمای ایران*** از عملکرد کمیسیون نمایش چنین یاد می کند:

. . . ما ازطریق مطالعهٔ مشخصات و خلاصه داستان فیلم ها که روی برگه های پرسشنامه‌های وزارت کشور (ادارهٔ امور نمایش) و ملاحظهٔ چند حلقه فیلم و مشخصاً حلقه‌های یک، شش، و ده هرفیلم را مشاهده می کردیم و در صورتیکه مشکل عمده ای نداشت برایشان اجازهٔ نمایش صادر می کردیم. نمایندهٔ ادارهٔ اطلاعات و امنیت کشور، همیشه تاکید داشت که بایستی فیلم‌ها را کامل دید و کلاً با اکراه حاضر شده بود به شکلی که اکثریت تعیین کرده بودند فیلم ببینند. معهذا روزهائی بود که تعداد فیلم ها از اندازهٔ معمول بیشتر بود. درچنین ایامی او نیز رضایت می داد که از هر فیلم، هیئت فقط یک حلقه را ببیند! معمولاً روزی هفت تا هشت فیلم به شکلی که اشاره دادم می دیدیم و براساس صورت جلسه ای که برایش تنظیم می شد پروانه صادر می گردید. با توجه به اینکه کنترل دقیقی روی فیلم صورت نمی‌گرفت گاهی پیش می آمد که صحنه های برهنه و یا نامناسب دیگر هنوز در فیلم باقی می‌ماند که صاحبانشان به لحاظ سودجوئی شان آنها را حذف نمی کردند و بعداً از طریق اشارهٔ مقامات مسئول یا مراجعهٔ نمایندگان ادارهٔ اماکن و گاها شکایت تماشاگران فیلم ها، صحنه ها کشف و نسبت به حذفشان به هنگام نمایش عمومی فیلم ها اقدام می‌شد. در برخی از اوقات نیز فیلم‌ها بین چند ساعت تا چند روز توقیف و از روی پرده پائین آورده می شد تا اصلاحات مورد نظر روی آن انجام شود! ایامی هم بود که تعداد فیلم های عرضه شده خارج از حوصلهٔ تماشای هیئت بود و ما از طریق مطالعهٔ مشخصات و خلاصهٔ داستان آنها و دیدن چند تصویر فیلم برایشان پروانهٔ نمایش صادر می کردیم! صاحبان فیلم ها که به حساسیت های وزارت کشور آگاهی داشتند درصورت لزوم از پیش خلاصه ها را تحریف کرده و مانع بروز مشکل برای فیلم هایشان می شدند![۶]

درسال ۱۳۴۷، مسئولیت سانسور فیلم به وزارت فرهنگ و هنر واگذار شد و نام کمیسیون نمایش به شورای هنرهای نمایشی تغییر یافت و علاوه برنمایندگان وزارتخانه‌های فرهنگ و هنر، کشور و اطلاعات، پانزده تن از خبرگان زمینه های مختلف نیز به عضویت شورا منصوب شدند. در آئین نامهٔ جدید بازبینی فیلم موارد تازه ای نیز به مواد پانزده گانه آئین نامه قبلی افزوده شد و نمایش فیلم‌هائی با مشخصات زیر هم ممنوع شد:

- فیلم هائی که به مقامات کشوری و لشکری اهانت می کنند.
- فیلم هائی که به کشورهائی که با ایران روابط دوستانه دارند اهانت می کنند.
- فیلم‌هائی‌که در آنها رئیس و یا مقامات دولتی به قصد تحریک هدف سوء قصد قرار می‌گیرند.
- فیلم هائی که در آنها ارتکاب اعمال غیرانسانی مثل خیانت، جنایت، جاسوسی، زنا، همجنس بازی، دزدی، ارتشا و تجاوز به حقوق دیگران بدون اخذ نتیجه‌های مثبت انسانی تشویق شوند.

- فیلم هائی که درآنها تفوق بد برخوب، ناشایست برشایسته، غیرانسانی برانسانی، و رذالت بر فضیلت بطور صریح یا ضمنی نشان داده شوند.
- فیلم هائی که در آنها ویرانه ها و مناطق عقب مانده و افراد پاره پوش به قصد تخفیف حیثیت ایران و ایرانی نشان داده شوند.
- فیلم هائی که جزئیات یک قتل و صحنه های شکنجه و آزار حیوانات را به نحو اشمئزاز انگیزی نشان دهند.
- فیلم های مبتذلی که پسند و تشخیص هنری تماشاگر را پائین آورند.

علی رغم ادعای دلسوزی در مورد جنبه های زیبائی شناسانهٔ فیلم ها و نگرانی درمورد اعتلای ذوق تماشاگران، قیچی های تیز سانسور عملاً تنها در زمینه های سیاسی و اخلاقی به کار می افتادند، فیلم‌های خارجی به خاطر خواستگاه های فرهنگی متفاوتشان، در مقیاس وسیع تری سانسور می‌شدند. انتقاد از شاهان، حتی شاهان تخیلی، و مقامات دولتی در فیلم ها تحمل نمی‌شد. در **موسیو بوکر** (۱۹۴۶) ساختهٔ جورج مارشال، یک کمدی تاریخی با بازیگری باب هوپ درنقش سلمانی دربار لوئی پانزدهم، صحنه ای که سلمانی با تراشیدن ریش شاه از او مضحکه ای می‌سازد، مثله شد. در **کریستف کلمب** (۱۹۴۹) ساختهٔ دیوید مک دانلد، صحنه ای که فردریک مارچ درنقش اصلی فیلم به پادشاه اسپانیا حمله‌ور می شود نیز بکلی حذف گردید. صحنهٔ قتل سزار در **ژول سزار** (۱۹۵۳) ساختهٔ جوزف منکیویچ سبب توقیف طولانی فیلم بود. در فیلم **حمله** (۱۹۵۶) ساختهٔ رابرت آلدریچ، یک فیلم ضد جنگ دربارهٔ افسری که با بزدلی خود سبب مرگ زیردستانش می‌شود، صحنه پایانی فیلم که قتل این افسر فرمانده (ادی آلبرت) را به دست یک افسر زیردستش (جک پالانس) نشان می‌دهد، حذف شد. همین بلا سالها بعد بر سر نمای پایانی فیلم *Dirty Harry* (در ایران: **شکار درشهر** ـ ۱۹۷۱)، ساختهٔ دان سیگل آمد. در این فیلم، رفتار خشونت آمیز کلینت ایستوود، در نقش هَری کالاهَن، یک کارآگاه پلیس، به نارضایی فرماندهانش می انجامد. در پایان فیلم کالاهَن پس از کشتن قاتل، انزجارش را نسبت به بی کفایتی دستگاه پلیس سان‌فرانسیسکو با پرت کردن نشان حرفه‌ای‌اش آشکار می‌کند. در ایران، این نما حذف شد تا بی‌احترامی کالاهَن به پلیس سان فرانسیسکو نمایان نشود.

