سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آنچه در پیش روی دارید حاصل بحث و گفتگویی است با چند تن از اعضای بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی، در بارهٔ وضع سینمای ایران بعد از یک دهه فعالیت و طرح مسائلی که سینما و فیلمسازان را از آنها گزیری نیست.

هامون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینمای ایران در جستجوی ارزشها

کاظم سلطانی

*** آن ویژگی که ما می‌توانیم رویش انگشت بگذاریم، همان محتواست ــ محتوایی که به تفکر و اندیشهٔ بسیار قوی ما ربط دارد و از آن سو به ادبیات غنی و کهنِ ما.**

*** دولت در ارتباط با مسائل فرهنگی باید سوبسید بدهد. باید تولید پنجاه فیلم در سال به صد و پنجاه برسد. بودجهٔ تلویزیون چند برابر شود.**

سینمای ایران دچار رکود شده است؛
سینمای ایران حرکتهای چشمگیری داشته است؛
بخش خصوصی در مرز اضمحلال است؛
سینمای ما در حال تجربه است؛
ما سینمایی نداریم؛
سینمای ایران به بن‌بست رسیده است؛
سینمای ایران در آن سوی مرزها بازتابی تحسین‌آمیز داشته است... .

اینها تنها بخشی از نظرات متناقض کسانی است که در بخشهای گوناگون سینما فعالیت دارند. ابراز این دیدگاههای متفاوت، گاهی اوقات حیرت‌انگیز می‌نماید. بدون تردید اظهارنظر راجع به سینمای بعد از انقلاب (حداقل هشت سال اخیر) باید با فراست و در نظر گرفتن تمام عوامل و اوضاع اجتماعی و سیاسی و فرهنگی صورت گیرد. وضع فعلی سینمای ما، نتیجهٔ گذر آن از بوتهٔ آزمایشی است که یک دهه به طول انجامیده است و در این میان نمی‌توان تحولات جهانی و تأثیرات آنها را نادیده گرفت. *فصلنامهٔ هنر* در تحلیل و بررسی و ارزش‌گذاری خویش نسبت به سینمای ایران بر آن است تا طیّ سلسله مقالات و گفتگوهایی به بررسی و مطالعه تمام مواردی که با آن روبرو هستیم بپردازد. با در نظر داشتن اولویتها، گفتگو با اعضای بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی را ارجح دانستیم. در بخش فرهنگی، طرحها، داستانها و فیلمنامه‌ها مورد بررسی و مشورت قرار می‌گیرد. (این تنها بخشی از مجموع فعالیتهای بنیاد سینمایی فارابی است.)

از آنجایی که بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی به رد یا تصویب فیلمنامه‌ها نمی‌پردازد و نظر مشورتی خود را ارائه می‌دهد، مسلماً حرفهای بسیاری در زمینهٔ متنهای ارائه‌شده وجود دارد ــ حرفهایی که نه تنها برای مراجعه‌کننده که برای تمام کسانی که در قلمرو سینما در تکاپو هستند، قابل تعمق خواهد بود. آنچه می‌خوانید حاصل هفت ساعت گفتگو، طی دو جلسه، با چند تن از

اعضای بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی است. این گفتگو در دی‌ماه ۱۳۷۱ انجام گرفته است. ممکن است همهٔ خوانندگان و آنانی که در حوزهٔ وسیع سینما فعالیت دارند، با این دیدگاهها موافق نباشند. اما به هر حال این گفتگو می‌تواند فتح بابی باشد برای درک صحیح و شناخت درست وضع سینمای ایران و حرکتهایی که در زمینهٔ آن صورت گرفته است. این بحث و گفتگو یقیناً تداوم خواهد داشت و در این مسیر تمام دوستداران سینمای ایران می‌توانند با ما همراه و همگام باشند و دیدگاههای خویش را مطرح سازند. در این گفتگو ما به مسائلی پرداختیم که آیندهٔ سینمای ایران با آن درگیر خواهد بود ــ مسائلی مانند جذابیّت، دین، جنگ، ممیّزی، عرفان، تجارت، الگوهای خارجی، تهاجم و....

