۲

سینمای ایران، سیاست‌ها، اقتصاد، رکود و...

مشروح سخنان سید محمد بهشتی در دومین جلسهٔ انجمن کارگردانهای سینمای ایران ۷۰/۵/۲۲

بهشتی: در صحبتهای شما مطرح شد که ما در آستانهٔ تحول در قواعد و مبانی سینمای کشور هستیم. نه، این طور نیست. ما در آستانهٔ تحول در مدیریت در سینما هستیم. قوانین ادارهٔ سینما مربوط به مدیریت است. مثلاً اگر شما گروه‌بندی را مطرح می کنید، گروه‌بندی مبتنی بر قاعدهٔ کلی برخوردار بودن فیلم برتر از امتیازاتی نسبت به فیلم پست تر است. برای این قاعده و اجرای آن، باید به سیستم گروه‌بندی متوسل شد، که تاکنون این امر توسط وزارت ارشاد انجام می شده است. البته ممکن است بتوان مکانیزم دیگری برای آن درنظر گرفت یا نوع امتیازات را تغییر داد؛ اما قاعدهٔ کلی این است که فیلم برتر باید متمایز شده و از بحران مصون بماند و نیز از امتیازاتی برخوردار شود. تردید در این مبنا، باعث باخت سینمای ما می شود.

ما از فیلم ایرانی در مقابل فیلم خارجی باید پشتیبانی بکنیم، یعنی فیلم خارجی حق تفوق اقتصادی پیدا کردن بر سینمای ما را نباید داشته باشد؛ ولی می تواند واسطهٔ ارتباط فرهنگی هنری ما با سینمای دنیا قرار بگیرد. حالا باید دید این قاعده توسط چه فیلمی، به چه ترتیبی و با چه مکانیزمهایی می تواند دچار تغییر و تحول و دگرگونی شود تا به صورت بهتری بتوان به آن ظهور خارجی داد.

مردم مثل یك منشور دارای وجوه مختلف هستند، اگر فیلم مبتذل به آنها نشان دهید، این طور نیست که همه از آن بدشان بیاید. این یك امر واضح است که سرشت اولیهٔ آدم، ارضای شهوات و تمایل به هیجان و امثالهم است. شما کلی تلاش کرده‌اید تا سینما از همجواری با کاباره‌ها خلاص شود و مختصات

فرهنگی پیدا کند و یك نگاه دیگری به آن بشود و اگر آن را تنزل دهید، همه چیز نابود می شود.

تلویزیون هم اگر مرتباً مسائل سطحی و سخیف و تحقیرآمیز به مردم نشان دهد، باعث تنزل این دیدگاه خواهد شد. این که سریالی مثل میهمان مورد استقبال واقع می شود، توهین آمیز است زیرا اولین فرض این برنامه این است که مخاطبش ابله است و خیلی موارد ساده و آشکار را متوجه نمی شود. مردم استعدادهایی دارند که باید کلی سعی کنید تا آنها را به نقطه‌ای ارتقا بدهید که بتوانید دو کلمه حرف جدی بزنید یا بر سر یك حرف جدی آنها را بخندانید یا نسبت به یك موضوع جدی آنها را به هیجان آورید، و این با تنزل به این مراتب پست امکان پذیر نیست. بدین خاطر اگر کوچکترین تردیدی در مبانی بشود، دیگر نمی توان خسارات به بار آمده را ترمیم کرد. همین الآن اگر سینمای خودمان را از قرنطینه خارج کنیم یعنی اجازه بدهیم سینمای امریکا بیاید، فکر می کنید چه اثراتی بر سینمای ایران خواهد گذاشت؟

ـ اگر قرنطینه را برداریم و آنها نیایند، چطور؟

بهشتی: نمی شود، آنها کوشش خود را می کنند. الآن فقط قرنطینه مانع است. اگر شما قرنطینه را بردارید، می آیند.

ـ ما قرنطینه را از سینمای خودمان برداریم.

بهشتی: نسبت به چی قرنطینه را برداریم؟

ـ مشکلی که دربارهٔ قوانین وجود دارد مثلاً دربارهٔ درجه‌بندی. منظور این نیست که نفس درجه‌بندی بد است بلکه وقتی درجه‌بندی به سلیقهٔ شخص یا افراد خاصی موکول می شود، دچار اشکال می شود. یعنی بلوکه شدن قدرت در اختیار تعدادی آدم. این چگونه امکان دارد؟

ـ چگونه می توان به این رسید که قدرتهای افراد با سلیقه‌های مختلف در سرنوشت یك فیلم، اینقدر اثر نداشته باشد...

بهشتی: شما این را بین خودتان بحث کنید و به ما پیشنهاد دهید.

ـ چیزهایی که شما گفتید تغییرناپذیر است، درجه‌بندی و امتیاز و...

بهشتی: گفتم منظور از درجه‌بندی این است که باید بین فیلم برتر و فیلم پست تر، تفاوت قائل شد.

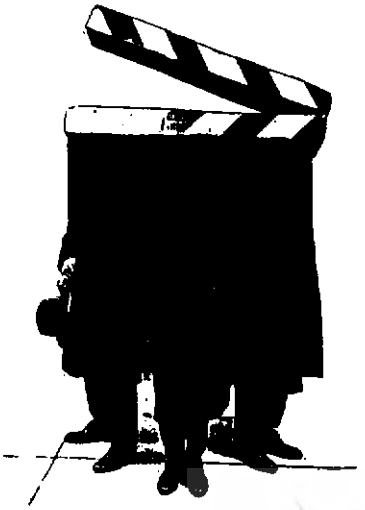
ـ ما هم منظورمان تشخیص همین برتر و بهتر و پست تر است.

بهشتی: یك مطلب این است که چه کسی تشخیص دهد که عادلانه باشد و نزدیك به واقعیت، یکی دیگر این است که حالا که تشخیص داده شد، طبق چه قاعده‌ای عمل بکنیم و امتیازات و مضیقه‌ها چه باشد. تمام اینها را می توان بحث کرد، فقط به نظر من در مبنای حمایت از فیلم برتر در مقابل فیلم پست تر نباید تردید کرد. در این درجه‌بندی چه کسانی ذینفع هستند؟ تهیه کننده، کارگردان، صاحب سالن و تماشاگر. در اینجا این گرفتاری وجود دارد که کارگردانهایی که در بعضی فیلمها ذینفع هستند، تشخیصشان نمی تواند عادلانه باشد، تهیه کننده و صاحب سینما هم به همین ترتیب. اگر تاکنون معاونت سینمایی درجه‌بندی کرده، حداقلش این است که از شائبه ذینفع بودن به دور است و حداکثر حرفی که شما می توانید بزنید این است که اینها تحت تأثیر سلیقه‌هایشان کار کرده‌اند. درحالی که هر گروه دیگر را هم که

پیشنهاد دهید، باز می توان گفت سلیقه‌هایشان در قضاوت دخیل است. مگرمی‌شود کسی بدون سلیقه باشد؟ اگر بپذیریم که کسی دراین مورد بدون اعمال سلیقه نمی تواند قضاوت کند، آن موقع می توان به دنبال مکانیزمی رفت که این سلیقه‌ها در برخورد با همدیگر، یکدیگر را خنثی کنند. یعنی نقش سلیقه‌ها را کاهش دهیم. یعنی ترکیبی از سلیقه‌های متنوع برای رسیدن به یك میانگین واقعگرایانه و بهتر، داشته باشیم. البته فقط در ۲۰٪ موارد سلیقه‌ها نقش دارند و در ۸۰٪ بقیه، در تشخیص الف یا ب یا ج فیلمها، اختلاف نبوده است. اگر فیلمهای سال گذشته را بگذارند جلوی شما و بگویند این تعداد الف، این تعداد ب و این تعداد ج، گروه‌بندی کن! در هر گروه در دو- سه فیلم اختلاف خواهید داشت. یعنی سلیقه تا این اندازه نقش دارد- البته اینکه در هر گروه کیفی چه تعداد فیلم باید در نظر گرفته شود مربوط می شود به تحلیلی که دربارهٔ وضعیت اقتصادی سینما می شود یعنی کل نقدینگی وارده به سینما و اینکه گردش این نقدینگی در چه حجمی است.

یك بحث دیگری هم وجود دارد و آن احساس عدم مشارکت شما نسبت به این ارزیابی است. این حس، ضایعاتی برای شما دارد زیرا موجب توهماتی در ذهن شماست که مانع از دیدن واقعیت می شوند. حتی می تواند شما را دچار سوء تعبیرهایی کند و در کار فعلی و آینده‌تان هم تأثیر بگذارد. از این نظر حس مشارکت داشتن اهمیت زیادی دارد. حتماً در گروه‌بندی فیلمها، خود دست اندرکار سینما باید نقش جدی ایفا کند.

- در مجهولاتی که شما اشاره کردید یعنی ظرفیت نمایشی ناکافی، هم به جهت تعداد صندلیها و سالنها و هم به جهت توزیع نادرست آنها و دردسترس بودنش، تبلیغات و پشتیبانی رسانه‌ای فیلمها چه از نظر کیفیت یا کمیت؛ به طور کلی فیلمها و بخش تولید را بخشی دانستید که بهتر از همه عمل کرده است و معقولتر از سایر بخشها عمل می کند. این به نظر من حقیقتی است که خود من همیشه قبول داشتم...



بهشتی: این به برنامه‌ریزی ما مربوط نمی شود، به خودتان مربوط است. تلاش شما بیشتر از تلاش رسانه‌ها بوده است درحالی که نقش اول می توانست به عهدهٔ آنها باشد.

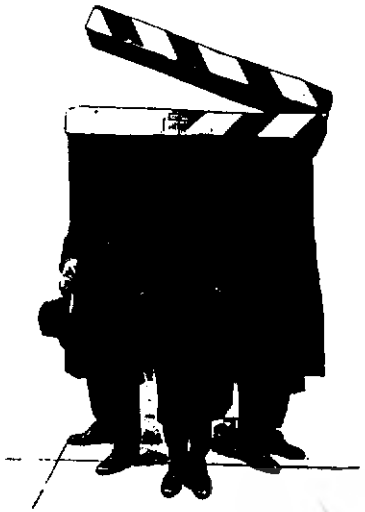
- رسانه‌ها در واقع در این چند ساله منفعل و فلج بودند. سرمایه‌گذاری در زمینهٔ سالنها که گرفتار وضعیت اقتصادی عمومی مملکت شده و بشدت ضربه خورده است و خیلی عقب

است. حرفهای من، توصیف واقعیت است یعنی دارم می گویم که وضعیت موجود چگونه است؟ امکانات یا خطرات موجود چیست و چکار مجبوریم بکنیم. من چند بار در جاهای دیگر هم تأکید کرده‌ام که ۶ سال اول کار شما در معاونت سینمایی وزارت ارشاد از لحاظ مدیریت دارای کارنامهٔ خوب همراه با رشد بوده است. یعنی مشخص است که بخش سینمایی، فعال بوده است. اگر هم دربارهٔ دو سال اخیر گفتیم که این چهارچوبهایی که برای سینما فراهم می شود تنگ است و ممکن است باعث نقص عضو این سینمای درحال رشد شود، باز منظورمان این نبوده که تمام سیاستها را غلط بدانیم. حرف من این است که ما داریم به طرف وضعیتهای جدیدی می رویم که امکانات و محدودیتهای جدیدی را به وجود می آورد.

اینکه ما سینما را با کجا مقایسه می کنیم؟ من می گویم که ما مجبوریم سینمای خودمان را با سینمای امریکا یا هند مقایسه کنیم. زیرا در دنیا فقط این دو سینما از حد روی پای خود ایستادن و رشد کردن و به سینماهای سایر نقاط دنیا تهاجم کردن، بالاتر هستند. یعنی همهٔ آن سی کشور دیگر که سینما دارند، سینماهایشان مستقیم یا غیرمستقیم از سوبسید یا کمکهای دولتی و سرمایه‌گذاری خارجی استفاده می کنند. ما سینمایی داریم که روی پای خودش ایستاده و تا حدی صادرات هم دارد، سینمایی هم داریم که به تمام سینماهای دنیا تهاجم کرده است.