در این دوران، دستگاه سانسور ایران برای حفظ حرمت قانون و مجریان قانون از هیچ تلاشی روگردان نبود. شاید یکی از حیرت انگیز ترین نمونه های

این تلاش، مونتاژ دوبارهٔ یک فیلم ایتالیائی، ***بازجوئی یک مقام ماورای سوء ظن*** (۱۹۷۰) بود. در این فیلم جان ماریا ولونته، در نقش رئیس پلیسی بیمارذهن، معشوقه‌اش را به قتل می‌رساند تا کفایت و کارآیی سیستمی را که خود در رأس آن است بیازماید. با جابجا کردن تعدادی از صحنه ها و تغییر دادن قسمت‌هائی از داستان فیلم به هنگام دوبله کردن آن، فیلمی که در اصل ادعانامهٔ خشمگینی علیه فساد و فرومایگی پلیس بود، تبدیل به داستان یک رئیس پلیس وظیفه‌شناس و کارآمد شد که زیردستانش را در حلّ معمای قتل رهبری می‌کند.

با دست‌بردن در فیلم‌هائی که کاراکتر های آن ها به سرقت های موفقیت‌آمیز دست می زدند، دستگاه سانسور به نحو دیگری حرمت قانون را نگه می داشت. **ریفی فی** (۱۹۵۴)، ساختهٔ ژول داسّن در بارهٔ چهار دزدجواهر، یکی از قربانیان این سیاست بود. درپایان فیلم ***حادثهٔ توماس کراون*** (۱۹۶۸) ساختهٔ نورمن جوئیسن، استیو مک‌کوئین، پس از دستبرد مسلحانه به یک بانک و بی آن که بر پرده دیده شود، از زبان دوبلور نیت خود را به بازگرداندن پول های دزدیده شده اعلام می کند. درفیلم دیگری از همین هنرپیشه، *The Getaway* (در ایران: **این فرار مرگبار** ـ۱۹۷۳)، ساختهٔ سام پکین پا، پس از فرار سارقین بانک، در پایان فیلم صدای گوینده ای را می‌شنویم که دستگیری آن‌ها توسط پلیس را خبر می‌دهد.

درچنین فضائی، پخش کنندگان فیلم ها هم که ظاهراً خود را، چه از نظر قانونی و چه از نظر اخلاقی، موظف به حراست از تمامیت هنری فیلم هائی که حق نمایش آنها را در ایران خریده بودند نمی دانستند، گاه تنها به قصد سودجوئی در فیلم ها دست می‌بردند. در انتهای فیلم ***مرد*** (۱۹۶۷) ساخته مارتین ریت، با آن که پل نیومن، کاراکتر اصلی فیلم، به ضرب گلوله از پا درآمده است، از زبان دوبلور به تماشاگران اطمینان می دهد که حالش خوب است و زنده خواهد ماند.

درموارد بسیاری پخش کنندگان فیلم به خود اجازه می دادند که فیلم های طولانی را کوتاه و صحنه هائی را که به سلیقهٔ آنها کشدار می آمد حذف کنند. گاهی پخش کننده ها، باپیش بینی حساسیت های سانسورگران، فیلم‌ها را خود از قبل سانسور می کردند تا متحمل هزینه های تغییرات بعدی نشوند. در فیلم **فدرا** (۱۹۶۲) ساخته ژول داسّن، ملینا مرکوری در نقش همسر راف والونه رابطه‌ای نامشروع با ناپسریش، آنتونی پرکینز، دارد. درنسخهٔ دوبله شدهٔ فیلم مرکوری به معشوقهٔ والونه مبدل شده است. درمورد مشابهی در ***حرفه‌ای‌ها***

(۱۹۶۶)، ساختهٔ ریچارد بروکز، نقش کلودیا کاردیناله از همسر خیلی جوانتر رالف بِلامی به معشوقهٔ او تغییر داده شد تا بی‌وفائی کاردیناله که همسر پیر را به خاطر عشق واقعی اش، جَک پالانس، ترک می کند، پذیرفتنی تر باشد.

مهم ترین حساسیت سانسورگران دوران شاه، در بارهٔ فیلم هائی بود که گمان می رفت از نظر سیاسی تحریک کننده باشند. دو فیلم مهم سیاسی دههٔ شصت تا پیش از انقلاب در محاق سانسور ایران ماند: ***نبرد الجزایر*** (۱۹۶۵)، ساختهٔ جیلو پونته کورو، که داستان قیام مردم الجزایر را درمقابل استعمارگران فرانسوی باز می گفت و فیلم **Z** (۱۹۶۹)، ساخته کنسانتین کوستا گاوراس، که ادعانامهٔ برانگیزنده ای علیه دیکتاتوری سرهنگ های یونان بود.

فیلم های ایرانی کمتر از همتاهای خارجی شان از گزند سانسور در امان نبودند. نخستین فیلم ناطق ایرانی ***دختر لر*** (۱۳۱۲)، ساختهٔ عبدالحسین سپنتا، که در هندوستان تهیه شد، داستان یک زوج ایرانی است که از ایران نا امن زمان انقلاب مشروطه به هند می‌گریزند. انگیزه بازگشت آنها به ایران در پایان فیلم امنیت دوران رضاشاه دانسته می شود، انگیزه ای که در متن اصلی فیلم نبود. سپنتا سال بعد هم در تهیه فیلم ***فردوسی*** (۱۳۱۳) با دخالت دربار ایران روبرو شد. ظاهراً دربار از تصویری که فیلم از سلطان محمود غزنوی و ستمش به فردوسی ترسیم کرده بود، خشنود نبود و اصرار بر تغییر آن داشت.

سینمای ایران پیش از انقلاب عمدتاً زیر سلطهٔ فیلم های تجاری خواب انگیز و به ظاهر بی خطَر بود. امّا چنین فیلم هایی نیز مانند فیلم های جدی تری که به ندرت ساخته می شدند، گرفتار سانسور می‌شدند. دلیل سانسور غالباً وجود صحنه‌هایی از محله های ویرانه و زندگی مردم فقیر، و یا ارائه تصویری ناخوشایند از صنفی خاص و یا گروهی از مردم بود. تنها درسال ۱۳۳۷ فیلم های ***قاصد بهشت*** ساموئل خاچیکیان، ***همه گناهکاریم*** عزیز رفیعی، ***روزنهٔ امید*** سردار ساگر، و ***دشمن زن*** خسرو پرویزی در شمار فیلم‌های تجاری بودند که به دلایل یاد شده به مشکل سانسور برخوردند.

