

# سرنج

## بهار بحرین بهار بحرین

نشریه فرهنگی - هنری انجمن  
اسلامی دانشجویان

دوشنبه بیست و هشتم  
بهمن ماه سال ۱۳۹۸

/ موسیقی، حاکمیت، بلا تکلیفی  
مصاحبه با سحر سخایی

/ از خیزش آبان ماه تا بلوای دی ماه

/ از «طیاطر» تا تئاتر

/ موج نوی سینمای ایران، یک سونامی نجات بخش





امیر مهدی اصلاحچی

# سر مقاله

## یادداشتی درباره بحران و بحران‌شناسی

می‌شود، برخورد غیرمنطقی با تغییرات اجتماعی و تحولات طبیعی، خود زمینه‌ساز و منشأ بحران است.

در بحران‌ها، ویژگی‌های مشترکی یافت می‌شود. بحران‌ها عموماً ناگهانی هستند و بنابر وجود فرصت و تهدید درون آن، موقعیتی حساس را رقم می‌زند که تعیین می‌کند آیا پیامد بد روی خواهد داد یا خوب. به طور کلی بحران حالتی بین تباہی و سلامت است. می‌توان هم‌ه‌ی بحران‌ها را به‌رغم تنوع، در ذیل دو رویکرد سیستمی و تصمیم‌گیری قرار داد:

رویکرد سیستمی: در این رویکرد، چگونگی وقوع بحران مهم‌ترین رکن است. بر طبق این رویکرد، بحران وضعیتی است که در آن بخش‌هایی از یک سیستم مختل می‌شوند و این اختلالات باعث بی‌ثباتی کل سیستم می‌شود. برای فهمیدن مقدار و جای اختلال در سیستم تا شکل‌گیری بحران، باید دو مفهوم اصلی را بررسی کرد؛ تعادل و ثبات.

«تعادل» مهم‌ترین عاملی است که عدم وجود آن باعث بحران شدن شرایط می‌شود. مفهوم اصلی عدم تعادل، تغییر عناصر یک سیستم فراتر از مرز برگشت‌پذیری است. شرایط عدم تعادل در یک سیستم باعث به‌وجود آمدن سیستمی جدید می‌شود. در این شرایط، تغییرات سیستم جدید برگشت‌پذیر است و در نتیجه تعادلی جدید شکل می‌گیرد. «ثبات» اما بیشتر یک مفهوم نسبی است، مفهوم ثبات را می‌توان برحسب تعداد تغییرات (عموماً معیار از صفر تا صد) در فرایند یا ساختار، عملیاتی کرد. هر مقداری از تغییرات باعث بی‌ثباتی سیستم می‌شود. بی‌ثباتی عموماً به عنوان تغییرات در حدی بالاتر از حد نرمال یا دامنه نوسانات معمولی تعریف می‌شود، که این دامنه برای هر سیستمی، مقدار متفاوتی دارد.

تعریف «بحران» در ادبیات معاصر و اجتماعی جدید، بر مفهوم‌های مختلفی از رشته‌های علمی گوناگون دلالت دارد و برای هر رشته، این مفهوم تعریفی متفاوت و پیچیده‌ای دارد. برای هویت‌شناسی بحران به چند نکته نیازمندیم؛ نخستین نکته، «اضطراب و نگرانی ناشی از دگرگونی وضع فعلی» است. حتی اگر این دگرگونی مثبت باشد، با این حال چیزی که در این‌جا اهمیت پیدا می‌کند، ذهنیت اضطراب و نگرانی حاصل از این دگرگونی برای تصمیم‌گیرنده است. نکته دوم، «ذهنی بودن» این مفهوم است؛ یعنی ذهنیت «عدم تعادل» یا «بی‌ثباتی» یکی از ویژگی‌های بحران است، بدین معنی که یک شرایط خاص ممکن است برای برخی بحرانی و برای برخی بحرانی نباشد. نکته بعدی، وجود عناصر «تهدید» و «فرصت»، به طور هم‌زمان، در شرایط بحرانی است؛ یعنی در شرایط بحرانی، عناصر بحران‌زدا امکان تبدیل «تهدید واقع» به «فرصت حاصل» را دارند. به طور کلی در این دیدگاه، بحران، حالتی ذهنی را منعکس می‌کند که در آن اضطراب و نگرانی ناشی از تنوع وجوه متفاوت تهدید و فرصت وجود دارد.

نکته آخر در هویت‌شناسی بحران، ماهیت «تغییر و دگرگونی» است. وجود تغییر به طور منطقی عنصر لازم برای وضعیت بحرانی است، اما نکته مهم تفاوت در مفاهیم «تغییر» و «تحول» است. مفهوم تحول، ناظر بر دگرگونی اساسی در مدت زمان زیاد و اندک‌اندک است، که این سیر آهسته سبب محسوس نبودن دگرگونی می‌شود. تغییر اما، جزوی از بحران است؛ یک دگرگونی اساسی که به طور ناگهان اتفاق می‌افتد. تحول ممکن است در بلندمدت به دلیل عدم آمادگی برای دگرگونی، به بحران تبدیل شود اما به طور مستقیم به بحران مربوط نیست. در دید محافظه‌کاری صرف، هر دگرگونی (اعم از تغییر و تحول)، نوعی انحراف از هنجار به شمار می‌رود و حالت بهنجار جامعه، ثبات در تمام الگوها، نهادها و ارزش‌هاست. در محافظه‌کاری صرف، خود نگرش منفی به دگرگونی، عامل اصلی تشدید دگرگونی‌ها و تبدیل آنان به بحران است؛ یعنی در جامعه‌ای که دگرگونی، آسیب‌زا شناخته

رویکرد تصمیم‌گیری: ساختار این رویکرد، ساختاری ذهنیت‌گرا و براساس برداشت شخص تصمیم‌گیرنده است. در این رویکرد هیچ شرایطی بحرانی نیست مگر شخص تصمیم‌گیرنده بحرانی بودنش را اذعان کند. این رویکرد سه مفهوم اولیه دارد: «تهدید»، در این رویکرد رکن اصلی

بحرانی قلمداد کردن شرایط است. ارزش تهدید شده و یا شدت تهدید، هر چه بیشتر باشد، احتمال بحرانی شدن شرایط بیشتر است. تهدیدهای بحرانی را از جنبه‌ای می‌توان «اضطراب جمعی» نامید؛ زیرا وقتی تهدید بحرانی می‌شود، علاوه بر ارزشی که تهدید آن را نشانه رفته، نوعی تهدید غیرملموس نیز در کل جامعه مشاهده می‌شود که می‌توان به آن اضطراب جمعی گفت. مفهوم دوم، «غافلگیری» است؛ به معنی شکاف زمانی بین وقتی که تصمیم‌گیرنده بحران‌زده، انتظار دارد اتفاقی بیفتد تا زمانی که واقعاً اتفاق می‌افتد. گاه نیز بدین معنی است که آماج تهدید با چیزی که تصمیم‌گیرنده در سر داشته، تفاوت داشته باشد. مفهوم سوم، «فشار زمانی» است که نسبت به هر تهدید یا بحرانی، متفاوت خواهد بود. فشار زمانی، شکاف بین زمان لازم برای تصمیم‌گیری و مهلت موجود برای تصمیم‌گیری است. البته مفهوم زمان در این تعریف نسبی است. در این رویکرد فشار زمانی ادراک شده (نه فشار واقعی) سبب ایجاد محدودیت می‌شود. محدودیت زمانی باعث ایجاد استرس مضاعف و بالا رفتن فشار زمانی ادراکی می‌شود. پس این نوع رویکرد، به غافل‌گیری در تهدید نسبت به مسائل حیاتی که استرس آن‌ها باعث شتاب‌زدگی در تصمیم‌گیری می‌شود، دلالت می‌کند.

به طور کلی، به نظر می‌رسد هیچ‌کدام از این دو رویکرد به طور صرف قابل پیاده‌سازی روی یک مسئله واقعی نیست و هر بحران جدی را می‌توان تلفیقی از این دو رویکرد دانست. با ترکیب این دو می‌رسیم: «تهدیدی جدی نسبت به ساختار زیربنایی و ارزش‌ها و هنجارهای یک سیستم که باعث عدم تعادل سیستم می‌شود. این عدم تعادل در شرایط محدودیت زمانی و عدم قطعیت، اتخاذ تصمیماتی حیاتی را الزامی می‌سازد.»

همسرش، «محمدعلی نجفی»، و ماجراهای بخشیده شدن و بازگشت به زندانش، جهت تغییر رویه‌ای نبود؛ بلکه تنها «اهمیت» ماجرا برایشان مطرح بود؛ این‌که بگویند چقدر ذهن‌شان درگیر ماجرا شده و این اتفاق را مویه‌مو دنبال می‌کنند.

یکی از دوگانه‌هایی که در بحث ما به میان می‌آید، «انگداری» یا «تخلیه هیجان» است؛ وقتی یک بحران پیش می‌آید، عده‌ای تمرکز خود را روی آن گذاشته و پس از فروکش کردن جو، فراموشش می‌کنند تا بحران بعدی! این مورد، کاملاً باب میل و طبع سیاستمداران است؛ آنان به‌ظاهر از کنش مردم استقبال می‌کنند اما در باطن، از این‌که خیلی سریع ماجرا به فراموشی سپرده می‌شود و معترضان، گوشی به‌دست و پای‌رایانه‌نشسته هستند و نه حاضر در خیابان، مسرور و شادمان‌اند.

البته همیشه نیز این کنش مجازی، صرفاً جهت خودنمایی نیست و گاه ثمرات بزرگی در پی دارد؛ مثال بارزش، همین هشتگ «دختر آبی». خودسوزی «سحر خدایاری»، فاجعه‌ای بود که واکنش‌های بسیاری را در ایران و جهان برانگیخت؛ از «عمر مومنی»، کاریکاتوریست معروف، تا «جوانی اینفانتینو»، رئیس فیفا. تلاش‌های توییتری‌ها (کاربرانی که غالباً به‌سرعت و باجدیت، به مسائل سیاسی و اجتماعی واکنش می‌دهند) و اینستاگرامی‌ها (کاربران خوش‌حال و خوش‌بخت) کور نبود و سرانجام در بازی «ایران-کامبوج»، برای نخستین بار پس از انقلاب، بانوان ایرانی به‌طور رسمی اجازه حضور در ورزشگاه را پیدا کردند. در زمان اعتراضات عراق، لبنان و شیلی نیز مشخصات اعتراض (مکان، زمان و شعارها) از همین طریق تعیین می‌شد و یا کمک‌های مردم در سیل سراسری فروردین امسال در ایران هم از همین راه گسیل شد؛ پس آنچه به نظر برای استفاده بهینه از فضای مجازی لازم می‌آید، «فهم درست» اتفاقات این فضا است. نکته دیگری که باید به آن اشاره کنیم، این است که نمی‌توان نقش رسانه‌های اجتماعی را جدا از شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی یک جامعه، و مهارت و دانش کاربران واکاوی نمود؛ این دو عامل، بستری هستند که باید فضای مجازی را در نسبت با آن‌ها تجزیه و تحلیل کرد.



منبع: دوماهنامه فرهنگی-اجتماعی مروارید، شماره پانزدهم، آبان و آذر ۹۸

# شمشیر دولبه

نقش دوگانه رسانه  
در بحران‌زایی  
یا بحران‌زدایی

با گذشت بیش از سه ماه از آغاز اعتراضات آبان‌ماه ۹۸، هنوز هیچ آمار دقیقی از کشته‌شدگان آن هفته خونین در دست نیست؛ این‌جا است که نقش مؤثر رسانه جهت مطالبه و شفاف‌سازی این ماجرا آشکار می‌شود. اگر رسانه‌های داخلی به این مسئله ورود نکنند، آن‌گاه رسانه‌های خارجی، فرصت را غنیمت شمرده و بی‌رقیب، شروع به خبرپراکنی می‌کنند؛ و چون تنها منبع رسمی مردم، همین رسانه‌ها است، به آنان اعتماد می‌کنند. اگر خارجی‌نشینان هم اقدامی نکنند، با توجه به شیوع پدیده «شهروند-خبرنگار» و افزایش استفاده از فضای مجازی میان همگان، هیچ واقع‌های مخفی نمی‌ماند و حتی امکان افزایش بحران و دامن‌زدن به آن تشدید می‌گردد؛ مخصوصاً با سوءاستفاده افرادی که آماده انتشار این‌گونه مطالب به‌شیوه روایت خود هستند! همچنین در کشور ما که گروه‌های بسیاری، از صحنه سیاست و اجتماع دور شده‌اند و رسانه‌ای رسمی برای بیان نظرات و دیدگاه‌های خود ندارند، صدای این گروه‌ها از شبکه‌های اجتماعی شنیده می‌شود.

از بند بالا، نخستین نتیجه‌ای که حاصل می‌شود، توانایی رسانه در «مدیریت بحران» است. موردی که اخیراً به‌طور فزاینده‌ای در کشورمان شاهد آن هستیم، استفاده نادرست از استراتژی «سکوت رسانه‌ای» است؛ نادرست از لحاظ زمانی؛ یعنی هنگامی که ما هزاران هزار خبرنگار غیرحرفه‌ای داریم (شهروندان عادی)، دیگر این شیوه تأثیری ندارد و بالعکس، بحران‌زا است؛ زیرا این خبرنگاران غیرحرفه‌ای، بعضاً کم‌توان‌تر و ناآگاه‌تر هستند و سبب وقوع پدیده «انفجار اطلاعاتی» می‌شوند؛ یعنی کاربر این فضا، با موجی از اخبار درست و نادرست که در هم تنیده شده‌اند، روبه‌رو خواهد شد. جدا از این قضیه، هربار، با عدم انتشار اخبار صحیح توسط رسانه‌های رسمی کشور، «اعتماد» کم‌رنگ‌تر از پیش شده و حکایت چوپان دروغ‌گو برایمان تداومی می‌گردد.