مجتبی اقدامی ــ وقتی شروع به کار کردیم، شش هفت نفر بیشتر نبودیم. آقای اسفندیاری مسئول بود و من قائم‌مقام ایشان ــ آقایان عسکری‌نسب، بهشتی، شجاع نوری، آقاجانی در سایر قسمتها فعالیت داشتند ــ در یک اتاق در باغ فردوس با چهار پنج صندلی که بعدها به تدریج گسترش یافت. بعد از تعیین آقای انوار به‌عنوان معاون امور سینمایی و حدود چند ماه بحث و نظر به این نتیجه رسیدیم که نیاز به سازمانی به اسم فارابی وجود دارد تا بازوی اجرایی معاونت امور سینمایی در تمامی زمینه‌های سینما، بویژه وجوه هدایتی و حمایتی، باشد و وجوه نظارتی آن را وزارت ارشاد انجام دهد. اوّلین کار در آن اوضاع خاص، به رسمیت شناختن کارگردانان و نویسندگان بود که طرف صحبت ما واقع می‌شدند. با نویسندگان حضوراً صحبت می‌کردیم. این دو گروه طرحهایی را که قصد ساختنش را داشتند، پیش ما می‌آوردند و در بارهٔ آنها صحبت می‌کردیم، به توافق می‌رسیدیم و نقاط مشترکی می‌یافتیم که بر اساس همانها، حمایتها انجام می‌گرفت. هر طرحی که بیشتر موردنظر بود و توافق بیشتری هم داشتیم از نظر ما فرهنگیتر بود، حمایت فزونتر می‌شد و بالعکس.

سلطانی ــ آیا همهٔ نویسندگان و فیلمسازان می‌آمدند؟

اقدامی ــ ما آزاد اعلام کرده بودیم. هر کس دلش می‌خواست می‌آمد و خیلیها هم نیامدند. چون بسیاری تصور درست و دقیقی از فارابی نداشتند. سه چهار ماه بعد از شروع کار عده‌ای آمدند و گفتند ما چهل، پنجاه سال در این سینما مو سفید کردیم، چیزهایی که شما می‌گویید کشک است. اما کاری که ما کردیم و اتفاقی که در فارابی افتاد، حملهٔ همه‌جانبه به سینما بود: در زمینه‌های تولید، اقتصاد، فنّی و فرهنگی. تنها این نبود که فقط روی یک موضوع تکیه کنیم، بلکه روی شکل کار، فنّ فیلمنامه‌نویسی، موضوعات و جوانب مختلف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلمنامه هم این حمله صورت گرفت. یکی از اقدامات ما شکستن دایرهٔ تنگ سوژه‌ها بود؛ یعنی آن دایرهٔ محدودی که در زمینهٔ موضوعات و سوژه‌ها بود. بررسی کنید تا قبل از سال ۱۳۶۲ سوژه‌ها و مضامین چند تا بود، یا چه تنوعی داشت. موضوعات جدید و تازه را رواج دادیم، عنصر تحقیق را تشویق کردیم و از نویسندگان خواستیم به سراغ تحقیق بروند. چنین چیزی در سینمای ایران نبود یا کمتر باب بود.

تشویق کردیم تا فیلمهای خانوادگی خوب بسازند. سوژه‌های جنگی و همین‌طور پلیسی را هم تبلیغ و تشویق کردیم. در صورتی که در تمام این مدت محکوم بودیم به اینکه سوژه‌ها را محدود کرده‌ایم و مخالف جذابیت فیلمها هستیم. به‌خاطر ندارم حتی یک بار در اینجا مطرح شده باشد که فیلم جذاب نسازید. گفته‌اند فیلمهای «اناری» و «خواب‌آور» را ما تشویق کرده‌ایم. هیچ‌گاه این‌طور نبوده است. فیلم اوّل ما «آتش در زمستان» بود و در کنارش «آن سوی مه» و «شهر موشها» را داشتیم.

آفریده ــ فکر می‌کنم تمام دوستانی که اینجا هستند، عموماً بعد از انقلاب وارد کار سینما شدند. این به‌سبب وضعیتی بود که انقلاب در خود داشت و مسئولیتهایی که ایجاد می‌کرد. ما با سینمایی مواجه شدیم که پنجاه سال سابقه در ایران و حدود صد سال سابقه در غرب داشت. انقلاب ما انقلاب فرهنگی بود و در بستر این انقلاب فرهنگی با سینمایی مواجه بودیم که فرهنگ