درهمین سال محمد علی سمیعی، رئیس کمیسیون نمایش، درمصاحبه ای با مجلهٔ ***پست تهران سینمائی*** در دفاع از سانسور فیلم ادعا کرد که: «چون هنوز رشد فکری ملت ایران کم است و اغلب آنها نمی توانند به خوبی داستان فیلم ها را درک کنند و به نکات ظریف آن پی ببرند پس باید فیلم ها شدیداً سانسور شود، به خصوص فیلم های فارسی، چون اکثر ملت ایران از دیگران تقلید می‌کنند و فیلم نیز نشان دهندهٔ روح و طرز فکر و رشد یک ملت می‌باشد.

بنابراین، برای حفظ شئون ملی و هم چنین آبروی یک ملت باید تهیه‌کنندگان فیلم های فارسی در تهیه و تنظیم سناریو و فیلم دقت کنند.[۷]

درهمین سال، **جنوب شهر** فرخ غفاری که تلاشی است درجهت گریز از فرمول های سینمای تجاری، پس از فقط سه روز نمایش توقیف شد. گرچه داستان فیلم اساساً دربارهٔ عشق دو مرد به یک زن است، نگاه کنجکاو دوربین به گوشه‌هایی ناخوشایند از زندگی روزمره درمحله های فقیر جنوب شهر تهران است که سبب ناخشنودی سانسورگران گردید. فیلم پس از یک توقیف پنج ساله با حذف صحنه هائی و تغییر نام آن به **رقابت در شهر** به روی اکران باز گشت.

فیلم های مستند ایرانی نیز، گرچه اغلب در سازمان های دولتی تهیه می‌شدند، به همان آسانی زیر قیچی سانسور می رفتند که فیلم های داستانی بخش خصوصی. فیلم های **زندان زنان** (۱۳۴۴) و **قلعه** (۱۳۴۵) کامران شیردل، هردو دربارهٔ وضع گروه‌های بخت برگشته ای از زنان‌ایرانی، **خرمن و بدر** (۱۳۴۹) ابراهیم گلستان، انتقاد گزنده ای از اصلاحات ارضی شاه، و **ادیان در ایران** (۱۳۵۰) منوچهر طیاب، که به گونه ای جدل انگیز مراسم مذهبی اسلامی را با مراسم مذهبی ادیان دیگر مقایسه می‌کرد، نمونه‌هائی از فیلم های مستند غضب‌شدهٔ این زمان بودند.

* * *

با گرفتن یک نهضت سینمائی متعهد درسال ۱۳۴۸، و ظهور نسل تازه ای از سینماگرانی که سینما را از یک چشم به عنوان هنر و از چشمی دیگر به عنوان وسیلهٔ آگاهاندن جمعی می نگریستند، صحنهٔ تازه ای برای رویاروئی سینماگران تازه نفس ـ که خود را گروه سینماگران پیشرو خواندند ـ و سانسورگران آفرید. هردو فیلم پرچمدار این نهضت، **قیصر** مسعود کیمیائی و **گاو** داریوش مهرجوئی به دیوار بلند سانسور برخوردند. **قیصر** داستان یک انتقام‌جوئی خشونت آمیز در متن یک جامعهٔ قانون ستیز بود. **گاو** به پیامدهای مرگ اسرار آمیز تنها گاو یک ده فراموش شده می پرداخت، جائی که فقر و نومیدی چنان ابعاد پریشان کننده ای در آن دارند که فقدان گاو نه تنها صاحبش را به ورطهٔ جنون می‌کشاند بلکه زندگی جمعی تمام اهالی ده را نیز بحرانی می کند. **قیصر** با دشواری کمتری به نمایش درآمد. **گاو** حدود یک سال درمحاق توقیف ماند تا آنکه کپیه ای از آن مخفیانه به جشنواره معتبر ونیز فرستاده شد. کیفیت متفاوت این فیلم آگاهان سینمائی حاضر در ونیز را، که بیشترشان حتی از وجود سینما در

ایران بی خبر بودند، غافلگیر کرد و موجی از ستایش برانگیخت. دستگاه سانسور که دشوار می توانست یک فیلم تحسین شدهٔ جهانی را از نمایش در ایران باز دارد، فیلم را با افزودن این توضیح که داستان آن پیش از انقلاب سفید شاه اتفاق می افتد، آزاد کرد.

همکار مهرجوئی درنوشتن فیلمنامه ***گاو*** غلامحسین ساعدی نمایشنامه نویس نامداری بود که قبلاً زیر نام گوهر مراد نمایشنامهٔ ***گاو*** را نوشته بود. ثمرهٔ همکاری بعدی مهرجوئی و ساعدی فیلمنامهٔ ***دایرهٔ مینا*** براساس داستان «آشغالدونی» ساعدی بود. فیلم ساخته شده که از یکسو فساد و سود پرستی یک بیمارستان و از سوی دیگر استیصال آدم های تیره روز و بیماری را نشان می‌داد که برای امرار معاش خونشان را به بیمارستان می فروختند، نه تنها سانسورگران بلکه سازمان نظام پزشکی را چنان تکان داد که فیلم بلافاصله توقیف شد. پس از سه سال توقیف، با دخالت خود شاه فیلم را آزاد کردند.

یکی دیگر از نوشته های ساعدی، ***آرامش درحضور دیگران*** (۱۳۴۹)، که توسط ناصر تقوائی برپرده آمد، بخت بهتری از دو فیلم دیگر او نداشت و چند سال در تاریک خانهٔ سانسور ماند. مشکل این فیلم تصویرهای نه چندان محترمانه ای بود که از یک افسر بازنشسته ارتش و دختران پرستارش ارائه می‌داد: پدر خود باختهٔ گذشته‌ها است و رفتار دخترها با معیارهای نجابت ایرانی سازگاری کافی ندارد. اعتراض های پرستاران به فیلم، همچون اعتراض پزشکان به ***دایرهٔ مینا***، بهانه ای اضافی به دست سانسورگران داد که چند سال از صدور پروانه نمایش برای فیلم خودداری ورزند.