کم نیستند تعداد اتفاقاتی که صداوسیما میلی ما و بعد، خبرگزاری‌های رسمی ایران، سکوت پیشه کرده و یا قلب واقعیت انجام داده‌اند! از آبان امسال که به‌عنوان فاجعه‌بارترین مثال بگذریم، نقص و یا تغییر در پوشش خبری اعتراضات کارگران هفت‌تپه اهواز، شیوع ایدز در روستای چنارمحمودی شهر لردگان استان چهارمحال و بختیاری، تجاوز به تعدادی نوجوان در شوشتر و... از جمله اشتباهات استراتژیک موجود هستند. با توجه به تمایل ما ایرانیان به در همه‌چیز نظردادن‌مان، فضای مجازی، بهترین راه برای تخلیه خود است. صفحات شخصی‌مان، به‌مثابه تریبونی برای اعلام موضع ما در مورد مسائل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و... تلقی می‌گردد و با دنبال کردن و اظهارنظر، حس می‌کنیم که در معادلات دنیا نقش داریم؛ برای مثال، اغلب واکنش‌ها به قتل «میترا استاد» توسط



# از خیزش آبان ماه تا بلوای دی

نگریسته و بارها از سوی  
حسن روحانی مطرح  
شده بود.

**تفاوت برخورد حکومت  
با اعتراضات؛**

در برخورد حکومت با  
این اعتراضات نیز  
تفاوت‌های چشمگیری  
وجود داشت. در آبان  
ماه از همان روز اول،  
سرکوب شدیدی آغاز  
شد که در نهایت به  
کشته شدن صدها نفر  
و دستگیری هزاران تن



انجامید. اما در اعتراضات دی ماه نه تنها هیچ گزارشی از کشته شدن کسی منتشر نشد، بلکه آمار بازداشتی‌ها نیز به قدری ناچیز بود که حتی دست رسانه‌های اپوزوسیون برای مانور روی آن بسته بود. گویی برای جمهوری اسلامی ارزش بانک‌ها بیشتر از سردار سلیمانی بود. زحمت‌کشانی که حاصل دست‌رنج خود را از سرمایه‌داران صاحب فروشگاه‌های زنجیره‌ای پس می‌گرفتند و یا بانک‌هایی را مورد تهاجم قرار می‌دادند که تمام منابع مالی کشور را در اختیار ثروتمندان قرار داده‌اند، با شلیک گلوله‌هایی به سر کشته شدند، اما کسانی که تصویر سرداری را که به دست آمریکا ترور شده بود پاره کرده و مورد تمجید مقامات آمریکایی قرار گرفتند، بدون دردسر چندان به جایگاه خود در جامعه بازگشتند.

این برخورد ملایم حاکمیت با اعتراضات دی ماه و برخورد خشن با خیزش آبان ماه را تنها در یک چارچوب می‌توان تحلیل نمود. اصلی بودن تضاد میان طبقه حاکم سرمایه‌دار و طبقات زحمت‌کش و فرعی بودن تضاد میان جناح‌های درونی طبقه حاکم سرمایه‌دار. اگر کشته‌شدگان آبان، بیکاران و فقرایی بودند که از سوی حاکمیت، افراد بی‌سوادی معرفی شدند که برای جامعه فایده‌ای نداشته و مستحق مرگ بودند اما معترضان دی ماه، هر درجه‌ای از تعارض با ایدئولوژی مسلط بر طبقه حاکم را هم حمل می‌نمودند، باز هم «نخبگانی» بودند که چرخ‌های سرمایه را در کشور به چرخش در می‌آوردند و وجودشان برای تحکیم نظم طبقاتی و انقیاد زحمت‌کشان جامعه ضروری بود. این جهت‌گیری را در نگاه مشترک جمهوری اسلامی و معترضان غرب‌گرایش به حادثه سقوط هواپیما نیز می‌شد دید. درحالی‌که حاکمیت، خانواده کشته‌شدگان آبان را از برگزاری مراسم ترحیم منع کرد اما در واقعه دی ماه، هر دو جناح با تأکید بر «نخبه» بودن کشته‌شدگان سعی در ربودن گوی عزاداری از یک‌دیگر نمودند.

**نخبه گرایی و برخورد متفاوت با کشته شدگان:** در منطق سرمایه‌داری ارزش انسان‌ها نه در گرو خدمت به جامعه انسانی بلکه متناسب با نقش‌شان در سودآوری سرمایه تعریف می‌شود؛ نانوائی که روزانه برای افراد زیادی غذا تهیه می‌کند ارزشش از سلب‌بیتی

دانشگاه‌های ایران  
در ماه‌های اخیر تصاویر  
متفاوتی را تجربه کردند.  
در تجمع ۱۹ آذر دانشگاه  
تهران که در محکومیت  
کشتار زحمت‌کشان  
در آبان‌ماه شکل  
گرفته بود، دانشجویان  
سویالیستی که بنرهای  
سرخ رنگ حمل  
می‌نمودند ضمن نشان  
دادن مسئولیت تمام ارکان  
حاکمیت سرمایه‌داری ایران  
در این کشتار، در اعتراض

به تحریم‌های ظالمانه و  
مداخلات نظامی امپریالیسم در جهان، پرچم  
آمریکا را به آتش کشیدند. اما حدود یک ماه بعد در دانشگاه شهید  
بهشتی شاهد آن بودیم که برخی دانشجویان لیبرال با وسواسی  
مثال‌زدنی مراقب بودند تا پرچم آمریکا و اسرائیل را که بر زمین  
نقش بسته بود زیر پا نگذارند. طبعاً این گرایش‌های آشکارا متفاوت  
را نمی‌توان تنها در محیط دانشگاه تحلیل نمود و برای فهم آن باید  
به ابعاد اجتماعی تحولاتی پرداخت که جامعه ایران در ماه‌های اخیر  
با آن مواجه بوده است. یعنی تحولات آبان ماه و دی ماه.

علت این اعتراضات برای هرکسی شناخته شده است. خیزش  
آبان ماه در اعتراض به گرانی ۳ برابری نرخ بنزین شکل گرفت  
و اعتراضات دی ماه در واکنش به سقوط هواپیمای بویینگ خط هوایی  
اوکراین توسط پدافند هوایی سپاه پاسداران. اما برای تحلیل دقیق‌تر  
این حوادث و نسبت‌شان با یک‌دیگر، ابتدا شواهد میدانی را فهرست  
کرده و سپس به ریشه‌ها و افق‌های اساسی و کاملاً متفاوت این  
اعتراضات می‌پردازیم.

**تفاوت پایگاه اجتماعی و شکل اعتراضات:** در خیزش آبان ماه  
حدود ۲۰۰ شهر کشور درگیر بودند که عمدتاً شامل شهرهای کوچک و  
حاشیه شهرهای بزرگ می‌شد. پایگاه اجتماعی این اعتراضات، طبقات  
زحمت‌کش و فقیر جامعه بودند که در برابر تهاجم افسارگسیخته دولت  
سرمایه‌داری به معیشت خود ایستادند. اما در دی ماه شاهد بودیم  
که مانند اعتراضات سال ۷۸ و ۸۸، دانشگاه‌ها پیش‌تاز حرکت بودند و  
اعتراضات به چند مرکز استان و آن هم در مناطق مرکزی آن خلاصه  
می‌شد که نشان از مرکزیت «طبقه متوسط» و مرفه داشت.

در یک سو خیزش آبان را داشتیم که مولفه‌های یک شورش کور  
طبقاتی را داشته و کمتر شعار یا مطالبه مشخصی از درون آن به‌گوش  
می‌رسید. در سوی دیگر، اعتراضات دی ماه بود که شعارهای قدیمی  
جنبش سبز از آن به‌گوش رسید. شعارهایی که خواسته «فراندوم» را  
به مثابه محور اصلی مطالبات خود به میان می‌کشید. یعنی همان  
مطالبه‌ای که جناح غرب‌گرای حاکمیت، به مثابه راه‌حلی برای تکمیل  
اضلاع سیاست‌های برجامی خود در حوزه موشکی و منطقه‌ای بدان



تمام تراژدی‌های اجتماعی دهه اخیر که مقصر

بودن حاکمیت سرمایه‌داری ایران گاملا

میرهن بود، هیچ اعتراض جدی‌ای

از سوی بدنه اصلاح‌طلبان

و سرمایه‌داری طرفدار

غرب به گوش

نرسید.

رنج

و فلاکتی

بیش از دهه‌های

پیشین متحمل می‌شد،

طبقه سرمایه‌دار با شتابی

فزاینده، به واسطه استثمار کارگران بر

ثروتش افزود و در کنار هر خانه مجلل یا

مگامال افسانه‌ای در ایران، حداقل یک خانه زیبا

در اروپا، کانادا، آمریکا و ترکیه تهیه نمود. قرار بود

با سازش خفت بار برج‌ها، سرمایه‌های غربی نیز به یاری

کشیدن شیره جان کارگران بیایند و آذین بندی کاخ‌های سرمایه‌داران

ایرانی را پررنگ‌تر کنند.

اما پیش‌روی‌های نظامی و سیاسی نیروهای هم‌پیمان جمهوری

اسلامی در سوریه، عراق، یمن و لبنان، آمریکا را واداشت تا با خروج

از برج‌ها و اعمال فشارهای اقتصادی، کمپین فشار حداکثری علیه ایران

را آغاز کند. طبقه‌ای که امیدوار بود جمهوری اسلامی پس از توافق

هسته‌ای، با سازش در امور موشکی و منطقه‌ای، بازگشت اعتبار به

پاسپورت‌های ایرانی را تکمیل کند با خروج آمریکا از برج‌ها، امیدهایش

را در حال دور شدن می‌دید و سرانجام با ترور سردار سلیمانی و

افزایش بی سابقه سطح تنش‌ها میان ایران و آمریکا، می رفت

که این آرزوها را کاملاً محوشده بباید. سرمایه‌دارانی که با اعمال

تحریم‌ها، حاصل دست‌رنج کارگران ایرانی را سخت‌تر می‌توانند در

بازار جهانی فروخته و تبدیل به پورشه و ویلا بکنند، حال با پدیدار

شدن افق درگیری‌های نظامی میان ایران و آمریکا حتی رفت‌وآمد

عادی هوایی خود به غرب را نیز در حال اختلال یافتند. رد صلاحیت

نمایندگان مورد حمایت BCC از سوی شورای نگهبان و برداشتن آخرین

گام کاهش تعهدات برج‌های ایرانی و متعاقباً آغاز فرآیند خروج اروپا

از برج‌ها نیز امکان بازگشت روابط با بلوک مسلط سرمایه‌داری جهانی

به سطوح پیشین را کمرنگ‌تر می‌نمود. در این بستر بود که جناح

طرفدار سازش با غرب، دنبال بهانه‌ای می‌گشت تا زمین بازی

سیاستی که در حال بیرون افتادن از آن بود را به هم زده و قدری

بیش‌تر زمان برای حضور خود بخرد. منطق سرمایه به‌قدری

آنان را کور کرده بود که مسئولیت اصلی سیاست‌های جنگ‌طلبانه

آمریکا در سقوط هواپیمای مسافربری را ندیدند و تمام تقصیر را بر

گردن نقص سیستم پدافندی جمهوری اسلامی انداختند. در این بین

بودند کسانی که صرفاً از روی دلسوزی و یا همدردی با کشته‌شدگان،

در اعتراض‌های دانشجویی شرکت کردند. اما کسانی که اشک‌های

خود را از جلوی آینه به پیشخوان دوربین‌های رسانه‌های مرتجع

امپریالیستی می‌برند باید مواظب باشند که با اشک‌های آن‌ها

دستمال‌هایی خیس می‌شود که قرار است خون‌هایی که به دست

ستمگران ریخته شده را پاک کنند. چه خون‌های آبان ماه خیابان‌های

ایران و چه خون‌های فرودگاه بغداد.

دل‌قسی که با ریاکاری‌ها و نمایش‌هایش فرصتی برای تبلیغ کالاهای  
بنجل سرمایه‌داری فراهم می‌کند کمتر است. در حادثه سقوط هواپیمای  
کشته‌شدگان عمدتاً از ثروتمندان جامعه و دانشجویان محصل در دانشگاه‌های  
غربی بودند. یعنی «نخبگان» اقتصادی و علمی که از نظر منطق  
سرمایه افراد بالارزش شمرده می‌شوند. برای سرمایه‌داری علم مقدس  
است و صاحب آن نخبه و ارزشمند تلقی می‌شود. اما این که علم در  
چه جهتی رشد می‌کند و در چه اموری به کار بسته می‌شود از سوی  
این منطق پوشانده می‌شود؛ مهندس عمرانی که در شمال شهر برج  
می‌سازد، دانش همان مهندس عمرانی را دارد که در ونزوئلا برای فقرا  
خانه می‌سازد. پزشک آمریکایی که ویروس‌ها و سلاح‌های بیولوژیک  
طراحی می‌کند، دانش همان پزشک کوبایی را دارد که فقرای سراسر  
آمریکای جنوبی را درمان می‌کند. اما ماهیت و ارزش این‌ها یکسان  
نیست، یک دسته به منافع سرمایه‌داران خدمت می‌کنند و دسته دوم  
به منافع زحمت‌کشان و بشریت. این منطق اقتصادی و سیاسی حاکم  
است که تعیین می‌کند علم در چه زمینه‌هایی به کار بسته شود و تا  
زمانی که منطق سرمایه حکم‌فرما باشد، هر دانش و دانشمندی تنها  
در صورت تطبیق دادن خود با این منطق ستمگرانه می‌تواند تداوم  
حیات یابد.