دیده‌بان

خاص خود را داشت. پنجاه سال سابقهٔ سینما در ایران، به علت ابتذالش، پشتوانهٔ ارزشمندی نبود. در نهایت اگر فیلمهای خوبی هم دیده می‌شد به سینمای غرب و آن یکصد سال ارتباط داشت. خیلی از مباحث زیبایی‌شناختی آن هم تنیده شده در همان فرهنگ خاص سینما بود ــ سینمایی بی‌هویت، بدون نشان. در ابتدای امر صحبت این بود که باید کاری کنیم تا چرخهٔ این سینما بچرخد؛ چون تا این چرخه نچرخد نخواهیم دانست اهدافمان و حرفهایمان در کجا اشکال دارد. به‌عبارت دیگر، باید سوخت و ساز بشود تا تشخیص دهیم آن نکته‌ای که ما به‌دنبالش هستیم چگونه شکل می‌گیرد. تمام همّ و غمّ ما و دوستان در اینجا، به جریان افتادن پروسهٔ تولید بود. در آن موقع فعالیتهای مستمر و سازمان‌یافته‌ای نبود. تصمیم گرفتیم تولید را به حالت انبوه برسانیم. اگر ما یک سینمای ایده‌آل می‌خواهیم، اگر ما سینمایی می‌خواهیم که ارتباطی بین فرهنگ خودمان و آنچه از سینما می‌شناسیم بدهد ــ یعنی هویتی بیابد ــ لازمهٔ آن، تولید بالاست تا در میان این تولیدات چند فیلمی نزدیک به ایده‌آلهایمان تولید شود. تولید فیلم به چهل تا پنجاه تا در سال رسید. خیلی از چیزها که ما الآن راجع به آن صحبت می‌کنیم در آن روزها روشن نبود. تصورات روشنی هم نداشتیم؛ قضایا به هم ریخته بود. دوستانی که اکنون احساس استقلال می‌کنند، در آن موقع خیلی باتردید عمل می‌کردند. در بسیاری از جنبه‌های سینما روشن نبود آیندهٔ سینما چگونه خواهد شد. امکان نزدیکی به خیلی از سوژه‌ها وجود نداشت. سینما الآن به یک بلوغ رسیده و به یک سری از حوزه‌های فکری گام نهاده است. واقعیت این است که ما خیلی وقتها فیلمساز هم نداشتیم که بخواهد و بتواند به این سوژه‌ها نزدیک شود، چون نه پشتوانهٔ سینمایی (از جهت فرهنگی) داشت که تکیه‌گاه او باشد و نه تجربهٔ عملی. بعد از گذر از مرحلهٔ کمّی، توجهمان را به سمت کیفیّت فیلم معطوف کردیم. نکته‌ای که متأسفانه عموم فیلمنامه‌نویسان، کارگردانان، فیلمبرداران و سایر عوامل سازندهٔ فیلم دچارش هستند، تک‌بُعدی نگاه کردن به مسألهٔ سینماست، که همگی را به خطا و بیراهه می‌کشاند. تمام عواملی که سینما را شکل می‌دهد باید در خود سینما لحاظ کنیم. سینما این نیست که مدام و مرتب بگوییم وسیله نداریم، مشکل ممیّزی یا مشکل جذابیت فیلمنامه داریم. سینما را باید از یک نمای بالا نگریست؛ و از این زاویه باید ببینیم که مسائل ما چیست. تک‌بُعدی نگریستن یعنی گرفتار شدن در مسائلی که الآن جامعهٔ سینمایی ما دچارش هست.

حسینی ــ شاید بازتاب این مطلب چندان جالب نباشد. اما ما اجازه نمی‌دادیم کسانی که کارشان ضعیف است به مقدسات و ارزشهای جامعه نزدیک شوند. نه اینکه بگوییم کار نکنند، ولی یک سری ارزشها مثل جنگ و مسائل اعتقادی را تشخیص می‌دادیم که کار هر کسی نیست و کارهایی می‌آمد که در واقع اهانت به آن موضوعات محسوب می‌شد. فیلمنامه‌هایی در زمینهٔ جنگ ارائه می‌کردند که اگر ساخته می‌شد لطمه به دفاع مقدس بود.

اقدامی ــ فیلمهای خوب جنگی را که ارتباطی با فارابی و ارشاد هم نداشت، تشویق می‌کردیم. فیلمنامه را می‌آوردند، با ما مشورت می‌کردند و مورد حمایت قرار می‌گرفت. مورد دیگری که به تبلیغ و ترویج آن اقدام کردیم، نگاه به واقعیتهای جامعه بود. قبلاً در فیلمهای ایرانی شخصیتها نشانی از واقعیتهای جامعه را نداشتند. کارگری وجود داشت با بازوانی ستبر و برجسته، حال آنکه وقتی شما به یک کارخانه می‌رفتید با کارگرهایی تکیده و سوخته روبرو می‌شدید. ترغیب کردیم تحقیق کنند و واقعیات جامعه را بیابند.