در شرایط تهاجم، یعنی در شرایطی که ممکن است سینما به کلی با یك سینمای خارجی جار و شود، بحث این نیست که چرا سینمایی را که رشد کرده و فعالتر از سایر بخشهای مملکت است، با سینمای امریکا مقایسه می کنیم؟ بله، این مقایسه غیرعادلانه است و حق نیست. ولی کی در اینجا دنبال حق است؟ وقتی آمدند ما را از بین بردند، چه کسی می پرسد که حق داشتید یا نداشتید؟ اگر به صورت مبنایی سینمایمان را با سینمای امریکا یا هند که این قدرت انکارناپذیر دارد که روی پای خودش بایستد و از سوبسید به‌هیچ شکلی استفاده نکند و تمام مردم کشورش را تغذیه فرهنگی کند، مقایسه می کنم، به خاطر این است که احساس می کنم مجبوریم خودمان را مقایسه کنیم. من احساس می کنم که بار خیلی سنگینی را روی دوش سینمایمان می گذاریم و انتظارات خیلی بزرگی از آن داریم؛ اما در شرایطی ناگزیریم. چون ما در واقع در مقابل از بین رفتن هویت فرهنگیمان قرار گرفته‌ایم. ما حاضریم با هر وسیله‌ای که در اختیار داریم مقابله کنیم برای اینکه هویت فرهنگیمان را از بین نبرند. اگر تمام نیروهای موجود، متوجه وظیفهٔ بسیار سنگینی که برای بقا برعهده دارند بشوند، باید تلاش

عجیبی بکنند. درست است که ما خیلی خوب تلاش کردیم و رشد نمودیم، ولی این کافی نیست. این ضربهٔ وحشتناکی که دارد می آید به ما بخورد، آن طور که شما می گویید اطمینان بخش نیست که بتوان از عهده‌اش برآمد؛ شوك بسیار تکان دهنده‌ای وارد خواهد شد. من ضربه‌ای را که در راه است سنگین می بینم و فکر می کنم احتیاج به تغییر طرز تلقی دارد. شاید بشود گفت ما انطباقمان اگر تاکنون هوشیارانه بوده، از این به بعد باید انطباق انقلابی با وضعیت جدید باشد. من در این انطباقها، احتیاج به تحول می بینم نه در ارزشها و کنار گذاشتن ارزشها. انطباق به معنی انعطاف پذیری با شرایط و امکانات جدید و تغییر در تمام مکانیسمهای مدیریت و سیاستگذاری فرهنگی است.



مسئلهٔ سالنها، تبلیغات و پشتیبانی رسانه‌ای خیلی اهمیت دارد، شاید اگر در یك وضعیت درست، وظایفشان را انجام می دادند ما الآن اینقدر از ضربه‌ای که در راه است، وحشت نمی داشتیم. ولی باید واقعیت را قبول کنیم که سرمایه‌گذاری برای افزایش ظرفیت نمایشی علی رغم تشویقهای موجود و افزایش جمعیت، صورت نگرفته است. دربارهٔ تبلیغات و پشتیبانی رسانه‌ای هم همین طور. مثلاً درمورد قضیهٔ تیزرها و ممنوعیت آنها که در تلویزیون اعمال می شود، شاید لازم شود با تلویزیون برخورد کنیم. تلویزیونی که سالی ۵ فیلم از ما می خرد، ۵ میلیون تومان؛ اما صد میلیون پول تیزر می گیرد و مدام امر و نهی هم می کند و به هر کس هم که خواست خسارت سنگین مالی می زند. من فکر می کنم نیرویی که اینجا هست از نظر فکری و هوشیاری آنقدر قدرت دارد که مدیریت کنونی تلویزیون را ساقط کند. یکی از هدفهای اصلی ما می تواند این باشد که تلویزیون را سرجای خودش بنشاند زیرا در تمام دنیا، سینما، محور سایر کارهای تصویری است. البته اگر به نتیجه برسیم، برای جنگ با تلویزیون هم می توان طرح ریخت.

دربارهٔ ظرفیت نمایشی فعلی که گفتید الآن ۳۰٪ سالنها پر است، اگر بتوان آن را به ۶۰٪ رساند و با اندکی افزایش بلیت به رقمی حدود ۲۰۰ میلیون بلیت در سال یعنی ۸ میلیارد تومان گردش سرمایه می رسیم که ۴ میلیارد برگشتی برای سینما و سه میلیارد هم سرمایه‌گذاری مجدد شود یعنی سالی ۱۰۰ فیلم سی میلیون تومانی ساخته شود. البته در میان اینها فیلم ۲۰ میلیونی و ۵۰ میلیونی هم هست. به شرطی که ۵۰ میلیون واقعاً در فیلم دیده شود و به هدر نرفته

باشد. اگر چنین شود، دو برابر وضع فعلی می شود یعنی می توان در هر هفته دو یا سه فیلم جدید بر روی اکران برد. آمار بلند پروازانه‌ای هم نیست و امر غیرطبیعی هم نیست.

اگر چنین بشود بدون اینکه به بازارهای بین المللی بنگریم می توانیم این شوك فیلمسازی بدون سوبسید را تحمل کنیم. البته امروزه در دنیا درآمد فیلم فقط متکی به سالنها نیست بلکه تلویزیون، ویدئو و تلویزیون کابلی هم وجود دارد و درآمد کلان از آنها به دست می آورند. منظور من این است که روی اصلاح امکانات و خصوصیات تولیدی صحبت شود، به نحوی که برای پذیرش این شوك آماده شویم.

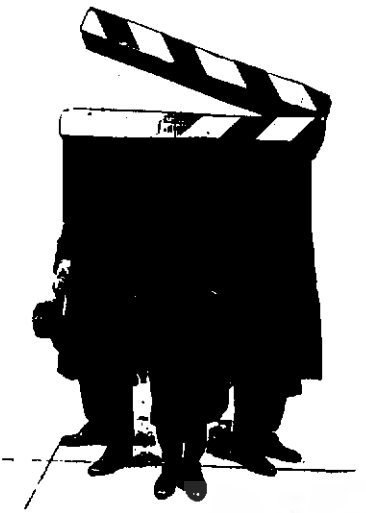
ـ اگر قبول کنیم که سینما یك ابزار فرهنگی است. اگر قبول کنیم که در آینده، هر جنگی که رخ دهد، یك جنگ فرهنگی خواهد بود، بنابر این باید توانایی رقابت و رودررویی را داشته باشیم. ما نمی توانیم بگوییم که چون الآن جنگ تمام شده، پس ارتش احتیاج به هواپیمای جنگی وسلاحهای دیگر ندارد، چون هر آن امکان دارد که حمله‌ای صورت بگیرد. دربارهٔ سینما هم همین طور است. یعنی ما بگوییم چون در قرنطینه حضور داریم و فیلم خارجی وارد نمی شود، پس احتیاجی نیست که ما احساس رقابتی با آنها داشته باشیم یا جدلی داشته باشیم. هیچ کس نمی تواند این تضمین را بدهد که این قرنطینه تا کی طول خواهد کشید. ما باید دائماً این قدرت رقابت را داشته باشیم و از فیلم امریکایی یا اروپایی نترسیم که به ایران بیاید. با وضعیت موجود، او یك حریف بدون رقیب است. شاید هم، زیادی از او تعریف می شود.

برای اینکه قدرت رقابت داشته باشیم، باید یکسری مسائل در تولید فیلمهایمان در نظر گرفته شود. آیا این چیزی است که باید الآن به آن فکر کرد یا اینکه ما می توانیم در همین مدار بستهٔ خودمان دائم چرخش داشته باشیم؟

بهشتی: یکی از دوستان چند وقت پیش به کره جنوبی رفته بود. بنابه سفارش همسرش که نقاش است، در آنجا به دنبال رنگهایی با مارك بخصوصی می گشت. اما هرچه گشت از آن نوع پیدا نکرد. تازه فهمیده بود که کره جنوبی که کشوری توسعه یافته است، در درونش غیر از جنس کره‌ای پیدا نمی شود. بنابر این ما باید به کره‌ایها بگوییم که بگذارید در مملکت شما باز شود و اجناس خارجی بیاید، آن موقع اگر توانستید رقابت بکنید، معلوم می شود که توسعه یافته‌اید؟

ـ آنها در مملکتشان را نبسته‌اند، مالیات سنگین وضع کرده‌اند.

بهشتی: نخیر، آنها به خیلی چیزها اجازهٔ ورود نمی دهند تا در کشورشان مقرون به صرفه باشد. من می خواهم بگویم این دورهٔ توسعه یافتگی مثل همان پلکان می ماند. وقتی به نقطه‌ای خاص رسیدیم، البته می توانیم در را هم باز بکنیم زیرا دیگر خطری ندارد. اگر زودتر باز کردیم، به معنی این است که نمی خواهیم به مکان مورد نظر برسیم. رقابت خوب است ولی ـ اگر به جنبهٔ اقتصادیش نگاه نکنیم و به جنبهٔ فرهنگی بنگریم ـ می بینیم همین الآن هم توسط سیستمهای ماهواره و ویدئو و... تحت تهاجم هستیم. تهاجم، تهاجم فرهنگی است. منظور من از قرنطینه، حاکمیت اقتصادی نداشتن است. یعنی اگر بتوانیم ممنوع کنیم، عقل حکم



می کند که برای حمایت از مال خودمان در مقابل یك تهاجم دیگر، این کار را انجام دهیم.

در سینمای ایتالیا هم که سینمای جذابی بوده که به بازارهای بین المللی راه داشته است، در سینمای ژاپن، فرانسه و انگلیس و همین طور سایر جاهایی که خصوصیات مشابه داشته‌اند؛ وقتی سینمای امریکا به شکل افسارگسیخته می آید و در آنجاها حضور پیدا می کند، نمی توانند نفس بکشند و کار به جایی می رسد که درصد بسیار بالایی از سالنهای موجود در آلمان وانگلیس متعلق به کمپانیهای امریکایی می شود. شمامی بینید که چند سال است در سینمای انگلیس اتفاقی نیفتاده است.

ما خوب است که در رقابتهای بین المللی قرار بگیریم، اما چه موقع؟ رقابت بین المللی در یك موقعیت باعث مرگ ما می شود و در موقعیتی باعث رشد ما می گردد. اگر فیلمهای ایرانی در رقابتهای فرهنگی دائماً شرکت می کردند و ناکام برمی گشتند، باعث اضمحلال و نابودی فرهنگی سینمای ما می شدند. زیرا ما فقط موقعیتهای تحقیر برای او فراهم کرده بودیم. اما زمانی که این سینما موفقیتی به دست می آورد، می تواند باعث رشدش بشود.

به سؤال اول که موقعیت فعلی را چگونه ارزیابی می کنید، برگردیم. در سال ۶۲، سینمای ما، معدل قیمت تمام شدهٔ تولید هر فیلمش سه میلیون تومان بود. سه میلیونی که اگر شش میلیون فقط در تهران می فروخت، پول خودش را برگردانده بود. این سه میلیون هم شامل مواد خام و تجهیزات و خدمات و دستمزدها و خرج صحنه می شده است. سه

الآن تهیه کننده‌ها چون با حس لامسه سروکار دارند، شما را تحت فشار می گذارند که از این جایگاه فرهنگی خودتان خارج شوید. اگر چنین امری رخ دهد، کارگردانهای ما باید یا تغییر رویه بدهند یا صحنه را ترك کنند.