حال سعی می‌کنیم با نشان دادن ریشه‌های اصلی اعتراض دی  
ماه افق‌های پیش روی آن را نشان دهیم.

**بستر شکل‌گیری و افق پیش روی اعتراضات دی ماه: پس از آن**

که لشکرکشی خیابانی سبزها در سال ۸۸، برای تسریع پیوستن ایران  
به آغوش آمریکا با شکست مواجه شد، این جنبش با تغییر رنگ  
به بنفش و تعریف خود در چارچوب انتخاباتی حاکمیت توانست کنترل  
قوای مجریه و مقننه را به دست گرفته و بخش زیادی از خواسته‌های  
خود را، از این مجاری پیش ببرد. در تمام تراژدی‌های اجتماعی  
دهه اخیر که مقصر بودن حاکمیت سرمایه‌داری ایران کاملاً میرهن  
بود، هیچ اعتراض جدی‌ای از سوی بدنه اصلاح‌طلبان و سرمایه‌داری  
طرفدار غرب به گوش نرسید. در حادثه سال ۹۶ در معدن یورت که  
کارگران معدن زیر آوار مدفون شدند، رسانه‌های اصلاح‌طلب، تهاجم  
خشمگینانه کارگران یورت به حسن روحانی در هنگام بازدیدش از معدن  
را نتیجه مزدوری و پول گرفتن کارگران از رقبای انتخاباتی روحانی  
معرفی نمودند. اینان درحالی‌که اوج آرمان سیاسی خود را رسیدن به  
دموکراسی و رفاندوم اعلام می‌کنند، در برابر کودتاهای آمریکایی  
علیه دولت‌های ونزوئلا و بولیوی سکوت پیشه کرده و یا  
حتی به دفاع از کودتا بر علیه دولت‌های قانونی  
و دموکراتیک این کشورها پرداختند، تنها به  
این علت که این دولت‌ها منافع  
زحمت‌کشان و فقیران جامعه را بر  
منافع ثروتمندان ارجحیت  
می‌دادند. در دهه  
۹۰ که طبقه  
کارگر

۲. البته نباید فراموش کرد که جمهوری اسلامی حتی در سخت‌ترین شرایط تحریمی نیز با انتقال  
بیشترین حد ممکن از فشار تحریم‌ها به طبقات زحمت‌کش، منابع لازم برای تداوم زیست انگل‌وار طبقه  
سرمایه‌دار را تأمین نموده و به همین جهت مخالفان دی ماه نیز در اعتراضات خیابانی، سطح فشار بر  
جمهوری اسلامی را در محدوده تحت کنترل نگاه داشتند.

۱. جالب است که در برنامه‌های صداوسیما معیار نخبه بودن یکی از کشته‌شدگان، پذیرش برنامه‌های او  
از شرکت آمازون بود. یکی از بزرگ‌ترین شرکت‌های سرمایه‌داری آمریکا که از اصلی‌ترین ارکان اقتصادی  
همان نظم امپریالیستی است که بازوان نظامی‌اش در خاورمیانه، کودکان فلسطینی، یمنی، سوری، عراقی  
و افغانی را به کام مرگ می‌کشاند.





محمد ملانوری

# انقلابی که در یک شورا ختم شد

یادداشتی  
درباره برخی  
بحران‌های فرهنگی انقلاب

انقلاب بهمن ۱۳۵۷، وجهی فرهنگی داشت؛ از همین روست که بیشتر با نام انقلاب اسلامی شناخته می‌شود. انقلابی که برخلاف الگوی مارکسیستی، مظهر نزاع طبقاتی نبود و حتی با تحلیل‌های طبقاتی نیز، این قشر متوسط جامعه بود که برای دستیابی به صداایی بلندتر در قدرت و رسیدن به حقوق سیاسی در انقلاب، نقشی پررنگ داشت. آنان به سانسور کتاب و مطبوعات در رژیم اعتراض داشتند، همچنین زندانی شدن نویسندگان، روشن‌فکران و پژوهشگران را اشتباه می‌دانستند و در تلاش برای ایجاد حکومتی جدید، دست به اقدام زدند. یکی دیگر از مظاهر اختلاف مردم با رژیم، وضعیت دانشگاه‌ها بود. قبل از انقلاب، نقدی که به نظام دانشگاهی می‌شد، فاصله دانشگاه با نیازهای کشور بود که منجر به ازدیادگی شده است و ما را دچار غربزدگی کرده است. این دسته نقد از سوی روشن‌فکران چپ‌گرا، اعم از



در آن‌جا نیز تغییر علم و فرهنگ را خواستار بودند. پروژه باستان‌گرایی پهلوی در قالب جشن‌های ۲۵۰۰ ساله، جشن هنر شیراز و موارد نظیر آن در دفتر «فرح» (با مدیریت «فرح غفاری»)، همچنین تلاش‌های «سید حسین نصر» در معرفی وجه اسلام عرفانی، از دیگر تلاش‌ها برای تقویت ایرانی‌بودن محسوب می‌شدند که با پیروزی انقلاب، این پروژه‌های آخر به بن‌بست رسیدند و متوقف شدند و بحث‌های آل‌احمد در کلام رهبران انقلابی، شکلی عملیاتی به خود می‌گرفت.

در نتیجه این بحث‌ها بود که در دوران پس از انقلاب، مطرح شد که لازم است علاوه بر علم، عالم نیز از این صافی عبور کند و دانشگاه‌ها از اساتید و نیروهای که در رژیم پیشین در خدمت دستگاه بوده‌اند، پاک‌سازی شود. پاک‌سازی دانشگاه، فقط‌گریبان اساتید طاغوتی را نگرفت. لازم نبود که غیرخودی باشد تا حذف شود، هر کس به نحوی خودی

محسوب نمی‌شد، حذف می‌شد. در این میان اساتیدی هم‌چون «زریاب‌خویی» که روزگاری شاگرد رهبر انقلاب بود و در دیدار اساتید دانشگاه با ایشان نیز مورد خطاب استاد قرار گرفته بود، جزو محذوفین بود.

پس از انقلاب، چهره دانشگاه نیز تغییر کرد. گروه‌های دانشجویی که پیش‌تر بنابر مشی چریکی دهه چهل و پنجاه در زیر پوست دانشگاه مخفیانه شکل گرفته بودند، فرصت فعالیت علنی و بحث‌های جدی سیاسی پیدا کردند و هم در عرصه عمومی در قالب احزاب و هم به صورت گروه‌های دانشجویی فعالیت می‌کردند. رقابت نیروهای اسلامی و چپ در دانشگاه بیشتر شد. جوش و خروش این فعالیت‌ها همراه با حاشیه‌هایی نیز بود و در فروردین ۵۹ که «هاشمی رفسنجانی» قصد داشت تا در دانشگاه تبریز سخنرانی کند، اختلال از سوی نیروهای چپ سبب شد که او نتواند صحبت کند. در تهران نیز انجمن‌های اسلامی دو دانشگاه «علم و صنعت» و «تربیت معلّم» از طرح انقلاب فرهنگی حمایت کردند. انجمن‌های بقیه دانشگاه‌ها، با توجه به فضای مثبت ذهنی خود نسبت به چپ‌ها، از این طرح حمایتی نکردند؛ نهایتاً همه چیز به دخالت شورای انقلاب و «ابوالحسن بنی‌صدر»، ریاست‌جمهوری وقت انجامید. شورای انقلاب به دنبال ملاقات با امام در بیانیه ۲۹ فروردین ۵۹، مقرر کرد که دانشگاه باید از حالت ستاد عملیاتی گروه‌های گوناگون خارج شود. در این بیانیه، سه روز مهلت برای برچیده شدن دفاتر و تشکیلات گروه‌ها در دانشگاه‌ها تعیین و افزوده شده بود که امتحانات دانشگاهی باید تا ۱۴ خرداد به پایان برسد و از ۱۵ خرداد دانشگاه‌ها تعطیل و هرگونه اقدام استخدانی و مانند آن در دانشگاه،

مذهبی و مارکسیستی بیان می‌شد و پروژه‌های تحقیقاتی زیادی نیز حول فاصله مرکز-پیرامون شکل گرفته بود. نابرابری موجود در کشور، گستره وسیعی از زیست را رقم می‌زد. شهری‌ها (علی‌الخصوص شمال تهران) دارای مراکز مدرن بودند و حاشیه (نه فقط شهرهای دورافتاده که حتی جنوب تهران) از کم‌ترین امکانات، بهره‌مند نبود. دانشگاه نیز به جای آن‌که این فاصله را کم کند، تنها به جدا شدن جمعیتی منجر می‌شد که از معبر دانشگاه می‌توانستند به مراکز دولتی نقل مکان کنند. از این رو انقلابیون می‌خواستند دانشگاهی بسازند که این وضعیت را به نفع محرومین تغییر دهد. آن‌ها معتقد بودند که در یک نظام آرمانی، نیروهای دانشگاه در خدمت محرومان خواهند بود. ایده‌ای جذاب که دانشجویان را برای یاری گروه‌های مستضعف تشویق می‌کرد و ناتوانی آنان را به آموزه‌های دانشگاهی ربط می‌داد که نهادی متعهد به طبقات فرودست یا ارزش‌های اسلامی-نیست و گاه با بیان در خدمت سرمایه‌داری بودن دانشگاه، و گاه با برچسب بر بنیان‌انسان‌محور و الحادی بودن علم جدید، آن را نیازمند تغییر می‌دیدند. بر این مینا، علم و تخصص باید از صافی ارزشی تعهد عبور می‌کرد تا مفید باشد. نقش اندیشمندانی مثل «علی شریعتی»، «جلال آل‌احمد» و «احمد فردید» در این میان غیرقابل کتمان است. علی‌الخصوص دو نفر آخر که روایت «غربزدگی» را ارائه دادند. عبارتی که آل‌احمد از فردید وام گرفت و با کتاب معروف خود با همین عنوان و البته کتاب «در خدمت و خیانت روشن‌فکران»، جریان‌سازی روشن‌فکری ایرانی را برعهده گرفت. پروژه‌های بومی‌گرایی «فخرالدین شادمان» و «احسان تراقی» نیز روایت‌هایی دیگر از این زمینه بودند که حتی در حکومت پهلوی مؤثر بودند و

احمد احمدی، یکی از اعضای شورا، از این اقدامات بود.

راه‌اندازی انقلاب فرهنگی، فقط در دانشگاه محدود نماند. عرصه‌های دیگر فرهنگ هم‌چون کتاب، مطبوعات، سینما و تئاتر هم انقلابی شدند. محدودیت‌هایی برای نشر هر اثر فرهنگی وضع شد. در سال ۶۳، ریاست جمهوری وقت از امام نسبت به جایگاه قانونی شورا، سؤالی مطرح می‌کنند که پاسخ امام این‌گونه است: «ضوابط و قواعدی را که شورای محترم عالی انقلاب فرهنگی وضع می‌نماید، باید ترتیب آثار داده شود». وضعیت تأسیسی شورای عالی هم‌چون مجمع تشخیص مصلحت نظام است که در ابتدا بر مبنای فرمان امام شکل می‌گیرد، اما ادامه کار آن با مجمع متفاوت است، چون مجمع در بازنگری قانون اساسی در سال ۶۸ به قانون اساسی اضافه شد و جایگاه قانونی آن مشخص شد، اما شورا همچنان بنا به حکم حکومتی ادامه فعالیت می‌دهد. در اوایل دهه هفتاد و با نگرانی‌هایی که نسبت به تهاجم فرهنگی وجود داشت، وظایف بیشتری در حوزه فرهنگ عمومی بر شورا محول شد و شورا کارکرد خود را در جلسه ۴۰۹ خود در سال ۷۶ به عنوان مرجع عالی سیاست‌گذاری، تعیین خط مشی، تصمیم‌گیری و هماهنگی و هدایت امور فرهنگی، آموزشی و پژوهشی کشور در چارچوب سیاست‌های کلی نظام اعلام کرد و مقرر شد، تصمیمات و مصوبات آن لازم‌الاجرا و «در حکم قانون» باشد و با استفاده از این عبارت هم جایگاه تقنینی مجلس که مرجع انحصاری قانون‌گذاری در کشور بر اساس قانون اساسی است، حفظ شود و هم شورا بتواند قانون‌گذاری کند. مرور عملکرد شورا و وضعیت فرهنگی، نشان می‌دهد که توصیف شریعتی از تقابل نهاد و جنبش چگونه روی می‌دهد و وضعیت فرهنگ در یک جنبش انقلابی مردمی، در پیچ‌وخم‌های بوروکراتیک راه گم می‌کند و به بن‌بست می‌رسد و این چنین، نارضایتی در هر سو دارد و احتمالاً جز همان بوروکرات‌ها، کسی از وضعیت موجود، راضی نیست.