اسرار گنج دره جنی (۱۳۵۳) ابراهیم گلستان نیز با آن که پروانه نمایش گرفته و چند روزی هم با موفقیت روی اکران رفته بود، توقیف شد. دستگاه سانسور ظاهراً در ابتدا نتوانسته بود ظرائفی را در فیلم ببیند که تماشاگران می دیدند. کاراکتر اصلی فیلم دهاتی ساده دلی است (پرویز صیاد) که به یک گنج زیر زمینی دست می یابد و دیوانه وار شروع به خرج کردن ثروت بادآورده می‌کند، تا جائی که حتی در خریدن وسائل برقی، آن هم در دهی که هنوز برق‌کشی نشده است، نیز تردید نشان نمی‌دهد. رفتار افراطی و خودسرانهٔ او به تدریج نارضائی دهاتی های دیگر را برمی‌انگیزد، دسته های زیر زمینی مبارز شکل می‌گیرد، موجی از انفجارها برمی‌خیزد، و دهاتی خودکامه ناگزیر به فرار از ده می‌شود. شباهت های زیرکانه این کاراکتر به شاه از چشم تماشاگران ایرانی که خود برنامهٔ مدرنیزه کردن کشور را با گنج زیر زمینی نفت تجربه

کرده بودند، نمی‌توانست پوشیده بماند. در بازنگری فیلم از یک دیدگاه تاریخی، چیزی که به راستی حیرت می‌انگیزد، پیش بینی شفاف و درست آن در بارهٔ انقلابی بود که چند سال بعد از تهیه این فیلم ایران را تکان داد.

گوزن ها (۱۳۵۴)، ساختهٔ مسعود کیمیائی، نیز سرنوشت پیچیده ای پیدا کرد. این فیلم، پس از یک بار نمایش در سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، و بعد از یک سال، تنها پس از یک سلسله تغییرات عمده اجازه نمایش گرفت. **گوزن ها** دراصل داستان رفاقت دیرین و دیرپای یک مرد معتاد (بهروز وثوقی) و یک چریک فراری (فرامرز قریبیان) بود که همدیگر را باز می یابند و شانه به شانه در برابر خیل نیروهای امنیتی دولت می جنگند. در نسخه سانسور شده فیلم، پس از تجدید فیلمبرداری چند صحنه، کاراکتر چریک رزمنده به سارق بانکی تبدیل شد که رفیق دوران کودکیش را، به گمان اینکه او را لو داده است، می‌کشد و آنگاه خود را تسلیم پلیس می‌کند.

دو فیلم دیگر با تم های قوی سیاسی که هردو یک سال پیش از انقلاب ساخته شدند، هرگز اجازه نمایش نیافتند: **بن بست** پرویز صیاد و **سایه های بلند باد** بهمن فرمان آرا. **بن بست**، کمابیش بر پایهٔ یکی از داستان های چخوف، دربارهٔ دختری است (مری آپیک) که در طول فیلم، مصرانه از سوی مردی (پرویز بهادر) تعقیب می‌شود. نوع رابطه و پس زمینهٔ فرهنگی آن، تماشاگر را مثل خود دختر متقاعد می‌کند که مرد تعقیب کننده قصد خواستگاری دارد. ولی پایان کوبندهٔ فیلم هویت مرد و نیت واقعی او را برملا می‌کند: یک مأمور مخفی ساواک که دختر خوش باور و ساده دل را به خاطر به دام انداختن برادر فراری اش تعقیب می کرده است. **بن بست** که تا لحظات ما قبل آخرش به نظر می‌رسد فیلمی دربارهٔ بی قراری های عاشقانه یک دختر دم بخت باشد، درپایان تبدیل به ادعانامهٔ مضطرب کننده ای علیه ساواک می شود. فیلم در سطحی نمادگونه مقایسهٔ موازی رابطهٔ دخترک و خواستگار مرموزش است با رابطهٔ مردم و ساواک.

سایه های بلند باد فیلم اندیشمندانه ای است که از طریق قصه ای، به قلم هوشنگ گلشیری، به ریشه یابی دیکتاتوری می‌پردازد: مردم دهکده ای تک‌افتاده در جستجوی رهایی و گشایش کار دست استمداد به‌سوی خدا دراز و مترسکی برای حراست از مزارع خود برپا می‌کنند. مترسک تولید مثل می کند. مترسک ها بزودی به جان مردم می‌افتند. پیام فیلم که، در لفافهٔ استعاره و تمثیل، دیکتاتورها را زادهٔ نیاز مردم به رهبران رهائی بخش می‌انگارد، عریان تر

از آن بود که از چشم سانسورگران، چه پیش و چه پس از انقلاب، پوشیده بماند. فرمان آرا که مدعی است ***سایه های بلند باد*** را به عنوان اعتراضی علیهٔ حضور روز افزون سانسور و ساواک ساخته، در مصاحبه ای نمادگرائی فیلمش را امری ناگزیر دانست. به گفتهٔ وی استنباط فیلمسازان این بود که سانسور چهار زمینه را برای انتقاد ممنوع اعلام کرده است: خاندان سلطنتی، اسلام، قانون اساسی، و نیروهای انتظامی. « اینها چیزهائی بود که می گفتند نباید در فیلم هایتان باشد. ولی زمانی که سانسورچی‌ها حس کردند قدرتشان بیشتر شده، شروع کردند به ما بگویند که حالا چه چیزهائی باید در فیلم هایتان باشد. مثلاً ما دکتر بد نداریم، و اگر شما کاراکتر دکتری در فیلمتان دارید، باید دکتر خوبی باشد، که این دیگر پایان خلاقیت هر هنرمندی است.»[۸]

گرایش های تمثیلی ***سایه های بلند باد*** و بسیاری از فیلم های برتر این دوره، در واقع واکنشی بود نسبت‌به دخالت خفقان‌آور دولتی در کار سینماگران پیشرو. از آنجا که هرگونه انتقاد مستقیم در این فیلم ها ناممکن بود، فیلمسازان ناچـار به شیوه های غیرمستقیم روی می آوردند تا از موانع سانسور به سلامت بگذرند. گاه پیام نمادین فیلم ها، چنان هاله‌ای از ابهام و ایهام گرد آن‌ها می‌آفرید که درک معنا و مقصود را برای تماشاگران عادی دشوار می‌کرد. تماشاگران آگاه تر، خـــوگرفته به سبک های استعاری و تمثیلی شعر و ادبیات، می دانستندکه در فیلم ها هم باید معانی مستور درلایه های زیرین را جستجو کنند.

* * *

انقلاب ۱۹۷۹ در آغاز تاثیر ویرانگرانه ای بر سینمای ایران گذاشت. در ماههای قبل از انقلاب و در بحبوحهٔ آن، ۱۸۵ سینمای کشور به آتش کشیده شدند و چرخ تولید فیلم از حرکت ایستاد. دولت انقلابی پروانه های نمایش همهٔ فیلم های داخلی و خارجی را به قصد بازبینی دوبارهٔ آنها باطل اعلام کرد. تنها دویست فیلم پروانه نمایش مجدد گرفتند و فقط تعداد انگشت شماری از این فیلم ها بدون حذف صحنه هائی به اکران سینماها بازگشتند. تقریباً به هیچ یک از هنرپیشه هائی که با بازی در فیلم های فارسی به شهرت رسیده بودند، اجازهٔ ادامهٔ فعالیت در سینما داده نشد و برخی از سینماگران به اتهاماتی از قبیل فسادو ترویج فحشا، ارتباط با رژیم شاه، و بهائی بودن به دادگاههای اسلامی خوانده شدند.