بخش اول، نرخ واحدش تغییر نکرده است. فقط دربارهٔ لابراتوار یك افزایش ۲۰٪ داشته‌ایم. البته دربارهٔ افزایش در بخشهای دیگر توضیح خواهم داد. قیمت اجارهٔ دوربین با سال ۶۳ برابر است. قیمت نگاتیو افزایش نیافته، در زمینهٔ کرایهٔ میز مونتاژ، تغییری داده نشده است. اما آن افزایشی که داشتیم برمی گردد به کیفیت ساخت فیلمها. یعنی تعداد روزهای فیلمبرداری افزایش یافته و همین باعث شده که اجارهٔ تجهیزات بیشتر شود. تعداد نگاتیو اگر قبلاً مثلاً هشتاد حلقه بوده الآن حدود ۱۲۰ تا ۱۲۵ حلقه است. این افزایشها که به کیفیت فیلمها برمی گردد تا حدی طبیعی است و نشان دهندهٔ رشد در سینماست. حتی تجهیزاتی را که قبل از سال ۶۳ نداشتیم، الآن به کار گرفته‌ایم. میزان کیلووات نور در سر صحنه، تفاوت کرده است. اینها دقیقاً شاخصهای رشد کیفی در سینماست. اما دستمزدها و هزینه‌های صحنه رشد سرسام آوری داشته است. دستمزدها تا آنجایی که به داخل سینما برمی گردد، معقول است و مربوط به کیفیت. اما یك بخشی از آن به شاخصهای خارجی یعنی اقتصاد کل کشور برمی گردد، بدین مفهوم که نیروهای انسانی سینما، زندگیشان با دستمزدهای قبلی در شرایط فعلی نمی چرخد. همین افزایش مواد اولیه و تعداد روزها که هزینه‌ها را بالا می برد، باعث شده که هزینهٔ سه میلیون تومانی سال ۶۳، به ده میلیون تومان در سال ۷۰ برسد. هزینهٔ تجهیزات و خدمات هم اگر آن موقع رقمش A بوده، اکنون به اضافهٔ یك رقم دیگر، شده B که این B در واقع آن رشد کیفی است. دو رقم بعدی را که دستمزدها و خرج صحنه است، اگر در نظر بگیریم Á، به اضافه B̂ می شود که افزایش بعد از این هفت سال است. این یعنی چه؟ یعنی اینکه بیشترین فشار وارد بر سینما، از خارج سینماست و اصلاً ربطی به خود سینما ندارد. اگر این فشار را از دوش سینما بردارند، چه اتفاقی می افتد؟

سینما می توانست جزو پرسودترین فعالیتهای اقتصادی کشور باشد، اگر این فشار نمی بود. یعنی بساز وبفروشی که سودآورترین فعالیت در کشور است، ۶۵٪ سود برایش درنظر گرفته می شود درحالی که اگر این فشارها بر سینما وارد نمی شد سینما قاعدتاً بیشتر از ۶۵٪ سود می برد. نکتهٔ دیگر در مورد قهر تماشاچی با سینماست. وقتی طبق آمار، تعداد تماشاگر فیلم ایرانی ما سال به سال رو به افزایش است، می گویند تماشاگر با سینما قهر کرده است.معلوم نیست این سخن در مقایسه با چه زمانی به دست آمده است؟ ما که هر سال رشد تماشاگر داشته‌ایم.

ـ از رشد جمعیت بیشتر بوده است یا کمتر؟

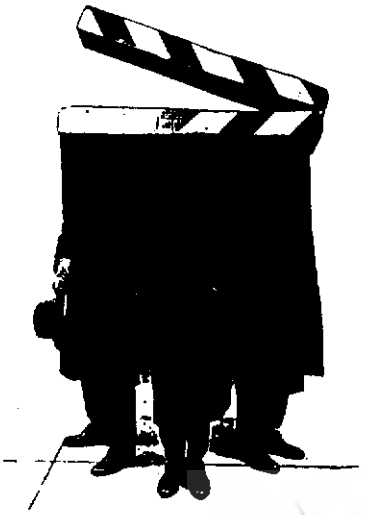
بهشتی: مقایسه نکرده‌ام، ولی به این هم ربطی ندارد زیرا ما که به میزان رشد جمعیت، سالن اضافه نکرده‌ایم.

این یك بحث می تواند باشد که فشارهای خارجی به سینما، شاید عمده‌ترین عامل بحران است. این فشار از داخل سینما نیست که ما گردن بگیریم. اگر ما به گردن بگیریم، راه‌حلش را هم خودمان باید بدهیم که به‌این راحتی در داخل سینما نمی تواند پیدا شود. بسیاری از راه‌حلهایش در خارج از سینما باید یافت شود.

سینما در مسیر خودش به دلایلی درحال ورود به یك دوران جدید است که این راه‌حلهای خارج

از سینما باید به او کمك کند تا در وضعیت خوبی وارد دوران جدید بشود.

یك نکتهٔ دیگر که باز تأکید می کنم مسئلهٔ سیاستگذاری است. هر زمان که مسائل کمّی اهمیت داشته، سیاستگذاری نسبت به رفع مشکلات مؤثرتر و تعیین کننده‌تر بوده است. هرچقدر مسائل کیفی و رشد فرهنگی مطرح شود، نقش فیلمساز اهمیت بیشتری پیدا می کند. کار سیاستگذار کاهش پیدا نمی کند، بلکه کارها بیشتر می شود، که از این میزان کار بیشتر، هم سهم سیاستگذار و هم سهم فیلمساز افزایش می یابد. در سال ۶۲ که راه‌اندازی سینما را شروع کردیم، ۹۰٪ کار را ما انجام دادیم. ما نقشمان را با چه چیز ایفا کردیم؟ با اهرم قیمت بلیت، کاهش عوارض، ممنوعیت ورود فیلم خارجی توسط بخش خصوصی و... با چنین کارهایی که ۹۰٪ سیاست را اعمال می کردند، خیلی کارها صورت گرفت. ده درصد بقیه را هم دست اندرکاران سینما با همان فیلمهایی که می ساختند، عمل کردند. همین طور که جلو می آییم و می رسیم به سال ۶۵، سینمای ما که از حالت اغما خارج شده بود، حالا می بایست مانند یك آدم بلند می شد، راه می افتاد، مشت محکم می زد و از مانع بلند می پرید. اینها دیگر به عهدهٔ خود اوست. ما تنها کاری که می توانیم بکنیم، تغذیهٔ آن است. ولی این احیا مقدار زیادیش به اعتماد به نفس و همت بلند خودش بستگی دارد. در حقیقت از سال ۶۵ به بعد، کار ما کمتر نشده، بلکه حتی پیچیده‌تر هم شده است ولی میزان حضور ما در مجموعه، یعنی سهم سیاستگذار رو به نزول گذاشته است.

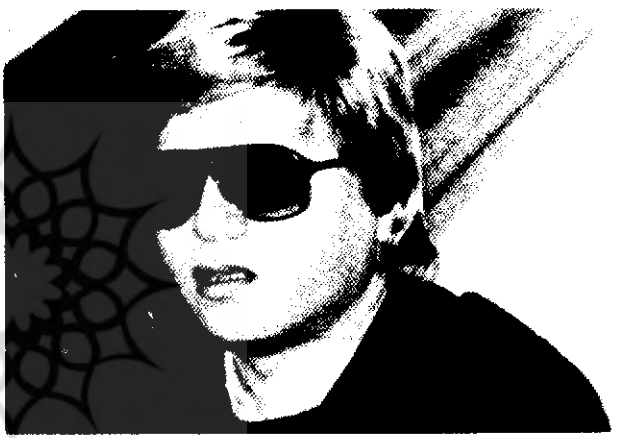


به طوری که الآن بیشتر از ۳۰٪ نیست. درحالی که میزان حضور فیلمساز رو به افزایش گذاشته و به ۷۰٪ رسیده است.

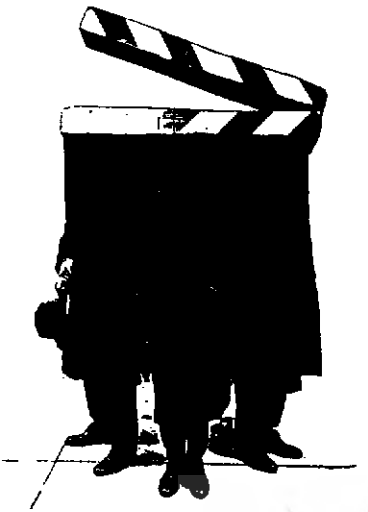
الآن در این سینما فیلم خوب می تواند ساخته شود. اکنون کارگردانها زیر سؤال می روند که چرا فیلمهای خوب نمی سازید؟ یعنی به اتکای بهترینها، بدنهٔ سینما مورد سؤال قرار می گیرد که چرا همهٔ کارهایتان از نوع بهترینها نیست.

کار ما در این مرحله فقط تأمین تجهیزات خوب برای این سینماست. اما بهره‌برداری خوب از این تجهیزات به برنامه‌ریز ربطی ندارد. به خود بدنهٔ سینما مرتبط است. ما فقط می توانیم مضیقه‌هایی بگذاریم. کما اینکه آمدیم و گفتیم اگر صدابرداری سر صحنه نباشد، صد حلقه نگاتیو و اگر سر صحنه باشد، ۱۴۰ حلقه نگاتیو به آن اختصاص می دهیم.

ما این تجهیزات را می دهیم و از طرفی تنها کاری که می توانیم بکنیم وارد کردن شوك به کسانی است که مشغول کار هستند تا سعی کنند به نحوی از انحا هزینه‌هایشان را کم کرده و کارشان را زودتر انجام دهند. مثلاً می گوییم اگر یك صد و یك حلقه می خواهی، باید یك حلقهٔ اضافی را با نرخ بالاتر خریداری کنی. یعنی کمی سخت می گیریم تا آنها سعی کنند که این یك حلقه را مصرف نکنند، یك روز زودتر فیلمبرداری را تمام کنند و هزینه‌هایشان را کاهش دهند. این نقش سیاستگذاری می تواند باشد. حالا اینکه با این صد حلقه، کسی فیلم خوب می سازد و کسی دیگر فیلم بد، به خود فیلمساز برمی گردد. الآن هم که گاهی از ما سؤال می شود که چرا فلان فیلم ساخته شد؟ و ما اکراه داریم پاسخ دهیم، بدین خاطر است. زیرا معنی ندارد ما به گردن بگیریم. بروید یقهٔ کارگردان را بگیرید. مثلاً در **آپارتمان شمارهٔ ۱۳** که سؤال شد گفتم ما فقط می توانستیم این امکان را برای آقای صمدی فراهم کنیم که او فیلمش را بسازد. حالا اگر سؤال دارید یا می خواهید تشویق کنید و یا حتی فحش بدهید، باید به او مراجعه کنید. ما فقط می توانیم مورد این سؤال واقع شویم که چرا امکانات در اختیار افراد نگذاشتیم ـ البته اگر نگذاشته باشیم ـ به این خاطر، شما خودتان را متوقع از سیاستگذاری ندانید. بسیاری از این مسائل به همان حیات فرهنگی و نهضتهای فکری و هنری موجود در جامعه برمی گردد که سیاستگذاری نقشی در آن ندارد.



اگر من نقش دارم در سینما، به خاطر سابقه و سلیقه و فکر و اندیشه‌ای است که خودم دارم و



البته مثل همه سعی می کنم در مواقعی عده‌ای را هم تحت تأثیر قرار دهم. من اگر چنین مختصاتی را نداشته باشم، نمی توانم این کار را بکنم. چنانچه هر کسی که فکری دارد چنین می کند.

ـ ابزار کلوب را دارید ولی امکان انتقال را نه.

بهشتی: شاید. اما این برمی گردد به شخصیت من، نه به سِمت و جایگاه اداری من. البته هرکس، هر شخصیتی که داشته باشد، سعی می کند از امکاناتی که در اختیارش است، حداکثر بهره‌برداری را بکند. اما سعی نکنید که این را به گردن دیگری بیندازید و از زیر آن شانه خالی کنید که هیچ مشکلی را از شما حل نخواهد کرد.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ پشتیبانی دولتی است. صحبت شما از یک نظر درست است ـ که ما سینمایمان را باید با سینمای امریکا مقایسه کنیم و چاره‌ای هم نداریم ـ اما به دلایلی متفاوت با دلایل شما. از یک نظر هم صحیح نیست زیرا تفاوتهای فاحش با یکدیگر داریم. اگر به فصل مشترکها و تفاوتها توجه بکنیم، دچار خطا نمی شویم.