نویسنده‌ها عادت داشتند فیلمهای خارجی را ببینند و از آنها کپی کنند و کمتر سوژه‌ای را خودشان ابداع

می‌کردند. اما با توجه دادن نویسندگان به جامعهٔ خودی موفق به کشف سوژه‌های جدیدتری هم می‌شدند. نکتهٔ دیگری که مکمل همین قضیه است، مسائل فرهنگی در فیلمها بود. شخصیت فیلمها ایرانی بودند و ایرانی صحبت می‌کردند، اما روابط و ضوابطِ حاکم بر آنها غیرایرانی بود؛ یعنی متأثر از فرهنگ بومی و خودی نبود. ما ترغیب کردیم که آنان به فرهنگ خودی برگردند. رسم این بود که هر کسی خودش فیلمنامهٔ فیلمش را بنویسد از ترس آنکه مبادا ایده‌اش به سرقت برود. مسأله را باز کردیم تا نویسنده‌ها با هم‌صنفهای خودشان و با کارگردانان در نوشتن فیلمنامه همکاری کنند؛ ترویج کردیم که گروهی کار کنند. الآن سناریوهایی داریم که امضای دو سه نفر پای آنهاست. این عمدهٔ اتفاقاتی بود که اوائل کار روی داد. خیلیها باور نمی‌کردند و یک عده هم ذوق‌زده شدند و از اینکه به آنها اهمیت و بهای بیشتری داده شده است انرژی گرفتند. ولی برایشان ثقیل بود که بدون آن عناصر جذابی که در فیلمهای گذشته وجود داشت فیلم بسازند و با مردم ارتباط برقرار کنند. با فیلم *جاده‌های سرد* بود که این اتفاق رخ داد، ضمن آنکه فرم اقتباس از داستانهای داخلی هم باب شد.