هدف اصلی سانسور دولت جدید، اسلامی کردن سینمای ایران بود. اما هیچ‌کس تعریف درستی از سینمای اسلامی نداشت. آئین نامه های مربوط به سانسور بیشتر حالت بیانیه های ایدئولوژیک داشتند تا راهبردهای عملی و روشن. از معدود موارد روشن سانسور اسلامی شیوهٔ ارائه کاراکترهای زن در فیلم های ایرانی است. از دید سانسورگران اسلامی زن فقط در حضور مردان محرم می تواند بی حجاب ظاهر شود، و از آنجا که هیچ زن بازیگری با خیل مردان تماشاگر محرم نیست، بنابراین کاراکترهای زن در هر صحنهٔ فیلم، حتی درحال خواب در خلوت خانه های خود، باید حجاب اسلامی داشته باشند. حتّی در فیلم هائی که ماجراهایشان در زمان قبل از انقلاب و یا در سایر کشورها می‌گذرد، کاراکترهای زن باید با حجاب اسلامی ظاهر شوند. هوشنگ گلمکانی، سردبیر ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، درباره محدودیت های عرضه کاراکترهای زن در سینمای بعد از انقلاب می نویسد:

هیچ یک از ستارگان زن پیش از انقلاب اجازهٔ ظاهر شدن در فیلم‌های بعد از انقلاب را ندارند. هم چنین زنانی که جذابیت فوق العاده و اغواگرانه دارند از حق انتخاب حرفهٔ بازیگری محروم اند. کارگردانان باید از گرفتن کلوزآپ های بیش از حد از هنرپیشگان زیبا و جوان امتناع ورزند. رعایت کامل حجاب اسلامی ضروری است و هنرپیشگان زن، به‌استثنای بچه ها، باید کاملاً پوشیده نشان داده شوند. لباس های زنان باید ساده طرح و ترجیحاً تیره رنگ باشد. لباس‌ها نباید برجستگی های بدن را نمایان کنند. لباس های رنگارنگ و مد روز تنها باید توسط هنرپیشه های زنی که بازیگر نقش های منفی هستند پوشیده شوند. . . به فیلمسازان توصیه می‌شود که هنرپیشه های زن فیلم‌هایشان را وادار به پوشش کامل موهایشان کنند. فیلمی که حتی چندطُرهٔ موی کاراکتر زنش بیرون باشد ممکن است در رسانه ها مورد انتقاد قرار گیرد. اگر منطق داستان، نشان دادن موی زن را ایجاب کند، به استناد یک حکم شرعی که بین اشیاء واقعی و نظایر مصنوعی شان تفاوت می‌گذارد، موی نشان داده شده باید کلاه گیس باشد. آرایش زنان فقط باید به دست زنان آرایشگر انجام شود. . . رقص و آواز در فیلم ها بجز دو مورد ممنوع است. برخی از فیلم های جدیدتر صحنه هائی از رقص سنتی مردان داشته اند، اما زنان اجازهٔ اجرای هیچ نوع رقصی را ندارند. موسیقی متن پاره ای فیلم ها هم موسیقی سنتی یا محلی بوده است، امّا هنرپیشه های زن و مرد مجاز به آواز خواندن روی پرده نیستند... طراحان پوستر فیلم ها نباید بخشی بزرگ از پوستر را به کلوزآپ هنرپیشه های زن اختصاص دهند، مگر آنکه چهرهٔ آنها درسایه و یا به صورت تکرنگ نقش شود.[۹]

یکی از نتایج سیاست جدید سانسور تغییر اساسی در واردات فیلم بوده است. قبل از انقلاب فیلم های خارجی عمدتاً از آمریکا و اروپا وارد می شدند، ولی واردات سینمائی بعد از انقلاب، در مقیاسی بسیار محدود تر، از کشورهائی مانند چین، ژاپن و بلوک سابق شرق است که فیلم هایشان محتوای "اخلاقی" تری دارند و زنان در آنها به صورتی "موقر" و پوشیده تر ظاهر می‌شوند. درمورد پوشیده نبودن موی زنان این فیلم ها هم موضع سانسورگران اسلامی این است که دیدن موی زن غیرمسلمان اگر به صورت شهوت انگیزی نشان داده نشود، گناه نخواهد بود. با این حال همین فیلم ها به ندرت بدون جرح و تعدیل نشان داده می‌شوند و برخلاف دوران شاه، حتی فیلم های دعوت شده به جشنواره های فیلم هم از تیغ سانسور معاف نیستند.

برای سینماگران پیشرو که امیدوار بودند پس از انقلاب، و پس از نابودی "فیلمفارسی"، روزهای روشن تری در پیش داشته باشند، تنگناهای تازه سانسور مأیوس کننده بوده است. نخستین فیلم هائی که مسعودکیمیائی، بهرام بیضائی، داریوش مهرجوئی و جمعی دیگر از فیلمسازان تثبیت شده همزمان یا بلافاصله بعد از انقلاب ساختند، یا هرگز به نمایش درنیامدند، یا سال ها در توقیف ماند، و یا با جرح و تعدیل بسیار نشان داده شدند. توقیف این فیلم‌ها نه تنها به دلایل سیاسی، بلکه درمواردی به دلیل ساخته‌شدن در دورهٔ گذاری بود که حجاب اسلامی هنوز یکی از ضابطه های سانسور فیلم نشده بود.

خط قرمز (۱۳۶۱) مسعود کیمیائی که به ماجراهای پُرتنش شب عروسی یک مأمور ساواک (سعید راد) در روزهای تب زدهٔ انقلاب می پردازد، قابل نمایش تشخیص داده نشد، چرا که فیلم نه تنها برخلاف فیلم‌هائی که پس از آن ساخته شدند، تصویر یک بُعدی و محکوم کننده ای از مأمور ساواک ترسیم نمی کند، بلکه به گروه‌های چپ و غیرمذهبی هم در به ثمر رساندن انقلاب سهم می‌دهد.

دشواری های بهرام بیضائی با سانسور پایان ناپذیر بوده است. دو فیلم بعد از انقلاب او، **چریکهٔ تارا** (۱۳۵۷) و **مرگ یزدگرد** (۱۳۶۱) هرگز به نمایش درنیامدند و دو فیلم دیگرش **با شو، غریبهٔ کوچک** (۱۳۶۵) و **مسافران** (۱۳۷۱)، که به اعتقاد بسیاری در شمار بهترین فیلم های ایرانی بعد از انقلابند، هردو به دشواری های جدی برخوردند. ***با شو***، یک فیلم تکان دهندهٔ ضد جنگ در زمانی ساخته شد که آتش جنگ ایران و عراق هم چنان زبانه می‌کشید و دولت گرایش های جنگ طلبانه را در فرآورده های فرهنگی تشویق می‌کرد. ***باشو*** سه سال در توقیف ماند.