بحث جالبی خواهد بود که بیاییم بررسی کنیم سینمای امریکا و هند که شما به درستی مثال زدید که سینماهایی هستند که روی پای خودشان ایستاده‌اند، آیا مورد پشتیبانی دولتی نیستند؟ یعنی دولت آن کشورها، جایگاهی برای سینما قائل نشده، هیچ حسابی باز نکرده، هیچ سرمایه‌گذاری روی این موضوع نکرده، یعنی بخشی از مأموریت خودش را معطوف به این سینما نکرده است؟ وقتی بررسی می کنیم،

از جمله عوامل عدم توسعه در بدنهٔ سینما، عدم وجود اطلاعات کافی نسبت به وجوه مختلف سینمای فعلی است. یعنی به دلیل اینکه رسانه‌ها به این مباحث نپرداخته‌اند و اطلاعات منتقل نشده، خیلی قضایا در مقیاس کلان ارزیابی نشده است.

می بینیم اصلاً این طوری نیست. اتفاقاً در این دو کشور، دولتهایشان بیشتر از همهٔ کشورها، موضوع سینما را جدی گرفته‌اند. در امریکا تنها گروهی که بدون وقت قبلی می توانند با رئیس جمهور ملاقات کنند اینها هستند. اما رابطهٔ اینها غیرقابل رؤیت هست.

چطور می شود که یك دفعه ریگان روی کار می آید و یك روحیهٔ خیلی تهاجمی و میلیتاریستی حاکم می شود و بعد در سینمای امریکا، چنین روحیه‌ای رواج پیدا می کند؟ این نمی تواند اتفاقی باشد. به نظر من از جنبهٔ هم جهت بودن سینما و حکومت و یا سینمای دولتی، سینمای امریکا و هند، دولتی‌ترین سینماهای دنیا هستند. اگر شما به هند بروید می بینید که میزان سرمایه‌گذاری دولتی از نظر وقت، پشتیبانی، انواع و اقسام بده وبستانها و کلاً میزان ارتباط حکومت هند با سینما بیشتر از میزان ارتباط آن با تلویزیون است. زیرا در این کشور، جایگاه سینما، جایگاه بخصوصی است. یعنی شاید بزرگترین اهرم برای کنترل آن جمعیت انبوهی که دارند، سینماست. جایی که با فیلمها، برای مردم رؤیا بافی می کنند تا این ملت متنوع و با تفاوتهای بسیار فاحش را همچون آب میان بافتی، در یك مجموعه حفظ کنند.

در سینمای امریکا، اگر به فیلمهای جدیدش بنگرید، پرچم امریکا در مهمترین موقعیت دراماتیکی به اهتزاز درآمده است. این یك امر بدیهی است که سینمای امریکا همواره طرفدار حکومت است، چه در ظاهر و چه در باطن. البته با مکانیزمهای پیچیده‌ای که دارند، ردپای حکومت را به طور آشکار در سینما نمی توانید پیدا کنید. نمی توانید آقای انوارِ سینمای امریکا را پیدا کنید البته نه اینکه مخفی کرده باشند، بلکه برای آدمی که نخواهد از طریق سیستم حکومتی دنبال آن بگردد، در دنیای سینما امکان ندارد بتواند رد آن را بیابد. آنها خیلی دقیق و پیچیده عمل می کنند.

بنابراین در کشورهایی چون هند و امریکا، سینما مورد پشتیبانی بیشتر، دقیقتر و پیچیده‌تر واقع می شود. درصورتی که در سینمای اروپا نسبت دولت به سینما طوری است که سینما ناگزیر است در شرایط گلخانه‌ای اداره شود و دولت این شرایط را برایش فراهم می کند. بدین خاطر مجبور است از سایه خارج شود. یعنی شما در هر تماسی که می گیرید، چنانچه مقداری هوش و ذکاوت به خرج دهید، ردپای حکومت یا دولت را می توانید پیدا کنید. مثلاً الآن من که از فرانسه، فیلم برای جشنواره می خواهم، در یونیفرانس آنجا که با ما در تماس هست، معاون مدیرش، معاون وزارت خارجه نیز هست. نسبتها را می بینید که چقدر به هم نزدیك می شود؟ وقتی می خواهید به فرانسه فیلم بفروشید، بلافاصله می گویند که در قرارداد ماده‌ای اضافه شود که ۳۰٪ درآمد را به فلان جا بدهید و در پیگیری قضیه، بلافاصله حضور حکومت معلوم می شود. در همهٔ جاها چنین وضعیتی هست.

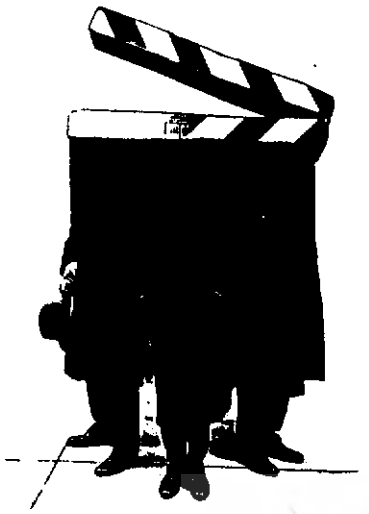
تفاوت اینها با سینمای امریکا و هند در چیست؟ در سینمای امریکا و هند، شرایط گلخانه‌ای نیست. یك شرایط طبیعی است و در یك نسبت تنگاتنگی، دولت و سینما با همدیگر به سر می برند. سینما از حکومت روبرنگردانده و حکومت هم از سینما. سینما به حکومت شدیداً محتاج است، حکومت هم شدیداً محتاج

سینماست.

این که گفتم دولت امریکا وقتی به جایی مثل پاکستان می خواهد کمک کند، یکی از اقلام کمکهایش فیلم امریکایی است، بروید ببینید در پشت پرده یعنی چه؟ یعنی شما وقتی می روید فیلم می سازید، یکی از منابع درآمدتان، خرید دولت امریکا از شماست. «رایت» مجموعه‌ای از کشورها را می خرد که مجانی فیلم در اختیار آنها بگذارد، یعنی یکی از منابع درآمد همیشگی از آن محل است که رقم کمی هم نیست. بسیاری از کشورهای افریقایی، اروپایی و آسیایی از آن جمله‌اند. تلویزیونها، اکرانهای سینمایی و شبکه‌های ویدئویی هم همین طور. او می خواهد به گونه‌ای نفوذ کند یا از طریق CIA یا هر طریق دیگر. حق صاحب فیلم را ضایع نمی کند زیرا می آید امتیاز نمایش فیلم را برای آن کشورها از او می خرد. در این مواقع، متقابلاً از او توقعاتی هم دارد، یعنی خیلی وقتها لزومی ندارد که اظهار بکنند، کافی است گوشهٔ چشمی نازکنند، طرف می فهمد!

حالا در سینمای امریکا اگر کسی بخواهد مستقل باشد، چه حادثه‌ای برای اورخ می دهد؟ البته به او اجازهٔ نمایش می دهند و علیه آن اقدامی نمی کنند؛ ولی وزارت خارجه آن را نمی خرد، تلویزیون سی بی اس به آن اشاره نمی کند، اسکار تحویل نمی گیرد و نظایر این. با همین کارها، طرف را که شنا بلدنیست نابود می کنند؛ یعنی مکانیزمها پیچیده‌تر است.

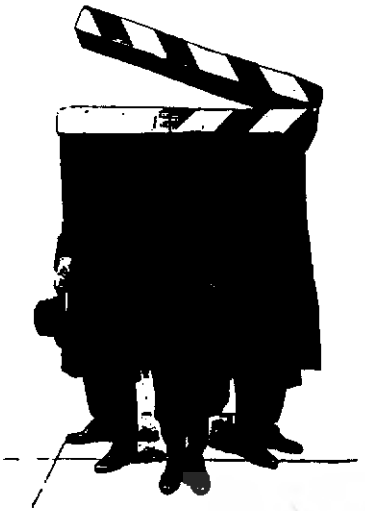
درصورتی که در سینمای فرانسه یا ایتالیا یا اصولاً در سینمای اروپا گرفتاریهایی موجود است. وضعیت حمایت از سینما در اروپای واحد



بدین شکل است که اگر در هر کشور اروپایی فیلمی به صورت مشترك با کشور دیگری ساخته شود، ابتدا یك صندوقی به اینها ۵۰۰ هزار دلار کمك بلاعوض می کند و بعد در این دو کشور و همین طور یك یا دو کشور دیگر، تلویزیونهای دولتی ملزم به پیش خرید این فیلم می شوند. یعنی هنوز فیلم ساخته نشده، پولش درآمده است و بعد از ساخت هم اگر در همان کشور یا کشورهای دیگر بفروشد دیگر از آن به بعد سود فیلم است. اینها نشان می دهد که شرایط گلخانه‌ای ویسا تصنع حاکم است. اگر این گروه‌بندیها و سوبسیدهای مستقیم وجود نداشته باشد آن سینما نمی تواند به حیاتش ادامه دهد.

با توجه به این دوحالت، ما وقتی می خواهیم خودمان را با آنها مقایسه کنیم، باید ببینیم درحقیقت از چه نظر باید با سینمای آنها مقایسه بکنیم؟ یکی از این موارد نسبت سینما با

دولت است. باید ببینیم که کدام صورتها را می خواهیم داشته باشیم، صورت اروپا یا صورت هند و امریکا؟ تازه باید به این نکته هم توجه شود که پایگاه اصلی در این دو کشور اخیر که حیات سینما را تضمین می کند، مرزهای ملی آنهاست. یعنی هند به اتکای ۸۰۰ میلیون جمعیتش روی پای خودش ایستاده نه به اتکای درآمد ناچیزی که از صادرات فیلم به چند کشور همسایه و کشورهایی که تعداد هندیها در آنها قابل توجه است، به دست می آورد. سینمای هند سالانه هزار فیلم تولید می کند، یعنی روزی سه فیلم!



ـ اگر روزهای تعطیل را حذف کنیم، می شود روزی ۴ فیلم.

بهشتی: بله. یکی از وجوه تشابه ما با آنها این است که سینمای ما هم می تواند روی مرزهای ملی ما بنا شود. اما در نسبت بین حکومت و سینما جای بحث وجود دارد. زیرا در آنجا سینما نسبت به دولت، منفعل است. سینمای آنجا بناگزیر یک سینمای پروپاگاندا است؛ اما پروپاگاندای خیلی پیچیده. به یکی از جشنواره‌های هند که فیلمهای کودکانمان را فرستاده بودیم، مسئولان آن ایراد می گرفتند که چرا در فیلمهای شما، همیشه مبارزه وجود دارد، بچه‌ها را نباید در این کارها داخل کرد، آنها باید خوش باشند و برقصند و دست بزنند. یعنی چه الگویی؟ همان الگویی که کم کم در سینمای خودمان هم دارد وارد می شود یعنی الگوی بشکن و بالا بنداز، الگوی غفلت، آن الگویی که جامعه را آرام می کند، الگوی سینمای هیی‌اند و پروپاگاندا. الگوی سینمای امریکا هم همین است. یعنی می خواهد بگوید که به وضع موجودتان اکتفا بکنید که خوش می گذرد، وگرنه وضعی بدتر از این هم می توانیم داشته باشیم. حتی برای اثبات این وضع می آیند فیلم می سازند که امریکا را تحت اشغال کمونیستها نشان می دهند، برای اینکه متقاعد کنند که همین وضع فعلی را حفظ کنید که بهتر از این نخواهید داشت.

ما بعد از پیروزی انقلاب اسلامی تاکنون سه مرحله را در سینما پشت سر گذاشته‌ایم. از ۵۸ تا ۶۲، از ۶۲ تا ۶۵ و از ۶۵ تا ۷۰. در هر مرحله هم آن سه عامل ظرفیت نمایشی، پشتیبانی رسانه‌ای و کیفیت فیلم به اندازه‌های متفاوت نقش داشته‌اند. در مرحلهٔ اول به دلیل افسار گسیخته بودن و سرگیجه داشتن سینما، عمدهٔ نقشی که می توانست ایفا شود، توسط رسانه‌ها بود که باید یک بنای ذهنی را تخریب

می کردند؟ اما آنها در این زمینه خیلی نقش ایفا نکردند. اگر هم کاری صورت گرفت توسط سینما بود که با تجربیات ناموفقش این کار را انجام داد نه با تجربیات موفقش. این تجربیات را هم با به خطر انداختن تمامیت سینما صورت داد. در این مرحله ظرفیت نمایشی اهمیت نداشت چون بود و نبود سینما مورد سؤال بود.