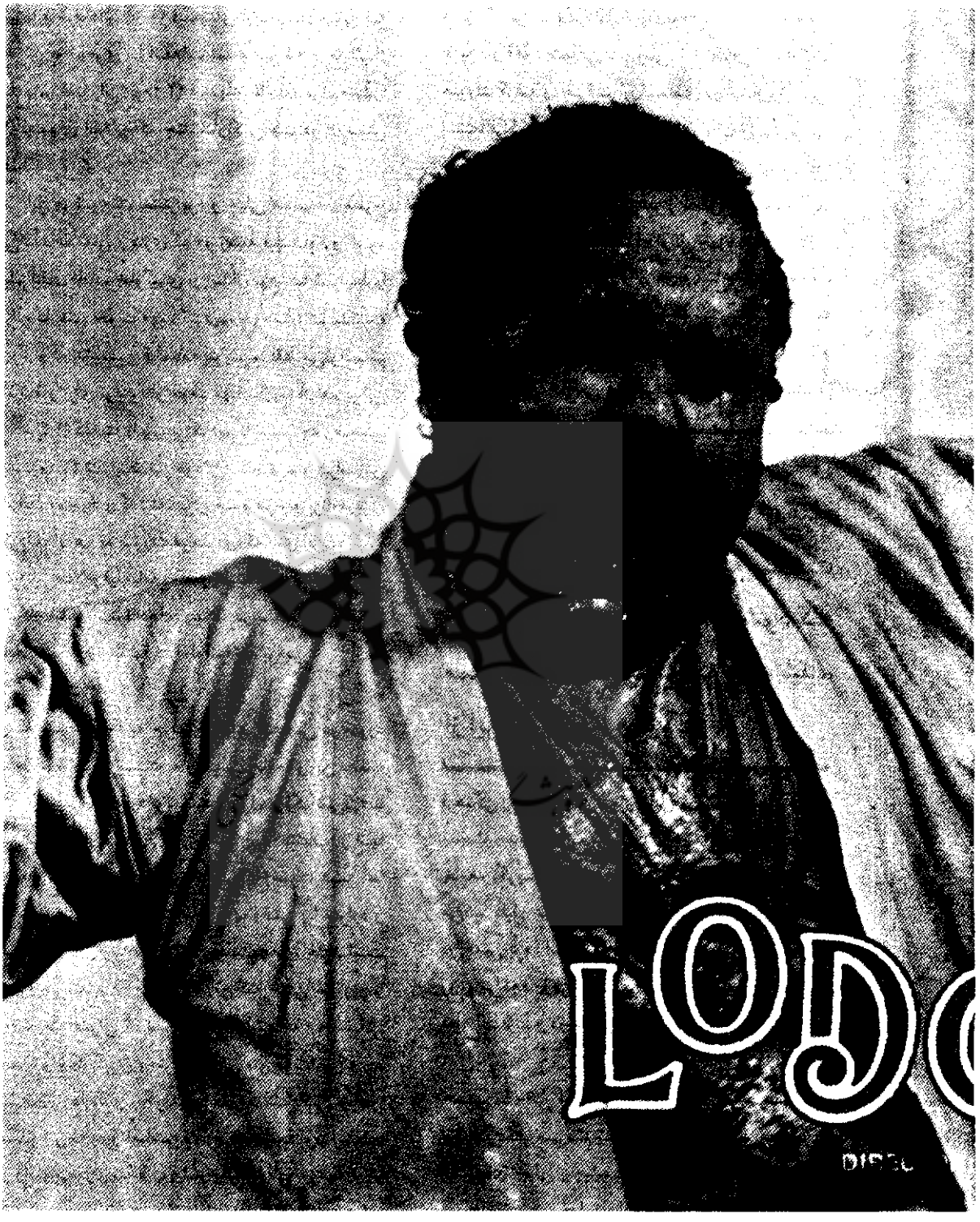
سلطانی ــ در صحبتهای شما نکتهٔ بااهمیّتی بود و آن عنایت فیلمسازان به محیط و جامعهٔ خود است. ما وقتی فیلمهای خارجی را می‌بینیم ــ حتی فیلمهای صرفاً تجاری را ــ به هر کشوری که تعلق داشته باشد، معمولاً فرهنگ خودشان را، آداب و سنن خودشان را منعکس و از جهاتی تبلیغ می‌کنند. با توجه به غنی بودن فرهنگ و هنر این سرزمین کهنسال و گنجینه‌های عظیم و دست‌نخورده که در گوشه و کنار آن فراوان است آیا به این فکر نبودید که طرحی داشته باشید یا سیاستی که فیلمسازان را به این سو بکشانید؟ به‌عنوان مثال فیلم *نقش عشق* بر اساس زندگی نقاشان قهوه‌خانه، بارقه‌ای بود که ظاهراً تداوم نیافت.

اقدامی ــ همان‌طور که گفتم وقتی ما نویسنده‌های خودمان را تشویق و ترغیب می‌کردیم که به واقعیتهای جامعه نگاه کنند، این واقعیتها جدا از فرهنگ غنی گذشته نبوده. یکی از دیدگاههای ما رجعت به ادبیات مکتوب گذشته‌مان بود. تبلیغ هم کردیم ولی کمتر موفق شدیم. چرا که فیلمسازان فقط به لحاظ فرم می‌خواستند برخورد کنند. اما نظر ما برخورد به لحاظ مفهومی بود. فیلمنامه‌نویس در هر کشوری وامدار ادبیات آن کشور است. در صورتی که داستان‌نویس جدید (و داستان کوتاه) که می‌توانست زمینهٔ بهره‌برداری برای فیلمنامه‌نویس باشد، عمری چهل یا پنجاه ساله دارد. تازه بخش عمدهٔ آن هم ترجمه است. زمینهٔ فیلمنامه‌ها همین ادبیات مکتوب است. اتفاق قابل‌توجهی که در زمینهٔ فیلمنامه‌نویسی افتاد، کمک به داستان‌نویس بود. یعنی ما تعدادی فیلمنامه‌نویس داریم که بدون طیّ دورهٔ داستان‌نویسی الآن داستان می‌نویسند. شما اگر به داستان فیلمها دقیق شوید، بعضاً خیلی غنی‌تر از داستانهایی است که نوشته می‌شود و به جامعه عرضه می‌گردد.