متوقف گشته و نظام آموزشی کشور بر اساس موازین انقلابی و اسلامی طرح‌ریزی شود. پس از کشف و قوس‌های فراوان، تمامی گروه‌های سیاسی، دفاتر خود در دانشگاه را تخلیه کردند و نهایتاً با سخنرانی بنی‌صدر در یکم اردیبهشت در دانشگاه تهران، دانشگاه وارد فاز جدیدی شد و آماده تعطیلاتی شد که مشخص نبود تا کی ادامه دارد. پس از این و در ۲۳ خرداد آن سال، امام در فرمانی، «محمّدجواد باهنر»، «مهدی ربّانی امّلی»، «حسن حبیبی»، «عبدالکریم سروش»، «شمس آل‌احمد»، «جلال‌الدین فارسی» و «علی شریعت‌مداری» را مأمور کردند تا در ستاد انقلاب فرهنگی برای گزینش استاد، دانشجو و طرح درس دانشگاهی، برنامه‌ای بچینند. دو نفر اول، دو روحانی مطرح بودند. باهنر در زمان رژیم گذشته، از مؤلفان کتاب درسی بود. حبیبی، حقوق‌دان بود و در فرانسه از نزدیکان رهبری انقلاب شده بود. سروش، فیلسوف علم بود و کتاب‌ها و سخنرانی‌های مهمی هم‌چون «علم و ارزش» را در این زمینه مطرح کرده بود. شریعت‌مداری، از اساتید علوم تربیتی بود. جلال فارسی، نویسنده مذهبی کتاب «انقلاب تکاملی اسلام» بود و شمس، به نوعی وارث جلال آل‌احمد بود. وارشی که پس از مدتی، از جمع کنار گذاشته شد.

چالش‌های ستاد و وزارت آموزش عالی منجر به طرح شورای عالی فرهنگ از سوی «محمّدعلی نجفی»، وزیر وقت آموزش عالی شد که البته به نتیجه نرسید و نهایتاً از سوی امام، ترکیب شورا تغییر کرد و به شورای عالی ستاد انقلاب فرهنگی تبدیل شد. در این ساختار، نخست‌وزیر، وزیر فرهنگ و آموزش عالی و چهار فرد حقیقی منتخب امام متشکل از علی شریعت‌مداری، «احمد احمدی»، «عبدالکریم سروش» و «مصطفی معین» و دو نفر دانشجو به انتخاب جهاد دانشگاهی عضو می‌شدند و آن‌گونه که مصطفی معین بیان کرده است، در این دوره، مسئله فرهنگ عمومی نظیر ضوابط نشر کتاب نیز مورد بررسی قرار گرفت. در این زمان و در سال ۶۲، نهایتاً دانشگاه‌ها مجدداً باز شد. البته باز شدن دانشگاه‌ها به معنای ورود آزاد به دانشگاه نبود. قرار بود دانشگاهیان متعهد باشند و اولین تعهد، به نظام مستقر بود. گزینش‌های سخت‌گیرانه در این دوران شکل گرفته بود. فضای سیاسی کشور نیز پس از حوادث تابستان ۶۰ تا بهمن ۶۱، تمامی گروه‌های سیاسی را، حتی توده‌ای‌ها که در اتحاد با حزب جمهوری اسلامی بودند، حذف کرده بود. اما به مرور زمان، گزینش‌های سیاسی-عقیدتی در دوره کارشناسی محدود شد و حتی شورا آن را به «استعلام صلاحیت داوطلبان کارشناسی ارشد و دکتری از وزارت اطلاعات» محدود و قانونی کرد.

ادامه چالش‌های این نهاد منجر به تغییر ترکیب شد و نهایتاً امام در آذر ۶۳ دیگر اعضای شورا را گسترده‌تر کردند و با عضویت رؤسای سه قوه، وزیر آموزش و پرورش و اشخاص حقیقی از جمله «مهدوی کنی»، «رضا داوری»، «نصرالله پورجوادی» و «محمّدرضا هاشمی گلپایگانی»، شورای عالی انقلاب فرهنگی شکل گرفت. بحث‌های رضا داوری (استاد فلسفه و از شاگردان مطرح فردید) با سروش در مورد «هایدگر» و «پوپر» در سیاست رسمی ایران نیز به یک جانشینی ختم شد. سروش مدت‌ها بود محفل انقلاب فرهنگی را ترک کرده بود و دوباره از «حلقه فردید» کسی در جمع بود.

یکی از اولین موضوعاتی که از ستاد و شورا خواسته شده بود، تدوین برنامه درسی بود. بنابراین شورا دروس عمومی را در دانشگاه‌ها طراحی کرد و بارها با تغییر در عناوین آن به اصلاح آن پرداخت. به هر حال قرار بود که دانشگاه، متعهد تحویل دهد و این تعهد، باید با آگاهی از مبانی اسلامی باشد. قرار گرفتن درس‌های معارف در چارت آموزشی دانشجویان از این پروژه‌ها بود که در طرح بزرگتری به نام تصویب طرح دروس رشته‌های دانشگاهی جای می‌گرفت. راه‌اندازی سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی موسوم به «سمت» زیرنظر



حسین ارشادی

# موسیقی، حاکمیت، بلا تکلیفی

/ «سحر سخایی» از

موسیقی ایران، پیش و پس از انقلاب می‌گوید:

موسیقی؛ چون پول همان کنسرت است که باعث از بین رفتن هنرمند می‌شود! این زنجیره در همه‌جای دنیا و در همه رشته‌ها وجود دارد؛ اما به‌طور ویژه روی موسیقی کلاسیک پس از انقلاب تأثیر بسزایی گذاشت و الآن کم‌کم داریم این تأثیرها را عیناً می‌بینیم. ولی قبل از انقلاب به‌طور مجزا موسیقی بازاری و عامه‌پسند در کنار موسیقی کلاسیک اصیل وجود داشت. البته فقط مسائل اقتصادی باعث افتادن این اتفاق نشد؛ اما خب اقتصاد تأثیر بسیاری در این مسئله داشت.

۲. در مورد رادیوی قبل از انقلاب، برنامه گل‌ها وجود داشت که برای

دوره‌ای، برنامه اصلی موسیقایی مردم بود و آن را به‌طور جدی دنبال

می‌کردند؛ تأثیر این برنامه در بالندگی موسیقی ایران، و ضربه‌ای که حذف

آن به موسیقی بعد از انقلاب زد، چه بود؟

این برنامه در دهه ۳۰ توسط «داوود پیرنیا» -که یک چهره پیش‌رو در هنر و سیاست بود- ساخته شد. ارکستر این برنامه ارکستر رادیو بود و بخش‌های مختلفی داشت. درواقع کار اصلی پیرنیا، علاوه‌بر ایده برنامه، به‌رسمیت شناختن گونه‌های موسیقایی بود. از بخش‌های مختلف این برنامه، می‌توان به تکنوازی، کلام

ایرانی روی ارکستر و موسیقی غربی (مثل،

کارهای خالقی با صدای بنان) یا کارهای

مردمی‌تر (مثل کارهای تجویدی،

یاحقی یا حمیرا) اشاره کرد. با

این نبوغ، پیرنیا درواقع

شروع به ستاره‌ساختن در

موسیقی کرد. از دلایل

ساختن این برنامه، آن

بود که پیرنیا به

این نتیجه رسید که

اگر چندسال بگذرد،

همین شاخه‌های

روبه‌خشک‌شدن

موسیقی کلاسیک،

کامل خشک می‌شوند

و دیگر اثری از

موسیقی «جدی»

ایرانی نمی‌ماند. این

نکته هم قابل‌توجه است

که دهه ۳۰، دهه سیاهی

و رختناکی در تاریخ ایران

(جدا از اتفاقات مرداد ۳۲)

هم‌چون بسیاری از مفاهیم دیگر، «هنر» هم با وقوع انقلاب اسلامی، دست‌خوش تغییراتی شد؛ موسیقی نیز از این تحولات در امان نماند؛ از محدودیت‌های اعمال‌شده گرفته تا کوچ بسیاری از خوانندگان و نوازندگان ایرانی به خارج. سال گذشته، سحر سخایی، قوم‌موسیقی‌شناس و نوازنده تار، با نگارش چهل یادداشت در روزنامه همشهری، به بررسی سیر موسیقی ایران پس از انقلاب پرداخت. مصاحبه ترنج با او را در ادامه می‌خوانید؛ متن کامل مصاحبه، در کانال نشریه منتشر خواهد شد.

۱. تغییر محتوایی موسیقی در اثر انقلاب و تفاوت دیدگاه رژیم پهلوی و

جمهوری اسلامی نسبت به موسیقی چه بود؟

نظام حاکم در دوره بعد از انقلاب، برای بسیاری از مسائل برنامه‌ای نداشت؛ همان‌طور که از اسمش پیداست، انقلاب شده بود. پس ما در انقلاب با حکومتی که برنامه‌ای داشته باشد طرف نبودیم و به این دلیل موسیقی هم تا سال‌ها در شکی که از ماه‌های قبل از بهمن ۵۷ شروع شده بود، باقی ماند. حضور افرادی مثل آقایان قطبی و برومند یا دکتر صفت در رأس امور موسیقایی کشور در بخش‌های مختلف، از رادیو تلویزیون تا دانشگاه و حوزه‌های خصوصی، تخصص‌محور نبودن نگاه فرهنگی پهلوی را نشان می‌دهد. حضور این افراد در جاهای مناسب، سبب افتادن اتفاقات بهتر از طریق آنان می‌شد؛ یعنی اگر خودشان هم باعث گره‌گشایی نبودند، می‌دانستند باید سراغ کسانی بروند که دانشش را دارند. مثلاً در جشن هنر شیراز، اگر هنر روز اروپا و ایران حضور دارد، «علی‌اصغر بهاری» هم حضور دارد. ولی وقتی ما با وقوع انقلاب تازه در مورد حرام‌بودن یا نبودن کل قضیه صحبت می‌کنیم، قطعاً تا فرهیختگی صحبت‌های زیادی داریم!

قبل از انقلاب، چون می‌دانستند چیزی به نام موسیقی لازم است و در کشورهای دیگر و به‌خصوص الگوهای غربی هم این مطلب را دیده بودند و می‌دیدند که مثلاً در فرانسه، آلمان یا انگلیس، از موسیقی مستقل حمایت می‌شود، با حضور افرادی آشنا با این حال‌وهوا و البته واقعاً دل‌سوز در رأس امور، سعی در تقلید و تبعیت از آن‌ها هم کردند. پس از انقلاب، این افراد دل‌سوز و آشنا با موسیقی، از رأس امور کنار رفتند. این شد که نسبت حاکمیت با موسیقی در همه دوره‌ها مبهم و تار شد. ببینید باید توجه داشته باشیم که موسیقی موسوم به کلاسیک در غرب، اگر کمک نهادهای دولتی و خصوصی نبود، نابود شده بود. با همین فرض، در ایران پیش از انقلاب هم تعدادی بنگاه اقتصادی وجود داشت. موسیقی‌دان‌های برجسته و پرکار عموماً کارمند رادیو و تلویزیون، وزارت‌خانه‌های دیگر یا مرکز «حفظ و اشاعه» بودند و از دولت حقوق دریافت می‌کردند. پس از انقلاب این‌ها قطع شد و همه چیز از حوزه نهادی به حوزه فردی رفت. چیزی که واضح است و اعتقاد همه افرادیست که در این حوزه فعالیت دارند، این است که موسیقی کلاسیک مخاطب انبوه ندارد و نباید هم داشته باشد. مثلاً کسانی که مخاطب سینمای «عباس کیارستمی» هستند، بسیار کم‌تر از مخاطبان یک فیلم عامه‌پسند هستند.

پس از قطع این حمایت‌های اقتصادی، موسیقی مجبور شد به سمت مخاطب برود؛ یعنی مخاطبی که در مدرسه موسیقی یادگرفته بود، در رادیو یا تلویزیون موسیقی نمی‌شنید و از یک جایی هم که می‌شنید، موسیقی نازل و بی‌کیفیت می‌شنید و قصدش از آمدن به کنسرت هم فقط سرگرم‌شدن بود، شد همه‌کاره چرخه



است و توجه جدی‌تر به هنر در پهلوی هم از دهه ۴۰ آغاز شده، پیرنیا در این فضا برنامه گل‌ها را تولید کرد و تأثیر به‌شدت مثبتی داشت؛ کمالین که اکثر افراد متولد دهه ۲۰ و ۳۰ در ایران، با این برنامه با موسیقی ایرانی آشنا شدند و به آن خو گرفتند. البته اخیراً هم بازگشتی به‌سوی موسیقی سبک گل‌ها داریم و در کارهای «محمد معتمدی» و «سالار عقیلی» می‌توان تلاش‌هایی برای بازگشت به یک فضای از دست‌رفته را دید. ستاره‌های آن دوره گل‌ها هم تجویدی و خرم و دیگر نوازنده‌های ویالون و پیانو و به‌خصوص زنان خواننده بودند؛ دقیقاً به همین دلیل هم هست که

نخستین وجه موسیقایی که پس از انقلاب، از ریشه زده می‌شود، همین موسیقی گل‌ها است. در واقع گل‌ها نابود شد چون طلیعه‌دار شناخته‌شده سیاست فرهنگی دوران پهلوی شده بود. البته خیلی‌ها مخالف برنامه گل‌ها

هستند و می‌گویند موسیقی را مبتذل کرد؛ اما به نظر من گل‌ها یک فضای خاکستری ایجاد کرد بین موسیقی کلاسیک و «خیلی‌جدی» و موسیقی «غیرجدی»؛ آن قسمتی که پیش‌تر جامعه همان‌جا هستند. برای مثال در سینما، «سعید روستایی» نسبت به سینمای کیارستمی وجوه هنری و فرهیختگی کم‌تری دارد؛ اما برگ برنده‌اش پُرکردن همین شکاف بین سینمای تمام‌هنری و سینمای تمام‌تجاری است که خب اکثر مخاطبان سینما در آن فضا قرار دارند. به هر حال یک سینما نمی‌تواند به لحاظ اقتصادی با سینمای کیارستمی در این جهان سرمایه‌داری زنده بماند؛ اما به همان اندازه هم با فیلم‌های به‌فروش و عامه‌پسند، فرهنگ می‌خشکد. پس مثل رشد روانی که به یک موضع افسرده (در اصطلاح روانکاوانه) نیاز دارد تا بتواند جهان را چندوجهی درک کند و سلامت روان داشته‌باشد، در هنر هم مسئله فضای خاکستری مسئله مهمی است.