در مرحلهٔ دوم که بحث راه‌اندازی و کمیت سینما اهمیت داشت، بزرگترین عاملی که درکانون توجه می توانست باشد، بدنهٔ سینما بود. در این مرحله که احتیاج به آرامش داشت، سکوت رسانه‌ها و بی توجهی آنها به نفع سینما تمام می شد. ظرفیت نمایشی هم در حد و اندازه‌ای بود که یك صنعت پا بگیرد و علائم حیاتی ظاهر شود، یعنی محدودیت ظرفیت نمایشی و عدم پشتیبانی رسانه‌ای مانع نبود.

از سال ۶۵ به بعد است که میزان اهمیت ظرفیت نمایشی و پشتیبانی رسانه‌ها افزایش پیدا می کند، به نحوی که در مقطع سال ۷۰ که درحال ورود به یك مرحلهٔ جدید در سینما هستیم، کمبودش را بشدت حس می کنیم.

از جمله عوامل عدم توسعه در بدنهٔ سینما، عدم وجود اطلاعات کافی نسبت به وجوه مختلف سینمای فعلی است. یعنی به دلیل اینکه رسانه‌ها به این مباحث نپرداخته‌اند و اطلاعات منتقل نشده، خیلی قضایا در مقیاس کلان ارزیابی نشده است. زیرا به دلیل عدم بحث و انتقال اطلاعات، همه به یك اشتراك معنا نسبت به موضوعات متفاوت در سینما نمی رسند. الآن اگر شما دربارهٔ هر موضوعی بخواهید صحبت کنید، باید در مقدمات از زمان انسانهای نخستین شروع کنید تا بگویید که می توانیم با همدیگر صحبت کنیم!

درحالی که این کارها می بایستی توسط رسانه‌ها صورت می گرفت. من احتمال می دهم ـ همان طور که برای من بارها رخ داده است ـ شما در معرض سؤالهایی قرار گرفته باشید که تمام سؤال غلط است و ندانید که چه بگویید. مثلاً به خود من گفته می شود از وقتی به مترسك جایزه دادید، سینمای ایران محل تاخت و تاز ملودرام شده است. اولاً باید دید این جایزه چقدر تأثیر داشته، ثانیاً مگر سینمای ملودرام فی نفسه بد است که چنان سخن گفته می شود که انگار سینمای ایران پر از فساد و فحشاست؟ چرا آن همه اتفاقات دیگر را که در سینما رخ داده است، نمی بینند؟ می گویند چرا در سینمای ما به مسائل جدی جامعه توجه نمی شود، مگر توجه نکرده‌اند؟ اصلاً منظور از سینمای ایران چیست؟ آیا فقط ۵ فیلم خاص است؟ وقتی به آنها سیر سینمای ایران، تعداد فیلمها، انواع گونه‌ها، شاخصهای هرگونه و... را توضیح می دهیم، می بینیم که موضوع بحث اصلاح و سؤال منتفی می شود.

این توضیحات را قبلاً رسانه‌ها باید می دادند که چون این کار را نکرده‌اند، سینما همواره در مقابل سؤالهای غلط قرار می گیرد. وقتی چنین می شود سینما احتیاج دارد که این مباحث برایش گفته شود و خودش هم مشارکت داشته باشد. چون این اتفاق نمی افتد، می بینیم همه متفرق از یکدیگر از نظر تئوری و مباحث نظری و تحلیلی هستند و هیچ کس حرفِ دیگری را نمی فهمد.

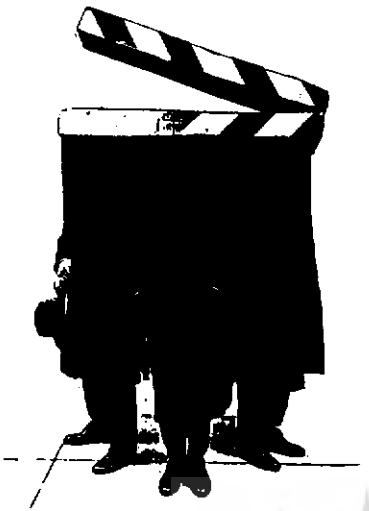
وقتی بحث شاخصه‌های سینمای بعد از انقلاب می شود، هرکس در هر میزانی و در هر

نقطه‌ای که با حس لامسه با سینما تماس داشته، نظر می دهد و این تصورش را هم به کل سینما تعمیم می دهد. اینها اشتراك معنا ایجاد نمی کند. تمام اینها برمی گردد به اینکه ما پشتیبانی رسانه‌ای که نداشته‌ایم هیچ بعضاً «پشت پا» ی رسانه‌ای هم داشته‌ایم!

اگر سینمای ایران در مرحلهٔ اول و دوم می توانست روی پای خودش بایستد و کمبود پشتیبانی رسانه‌ای را جبران بکند، در دورهٔ سال ۷۰ به بعد، بدون این پشتیبانی و بدون افزایش ظرفیت نمایشی نمی تواند به حیات خودش ادامه دهد.

ما در زمینهٔ افزایش بهای بلیت که به بیشتر از ۵۰ تومان نمی توانیم فکر کنیم. اما قیمت فیلم که سی میلیون می شود یعنی سه برابر وضع فعلی، قاعدتاً قیمت بلیت هم باید بشود ۱۵۰ تومان؛ ولی چون بیش از ۵۰ تومان نمی شود آن را افزایش داد، ۱۰۰ تومان بقیه از کجا باید تأمین شود؟ حتی اگر همین میزان فروش را هم داشته باشد، چون بازار ندارد، تعطیل می شود. فقط با افزایش ظرفیت نمایشی می توان چنین کرد. این ظرفیت نمایشی هم فقط سالنهای سینما نیستند، تلویزیون و حوزه‌های دیگر هم هستند.

اگر در مراحل قبل، ظرفیت نمایشی افزایش پیدا نمی کرد، سینما با یك بحران دائمی مثل یك کمردرد مزمن می توانست به حیات خودش ادامه دهد ولی بدون بلند کردن بار سنگین. اما اکنون اگر این ظرفیت افزایش نیابد، می میرد چون برایش حکم هوا را دارد. یعنی همین سینمای فعلی اگر پشتیبانی رسانه‌ای نداشته باشد و ظرفیت نمایشی آن افزایش نیابد، حتی اگر شما بروید ئی تی و باگرگها می رقصد بسازید،



میزان سرمایه‌گذاری دولتی از نظر وقت، پشتیبانی، انواع و اقسام بده‌بستانها و کلاً میزان ارتباط حکومت هند با سینما بیشتر از میزان ارتباط آن با تلویزیون است. زیرا در این کشور، جایگاه سینما جایگاه بخصوصی است. یعنی شاید بزرگترین اهرم برای کنترل آن جمعیت انبوهی که دارند، سینماست.

نمی تواند بارش را بردارد. الآن موفقترین فیلمهای امریکایی را هم بیاورید، چون این ۶۰ میلیون به همین سالنهای موجود باید بروند، سی درصد ظرفیت پرمی شود. اما آیا می تواند این ۳۰٪، صددرصد بشود؟ معلوم است که نمی تواند. حداکثر افزایشی که می توان تصور کرد، ۶۰٪ است. ۶۰٪ یعنی درآمد دو برابر درحالی که هزینه سه برابر است. بنابراین می بینید که کیفیت فیلم مهم است اما اولویت ندارد.

شما الآن باید به این بپردازید که چکار کنید تا همین خاکریزهای موجود حفظ شود. شما پس فردا فشار تهیه کننده و فشار تماشاگری را که دچار فعل و انفعال فرهنگی شده است، دارید. باید بدانید چگونه پدافند کنید و تمام اینها را محفوظ نگهدارید تا بتوانید یك رشد طبیعی داشته و در رقابتها شرکت کنید. اما اینکه چرا پرهیز می کنید برای این است که خودتان را خیلی در این قضیه مؤثر نمی دانید.

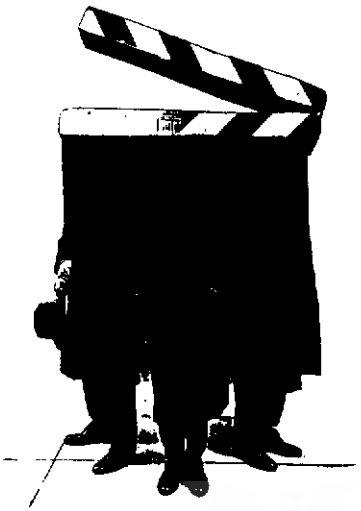
فرض کنید به این نتیجه رسیدیم که رسانه ها باید پشتیبانی کنند. چکار باید بکنیم؟ چون راه‌حل اجرایی به نظرتان نمی رسد، می گویید کاری از دستمان برنمی آید، می گذاریم کنار؛ یا فکر می کنید برای ظرفیت نمایشی، باید سالن سینما ساخته شود و این مستلزم سرمایه‌گذاری سودآور و مقرون به صرفه است که همهٔ کارش به دیگران یعنی بانك و سازمان زمین شهری و... برمی گردد، پس ما در آن نقشی نداریم!

شما باید کاری کنید که احراز هویت و پیدا کردن شخصیت، متحقق بشود یعنی همه مجبور شوند سینما را جدی بگیرند. الآن موقعی است که شما رسانه‌ها را دعوت کنید و از آنها بخواهید همکاری کنند. آنها که با سینما لج نکرده‌اند، هر کاری می کنند از روی جهل است یعنی نمی دانند با سینما چگونه برخورد کنند. دربارهٔ تلویزیون هم اگر تمام بدنهٔ سینما جمع شوند، می توان کاری کرد که متوجه نقش سینما بشود. دیگر آن موقع فلان کس نخواهد رفت فیلمش را ۷۰۰ هزار تومان به او بفروشد که این شخص را هم باید آورد و در این جلسه شدیداً مورد انتقاد قرار داد تا معلوم شود چه مرضی دارد که چنین کاری کرده است؟

ـ آقای بهشتی، ایشان وام داشتند.

بهشتی: با ۷۰۰ هزار تومان می توان وام را پس داد؟ مجلس تصویب کرده است که تلویزیون با ۵۰ میلیون تومان بودجه‌ای که اختصاص داده است، بتواند ۲۵ فیلم ایرانی به‌طور متوسط به مبلغ هر فیلم ۲ میلیون تومان بخرد؛ زیرا قبلاً تلویزیون بهانه می آورد که بودجه ندارم. مجلس بودجه داد و تعدادش را هم مشخص کرد. اما تلویزیون همکاری نمی کند و حتی حاضر است سی میلیون تومان آن را برگرداند به خزانه، چون مصرف نکرده است، ولی فیلم ایرانی نخرد. وقتی چنین می شود، مجلس سال بعد، ۵۰ میلیون را به ۳۰ میلیون تبدیل می کند زیرا می بیند تلویزیون نتوانسته است آن را هزینه کند.

چطور سینما نمی تواند نسبت به تلویزیون گلیم خودش را از آب بیرون بکشد؟ شما به بقال سر کوچه‌تان بیشتر احتیاج دارید یا او به شما؟ معلوم است که او بیشتر احتیاج دارد زیرا اگر از او خرید نکنید، جنسهایش روی دستش می ماند. تلویزیون هم مثل این بقال است. تلویزیون فقط



در ایامی که سینما دچار عسروحرج است سراغ او آمده است و در زمانی که مشکلی برای سینما نیست، هیچ تماسی با آن ندارد. یعنی تلویزیون مثل عاقبت نقدفروشی نشسته و با سینما به عنوان عاقبت نسیه فروشی تماس می گیرد!

من تشخیصم این است که بحث کیفیت فیلمها و پدافند نسبت به تهاجمی که در حیثیت فرهنگی متوجه کارگردانان می شود، خیلی بحث مهمی است؛ اما در وجه فرهنگی، نه در وجه اقتصادی. وجه اقتصادی را فقط باید بدانید تا بتوانید آرایش خودتان را در برابر این تهاجم شکل دهید. الآن بعضی تمایل دارند که همهٔ سینما را به سمت عروس ببرند. اینکه سینما چگونه در برابر این خواستها مقاومت کند و هویت فرهنگی خودش را حفظ کند مهم است. اما اولویت آن دو موضوع که قبلاً گفتم، مهمتر است.