آفریده ــ ما تا به‌حال ننشسته‌ایم بررسی کنیم که چه اتفاقاتی در این چند ساله در زمینهٔ سینما افتاده است. سینمایی داشتیم با جذابیّتهایی نظیر سکس، خشونت، حادثه، حادثه‌های عموماً کاذب و غیرقابل باور. الآن خیلی از افراد دست خانواده‌هایشان را می‌گیرند و به سینما می‌روند. بسیاری از مسائلی که قبل از انقلاب مطرح بود، اکنون در سینمای ما نیست. احتیاج به یک دیدِ کارشناسی دارد تا مورد به مورد بررسی کنیم و ببینیم چه کارهایی شده است. سینمای قبل از انقلاب، یک سینمای وهمی بود؛ یک سینمای دور از واقعیت. مثالی از آقای بهشتی نقل کنیم: «کسی از آشنایان در ادارهٔ آگاهی کار می‌کرد. از او سؤال کردم معمولاً در ایران کسی که مرتکب قتل می‌شود بعد از ارتکاب قتل کجا

می‌رود؟ جواب داد: صدی نود و سه به خانهٔ بستگان و فامیلهای خودشان می‌روند. ــ حالا شما سینمای قبل از انقلاب را نگاه کنید. صدی نود و نُه بعد از ارتکاب قتل به کاباره و کافه می‌روند.» این به‌خوبی نشان می‌دهد که سینمای ما واقعاً از جامعهٔ خودش چقدر دور بوده. اما این سینما اینک رو به واقعیت کرده است، یعنی فیلمساز به جلو پای خودش، به دور و اطرافش، به کوی و برزن خودش نگاه می‌کند. بحثی هم که شما می‌کنید، مبنی بر فرهنگ غنی، خود من با آن خیلی درگیری ذهنی داشته‌ام. واقعاً چگونه و چطور می‌شود این بحث در سینمای ما راه بیابد. این مسأله به عوامل بسیاری احتیاج دارد. شاید سرآغاز دست یافتن به آن، توجه فیلمساز به خودش باشد؛ به تجربیات شخصی خودش؛ به حالات و عادات خودش؛ تا اینکه به سینمای غرب و شرق یا ویدئو توسل جوید. فیلمسازان ما بیش از آنکه به اندوخته‌های فرهنگی خودشان توجه کنند، شیفتهٔ سینما هستند. در طول تاریخچهٔ سینمای ایران، وقتی قلم زدند، بحث کردند، مثل کسی بودند که سحر شده است. سینما اینها را جادو کرده بود. قدرت خیال و فکر را از آنها سلب کرده بود. اکنون سینمای ما، فارغ از جذابیتهای کاذب و غیرواقعی، تماشاچی را به‌سوی خودش جذب می‌کند. جذابیتهایی که به غلط جا افتاده بود. یک تذکر بدهم: همهٔ ما وقتی با سینما برخورد می‌کنیم، سعی داریم آن سینمای آرمانی را به سینمای فعلی ارتباط داده و بسنجیم. به‌سبب همین به‌خطا می‌رویم. رسیدن به آنچه در دلها و اذهان ماست، سالها وقت و انرژی می‌طلبد. نهایت کاری که در این چند سال انجام شده، فراهم شدن شرایط است. ما نمی‌توانیم به پنجاه سال گذشته توسل جوییم. به کدام جنبه از این سینمای پیش از انقلاب می‌توانیم تکیه کنیم؟ چیزی برایمان ندارد. ما از نو شروع کرده‌ایم؛ سنگ بنا را از ابتدا نهاده‌ایم.

اقدامی ــ در آغاز، دو سه موضوع بیش از هر چیز در



اجاره‌نشین‌ها

سینما وجود داشت: ۱) فیلمهای ارباب ـ رعیتی که آخرش به نحوی با انقلاب تمام می‌شد و متأثر از فیلمهای غیرایرانی بود؛ ۲) فیلمهای قاچاق موادّ مخدّر؛ ۳) فیلمهای انقلابی که چند ساواکی هم در آن نقش داشتند.

این موضوعات بیشتر بود و خیلی هم مبتذل مطرح می‌شد. عمده‌ترین کاری که در زمینهٔ فیلمنامه و خود فیلم اتفاق افتاد، جلوگیری از ابتذال بود. ما شرایط را برای کارهای خوب مهیا کردیم. خودمان تولیدکننده نبودیم که بنشینیم و فیلمنامه بنویسیم. فقط می‌توانستیم شرایط را برای تولید آثار خوب مهیا سازیم؛ آن هم بر این اساس: ۱) گذشته را بررسی کردیم تا ببینیم چه وضعیتی داشتیم؛ ۲) شرایط موجود را سنجیدیم و براساس شرایط موجود و گذشته، برای آینده طرح و برنامه‌ریزی کردیم، آن هم به صورت مرحله‌ای، که آقای آفریده اشاره کردند. اصلاح فیلمنامه، حضور فیلمنامه‌نویس و بروز و آشکار شدن استعدادهای پنهان، در بستر تولید فیلم امکانپذیر بود و ما تولید را راه انداخته بودیم.