### ۳. حکومت استقرار یافته جمهوری اسلامی، چه

برخوردی با موسیقی مستقل دارد؟ حمایت

حاکمیت یا بخش خصوصی از هنر، چگونه باید

باشد که آزادی هنر حفظ شود؟

به نظر ناممکن است. (خنده)

### ۴. در دنیا چه رفتاری می‌کنند؟

در دنیا نیز روند همین‌گونه است؛ برای همین همه‌چیز به سمت عقیم‌شدن پیش می‌رود. گرچه وظیفه سیستم دولتی در قبال اخذ مالیات، فراهم آوردن امکانات برای شهروندان است و حکومت حق ندارد در برابر حمایت از هنرمند، او را مجبور به پیروی از حرف خود کند. پیش از زمان انقلاب، همه اعضای گروه‌های «شیدا» و «عارف» در رادیو مشغول به کار بودند و آقای «ابتهاج» هم اگر اشتباه نکنم چیزی حدود ۹ سال رئیس موسیقی رادیو بود. در زمان انقلاب، همگی استعفا دادند و از سیستم خارج شدند. وجه جالب حکومت پهلوی این بود که هسته بیش‌تر کارهای فرهنگی و هنری‌اش بر دوش جریان‌های ضد نظام بود؛ بیش از همه شاید چپ‌ها و توده‌ای‌ها؛ یعنی همان کسانی که شاه از آن‌ها بیش از همه می‌ترسید. خصوصی‌سازی خیلی خوب

است؛ ولی نهایتاً، تهیه‌کننده‌ای که در پروژه‌ای سینمایی سرمایه‌گذاری می‌کند، برای خودش این حق را قائل می‌شود که اظهار نظر کند. ما در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن تحمل مخالف نداریم. این تنها مختص ایران نیست؛ البته که بین ما شدیدتر و روتر است. به همان میزانی که در مسائل دیگر عقیم و باید فرهنگ‌سازی صورت بگیرد، این مسئله نیز مستثنی نیست. به همان میزان که پول در تولید هنر تأثیرگذار می‌شود، قدرت هنرمند کم می‌شود. ما جریان‌هایی ناچیز از هنرمندان مستقل در حوزه‌های مختلف هنر داریم. در جشنواره فجر امسال، گروه‌های تئاتر از جشنواره راحت‌تر کناره‌گیری می‌کنند. علاوه بر این که حتماً افرادی در بین این انصراف‌دهندگان هستند که تحت هر شرایطی تصمیم‌شان بیرون آمدن از جشنواره بود؛ اما باید در نظر داشت که میزان سرمایه‌ای که پشت یک تولید تئاتر امروزی است، با سینما قابل‌مقایسه نیست. یک فیلم سینمایی با حداقل ۳ میلیارد سرمایه ساخته می‌شود؛ ۳ میلیارد را در این روزگار، فقط یک تهیه‌کننده درست‌وحسابی می‌تواند تأمین کند. به همین دلیل، تهیه‌کننده صاحب مادی اثر می‌شود. این نوعی دادوستد است و استقلال و آزادی تمام‌وکمال هنرمند، شعاری ایده‌آلیستی بیش نیست. باید واقعیت را سنجید و بعد رأی قطعی داد. ما باید مدام با خودمان تکرار کنیم که هیچ اتفاقی یک دلیل ندارد. سهم دلایل در شکل‌گیری یک اتفاق، آن‌قدر زیاد است که ما موظف هستیم از نگاه سیاه‌وسفیدکردن به اتفاقات دست برداریم؛ اگر می‌خواهیم پیش‌رفتی داشته‌باشیم.

### ۵. این مسئله به سلطه «لیبرالیسم» برمی‌گردد یا

این‌که قبل از آن هم وجود داشته‌است؟

قبل از آن به این شدت وجود نداشته‌است. این یک روند جهانی است و فقط شدت و ضعف آن فرق می‌کند. نکته مهم دیگر، پوسته‌های بیرونی آن است که می‌تواند بسیار زیبا باشد. «میلان کوندرا» در «بار هستی» به اصطلاحی آلمانی به نام «کیچ» اشاره می‌کند. کیچ، مثلاً یک صندلی چوبی نامرغوب است که با رنگ طلایی از آن برای ساخت مبلمانی شبیه مبلمان درباری استفاده می‌شود. همین در هنر هم هست؛ برای مثال وقتی از خیلی از مردم سوال شود که «بهمن قبادی»





امیر مهدی اصلاحچی

«احمد شاملو» شاعر خوبیست؛ ولسی وقتی در مورد موسیقی ایرانی صحبت می‌کند، یک فاجعه رقم می‌زند. به این سؤال شما باید این‌گونه پاسخ داد که اگر شخصی یک دیدگاه سیاسی-اجتماعی خوب داشته‌باشد، یک «امتیاز» است و نه «وظیفه»؛ قطعاً کسی از «محمدرضا شجریان» انتظار نداشت سال ۸۸، وسط‌خیابان انقلاب علامت پیروزی نشان دهد. اما باز با خود فکر می‌کنم که اگر محمدرضا شجریان در این سال‌ها، دو سه آواز درجه‌ی یک دیگر هم می‌خواند بهتر نمی‌شد؟ پاسخ این سؤال را تاریخ می‌دهد. با این‌که هر هنرمندی که رادیکال‌تر باشد بهتر است، کاملاً مخالفم؛ «همایون شجریان» آثاری نظیر «آه‌های خبردار» یا «ابر می‌بارد و من می‌شوم از یار جدا» دارد که در همین اعتراضات، کسی‌که پس از سرکوب در راه منزل باشد، می‌تواند به آن گوش بدهد؛ پس همایون از این طریق رسالت اجتماعی خود را انجام می‌دهد و لزوماً نباید ورود وسط خیابان. این مسئله چیزی نیست که بشود برایش نسخه پیچید؛ یعنی اتفاقاً الآن زیاد از این نسخه‌ها می‌پیچند و آدم‌ها را به راحتی قضاوت و دسته‌بندی می‌کنند؛ اما من دست‌کم در مورد هنرمند، اهل این‌جور چیزها نیستم.

## ۲. مهم‌ترین فردی که در حفظ موسیقی کلاسیک در ایران در این سال‌ها تأثیرگذار بوده چه کسی است؟

شاید بتوانم بگویم یکی از آن افراد مهم «داریوش طلایی» بوده؛ او از همان سیستم برومند و حفظ و اشاعه، همراه با علیزاده و لطفی بیرون آمد و هنوز هم در دانشگاه تهران مشغول به تدریس است. شاگردان این افراد هم‌اکنون از برجسته‌ترین نوازندگان تار و کمانچه هستند. البته که در مکاتب مختلف، افراد دیگری هم بوده‌اند. «مجید کیانی» هم در شکل دیگری پاسدار موسیقی کلاسیکی بوده که خودش دوست داشته. از یاد نبریم که برگشتن محمدرضا لطفی هم در همان چند سال خیلی پر بار بود. لطفی برگشت و نسلی را که آموزش دیده بود، شکل داد و الآن بخش مهمی جدید را همین واقعاً نام‌بردن اتفاق در یک غلطیست. کلی هم می‌دهند تا بماند.



تندروتر است یا «عباس کیارستمی»، شاید همه بگویند قبادی؛ اما من کاری به رفتار هنرمند ندارم؛ بلکه به اثر هنری او نگاه می‌کنم. کیارستمی در بحبوحه جنگ و دفاع مقدس، «خانه دوست کجاست؟» و «زندگی و دیگر هیچ» را می‌سازد؛ بی‌اعتنا به جنگ، روی زندگی تأکید می‌کند. این به نظر من خیلی هنرمندانه و تندروانه‌تر است تا هر قصه‌ی دیگری؛ یا در عرصه موسیقی، اعضای گروه «پالت» را جوان‌هایی شیک‌پوش و cool و نوآوری تشکیل می‌دهند که توهم آزادی را در ذهن متبلور می‌کنند؛ اما متن کارهایشان را که می‌خوانی، همان شعرهای «حافظ»، ابتهاج و «خونه مادرزگه» است. آخر شما باید یک خط فکری به مخاطب ارائه کنی یا نه؟ «بخند شهر من؟» این‌ها نمونه‌های کیج است. من اتفاقاً می‌گویم در یک فضای سالم، پالتی‌ها هم باید باشند و کارشان را بکنند؛ اما در وضعیت امروز، موسیقی ما را موسیقی کوچه‌بازاری و «شهرام شب‌پره» تهدید نمی‌کند؛ کیج‌ها هستند که جهان ما را تهدید می‌کنند؛ چراکه در صف کارهای روشن‌فکرانه خود را جا می‌زنند؛ ولسی در لایه‌های زیرین این آثار،

خبری از جهان‌بینی و تفکر نیست. آن موسیقی کلاسیکی که «شجریان» و «لطفی» اجرا می‌کنند، بار سنت بر دوش دارد؛ اما فضایی که می‌سازند، فضایی بسته، واپس‌رفته و سنتی نیست. دقیقاً در تقابل با خیل کارهایی که این روزها به اسم

اگر شخصی یک دیدگاه سیاسی-اجتماعی خوب داشته‌باشد، یک «امتیاز» است و نه «وظیفه»؛ قطعاً کسی از «محمدرضا شجریان» انتظار نداشت سال ۸۸، وسط‌خیابان انقلاب علامت پیروزی نشان دهد. اما باز با خود فکر می‌کنم که اگر محمدرضا شجریان، در این سال‌ها، دو سه آواز درجه‌ی یک دیگر هم می‌خواند بهتر نمی‌شد؟

«پاپ» منتشر می‌شوند و ظاهرشان بسیار پیش‌رو می‌نماید. اگر یک چیز وحشتناک‌تر از لیبرالیسم جهان ما را تهدید کند، همین کیج است، که ردپای مناسبات اقتصادی و پول‌های هنگفت در آن‌ها دیده می‌شود. در دنیای لیبرالیسم و «نئولیبرالیسم»، شرایط و هزینه‌ها به‌گونه‌ای تغییر کرده که برای تولید اثر، حتماً نیاز به سرمایه‌گذار است؛ که تعیین می‌کند اثر چگونه باشد و چگونه نباشد. در این میان هستند افرادی که به لحاظ هنری، از چنان جایگاه والایی برخوردارند که اجازه چنین دخالت‌هایی را نمی‌دهند و تنها امید رستگاری، از جانب آن‌ها است. برای مثال، در این بازار خراب اگر کسی بتواند کاری کند، «همایون شجریان» است؛ نه آن خواننده‌ی خیلی کار درست ولسی ضعیف از منظر قدرت، که باید خواسته تهیه‌کننده را برآورده کند. روی حرفم تأکید می‌گذارم تا منظورم اشتباه گرفته نشود. من نمی‌گویم همایون شجریان الآن دارد در نقش یک نجات‌دهنده رفتار می‌کند یا نه؛ من می‌گویم اگر امید به راه‌گشایی‌ای باشد، از سوی کسانی است که مجبور نیستند مقابل تهیه‌کننده گردن خم کنند؛ بلکه آن قدر قدرت دارند که می‌توانند مسیر را به سمتی که خودشان می‌خواهند ببرند.

۶. آیا یک هنرمند صرفاً باید به تولید اثر بپردازد؟ یا جدا از این کار،

می‌تواند به اظهارنظر در مورد وقایع روز بپردازد؟ تعریف مسئولیت اجتماعی در زمان بحران چیست؟

دقیق نمی‌دانم؛ اما این را می‌دانم که اگر کاری را خوب انجام بدهی، لزومی ندارد کار دیگری را به همان خوبی انجام بدهی؛ ردپای این موضوع را در تاریخ معاصر بسیار می‌بینیم؛ برای مثال،

# از «طیاطر» تا تئاتر

## تفنن مکروه درباری

سال ۱۲۹۰ هجری قمری، احتمالاً چشمان بهت‌زده و نگاه‌های سرگردان «ناصرالدین میرزا» در سالنی قطع‌به‌یقین مجلل و پر زرق‌وبرق، تقلید حرکات و اطوار انسانی را ضبط می‌کند. حرکات و ادا اطواری که تا سال‌های سال توسط قشریون، مکروه شمرده می‌شد و تا جایی از آن کراحت داشتند که با فشارهایشان، سبب تعطیلی اولین تالار نمایش به‌شیوه اروپایی، یعنی تالار «دارالفنون» در سال ۱۳۰۸ ه.ق. شدند. البته این تنگ‌بینی فقط در زمینه تئاتر، گریبان‌گیر جامعه ایرانی نبود؛ اصولاً هر چیزی که رنگ‌وبویی غربی داشت را در تقابل با اصول اعتقادی خود ارزیابی می‌کردند و این رویکرد، شامل طیف گسترده‌ای می‌شد؛ از تئاتر تا دوش حمام! در هر صورت روند جهانی‌شدن آغاز شده بود و گریزی از آن نبود.