دربارهٔ نسبت بین سینما و دولت یا حکومت، بی رودربایستی بگویم که سینما فقط برای خود ما اهمیت داشت که به دنبالش رفتیم. یعنی روی این علاقه شخصی بود که رفتیم و نسبتی بین سینما و حکومت برقرار کردیم. ولی این نسبت، نسبتی نیست که در کل بافتهای حکومتی حل شده باشد. بدین خاطر کسی از حکومت ما را به عنوان عضوی از حکومت قبول ندارد و ما را دست اندرکار سینما می داند. یعنی در هر بحثی که با بخشهای مختلف حکومت داشتیم، با ما به نام سینما برخورد کردند. به این جنبه از بحث هم باید توجه کنیم.

ـ براساس صحبتهای شما، این دو مجهول ظرفیت نمایشی و پشتیبانی رسانه‌ای اهمیت بیشتری دارد.

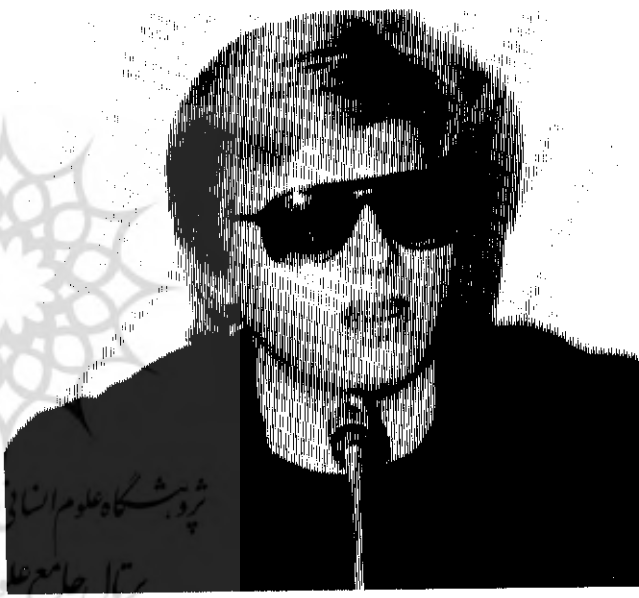
چطور می شود که یك دفعه ریگان روی کار می آید و یك روحیهٔ خیلی تهاجمی و میلیتاریستی حاکم می شود و بعد در سینمای آمریکا، چنین روحیه‌ای رواج پیدا می کند؟ این نمی تواند اتفاقی باشد.

- ولی ما نفهمیدیم که دربارهٔ این دو مجهول، جای ما کجاست و ما چه مشکلی داریم؟

- من مسئله‌ام این است که جایگاه ما هم در رابطه با حکومت و هم دربارهٔ کیفیت، نامعلوم و مبهم است.

- در مسئلهٔ ارتباط جمعی و پشتیبانی رسانه‌ای باید توجه کنیم که دست اندرکاران مطبوعات تابع چه سبک و روشی هستند. ما نقدها را می بینیم که جامع نیست. آنچه بر مطبوعات و رادیو و تلویزیون حاکم است، به این سادگیها قابل تغییر نیست که بگویید از فردا با فلان اقدام ما، اینها دگرگون شده و روشهای تحلیلی و منطقی و جامع نگرانه پیدا می کنند، یعنی در برخورد با سینما علاوه بر در نظر گرفتن ساخت و ساز اثر، مسائل فرهنگی جامعه را هم در نظر می گیرند.

- حرفی که شما می گویید اگر درست باشد، با توجه به معادلهٔ چند مجهولی آقای بهشتی، به مفهوم تعطیلی سینماست. زیرا هرچه تولید خوب کار کند؛ اما آن دو عامل دیگر خوب کار نکنند، سینما نمی تواند رشد کند و شوکها را تحمل کند. بنابر این تعطیل می شود و چنانچه بخواهیم فیلمساز بمانیم باید به کشورهای دیگر برویم. اما طرف دیگر ماجرا این است که ما در وضعیت فعلی نمی توانیم توان بخش تولید را کنترل کرده و بهینه‌اش کنیم حتی در بخش تبلیغات و رسانه‌ها هم ممکن است به گونه‌ای بتوانیم تغییراتی ایجاد کنیم. بیاییم بحث کنیم که چه می شود کرد. هدف انجمن کارگردانها، نجات از وضعیت فعلی است. وگرنه هر کسی می تواند برای خودش تصمیم بگیرد که مثلاً برود با سرمایهٔ پارامونت فیلم بسازد و بگوید که



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اخلاقیات را مراعات می کنم زیرا می خواهم تأثیر خوب روی مردم بگذارم. اما این با کاری که ما در ایران می خواهیم بکنیم یعنی ایجاد یك سیستم با هویت برای رقابت با امریکا فرق دارد.

وظیفهٔ انجمن، بررسی وضعیت موجود و پیشنهاد برنامه‌ای برای گذراندن سینمای ایران از بحران قریب الوقوع است. آنقدر هم وضعیت ناامید کننده نیست.

ـ من فکر می کنم همان روشی که دولت در قبال سایر مسائل درنظر گرفته است دربارهٔ سینما هم باید اعمال شود. یعنی بتدریج سوبسیدها را بردارد و یك دفعه هزینهٔ فیلم را از ده میلیون به سی میلیون نرساند.

بهشتی: این باید نگرانی تهیه کننده باشد. شما باید نگران خودتان باشید.

من حس می کنم باید بیشتر برای شما توضیح دهم. شما فکر می کنید ظرفیت نمایشی فقط همین سالنهاست؟ نخیر. یکی از ظرفیتها، تلویزیون است که اگر به صورت صحیحی در خدمت سینما باشد می توان به آن امید داشت؛ اما نه با امثال فیلمی که اخیراً نشان دادند...

ـ او استدلال می کند که فیلم اکران گرفته.

بهشتی: به او چه ربطی دارد؟ مگر اکران تلویزیونی گرفته است؟ کل اکران این فیلم را یك میلیون نفر دیده‌اند، اما درتلویزیون ۲۰ میلیون نفر در یك شب می بینند. یعنی حرف، حرف معقولی نیست. بنابراین اگر تلویزیون در یك جایگاه معقول بخواهد قرار داشته باشد...

ـ مگر او اصرار دارد که حرف معقولی بزند؟

بهشتی: ما که با حرفهای غیرمعقول نباید متقاعد بشویم. پس یك ظرفیت نمایشی، تلویزیون است. دوم، الآن که ویدئو در کشورمان بیداد می کند، برای اینکه بتوان با او مقابله کرد یعنی سینما را مصون نگهداشت از تهاجم ویدئو، باید دربارهٔ راه‌اندازی «کیبل تی وی» یا تلویزیون کابلی صحبت کرد. تلویزیونی که مشترك می گیرد و در ازای پرداخت پول، مثلاً شبی سه فیلم نشان می دهد.

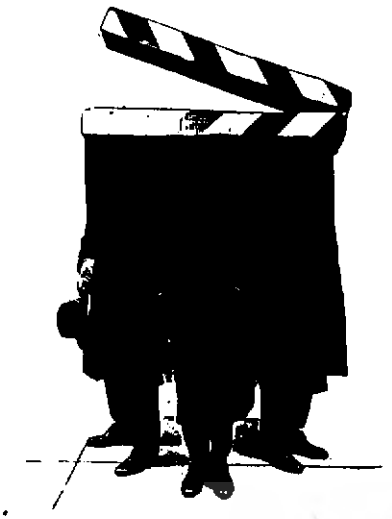
ـ یعنی ما فیلمهایمان را آنجا نمایش بدهیم؟

بهشتی: بله. چون ظرفیت نمایشی می تواند باشد. اما ابتدا باید ایجاد شود.

ـ یعنی اینها فیلمها را می گیرند که نشان دهند؟

بهشتی: بله، از خصوصیات این سیستم، تحت کنترل بودن آن است. از طرفی درست مانند سینماست. پس می تواند به ظرفیت نمایشی اضافه شود.

ظرفیتهای دیگر، نهادها هستند که جمعیتی را



تحت پوشش دارند. مثل آموزش وپرورش که ۱۴ میلیون دانش آموز تحت پوشش دارد که از این میان، ۴ میلیون نفر آن دبیرستانی هستند یعنی گروه سنی که اکثر فیلمهای سینمایی ما می تواند برایشان نمایش داده شود. در کلاسها هم می توانند نمایش دهند. خود آموزش و پرورش تصوری از این وضعیت نداشت. ما آمدیم ۵۰ کپی از ده فیلم را به آموزش وپرورش واگذار کردیم، یعنی ۵۰۰ کپی فیلم ۱۶ م. م. اینها از هر تماشاگر، مبلغی گرفتند و در عرض ده روز، پولشان درآمد. یعنی دیدند که مقرون به صرفه است، دوباره سراغ کپی های دیگر آمدند. اکنون آموزش وپرورش سرمایه گذاری کرده و ۴۰۰ پروژکتور ۱۶ م. م. خریده است، این یعنی ۴۰۰ امکان نمایش جدید.

بنیاد جانبازان با آن آسایشگاههای تحت پوشش، سازمان بهزیستی، ارتش جمهوری اسلامی و پادگانهایش و همین طور الی آخر، که همه ظرفیت نمایشی محسوب می شوند. حتی در هواپیمایی کوشیدیم که در پروازهایشان فیلم نشان بدهند. این هم ظرفیت نمایشی است. این کار هم از نظر فرهنگی معنی دارد و هم یک منبع درآمد اقتصادی است. ما منابع درآمد دیگری داریم که دست سینما به آن نمی رسد و احتیاج به سرمایه گذاری دولتی دارد مثل همان تلویزیون کابلی. این مربوط به کل سینماست.

اینکه چکار کنیم فیلم ما پرفروشتر شود، مشکل شماست. الآن تهیه کننده‌ها چون با حس لامسه سروکار دارند، شما را تحت فشار می گذارند که از این جایگاه فرهنگی خودتان خارج شوید. اگر چنین امری رخ دهد یعنی آنها موفق بشوند، کارگردانهای ما باید یا تغییر رویه بدهند یا صحنه را ترک کنند. برای حفظ دستاوردهای فرهنگی سینما باید فکری کنید. سینمای ما که از آن تقسیم بندی دوقسمتی به تقسیم بندی سه قسمتی تبدیل شد، الآن دارد دوباره به همان تقسیم بندی قبلی رجوع می کند. یعنی فیلمهای فرهنگی ـ هنری با سرمایه گذاری دولتی و فیلمهای تجاری به مفهوم مبتذل با سرمایه گذاری تهیه کننده. شما باید برای این مسئله فکری بکنید. از این نظر، کیفیت فیلم اهمیت دارد.

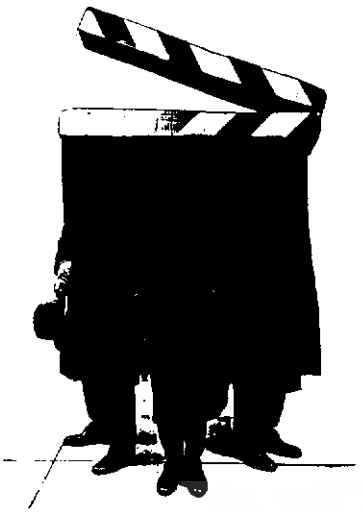
اگر از نظر اقتصادی بتوانیم منابع درآمدی را که فی نفسه برای سینما وجود دارد. به وجود آوریم، سینمای ما به سوبسید مستقیم نیاز ندارد. سینمایی که به سوبسید مستقیم نیاز داشته باشد مثل سینمای اروپا خواهد بود که همیشه اتهام تحت ولایت دولت بودن به آن زده می شود، بدون اینکه این خاصیت اصلاً وجود داشته باشد. اگر آنچه موجود است به‌طور درست در خدمت سینما قرار گیرد، این سینما می تواند بدون سوبسید به حیات خودش در یک شرایط طبیعی ادامه دهد.