مسافران، داستان تمثیلی پریشان‌کننده ای دربارهٔ نوید یک‌عروسی که به عزای پرشیونی می انجامد، پس از یک بار نمایش در دهمین جشنوارهٔ فجر و بردن چند جایزه، توقیف شد و سانسورگران خواستار تغییرات عمده‌ای در آن شدند. پیامد این توقیف، اعتراض قهر آمیزی از سوی بیضائی بود که سرانجام به عقب نشینی سانسورگران و آزادی **مسافران** انجامید.

بیضائی باپس فرستادن جایزه اش، در نامهٔ پرخاشگرانهٔ سرگشاده ای به اداره کل امور سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هشدار داد که «به عنوان مالک حقوق معنوی فیلم» اجازه نمی دهد «حتی پس از مرگم یک دندانه از فیلم مسافران» حذف شود:

من دستم را می شکنم و اجازه نمی دهم مرا سانسورچی خودم کنید. من هنوز از این که پنیرفتم خبرگان اشکالتراش شما فیلم بدبخت **شاید وقتی دیگر** را ویران کنند شب‌ها نمی‌خوابم. فیلمی که تنها اشکالش این بود که به قدر کافی بد نبود. . . از زمان نمایش **مسافران** در دهمین جشنواره‌ی فجر تاکنون، شورا چندین بار حرف خود را درمورد اشکالات دروغین فیلم **مسافران** عوض کرده، و این نشانه‌ی روشن بی پایه بودن اشکالات ساختگی شورایی است که می داند مشکلی در فیلم نیست و مشکل در جوّ بیرون است. تاکی سینما باید عواقب دعوای قدرت کسانی دربیرون را تحمل کند؟. . . و اگر قرار است کیهان‌نشینان و سوره نویسان و موتور سواران برای سرنوشت فیلم ما تصمیم بگیرند پس چرا ما فیلم هایمان را به شما ارائه می کنیم؟

برای من کوچکترین اهمیتی ندارد که فیلمم را به دروغ آشکار آماده نبودن درهیچ جای دنیا نشان نداده اید، ولی اهمیت دارد که وام دار بانکهای شما نباشم. من که دستمزد کارگردانی همه‌ی فیلم های زندگیم در بیست سال گذشته روی هم به چهارصد هزار تومان نمی رسد، به یُمن سیاست‌های شما پنج میلیون و نیم تومان روی **مسافران بدهکارم**. من آنرا با بیماری و فقر و وام بانکی و با سه سال دوندگی بدون دیناری حقوق و درآمد ساخته ام، و هنگام ساختنش صد برابر بیشتر از آن که هر فیلمسازی درجهان در تصورش بگنجد، خودم را سانسور کرده ام. پس از آن که ده‌ها شورا فیلمنامه اش را کلمه به کلمه خوانده بودند و درآن ایرادی ندیده بودند، و پس از آن که ده‌ها مسئول فیلم را تصویر به تصویر دیدند و درآن ایرادی ندیدند، فیلم در جشنواره به نمایش درآمد و در پی آن صد ها تن از خود شما، و حتی از طلاّب و متشرّعین دست مرا فشردند، و شما به آن شش سیمرغ بلورین جایزه دادید. آیا **مسافران** این همه اشکال داشته و شما و همه‌ی آن کسان نمی‌فهمیده‌اید؟ پس چرا وچرا اشکالتراشی‌های چندباره، که هیچ یک جز همپایی و تأیید دشمنان فرهنگ ستیز من نیست؟ و یعنی چه این موارد جدید؟ آیا شاد بودن ممنوع است؟ یک نمونه‌ی منصوص یا غیر آن نشان بدهید که شادی‌آن هم در روز عروسی را منع کرده باشد، آن هم ساده ترین، و

کودکانه‌ترین شکل آن را. ما حتی مُفتی و مُفتیه نیاوردیم که بهانه ای باشد تا بشری به خود اجازه بدهد لفظ جلف را در مورد فیلم بیضائی به کار ببرد. مردم این کشور تضمین نداده‌اند تا ابد سگرمه هایشان درهم باشد. و اگر شما فیلم جلفی دیده اید حتماً فیلمی غیر از *مسافران* را می دیده اید که کم هم نیستند. آیا مضمون مرگ پایان کسی نیست، که برایش تحسین نامه نوشتید باید حذف شود؟ یعنی چه؟ من عقلم را از دست داده ام یا دنیا؟ این جمله سه ماه پیش عیبی نداشت، شش ماه پیش عیبی نداشت، نُه ماه پیش عیبی نداشت. جمله عوض نشده؛ در شما چه عوض شده؟ آیا کلاه برداشتن به احترام باید حذف شود؟ انسانیت و حرمت نهادن هم ممنوع است؟ و نمی شد همه‌ی اینها را چهارماه یا شش ماه پیش بگوئید و نوبت نمایش ما را عقب نیندازید؟

گرچه بیضائی از رویاروئی باسانسور بر سر *مسافران* پیروز درآمد، غالب فیلمنامه‌هائی که وی پس از آن برای تصویب به شورای بررسی فیلمنامه فرستاده، رد شده و بیضائی در پنج سال گذشته فیلمی نساخته است.

حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق (۱۳۶۱) داریوش مهرجوئی به خاطر تمثیل گرائی سیاسی ضد استبدادش توقیف شد و پس از دهسال با تغییراتی، از جمله تغییر نام به *مدرسه ای که می رفتیم*، نمایش داده شد. از سال ۱۳۷۱ تا بحال *بانو*، فیلم دیگری از مهرجوئی، در توقیف بسر برده است. *بانو* که به‌نظر می‌رسد بازسازی محتاطانهٔ *ویریدیانا* (۱۹۶۱)، ساختهٔ لوئیس بونوئل، باشد، داستان زنی است که همچون ویریدیانا پس از تحمل یک ضربهٔ سخت عاطفی، به‌خدمت مستمندان کمر می‌بندد و تعدادی از آنها را درخانهٔ اشرافی اش مسکن می دهد. بینوایان فیلم *ویریدیانا* تصمیم به تسخیر خانه می‌گیرند و یکی از آنها حتی به "ویریدیانا" بانوی خانه هم تجاوز می کند. با آنکه بینوایان فیلم *بانو* تنها دو آدم پلید و بد قلب در میان خود دارند (دو نفری که اموال خانه را هم دزدانه خارج می کنند)، سانسورگران اسلامی که انقلاب ایران را انقلاب مستضعفان می خوانند، بار استعاری فیلم را سنگین تر از تحمل خود یافتند و فیلم را توقیف کردند. حتی اگر *بانو* تصویر مهرآمیزتری هم از مستضعفان ارائه می‌کرد، حضور صحنه‌های گذرای رقص و آواز زن و مرد ممکن بود به توقیف فیلم بینجامد.