سفرهای سه‌گانه ناصرالدین‌شاه، آن‌قدر او و دربار را علاقه‌مند به تئاتر غربی کرده بود که راه را برای ورود آن به ایران هموار کند. علاقه شاه به این‌گونه هنری را می‌توان با خواندن «سفرنامه‌های ناصری» دریافت؛ چه آن‌جا که با دقت بسیار، شنبه ۸ جمادی‌الثانی ۱۲۹۵ ه.ق. در پاریس، شکوه و زیبایی تماشاخانه «گران‌اپرا» را توصیف می‌کند و در انتها، نمایش را در چند خط این‌گونه خلاصه می‌کند: «باله بسیار خوب دادند، یک کشتی بزرگ هم نشان دادند که غرق شد. دزدان، اسباب کشتی را غارت کردند. خیلی تماشا داشت...» و چه آن‌جا که حوالی ساعت ۹ شب پنج‌شنبه ۶ شوال همان سال در لهستان، آن‌قدر عاشق بازی دخترکی می‌شود که می‌نویسد: «یک طاقه شال به دختره دادم». این حکایات سرآغاز ورود تئاتر غربی به دربار بود؛ البته به هدف تفنن و سرگرمی شاه.

تا زمان انقلاب مشروطه، تئاتر در حد همان سرگرمی شاهانه مختص دربار باقی ماند؛ البته همین سرگرمی و تفنن، باعث آغاز روند ترجمه ادبیات نمایشی غرب شد. بیش از دیگران، آثار «مولیر» (Molière) بود که مورد توجه مترجمان (که عمدتاً از طبقه اشراف و درباریان بودند)، قرار گرفت. این ترجمه‌ها صرفاً برای اجرا استفاده می‌شد و تلاشی در جهت حفظ آن‌ها صورت نگرفت.

## تئاتر یا «مانیفست» سیاسی؟

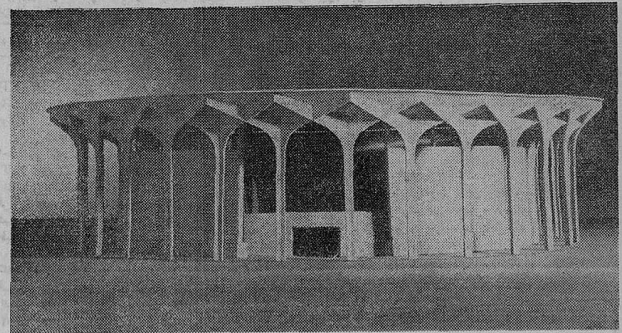
انقلاب مشروطه سبب تحول و آزاد شدن نیروی اجتماعی شگرفی در زمینه‌های مختلف شد و هنر نیز از این امر، مستثنی نبود. تئاتر که در انحصار دربار بود، اکنون با اهدافی زمین تا آسمان متفاوت به‌سرعت در میان روشن‌فکران و احزاب سیاسی، رسوخ کرد. آن‌ها تئاتر را از اسبابی برای سرگرمی، تبدیل به ابزاری نیرومند جهت انتقال پیام‌های سیاسی و اجتماعی کردند. گروه‌های سیاسی و روشن‌فکری، به فراخور دیدگاه خویش، دست به ایجاد گروه‌های نمایشی و ترجمه متون می‌یازیدند. در اوایل دوران مشروطه، با توجه به عدم وجود سالن تئاتر و همچنین برای ایجاد ارتباط بیشتر با توده مردم، نمایش‌ها در پارک‌ها، باغ‌ها و منازل اجرا می‌شد. در آن سال‌ها، اگر چه ترجمه آثار و اجراها رونق نسبی پیدا کرده بود، با این وجود هنوز کسی نتوانسته بود نمایش‌نامه‌ای با استانداردهای حداقلی برای اجرا تولید کند؛ اما نمایش‌نامه‌نویسی روند صعودی خود را از تقلید و اقتباسی صرف و بی‌تکنیک از آثار غربی، به سمت نوآوری مفهومی و توانمندی تکنیکی، آرام‌آرام طی می‌کرد. «میرزا احمدخان کمال‌الوزراء محمودی» را شاید بتوان اولین نمایش‌نامه‌نویس به‌تمام‌معنا دانست. در هر صورت درام و اجرا در دوره مشروطه، قالب مفهومی سیاسی و اجتماعی خود را با همه کموکاستی‌ها، حفظ نمود. دوره مشروطه، سرآغاز نفوذ تئاتر به بافت جامعه بود. همان‌گونه که از سطور بالا برمی‌آید، در این دوره با توجه به رخداد‌های سیاسی-اجتماعی، تئاترها و نمایش‌نامه‌ها بیش‌تر به لحاظ محتوایی اهمیت داشت تا به لحاظ هنری، و همین باعث شد تا تئاتر در این دوره، خام و ابتدایی بماند.



چشم هنر شیراز غایش دورقوز آباد، عکس از کامران عدل



## تئاتر جدیدی که در پارک پهلوی ساخته میشود



بطوریکه خبرنگار هنری ما کسب اطلاع کرده است بدستور علیاحضرت فرهنگ و هنر خواهد بود هنرمندان برنامه های رقص با اجازه قبلی از شهبانو فرح پهلوی بزودی کار داخلی و اروپای خارجی و همچنین وزارت فرهنگ و هنر سالن مزبور را ساختمان یک تئاتر مجهز در پارک سینماها میتواند در تمام مدت سال در اختیار بگیرند .

پهلوی (کافه شهرداری سابق) آغاز خواهد شد .

خبرنگار ما مینویسد این سالن تاتر بطور آبرومندی مجهز بنام وسایل لازم است و گنجایش پانصد نفر تماشاچی را دارد .

آگهی ساعات کار مراکز پزشکی سازمان بیمه کارمندان دولت

بدین وسیله اطلاع کارمندان بیمه شده دولت و فرهنگیان میسراند ساعات کار مراکز پزشکی سازمان بیمه کارمندان دولت از تاریخ بیستم بهرمه ۱۳۴۵ صبح ها از ساعت هشت الی دوازده و بعدازظهرها از ساعت چهارده و سالی هفده و سی خواهد بود . الف ۶۱۳۴ سرپرست سازمان - اسدی

## نفت ملی یا هنر ملی

شهریور ۱۳۲۰ ه.ش. بریتانیا پیامی به این مضمون به رضاشاه ارسال کرد: « ممکن است اعلی حضرت، لطفاً از سلطنت کناره گیری کرده و تخت را به پسر ارشد و ولی عهد واگذار نمایند؟ ما نسبت به ولی عهد نظر مساعدی داریم و از سلطنتش حمایت خواهیم کرد. مبدا اعلی حضرت تصور کنند راه حل دیگری وجود دارد».

زمان آن رسیده بود که رضاشاه، پوتین های آهنین خود را از پای در آورد. پوتین هایی که با همان ها سعی کرده بود خشت اول ایران نوین را بنهد. کج یا راست بودنش را کارشناسان بررسی کنند، اما این اولین خشت در تئاتر هم نهاده شده بود.

نرمی طبع شاه جوان باعث شده بود که ادامه فر آیند نهادی شدن تئاتر، با آرامش خاطر بیشتری طی شود. از سال ۱۳۲۰ ه.ش. به مدت ۱۵ سال، روند رشد جریان نمایش نامه نویسی متوقف می شود، اما در عوض پیشرفت های عمده ای در عرصه صحنه، بازیگری و کارگردانی رخ می دهد. سال ۱۳۲۹ ه.ش. و مبارزات در جهت ملی شدن صنعت نفت، باز شرایطی پر شور و الهام بخش را در تئاتر ایجاد کرد؛ با این تفاوت که اکنون تئاتر بسیار پیشرفت کرده بود و کم و بیش، هنرمندان تخصصی خود را داشت. اما این شور و نشاط سیاسی و اجتماعی، دیری نگذشت که به خمودگی و ناامیدی گرایید. «مصدق شاه را مجبور کرد که ایران را ترک نماید،

## خشت اول

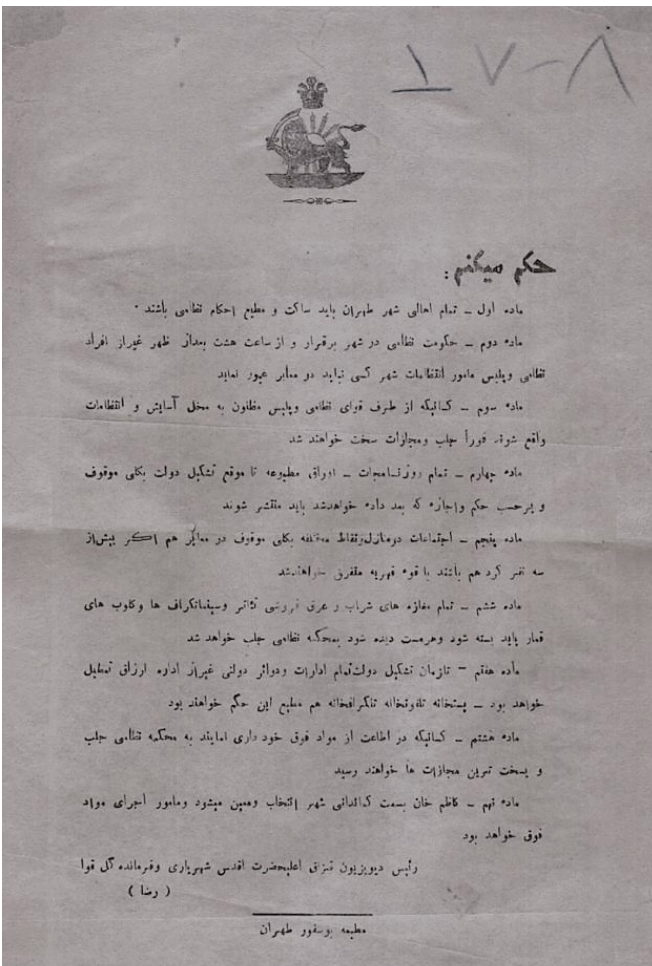
«رضا سوادکوهی» که اکنون به نام «رضاخان میرپنج» شناخته می شد، مشتاق لقب جدیدش بود؛ «سردار سپه».

کودتای سوم اسفند سال ۱۲۹۹ ه.ش. اعلامیه کودتا با نشان «شیر و خورشید» در بالا و عبارت ضخیم (bold) کوتاه «حکم میکنم»:

ماده ششم- تمام مغازه های شراب و عرق فروشی، تئاتر و سینما تگراف ها و کلوب های قمار باید بسته شود و هر مست دیده شود، به محکمه نظامی جلب خواهد شد».

این سر آغازی بر بروکراتیزه و نهادی شدن تئاتر نوپای ایران بود. رضاشاه به دنبال ایجاد یک دولت قدرتمند مرکزی بود که با هیچ گروه، نهاد و قدرت دیگری محدود نشود و در عوض با نهادهایش و توسل به تهدید و ارعاب، معارضان را در هر عرصه ای سرکوب نماید. او به دنبال ایجاد کشوری مدرن بود، اما برای دست یافتن به آن، روشی قهری و دستوری را برگزیده بود. پیرو سیاست ها و اهداف رضاشاه، که بررسی آن خارج از حوصله این مقاله است، دولت مرکزی با استفاده از قوه قهریه، تئاتر را تحت سانسور شدید قرار داد و با تدوین قانون های مشخص ممیزی و سانسور در سال های ۱۳۰۶، ۱۳۱۱ و ۱۳۱۶ ه.ش. این سانسور، صورتی رسمی به خود گرفت. گستره این محدودیت ها، از محتوای آثار نمایشی آغاز و تا به کارگیری عوامل نمایش و اشخاص حاضر در این فعالیت ها، ادامه داشت. به دنبال کلید خوردن پروژه ملی گرایی و باستان گرایی، تئاتر وظیفه ترویج روحیه های وطن پرستی و نژاد پرستی را بر عهده گرفت. همچنین تبلیغ و نهادینه سازی سیاست های فرهنگی اجتماعی حکومت، بر دوش تئاتر بود. بدین ترتیب، تئاتر در مسیر مسئولیت تعمیلی جدید، حرکت خود را از سر گرفت. در این دوره، با شدت گرفتن اختناق، تئاتر هایی با مضامین عشقی افزایش یافت. از دیگر اقدامات مهم پهلوی اول در راستای سلطه بر فرهنگ و هنر، تأسیس «سازمان پرورش افکار» در سال ۱۳۱۲ ه.ش. به پیشنهاد «متین دفتری» - که به گفته خود او، جهت فراهم کردن بستری که مردم بتوانند در آن اصلاحات حکومتی را درک کنند- بود.

در این دوره، به دنبال نهادی شدن تئاتر و همچنین، تأسیس «هنرستان هنر پیشگی»، اولین نهاد رسمی آموزش تئاتر توسط «سید علی نصر»، -منتصب دولت در سازمان پرورش افکار- تکنیک، مهارت و ساختار، چه در زمینه اجرا و چه در زمینه نمایش نامه نویسی، ارتقا پیدا کرد.