ما برای بالفعل کردن این منابع درآمد، باید برنامهٔ مثلاً پنج ساله بریزیم. در طی این برنامه، بعضی کارها زود به نتیجه خواهند رسید و بعضی دیرتر. به هر میزان که منابع جدیدی به دست آمد، از سوبسید کم شود و زمانی که همهٔ منابع احیا شد، دولت این سوبسید را به صفر برساند. خود دولت هم سرمایه گذاری کند یعنی وام ارزان قیمت، زمین با کاربری فرهنگی، تأمین مصالح و تأمین ارز مورد نیاز برای خرید تجهیزات سالنهای نمایشی را فراهم کند. اینها تواناییهای دولت است که در نهایت به بخش خصوصی

می رسد. در زمینهٔ تلویزیون، مجلس بودجه اختصاص دهد و تلویزیون هم همکاری کند در جهت خرید فیلمهای بهتر و در شرایط خوب. الآن سریال سرب را به‌مبلغ یك میلیون تومان خریده‌اند، درحالی که اگر یك سریال خارجی می بود قطعاً بیش از یك میلیون تومان تمام می شد. تولیدهای داخلی تلویزیون هم اگر مثل سرب باشد، بیش از اینها هزینه برمی دارد.

شما باید این قضیه را برای بخشهایی که به آنها مربوط است توضیح دهید که در همه جای دنیا یکی از مأموریتهای تلویزیون کمك به سرپا ایستادن سینمای مملکت خودشان است. چرا «تلویزیون ری» در ایتالیا خودش را متعهد می داند که امکان فیلمسازی برای برادران تاویانی فراهم کند ـ فیلم پدر سالار را هم آنها ساختند ـ چون می خواهد شاخصهای فرهنگی را در کشورش بالا نگهدارد. نمی خواهد کشورش فقط سازنده لاندوبوزانکا معرفی شود. می خواهد به عنوان یك کشور با فرهنگ معرفی شود. تلویزیون باید این کمك را بکند.

تلویزیون کابلی یك ظرفیت نمایشی برای مقابله با ماهواره و ویدئو و فساد آنهاست. زیرا همان بُرد را دارد. چرا مردم به سراغ ویدئو می روند؟ برای اینکه سرگرم بشوند و اوقات فراغتشان را بگذرانند، تنوع داشته باشند یعنی فقط به تلویزیون متکی نباشند. اگر این سیستم باشد که هم ارزانتر است و هم فیلمها با کنترل پخش می شود و این مزیت را دارد که قدرت انتخاب وجود دارد و متنوع است، نه فقط مشکل سینما که مشکل فرهنگی جامعه را هم حل می کند و یك فضای سالمی را در جامعه ایجاد می کند. باید دولت اجازه دهد در این زمینه



سرمایه‌گذاری شود که خیلی از مشکلات دولت را هم برطرف می کند.

نهادها هم می توانند جزو ظرفیتهای نمایشی باشند. چرا بنیاد مستضعفان به یك استودیوی فیلمسازی تبدیل شده است؟ امور سینمایی این بنیاد باید جانبازان و مستضعفان را تأمین فرهنگی بکند. یعنی او باید «رایت» نمایش فیلمها را برای جمعیت تحت پوشش خودش بخرد.

پس با تمام این حرفها، مجهولها چنین شد: ۱ـ پشتیبانی رسانه‌ای؛ ۲ـ افزایش ظرفیت نمایشی؛ ۳ـ مقابله با تهاجم فرهنگی ناشی از بحران اقتصادی جدید در سینما ـ البته از زاویه‌ای که به شما مربوط می شود.

باید معلوم شود که در آینده با چه وضعیتی مواجه خواهید بود، چه پدافندی داشته باشید که هم خودتان را حفظ کنید و هم دستاوردهایتان را، به علاوه به حیات خودتان هم ادامه دهید؛ بدون

اینکه از مرتبهٔ فرهنگی سینما به مراتب نازلتر، نزول کنید. یعنی باید کاری کرد که دوران جدید سینمای کشور، دورانی متعالیتر از قبل باشد. راه‌حلهای فرهنگی سینمایی را باید بیابید.

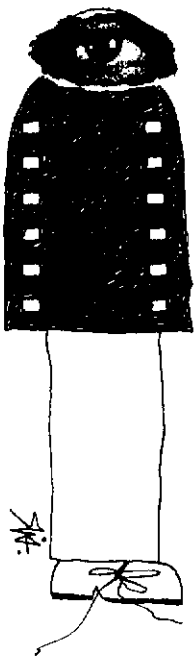
مورد شناسایی قرار گرفتن این مسائل مهم است. چون در یك منظرهٔ عمومی به همه مربوط است. به نظر من، همهٔ شما باید نسبت به این موضوع تحلیل مشترك داشته باشید.

- آیا تهیه کننده می تواند بر کارگردانی که به مسائل فرهنگی و شناخت تواناییهای خودش رسیده، تأثیر بد بگذارد؟

بهشتی: وجه اقتصادی، نه تهیه کننده. این وجه اقتصادی سینما همین الآن دارد برای شما تعیین تکلیف می کند. همین الآن که می بینند، عروس فروش می کند، صاحب سینما می گوید عروس بساز تا فیلمت را نشان دهم. این یعنی چه؟ یعنی دارد تعیین تکلیف می کند. طرف هم چاره‌ای ندارد که در کار بعدی مراعات این موارد را بکند. اگر از یك جایگاه فرهنگی تعیین تکلیف شود بحثی نیست. ولی مثلاً می گوید چون عروس با هنرپیشه‌هایی با فلان ویژگی فروش کرده است، تو هم از این راه‌حلها استفاده کن.

مجهول چهارم هم که به آن سه تا اضافه می شود، نسبت سینما با حکومت است. دربارهٔ دو الگوی اروپایی و امریکایی - هندی صحبت کردیم. یا یکی از این دو الگو یا الگوی سوم باید اتخاذ شود. آیا سینما می تواند بدون توجه به حکومت، کارش را انجام دهد؟ این قضیه باید روشن شود.

نوع متعالی این است که حکومت و سینما احساس بکنند که به یکدیگر احتیاج دارند.



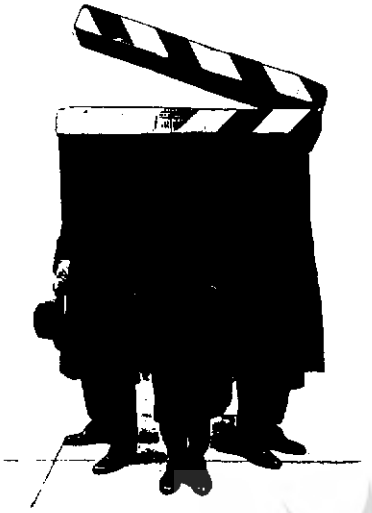
سینما با کل حکومت سروکار دارد نه فقط با وزارت ارشاد. در امریکا، سینما فقط با وزارت فرهنگ و هنر کار ندارد، او با قسمتی که حکومت امریکا را تعیین می کند، سروکار دارد. در هند هم همین طور است.

اما در کشور ما هیچ کدام از این دو الگو نمی تواند باشد. البته چون اینها الگوهایی تجربه شده هستند، از هر دو می توان چیز آموخت.

در ایران سینما از حکومت فقط همین معاونت سینمایی ارشاد را تجربه کرده است. خود ما، مانع تماس سینما با بخشهای دیگر حکومت بودیم، زیرا بخشهای دیگر عموماً سعی می کنند به نحوی سینما را اذیت کنند. در جایی که زورمان نمی رسید ممانعت کنیم، می دیدید که سینما مورد تعدی قرار می گرفت.

در سال ۶۵، اگر ما به عنوان مسئولان سینمایی کشور اعلام می کردیم که سینما تعطیل شد، خیلیها خوشحال می شدند زیرا سابقه‌ای که داشتند مثل بیماری آبله بود که به محض برچیده شدن باعث خوشحالی می گشت. از سال ۶۵ به بعد سینما این امکان را پیدا می کند که جدی گرفته شود و حتی در تبلیغات خارجی به کار گرفته شود. الآن سفرایی که تلاش زیادی در حوزهٔ مأموریتشان کرده‌اند، اما توفیق آنچنانی به دست نیاورده‌اند، می آیند از ما وقت بگیرند که دربارهٔ چگونگی حضور سینمای ایران در خارج بحث کنند. این نشان می دهد که الآن سینمای ایران در موقعیتی است که می توان دربارهٔ این نسبت فکر کرد.

ـ دربارهٔ این رابطه که می فرمایید، باید دید که ما حکومت را در چه می بینیم؟ راه‌آهن، شهرداری، . . . اگر در اینهاست که سرویس دهی حکومت به سینما صفر است. حتی پولی که به اینها می دهیم از پولی که به عوامل سینمایی می دهیم بیشتر است. مثلاً پول می دهیم تا ماشینی را از مثلاً جهاد برای چند روز در اختیار داشته باشیم، که اینها خودکفا شوند.



بهشتی: حالا شما در فیلمتان ماشین جهاد را نشان نمی دهید. با فیلم ترن که یک فیلم تبلیغاتی برای راه‌آهنی است که هیچ نقشی در انقلاب نداشته است، کاری کردند که مجبور شد ایستگاهش را با دکور بسازد. حتی ارتش و سپاه برای فیلم کانی مانگا و افق همکاری نکردند. برای افق، نیروی دریایی سپاه همکاری که نکرد، هیچ، صورتحساب ۷/۵ میلیونی هم فرستاد!

من نمی خواهم شما فقط اعتراض بکنید. می خواهم دربارهٔ ابعاد نسبت با حکومت

آگاهی جامعتری به دست آورید تا بتوانید به راه‌حل معقولی دست یابید و اینکه بدانید مبنای اصلاح رابطه، احراز هویت است.

ـ من واقعاً نمی دانم که این رابطه چه باید باشد؟

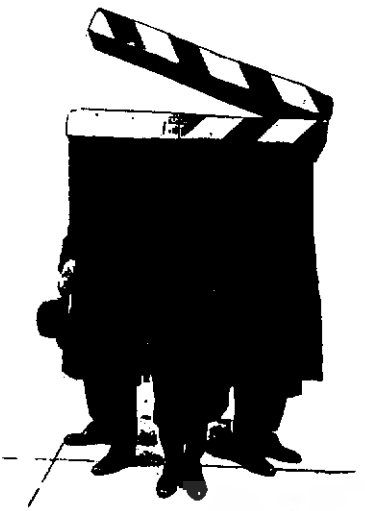
بهشتی: اینکه چه باید باشد یك بحثی است و اینکه چه باید کرد، بحث دیگر. اول باید بحث کرد که چه نسبتی باید باشد و چکار باید بشود که این نسبت به وجود بیاید.

همین الآن سیستم پولی مملکت که خیلی از بلاها را او قرار است بر سر سینما بیاورد، برایش بود و نبود سینما اهمیت ندارد. این اهمیت باید برای او پیدا شود، وقتی پیدا شد مجبور است سینما را جدی بگیرد. بدین خاطر اولین مجهولی که باید از مجهول بودن خارج شود، پشتیبانی رسانه‌ای است. خیلی از این کارها را باید رسانه‌ها صورت دهند. شما باید تریبونی برای احراز هویت و تنظیم نسبت خودتان داشته باشید. همان طور که تحلیلهای اقتصادی و حقوقی در روزنامه‌ها مطرح می شود، دربارهٔ فرهنگ و سینما هم باید بحث شود. این نقش رسانه‌ای باید درست ایفا شود و اگر چنین شد آن موقع چنانچه ارگانی برای شما مضیقه ایجاد کرد، اینها اعتراض می کنند. الآن رسانه‌ها مقداری با شما دشمن هستند و شما احتیاط آمیز با آنها برخورد می کنید. اگر این پشتیبانی را بتوانید احیا کنید خیلی خوب است. شما اگر حرفی دارید باید مستقیماً با مسئولان مطرح کنید. رسانه‌ها باید افکار عمومی را آگاه کنند؛ یعنی همانند سناریوهای موازی عمل شود. وقتی دربارهٔ تلویزیون، رسانه‌ها می گویند که عقیدهٔ مردم این است که برنامه‌های تلویزیون ضعیف و مبتذل است ـ سینما باید اعلام بکند که می توانم سالی ۲۵ فیلم سینمایی برای تلویزیون تهیه کنم. همه جای دنیا، تلویزیون پشتیبان سینماست. اما در اینجا می بینیم که این رابطه، ظالمانه است. زمینه‌سازی این را رسانه‌ها باید ایجاد کنند تا در جایگاه واقعی خودش قرار گیرد. مجلس هم اگر از واقعیت مطلع شود واکنش نشان خواهد داد.