این فیلم هم‌چنین حاوی صحنه هائی است که در آن بازیگرانی که باهم محرم نیستند، بازوها یا شانه‌های همدیگر را لمس می کنند. ممنوع بودن کمترین تماس بدنی بین بازیگرانی که با هم محرم نیستند، فیلمسازان را غالباً با دشواری های غیر قابل حلی روبرو می کند، متوسل شدن به تمهیدهای تصویری هم لزوماً چاره ساز نیست. در صحنه‌ای از *کرخه تا راین* (۱۳۷۲)، ساختهٔ ابراهیم

حاتمی‌کیا، خواهر و برادری ایرانی پس از سال‌ها دوری همدیگر را در آلمان باز می‌یابند. حاتمی کیا که حس می کرد بار عاطفی این صحنه اقتضا می کند که این دو در لحظهٔ دیدار همدیگر را درآغوش بگیرند، بازیگران این دو نقش را در نمای میانه ای درمقابل هم نشان می دهد، و سپس در یک نمای دور، با استفاده از یک بدل مرد به جای کاراکتر خواهر دو پیکره را نشان می‌دهد که همدیگر را درآغوش می کشند. با آنکه فیلمساز برای جلب رضایت سانسور، با یک دوربین جداگانهٔ ویدئو نمای نزدیکی هم از این صحنه گرفت تا به سانسور ثابت کند هنگام فیلمبرداری زن و مرد نامحرم همدیگر را بغل نکرده‌اند، این نما برای نمایش عمومی حذف شد. در نمایش تلویزیونی فیلم تعداد بیشتری از صحنه های آن درآورده شد.

از میان فیلمسازانی که بعد از انقلاب به شهرت رسیدند، به نظر می رسد که محسن مخملباف و رخشان بنی اعتماد بیش از دیگران با سانسور درگیری داشته اند. پروانه های نمایش دو فیلم این دو هرکدام پس از یک بار نمایش عمومی لغو شد: **سلام سینمای** (۱۳۷۴) مخملباف به خاطر "توهین به مردم"، و **نرگس** (۱۳۷۱) بنی اعتماد به خاطر تصویر جسورانهٔ یکی از کاراکترهای زن فیلم (فریماه فرجامی) که بدون ازدواج هم همخانهٔ مرد بسیار جوانتری است (ابوالفضل پور عرب) و هم شریک دزدی های او.

دو فیلم مخملباف، **نوبت عاشقی** و **شب های زاینده رود**، بد اقبال ترین فیلم های او در مواجهه با سانسور بوده اند: نمایش **نوبت عاشقی** (۱۳۷۲) ـ با آنکه داستانش در ترکیه اتفاق می افتد و کاراکترها ترک هستند ـ به دلیل پرداختن به تم زنا به دشواری برخورد. **شب های زاینده رود** (۱۳۷۲) شاید بیش از هر فیلم دیگری خشم سانسورگران بعد از انقلاب‌را برانگیخته باشد. مطبوعات سخنگوی رژیم‌پس از نمایش فیلم در یازدهمین جشنواره فجر، درحمله های کوبنده‌ای فیلم را متهم کردند که از یکسو با مقایسهٔ وضعیت های قبل و بعد از انقلاب ارزش های انقلاب را زیر سؤال می کشد، و از سوی دیگر، با پرداختن به عشق آرزومندانهٔ یک جانباز جنگی به یک دختر ظاهراً طاغوتی، به خانواده های شهدا توهین می‌کند. **شب های زاینده رود** پنج سال گذشته را در تاریکخانهٔ سانسور بسر برده است.

از سال های آغاز انقلاب، زندگی خصوصی سینماگران هم مثل کارهایشان زیر ذره بین بوده است. طلاق نیکی کریمی بازیگر فیلم های اخیر مهرجوئی و حاتمی کیا مشکلاتی از نظر حرفه ای برای او ایجاد کرده است. در ماجرای

جنجالی تری چهار سینماگر از کار درسینما محروم شده اند: فاطمه معتمد آریا ـکه شاید پُرکار ترین هنرپیشه زن بعد از انقلاب بوده باشدـ ایرج طهماسب و حمید جبلی، دو تن از سازندگان ***کلاه قرمزی و پسرخاله*** (۱۳۷۴)، پُرفروش ترین فیلم نمایش داده شده در ایران، و مرضیه برومند، تهیه کننده با سابقه برنامه های تلویزیونی. گناه این چهار تن آن است که در یک نوار ویدئوی به دست آمده از یک میهمانی خصوصی رقص کنان در حال خواندن شکل تحریف شده‌ای از یک نوحه جنگی دیده می شوند.

* * *

از سال ۱۳۶۱ سانسور فیلم در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی متمرکز بوده است. آئین نامه سانسور فیلم بجز درمواردی، تغییر اساسی نکرده است (انتقاد از رژیم شاه که با سانسور پیش از انقلاب قابل تصور هم نبود، اکنون از سوژه‌های مورد توجه است). تغییر اساسی تر، در نحوه اجرای آئین نامه و مقررات ناظر بر تهیه و نمایش فیلم بوده است. براساس مقررات فعلی هر فیلم باید از چهار مرحلهٔ ممیزی عبور کند:

۱) ***تصویب فیلمنامه***. در این مرحله فیلمساز باید نخست یک خلاصهٔ داستان پنج صفحه ای، و در صورت تأیید این خلاصه، نسخهٔ کامل فیلمنامه را به شورای بررسی فیلمنامه بفرستد. حد اکثر مدّت اعتبار مجوز فیلمنامه های تصویبی جهت تولید دوسال خواهد بود. دولت در این مرحله نه فقط فیلمنامه ها را با معیارهای سانسور می سنجد، بلکه نقش منتقد فیلم را هم بازی می‌کند و دلایلی که برای رد یک فیلمنامه می آورد، دلایلی است که غالباً یک منتقد فیلم در انتقاد از جنبه های ساختاری و زیبائی‌شناختی فیلم می‌آورد: ضعف تکنیکی، عدم انسجام داستانی، فقدان فراز و فرود، ساختار ضعیف دراماتیک، کاراکتر سازی نارسا، تیرگی دید و مانند آن.