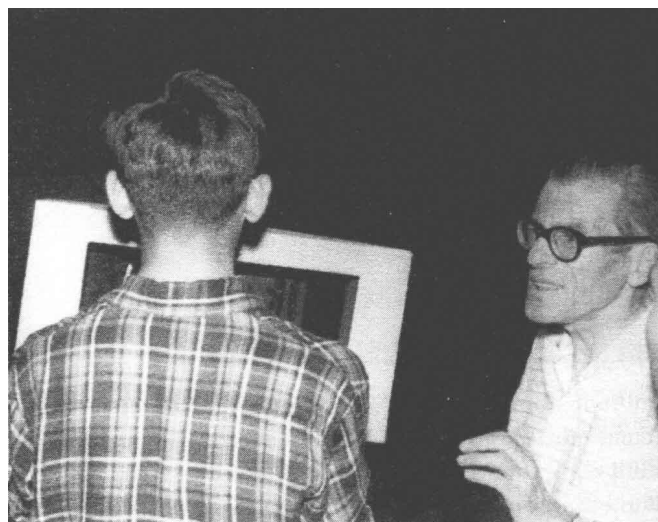
نمایش‌نامه‌نویسی و ظهور اسم‌هایی درخشان در این دوره بود که شاید به‌جرات بتوان گفت تاکنون بدیلی برای آن‌ها پدید نیامده است. در این سال‌ها تا سال ۱۳۵۷ ه.ش. شاهد ایجاد زیرساخت‌های موردنیاز برای اجرا، از جمله سالن‌های متعددی هستیم، که هم‌اکنون نیز جزء سالن‌های اصلی مورد استفاده اند. جریان‌های گوناگونی در این سال‌ها، با سوگیری‌هایی بعضاً ۱۸۰ درجه متفاوت، در تئاتر ایجاد شد که برخی در مردم، و برخی دیگر در حکومت ریشه داشتند. اما جدای از درست و غلط بودن این سوگیری‌ها، وجود چنین تضارب آرایشی، می‌توانست خود علّتی بر پیش‌رفت و تابیدنی هرچند حداقلی بر مسیر حرکت و سیاست‌های حاکم باشد.

### هم‌سیخ سوخت و هم‌کیاب!

سال ۱۳۵۷ ه.ش. «محمدرضا» پهلوی نیز پیام انقلاب ملّت ایران را شنیده است؛ اما شاید کمی دیر! البته کسی فکرش را هم نمی‌کرد که فقط ۹۸ روز دیگر، شاه برای همیشه تختش را ترک خواهد کرد. خلاّ قدرتی که در اثر فروپاشی رژیم قبلی به‌وجود آمده بود و زمان‌بر بودن پروسه در دست گرفتن عنان قدرت توسط روحانیون، که تا پیش از این هیچ تجربه‌ای جدی در عرصه حکومت نداشتند، سبب ایجاد آشفتگی‌های شد که از دور برای جامعه تشنه آزادی ایران، به‌سان سرابی در برهوت بود. «بهار آزادی»، ترکیبی که اگر نخواهیم اطلاق آن را به آشفتگی‌های آن سال‌ها متوهمانه بدانیم، باید اذعان کنیم که خیلی زودگذر بود. همان‌گونه که از واژه انقلاب برمی‌آید، انقلاب تمام زیرساخت‌های نهادی تئاتر را از بین برد و شاید تنها، ستارگان آسمان تئاتر که در دوره قبل متولد شده بودند، ساختمان‌ها و سالن‌ها، باقی ماند. همین میراث به‌ظاهر اندک، سبب شد در همان یکی‌دو سال ابتدایی پس از انقلاب، در خلاّ هرگونه مرجع نظارتی، یک رشته فعالیت‌های تئاتری، که هم به لحاظ کیفیت و هم کمیت چشم‌گیر بود، انجام شود؛ اما بیگانگی حکام جدید با هنر و دید از بالا به پایین به هنرمندان، به‌سرعت سبب شد تا مدیرانی که برای تصدّی نهادهای هنری انتخاب می‌شوند، نه از متخصصین و دانش‌آموختگان عرصه هنر، بلکه از نزدیکان به حکومتی باشند که کمترین سنجیتی با هنر ندارد.

لرزه‌ای بر اندام هنر افتاده بود؛ زیرا اگرچه هنر در گذشته هم بسیار تحت‌تاثیر تحولات سیاسی، دچار نوسان شده بود، ولی با تغییر حکومت‌ها و دگرگونی مرام و مسلک‌ها، هیچ‌گاه مواجه به گونه‌ای تفکّر در رأس حکومت نبوده که به‌صورت ماهوی با هنر در تعارض باشد. این تعارض کم‌کم عوارض خود را نشان داد. شاید حذف مدیران توانمند و متخصص عرصه هنر بعد از انقلاب را بتوان به‌سختی توجیه کرد اما حذف بدنه قابل‌توجهی از هنرمندان شایسته، جز با قبول همان تعارض بنیادین، قابل توجیه نیست. اگر «جمهوری اسلامی» در مواجهه با مسائل مختلف، بعد از سال‌های سال دچار بحران شد، این بحران در عرصه هنر از همان ابتدای امر وجود داشت و طی این ۴۰ سال، رژیم به دنبال تعیین موضعی مشخص در برابر هنر بوده، به‌گونه‌ای که به قول معروف «نه سیخ بسوزد، نه کیاب» اما هنوز «اندر خم یک کوچه» مانده؛ حلال یا حرام؟

اما شاه با عزّت و محبوبیت، چند روز بعد بازگشت. ملّت شاه را دوست دارد و رژیم جمهوری مناسب ایران نیست». آیا کسی این شادی را در کلمات «کاشانی» باور می‌کرد؟ پوسته خربزه‌هایی که «طالقانی» جوان، هشدارش را به کاشانی داده بود، کار خودش را کرد. سردی و کرختی بر جامعه نوپای تئاتر ایران حاکم شد و تعداد آثار اجرا و ترجمه‌شده، شدیداً کاهش یافت. در سال‌های پس از کودتا، نسل تازه‌ای از نمایش‌نویسان ایرانی (علی نصیریان، بیژن مفید، کورس سلحشور) پدید آمدند که می‌توان رد تلخ طعم کودتا را در فضای سیاه و بدبینانه حاکم بر آثارشان یافت. اما قلم نسل جدید و تلاششان جهت دستیابی به شکلی ویژه، نوید پیش‌رفت‌های چشم‌گیری را در آینده می‌داد.



شاهین سرکیسیان

التهاب کودتا خوابیده بود و تئاتر، به جریان پیش‌رفت آرام خود باز می‌گشت. شکل‌گیری گروه تئاتر «هنر ملّی»، با هدف دستیابی به نمایش‌های باهویت ایرانی، در سال ۱۳۳۵ ه.ش. به سرپرستی «شاهین سرکیسیان» و یاری جوانانی همچون «عباس جوان‌مرد»، «بهرام بیضایی»، «علی نصیریان»، «محمود دولت‌آبادی» و... شکل گرفت که تا سال ۱۳۵۷ ه.ش. رسماً فعال بود و نمایش‌های فراوانی، اغلب از نویسندگان ایرانی، به نمایش درآورد. درکنار این حرکت خودجوش مردمی، دو رخداد مهم دیگر، تأسیس «اداره برنامه‌های نمایش» در سال ۱۳۳۶ ه.ش. با سیاست‌های حمایتی و هدایتی، جهت قانونمندکردن و هدفمندی تئاتر و مهم‌تر از آن، تأسیس «اداره هنرهای دراماتیک» در سال ۱۳۳۷ ه.ش. بود. دکتر «مهدی فروغ» در سال ۱۳۳۶ ه.ش. مأموریت یافت با بهره‌گیری از هنرمندان مستعد و لایق، این سازمان را جهت اشاعه هنر تئاتر در ایران، تأسیس نماید. فروغ هم‌چنین بار دیگر در سال ۱۳۳۴ ه.ش. مأموریت یافت مقدمات ایجاد دانشکده‌ای برای آموزش هنر و فنون تئاتر، رادیو و تلویزیون را فراهم آورد. تلاش او سبب شد از سال ۱۳۴۳ ه.ش. دانشکده هنرهای دراماتیک با پنج رشته تحصیلی، فعالیت خود را آغاز کند. هم‌چنین در سال ۱۳۴۵ ه.ش. رشته تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نیز ایجاد شد.

طباطبایر ایران کم‌کم در پهلوی دوم، به لطف همین اقدامات، به تئاتر بدل می‌گشت. نهال اصلاحاتی که با تلخ‌کامی و به‌زور در پهلوی اوّل کاشته شده بود، اکنون اندک‌اندک داشت میوه شیرین خود را می‌داد. نمونه‌های این میوه شیرین، رشد چشم‌گیر اجرا و



محسن نصیرپور

# موج نوی سینمای ایران، یک سونامی نجات بخش<sup>۱</sup>

به‌خصوص سینمای «آنتونیونی» (Antonioni) ایتالیایی گرفته و با این حال اصالت ایرانی خود را نیز حفظ کرده است.

## سینمای آزاد، گلخانه‌ای بدون گل

در اواخر دهه ۴۰، دو جریان عمده در سینمای ایران سر و شکل گرفتند. جریان اول که خود را «سینما آزاد» می‌نامید، تقلایی برای به عاریت گرفتن جهان هنری و مدرنیسم غربی بود. جریانی که نتیجه فعالیت‌های «فرح پهلوی» و اطرافیان‌ش به شمار می‌رفت. با نمایش آثار هنری سینمای اروپا در ایران، جوانانی ذوق زده با دوربین‌هایی مضطرب و بی‌قراری‌های بی‌عزت در تصاویر، با برداشتی اشتباه از سینمای هنری، دست به ساخت فیلم زدند. اتفاقی که به صورت مشابهی در تئاتر نیز در حال رخ دادن بود اما خلافت اهالی «خانه نمایش»، برخلاف اهالی سینما، توانست جریانی مدرن اما اصیل و گره‌خورده به سنت‌های وطنی رقم بزند.

البته مدرنیته در ایران، همواره به‌صورت ترجمه‌های شکل گرفته است و جریان سینمایی مذکور، در فضای «گلخانه‌ای» حیات پیدا کرد. سینما آزاد پس از اعلام موجودیت در سال ۴۸، حمایت تلویزیون ایران را پشت خود می‌دید و از سال ۵۰ به آن وابستگی پیدا کرد. برای مثال هر هفته برنامه‌ای با نام «سینما آزاد» از تلویزیون سراسری پخش می‌شد، که خود گواهی بر کمک‌های تلویزیون به حساب می‌آمد.

یکی از اصلی‌ترین ضعف‌های جریان سینما آزاد، رویکرد سیاسی‌گریز آن بود. فیلم‌هایی بدون سوژه و فاقد هرگونه انتقاد، نوآوری و خلافت در فرم اما در بستری عاریه‌ای و خارج از پس‌زمینه‌های تاریخی. پوسته‌هایی بی‌جان که نشان از تلاشی شکست‌خورده می‌دادند.

## موجی که گلخانه را ویران کرد

در مقابل سینمای آزاد، جریانی دیگر در حال شکل‌گیری بود که بعدها «موج نوی سینمای ایران» خوانده شد. موجی که با دو اثر ماندگار «گاو» اثر «داریوش مهرجویی» و «قیصر» ساخته «مسعود کیمیایی» در سال ۴۸، کلید خورد. موج نو علاوه بر جلب توجه روشن‌فکران و بزرگان هنر و ادبیات، در بعضی موارد گیشه را نیز فتح کرد. این جریان به‌وضوح در تضاد با جریان مودحمایت از سمت دربار در حرکت بود. شاخصه اصلی موج نوی سینمای ایران را می‌توان ارتباط عمیق با ادبیات معاصر دانست.

از نکات قابل توجه فیلم «قیصر»، حضور «عباس کیارستمی» به عنوان طراح تیتراژ و «امیر نادری» به عنوان

سینمای ایران طی سال‌های متمادی، فراز و نشیب‌های بسیاری را به خود دیده است. در این نوشته، سعی بر آن شده تا با مرور اتفاقات سیاسی-اجتماعی، تاثیر آن‌ها بر جریان سینمای ایران و همچنین تاثیرات موج نوی سینمای ایران بر اجتماع ایران بازگو شود. پس یک عقب‌گرد ۷۰ ساله، برای رسیدن به سر آغاز این قطار کهنه، اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

## «فیلمفارسی»، مهمان ناخوانده سینمای ایران

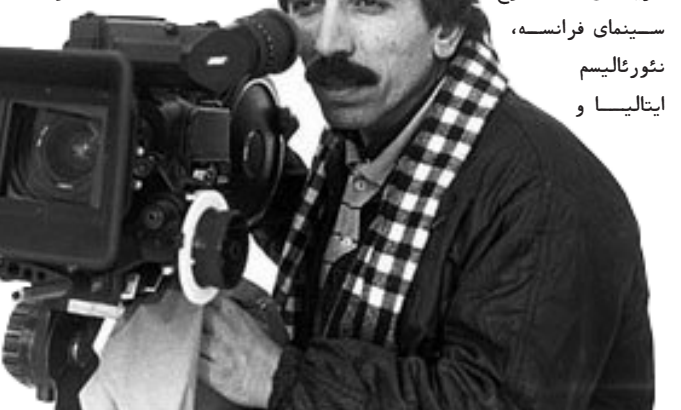
«اسماعیل کوشان» با ساخت چندین استودیو فیلم‌سازی در اواخر دهه ۲۰، نطفه تولد فیلمفارسی را شکل داد. از ویژگی‌های بارز فیلمفارسی‌ها می‌توان به موضوعات جنسی، روابط بسیار سست علی و معلولی و شخصیت‌پردازی‌های سطحی و بی‌منطق اشاره کرد. پس از کودتای سال ۳۲، هماهنگی موزونی میان محتوا و تم فیلمفارسی‌ها و شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر کشور به چشم می‌خورد.