شما باید از اهرمهایی که در اختیار دارید، استفاده کنید، اما نه به شکل یك جریان غرغرو که حوصلهٔ همه را سر ببرد و عطایش را به لقایش ببخشند. سینما باید تمام امتیازاتی را که دارد مطرح کند و خودش را یك ابزار مفید معرفی کند.

شما با تمام قسمتهای نظام طرف هستید. در این زمان می توانید پیش رییس جمهور بروید و بگویید که برای تشویق و ایجاد روحیهٔ سازندگی، سینما می تواند از طریق فیلمهایش مؤثر واقع شود. یعنی قهرمانان فیلمهایش کسانی باشند که اهل کار هستند. این درست ترین و موجهترین صورت تبلیغ است. سازمانهایی هستند که حاضرند دربارهٔ موضوعات مربوط به خودشان کمك کنند. حتی با آن سازمانهایی که درست برخورد نمی کنند می توان کاری کرد که مشتاق شوند.

تاکنون شما انگار در جزیره‌ای بودید که کار جدی با بیرون جزیره نداشته‌اید؛ اما از این به بعد باید طور دیگری کار کرد. مثلاً فیلم **آپارتمان شماره ۱۳** دربارهٔ فرهنگ آپارتمان نشینی است که از معضلات جدی وزارت مسکن است. اگر از ابتدا با وزارت مسکن هماهنگ شود، همکاری می کند ولی اگر چنین نکنید، او آن را به خودش می گیرد و حداقل اینکه کساری



نمی کنـد. امـا اگـر همکـاری کـرد، افتخـار می کنـد و آن را حتی جـزو کـارنـامـه‌اش اعـلام می کند.

سینمـای سـال ۶۲ نمی تـوانسـت چنین ادعاهایی را بکنـد؛ اما سینمـای فعلی می توانـد یعنی می تـواند بگـوید هم در عـرصهٔ بین المللی و هم در عرصهٔ داخلی این توانایی را دارم.

تمام اینها به پشتیبانی رسـانه‌ای بستگی دارد. وگـرنه امکـان دارد که یـك ظرفیت بـه سـالنهـای نمـایشی شمـا افـزوده شـود؛ امـا نهضتی ملی نخواهد بود. حتی دربارهٔ تلویزیون کابلی یا میزان پولی که تلویزیون برای خرید فیلم می دهد، بـاید افکـار عمـومی پشت قضیـه بـاشـد و این افکـار عمـومی پتانسیلی بـاشـد کـه بـه مـلاحـظهٔ او بـه حرفهای شما توجه کنند.

ـ دربارهٔ بازارهای خارجی هم می تـوان گفت کـه ظرفیت نمـایشی هستند؛ امـا چرا تـا به‌حـال بازدهی مؤثری در این باره نداشته‌ایم؟

بهشتی: درپـروسـه بـازاریـابی، ابتـدا بـایـد محصـول معـرفی شـود؛ خـودمـان را جـایی بشناسانیم کـه به صـورت مستمر این محصـول را دارد و بـرای محصولات بـا مزه‌هـای بخصوص، ذائقه ایجاد کنیم. برای اینها چقدر زمان بگذاریم خوب است؟

ـ ۵ سال.

بهشتی: ۵ سـال کم است. البتـه الآن ایـن زمینه ایجاد شده و بسیاری از خـاکریـزهایش فتـح شـده؛ اما چـه کسی بعد از این بـاید بهـره‌برداری کنـد؟ صـاحبـان فیلمهـا، بـه صـورت فعـالیتی اقتصادی.این بازار را پیدا کردن از تـوان چهار نفـر پـرسنـل مـا خـارج است. مـا همین الآن تمـام جشنـواره‌ها را نمی تـوانیم سـرویس دهیم چـون

هـر زمـان کـه مسـائـل کمّی اهمیت داشتـه، سیـاستگـذاری نسبت به رفع مشکـلات مؤثرتـر و تعیین کـننـده‌تـر بـوده اسـت. هـرچقـدر مسـائـل کیفی و رشـد فـرهنگـی مـطرح شـود، نقش فیلمسـاز اهمیت بیشتـری پیـدا می کند.

حجم کار زیادی دارد. ما البته می توانیم حجم امور بین الملل بنیاد را ده برابر کنیم؛ ولی اگر روزی بنیاد فارابی نبود تمام اینها از بین می رود. زیرا به صورت تجربه به بدنهٔ سینما منتقل نمی شود. ما الآن زمین را آمادهٔ کشت کرده‌ایم. درصورتی که ۵ سال پیش اگر شما فیلمی از ایران به خارج می بردید، کسی شما را تحویل نمی گرفت. الآن امکان فعالیت برای شما وجود دارد و باید یاد بگیرید که در این باره کار کنید. درست است که فارابی تنها جایی است که نگاتیو دارد؛ ولی فیلمها که مال ما نیست. خود شما و تهیه کننده‌ها باید به دنبال آن بروید.

ـ مطلب مهمی که به نظر من می رسد این است که مشکل ما کارگردانها که نمی توانیم دور هم جمع شویم این است که یك منظرهٔ عمومی از سینما نداریم. یعنی روابط درونی و بیرونی سینما و ارتباط این دو را با یکدیگر نمی دانیم چگونه است. الآن مطلب مهم، جا انداختن یك منظرهٔ عمومی از اوضاع و رسیدن به اشتراك معنا در یك تصویر است.

بهشتی: به نظر من بحثها باید منتقل شود و دیگرانی هم که اینجا نیستند در بحث وارد شوند تا ارتقا پیدا کنند.

رشد در مباحث وقتی در بدنه سینما صورت بگیرد، مؤثرتر است. دربارهٔ پشتیبانی رسانه‌ای، تازه ما سرفصل پیدا کرده‌ایم. حالا باید دید که با چه مکانیزمهایی می توان آن را ایجاد کرد؟ با مجله راه انداختن، با فعالیت رسانه‌ای کردن یا صحبت با سردبیران کردن؟ خود این یك بحث جدی است.

درباره ظرفیت نمایشی، تازه داریم شناسایی می کنیم. ما درباره از بالقوه به بالفعل در آوردنش، آثارش، مراحلش و... باید مطالعه کنیم.

دربارهٔ جدیترین بحث شما که بحث مقابله با تهاجم فرهنگی ناشی از بحران اقتصادی است، هنوز چیزی نمی دانیم. دربارهٔ شناسایی آن، راه‌حلهای مقابله کردن، اینکه نسبت شما با تهیه کننده، با تماشاگر و با رسانه‌ها چگونه باشد، بر نوع عملی که از شما باید سر بزند، حتی کارگردانهایی که نفوذی هستند و به این تهاجم فرهنگی دامن می زنند و چگونگی برخورد با آنها، باید بحث شود.

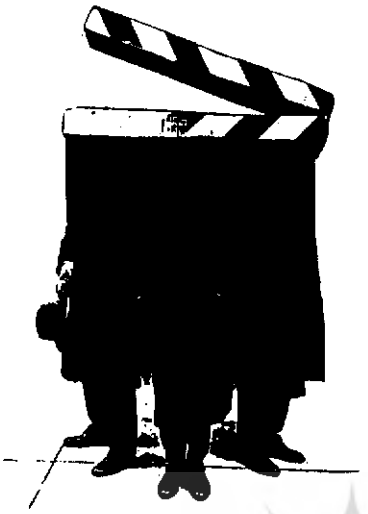
در نسبت سینما با حکومت، در مقایسهٔ الگوها، شکل انتخابی، در کلیات و جزئیاتش نسبت به نهادهای مختلف و نسبت به وجوه فرهنگی و اقتصادی، مکانیزمهایش، چگونگی نقش مجلس، سیستم اقتصادی و... خیلی جای بحث هست.

تازه کدام یك را اولویت بدهیم؟ خیلی از کارها را نمی توان برای عموم مطرح کرد. تازه در خیلی از موضوعات از جمله در همین سه چهار مجهول، سینما یك معنی واحدی در اذهان ندارد. یعنی چون اندازه‌هایش مشخص نشده و شاخصه‌هایش معلوم نیست، چنین است. شاخصه‌های سینمای بعد از انقلاب باید مشخص شود. سینمای قبل از انقلاب شاخصه‌هایش را همه می دانید که چیست. از سال ۱۳۰۸ تا ۱۳۲۰، ۱۴ـ۱۵ فیلم تولید می شود. یك دوران صامت داریم و یك دوران ناطق. تا می آید رشد کند، حکومت یقه‌اش را می گیرد. از سال ۱۳۲۳ تا ۱۳۳۰ ما فیلمسازی نداریم. از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰، یك سینمای نحیف داریم و تك و توك جرقه‌هایی از سینمای

روشنفکری. از سال ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۲، فیلمفارسی فراوان و سینمای روشنفکری قوام یافته. از سال ۱۳۵۲ هم سینمای روشنفکری تحت تأثیر سینمای نوفرانسه و واردات شدید فیلم خارجی بدون سانسور و از نوع مبتذل. بحران اقتصادی در اوجش در سال ۵۳ و اوج تولید در کشور که تا سال ۵۶ رو به نزول می آید. شما الآن **گنج قارون** را به عنوان سینمای آبگوشتی و به نام یک شاخص می شناسید. **قیصر** را هم فصل مشترک سینمای روشنفکری و فیلمفارسی می دانیم. **گاو** نقطهٔ شروع یک جریان روشنفکری در سینمای ایران است. **مغولها** سینمایی متأثر از سینمای نوفرانسه؛ یعنی همهٔ ماروی اینها اتفاق نظر داریم.

اما بعد از انقلاب را آیا می توان مشخص کرد؟ از سال ۵۸ تا ۶۲ دوران سرگیجه، از سال ۶۲ تا ۶۵ راه‌اندازی، از سال ۶۵ تا ۷۰ ارتقای کیفیت و از سال ۷۰ به بعد که هنوز اسمی نگذاشته‌ایم. تازه این اسمها را من گذاشته‌ام. اینها در مقیاس کلان است. در مقیاس جزئی تر گونه‌های سینمای جنگ، کمدی و خانوادگی را ببینید. از نظر اقتصادی و صنعتی، معلوم نیست. اینها همه به این دلیل است که نقشه‌برداری نشده است.

سینمای ایران مجموعهٔ ۴۰۰ فیلم است که بعد از انقلاب ساخته شده است. الآن اگر بگویند سینمای ایران مُرد، چون شاخصهایش معلوم نیست، نمی دانند که چی مُرد. بهتر است سمیناری از تمامی دست اندرکاران سینمایی و استادان دانشگاه و نویسنده‌های مطبوعات برگزار کنید و این شاخصه‌ها را بررسی کنید. این شاخصه‌ها که معلوم شد،



بهتر می توان صحبت کرد. الآن مشخص است که مثلاً عقابها یا عروس معیار شکن هستند یعنی شاخص هستند، البته منظورم از نظر اقتصادی است. یا عبور از میدان مین از شاخصه‌های سینمای جنگ است چون اولین فیلم جنگی ماست ـ اگرچه فیلم بدی است. شاخصه‌ها را پیدا کردن به معنی طرفداری یا نفی آن نیست. بلکه معلوم می کند سینمای ایران چه چیزی است که مورد تهاجم قرار گرفته است.

وقتی تمام این موارد مشخص شد که آن موقع می توان دربارهٔ تک تک آنها مصاحبه کرد، بیانیه داد، سمینار گذاشت و نظایر این. اگر این کار صورت بگیرد، شما موفقتر خواهید بود و بهتر و گسترده‌تر به نتیجه می رسید.

◇