۲) ***پروانهٔ ساخت***. برای دریافت این پروانه، فیلمساز باید اسامی بازیگران و گروه فنی فیلم را برای تأیید صلاحیت آنان ارائه کند. با آنکه گاهی تعداد فیلم‌نامه‌های تسلیمی به بیش از هزار عنوان می‌رسد، سالانه فقط برای پنجاه فیلم پروانهٔ‌ساخت صادر می‌شود. اعتبار پروانهٔ ساخت از زمان صدور شش‌ماه است و در این‌مدت فیلم باید جلوی دوربین برود. به سبب محدودیت‌موادخام و تجهیزات فیلمبرداری، پروانه های ساخت برحسب ماه‌های سال جیره‌بندی شده است، و هرماه فقط برای تعداد از پیش تعیین شده ای پروانهٔ ساخت صادر می شود.

۳) ***بررسی فیلم***. پس از آماده شدن فیلم، کپیه ای از آن به شورای بررسی فیلم

فرستاده می‌شود. این شورا می تواند فیلم را قبول یا رد کند و یاخواستار تغییراتی در آن شود.

۴) **پروانه نمایش.** آخرین مرحله، صدور پروانهٔ نمایش فیلم است. این جنبه از سانسور فیلم در ایران شاید در دنیا بی نظیر باشد، چرا که از طریق یک سیستم درجه بندی سه گانه دولت از حدود اختیارات ممیزی اش فراتر می‌رود و عملاً بر سرنوشت اقتصادی فیلم در بازار نمایش اثر می‌گذارد. در واقع دولت تصمیم می‌گیرد که هر فیلم درکدام سالن سینما، درچه زمانی، برای چه مدتی و با چه نوع تبلیغاتی نشان داده شود. فیلم ها براساس تشخیص سانسور دربارهٔ ارزش آنها به سه گروه الف، ب و ج درجه بندی می شوند. فیلم های گروه الف در بهترین سینماها و در بهترین هفته های فصل سینمائی به مدت چهار هفته به نمایش در می آیند. نمایش دهندگان این فیلم ها هم چنین حق دارند از تلویزیون برای تبلیغ استفاده کنند. در مقایسه، فیلم های گروه ج نه تنها از چنین حقی برخوردار نیستند، بلکه فقط برای دو هفته در زمان های نامناسب در بدترین سینماها نشان داده می شوند. به عنوان یک تنبیه اضافی سازندگان فیلم های درجه ج تا یک سال حق فیلم‌سازی ندارند. معیار درجه بندی فیلم ها بیش از هرچیز مضامین آنهاست. درجزوه ای با عنوان «سیاست ها و روش های اجرائی سینمای ایران -۱۳۷۵» دولت مضامین مورد تأیید خود را به این ترتیب فهرست کرده است: انقلاب اسلامی و تاریخ معاصر، دفاع مقدس (مضامین مربوط به جنگ ایران و عراق)، تاریخ و شخصیت های اسلامی، مقابله با تهاجم فرهنگی در جهان اسلام، مسائل فرهنگی و اقتصادی و سیاسی و اجتماعی، کودک و نوجوان و جوان، خانواده، زن، فرهنگ اسلامی و موضوع های عام انسانی، علمی/تخیلی، کمدی و طنز. درعمل، بیشترین پروانه‌های ساخت در سال های اخیر به فیلم های مربوط به "دفاع مقدس" و "کودک و نوجوان" داده شده است.

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که زیر تأثیر جوّ حاکم گاهی شدت عمل بیشتری در ممیزی فیلم ها نشان می‌دهد، اخیراً موارد تازه ای را در فیلم های ایرانی ممنوع اعلام کرد از جمله نشان دادن نمای درشت (close up) زنان، استفاده از آرایش، صحنه های دویدن زنان که منجر به تأکید بر برجستگی های بدن آنان می شود، و گزیدن اسامی اسلامی نظیر محمد، علی ، حسن و حسین بر کاراکترهای منفی فیلم ها.

* * *

این واقعیت که یکی از سختگیر ترین نظام های سانسور فیلم در زمانی حاکم بر فضای فرهنگی ایران بوده است که فیلم های ایرانی در صحنه های جهانی درخشندگی فزاینده ای داشته اند، گروهی را برآن داشته که مدعی وجود روابط علت و معلولی بین این دو شوند و در نتیجه به دفاع از محدودیت ها برخیزند. حتی برخی از خود فیلمسازان که قاعدتاً نباید به هیچ عنوان وجود سانسور را تحمل کنند، معتقدند که تأثیر محدودیت ها برکار آنان بیشتر مثبت بوده است تامنفی. واقعیت آن است که درجوامعی نظیر ایران که خودکامگی و تمام‌طلبی از محدودهٔ نظام دولتی فراتر رفته و بدل به یک سنت فکری و فرهنگی شده، حتی اگر نهادهای دولتی هم مبادرت به سانسور فرآورده‌های فرهنگی نکنند، گروههای فشار آرام نخواهند ماند و سلیقه و معیارهای خود را بردیگران تحمیل خواهند کرد چنانکه در مورد سینما بارها گروه‌هائی از مردم خود در نقش عامل سانسور مانع نمایش فیلمی شده و یا سینمائی را بسته اند. از همین رو، تا هنگامی که دولت همچنان مصمم به تحمیل ایدئولوژی و نظام ارزشی خاصی بر جامعه باشد و تاهنگامی که گروه های گوناگون جامعه برای اعمال خواست ها و تأمین منافع خود حد و مرزی نشناسند، سینمای ایران همچنان زیر سایه های بلند سانسور خواهد زیست.

پانوشت ها:

۱. مسعود مهرابی، *تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا سال ۱۳۵۷*، تهران، انتشارات فیلم، ۱۳۶۸. ص ۵۲۲.

۲. به نقل از جمال امید، *تاریخ سینمای ایران، ۱۳۸۷-۱۲۷۹*، تهران، انتشارات روزنه، ۱۳۷۴. صص ۷۸۲-۷۸۱.

۳. مسعود مهرابی، *همان*، ص ۵۲۳.

۴. به نقل از جمال امید، *همان*، ص ۸۷۳.

۵. مسعود مهرابی، *همان*، صص ۵۲۴-۵۲۶.

۶. جمال امید، *همان*، ص ۸۷۷.

۷. *همان*، ص ۸۷۹.

۸. ن. ک به: *Jamsheed Akrami, "Dreams Betrayed," video tape, New Yrok, 1986*

۹. ن. ک. به:

Houshang Golmakani, "New Times, Same Problems," *Index on Censorship*, Vol. 21, No. 3, (March 1992), pp. 20-21.

۱۰. ازمتن نامهٔ سرگشادهٔ بهرام بیضایی که نسخه ای ازآن به نگارنده رسیده است.