## سوسوی چراغ کم‌جان هنر در سینمای ایران

«خانه سیاه است»، شاهکار «فروغ فرخزاد» در سال ۴۱ شمسی، اولین بارقه امیدواری را به کالبد سینمای ایران بازگرداند. فروغ با کمک بی‌دریغ «ابراهیم گلستان» به عنوان تهیه‌کننده، مستند خانه سیاه است را به جهان هدیه داد. مستندی از درد و رنج جذامیان یک آسایشگاه در تبریز، که تبدیل به یکی از آبرومندترین آثار سینمای ایران، در سطح جهانی شد. به تعبیر یکی از منتقدان غربی، خانه سیاه است راه موج نوی ایران را هموار کرد.

پس از آن، با تولید فیلم‌هایی همچون «خشت و آینه» ساخته ابراهیم گلستان، «شب قوزی» ساخته «فرخ غفاری» و «سیاوش در تخت جمشید» اثر «فریدون رهنما»، سینمای روشن‌فکری و مدرن در ایران زاده شد که آشکارا در تعارض با جریان غالب سینمای آن روز ایران، یعنی فیلمفارسی بود. تاثیر سینمای اروپا بر این جریان هنری نوپا کاملاً آشکارا بود. برای مثال

فیلم خشت و آینه  
«اینگمار برگمان»  
جریان موج  
سینمای فرانسه،  
نئورئالیسم  
ایتالیا و



۱. برگرفته از نشریه فرم و نقد شماره هفتم





سهراب شهیدثالث

### ✓ ظهور هنرمندانی تکرارنشدنی در سینمای ایران

«بهرام بیضایی»، «ناصر تقوایی» و عباس کیارستمی، سینماگرانی که هر ملتی به داشتن حتی یکی از آن‌ها غبطه می‌خورد. بیضایی با دل‌بستگی به «کوروساوا» (Kurosawa) و «هیچکاک» (Hitchcock)، و عمدتاً در فضایی تمثیلی و نمادگرا، فیلم‌های روشن‌فکرانه‌اش را روانه سینمای در حال اوج ایران کرد؛ «رگبار»، «کلاغ»، «چریکه تارا» و ...

اصالت فکری آثار بیضایی، همواره او را مقابل جریان‌ات گلخانه‌ای و هنرمندان خودباخته و هدایت‌شده قرار می‌داد. در تقابل با بیضایی اما، می‌توان به «کیمیای» اشاره کرد. کیمیای تحت تاثیر آثار دهه شصت «ژان لوک گدار» (Jean Luc Godard)، فیلم «مغول‌ها» را ساخت. با همان دغدغه‌های روشن‌فکران فرانسوی! و بقیه آثارش را نیز در بستر هذیان‌هایی ذهنی و پر از هرج‌ومرج تولید کرد. کیمیای را می‌توان نمونه‌ای از فیلم‌سازی دانست که آثار اروپایی را عیناً ترجمه می‌کردند و به مخاطب تحویل می‌دادند.

قطعه دیگری از پازل موج نوی سینمای ایران، تقوایی بود. کارگردانی کم‌کار و به‌شدت متعبد به سینمای قصه‌گو و کلاسیک. «آرامش در حضور دیگران» و «نفرین»، هدیه تقوایی به دوست‌داران سینما بود. تقوایی در اوّلین دهه پس از انقلاب نیز رشد خود را ادامه داد.

اما اگر کمی از گیشه سینما فاصله بگیریم و غلظت چاشنی هنر را بیافزاییم، نامی بالاتر از «سهراب شهیدثالث» نخواهیم یافت. آثار او را می‌توان در زمره جریان موج نو و اعتراضی سینمای ایران قرار داد. شهیدثالث اکثر فعالیت حرفه‌ای خود را خارج از ایران و در آلمان سپری کرد، اما «طبیعت بی‌جان» او، که خرس نقره‌ای جشنواره برلین را نیز کسب کرد، زندگی طبقه کارگر رنج‌کشیده ایرانی را به تصویر می‌کشد. طبیعت بی‌جان، روایت‌گر سوزن‌بانی پیر است که حکم بازنشستگی‌اش را دریافت می‌کند و باید جایش را به یک جوان دهد. سوزن‌بانی آن‌چنان خودباخته که از زمان خدمت خویش آگاه است، اما سن خود را نمی‌داند! عباس کیارستمی که بعدها نامی جهانی برای سینمای ایران به ارمغان آورد و به‌زعم منتقدان غربی، یکی از فیلم‌سازان جریان‌ساز سینمای هنری دنیا محسوب می‌شود، در آن سال‌ها به شدت تحت تاثیر سینمای شهیدثالث بود.

### ✓ انقلاب وبرزخ

پس از سقوط سلطنت و با روی کار آمدن حکومتی مذهبی، بسیاری از مردم و سینماگران گمان می‌کردند که بساط سینمای ایران برای همیشه برچیده خواهد شد. اما آنچه اتفاق افتاد، خلاف تصورات بود. سینمای ایران پس از انقلاب زنده ماند، اگرچه تا چند سال گرفتار سردرگمی و بلاتکلیفی بود و هنوز کسی از خطوط قرمز و مرز سانسور باخبر نبود.برزخ حاکم

عکاس است. همچنین «علی حاتمی» نیز در تهیه نگاتیو به کیمیایی کمک رسانده بود. فیلم «تنگنا» ساخته امیر نادری، تولّد یک فیلم شناسنامه‌ای برای ایران بود. شناسنامه‌ای تاریخی برای تهران سال ۵۲؛ سیاه، کثیف و غریب.

«فریدون گله»، دانش‌آموخته فیلم‌سازی در آمریکا، با استفاده از نشانه‌های آشنا برای مخاطب ایرانی و با بهره‌گیری مختصر از فیلمفارسی، در کنار تمهیدات تکنیکی، سبکی و روایی اگزیستانسیالیستی، فیلم «کندو» را خلق کرد. تاثیرپذیری گله از «ژان پیر ملویل» (Jean Pierre Melville) فرانسوی مشهود است. کندو، برنده جایزه بهترین فیلم از جشنواره فیلم تهران به داوری آنتونیونی شد! اوج تضاد میان سینمای گلخانه‌ای و سینمای روشن‌فکری. «رضا کرم‌رضایی» در ضمن تعریف خاطره‌هایش از آن جشنواره، نقل‌قولی از فرح پهلوی ذکر می‌کند؛ لحظه‌ای که فرح، باتعجب به داوران موردستایش غربی‌اش نگاه می‌کند و آهسته به کرم‌رضایی می‌گوید: «آبرومون رو با این فیلم‌های بزنبزنی و لمپنی نبرید».

نگاه بسیاری از روشن‌فکران آن زمان مشابه فرح بود؛ نگاهی ترجمه‌ای و بدون اعتمادبه‌نفس. ناتوانی آن‌ها از درک ظرافت‌های روایی چنین آثاری، باعث تلف شدن استعدادهایی همچون فریدون گله، حتی پیش از انقلاب شد.



و تحوّل سینمای کودک در ایران بود. در کنار کیارستمی، فیلم‌سازان به‌نامی چون امیر نادری، «مجید مجیدی» و «جعفر پناهی» نیز روایت‌گر گوشه‌هایی از زندگی کودکان ایرانی شدند.

«دونده» فیلم تحسین‌شده امیر نادری، «خانه دوست کجاست؟» اثر کیارستمی و در آخر بیضایی با فیلم «باشو، غریبه کوچک»، که شاید برای مدّت‌ها دست‌نیافتنی‌ترین فیلم سینمای ایران باقی بماند، در جشنواره‌های بین‌المللی سینمایی بسیار خوش درخشیدند.

در انتها، وظیفه خود می‌دانم از مرکز سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به نیکی یاد کنم. مرکزی که در سال ۴۹ تاسیس شد و سکوی پرتابی بود برای عباس کیارستمی و امیر نادری. صدحیف و صد افسوس که این کانون پس از انقلاب، دچار دگرگونی و بحران برگشت‌ناپذیری شد.

## و اما، حالا چه مانده از آن موج باشکوه؟

هر چقدر هم بخواهیم نیمه پر لیوان را ببینیم، جز رطوبت اندکی، ته لیوان سینمای ایران چیزی نمانده است. نمونه‌های امیدوارکننده‌ای گاه ظهور می‌کنند، که شرایط موجود اجازه درخشش بیشتر را برایشان ناممکن ساخته است. خلاصه سینمای امروز ایران؛ گیشه زیر سلطه هزارپایان و مطرب‌ها، کرختی و فقدان توجه، سهم اهالی مظلوم هنر و تجربه!

چریک انقلابی دوره شاه، که پیش از انقلاب هیچ تجربه‌ای در زمینه سینما و تصویر کسب نکرده بود. مخلصان پس از چند تجربه ناموفق در زمینه هنری، فیلم‌های «بایکوت» و «دست‌فروش» را ساخت که خبر از تولد مخلصانی خوش‌فکر و تحول‌یافته می‌داد. در بایکوت، به نیروهای چپ و مارکسیستی تاخت و در فیلم سه قسمتی دست‌فروش، دوربین انتقادی‌اش را متوجه نیروهای راست و سرمایه‌داران مذهبی کرد و جامعه‌ای خالی از عذوفت انسانی را به تصویر کشید.

تابوشکنی‌های مخلصان ادامه یافت و در فیلم‌های «نوبت عاشقی» و «شب‌های زاینده‌رود»، رویکردی غیرشرعی و جسورانه از عشق را جلوی دوربین برد. آثاری که به‌وضوح در تعارض با خط‌قرمزهای حاکم بر سینمای ایران بود. خاموش کردن پروژه مخلصان الزامی به نظر می‌رسید؛ هر دو فیلم توقیف شدند.

بعد از این بود که مخلصان اندکی خوی اعتراض‌آمیز خود را کنار گذاشت و با سازش بیشتری به تولید آثارش مشغول شد. اما سال ۸۴ از ایران خارج شد و در طی این سال‌ها در تاجیکستان، هند، اسرائیل، گرجستان و ایتالیا به خلق آثار مشغول بود. احتمالاً فیلم «پرزیدنت» (President) مخلصان، شنیده‌شده‌ترین آثارش در سال‌های اخیر محسوب می‌شود.

## فتح قله‌های جهانی با تکیه بر دنیای کودکان

یکی دیگر از محدودیت‌های منظور شده در اداره ممیزی و سانسور، حذف ستاره‌سالاری از عرصه سینما بود. از همین رو، در اواسط دهه شصت، سینمای ایران در غیاب زن و با توجه به قدغن شدن ستاره‌سالاری، تحت سلطه کودکان قرار گرفت. عباس کیارستمی، که پیش از انقلاب نیز با دنیای کودکان آشنا بود و اولین فیلم بلندش (به نام «مسافر») با نابازیگرانی نوجوان، شاهکاری تکرارنشده‌ای از آب در آمد، پیش‌گام شکل‌گیری

بر سینمای ایران، همه را متحیر و سرگردان کرده بود و هیچ‌کس درک درستی از آینده نداشت. فتوای رهبر انقلاب در بهشت‌زها، پایانی ظاهراً خوش بر این برزخ بود؛ «ما با سینما مخالف نیستیم، ما با فحشا مخالفیم».

در سال‌های اول انقلاب، بیشتر سینماگران خلاق قبل از انقلاب، از صحنه سینما دور ماندند و میدان، برای چند سال در دست فیلمسازی‌سازان سابق افتاد. اندک فیلم‌های ارزشمندی هم‌چون «خط‌قرمز» کیمیایی، «مرگ یزدگرد» و «چریک تارا» بیضایی، «حاجی واشنگتن» حاتمی و «حیات‌پشتی مدرسه عدل آفاق» مهرجویی نیز قربانی سانسور شدند و اکثرشان هرگز طعم اکران عمومی را نچشیدند.

## تاسیس گلخانه اسلامی

با گذشت چند سال از انقلاب، نهادهایی سینمایی برای ایجاد سینمای اسلامی و گلخانه تازه‌ای تاسیس شد. وضع محدودیت‌هایی مثل حذف عوارض از تولیدات داخلی، پرداخت وام‌های بانکی به تهیه‌کنندگان سینمایی و تحدید ورود فیلم‌های خارجی، از جمله اندک اقدامات مثبت جهت بهبود وضعیت اقتصادی بحران‌زده سینمای ایران بود. اما از سویی، حذف بخش خصوصی و سایه سنگین دولت بر سر سینمای ایران، آسیب‌های جبران‌ناپذیری به سینمای ایران وارد کرد. قوانین و مقررات جدید تصویب شده، در زمینه سانسور و ممیزی، بسیار کلی و مبهم بود و دید واضحی به سینماگران نمی‌داد. عمده تمرکز و حساسیت اداره ممیزی و سانسور، پیرامون نمایش سکس و روابط آزادانه زن و مرد می‌چرخید. دیواری که به‌کندی فرسوده شده و در حال فرو ریختن است.

## سیر تحوّل یک کارگردان؛ از چریکی انقلابی تا معترضی تابوشکن

«محسن مخلصان» یکی از سینماگرانی بود که با درک رادیکالی از سینما و اسلام، سعی در تبیین سینمای اسلامی موردنظر خود را داشت.