جمدر ــ با توجه به حرفهای آقای اقدامی در مورد توجه نویسنده‌ها نسبت به واقعیات جامعه و این مطلب که در خیلی از موارد نویسنده‌ها قبول یا فکر نمی‌کردند که می‌توان از مسائلی دوری کرد و با اجتناب از آنها بشود یک سری جذابیتهای جدید ابداع نمود، همین امر باعث شده بود که فیلمنامه‌نویسها وقتی با موارد و مسائلی که در ارتباط با نوشتن فیلمنامه‌های جدید است روبرو می‌شدند جا بزنند. کسانی که حتی سناریو را به‌صورت اصولی آن نمی‌دانستند، با توجه به مسائل جدید و شکل‌گیری بخش فرهنگی متوجه شدند که چه مشکلاتی دارند و چگونه باید کار کنند. یکی از این مسائل توجه به واقعیات موجود در جامعه بود. استفاده از واقعیات در وهلهٔ اوّل بیشتر یک گزارش غیردراماتیک و غیر هنرمندانه بود. مثلاً داستانی نوشته شده بود که محور اصلی آن «کودتای نوژه» بود؛ صرفِ یک گزارش از یک واقعهٔ اجتماعی ـ سیاسی. اما اتفاقی که اینک صورت گرفته و حرکت ارزشمندی در سناریونویسی است، فراگیری برای دراماتیزه کردن است. تشویق به تحقیق و دقت در واقعیت از یک سو و دانستن مسائل دراماتیک از سوی دیگر، این امر را تحقق بخشیده است.

مشکل دیگری که از همان اوائل چهره نشان می‌داد، این بود که چگونه می‌توان در اوضاع جدید بدون جاذبه‌های قبل از انقلاب سناریو نوشت. خصوصاً که شناخت کافی از مبانی فیلمنامه‌نویسی وجود نداشت و وفور فیلمهای خارجی فرصتی نمی‌داد تا به مسائل

*** ما در اینجا فیلمنامه‌ها را بررسی می‌کنیم و در بارهٔ آنها نظر می‌دهیم. این فیلمنامه‌ها تا به مرحلهٔ ساخت برسد آنقدر زیر و رو می‌شود که ممکن است آن نکته‌ای که گفته شده، از این رو به آن رو گردد.**

فرهنگی خودمان توجه و دقت شود. در این مقطع مبحث جدیدی باب می‌شود: با دیدی هنری به مسائل جامعه نگریستن، با اتکاء به فرهنگی که داریم. فکر می‌کنم دلیل عمدهٔ توجه مجامع سینمایی خارجی هم در همین بوده است. ما قادریم مسائلی را که در جامعه روی می‌دهد با فرهنگ این جامعه و اصولی درست مطرح سازیم و در معرض دید دیگران قرار دهیم.

حسنی ــ وقتی این‌گونه نشستها برپا می‌شود، گاهی اوقات فکر می‌کنم باید جملات خیلی سنگین و تحلیلهای خیلی پیچیده به‌کار برده شود. در صورتی که این طور نیست، خیلی ساده هم می‌شود صحبت کرد و

در بسیاری موارد هم، ساده صحبت کردن، نقیض حرفهای عمیق و تحلیلهای آنچنانی نیست. در عین سادگی می‌توان مفاهیم خیلی پیچیده و شاید عمیق را بهتر تفهیم کرد. یادم نمی‌رود موقع فیلمبرداری شیر سنگی به کارگردانی آقای جعفری جوزانی با آقای اسفندیاری سر صحنهٔ فیلمبرداری بودیم. در بیابان چادر زده بودند و عشایر هم در نزدیکی اکیپ فیلمبرداری حضور داشتند. پیرزنی داشت شکوه می‌کرد از اینکه زیراندازی داشته که جلو فلان چادر انداخته بودند و بر اثر کثرت رفت‌وآمد غیرقابل استفاده و خراب شده بود. او به آقای اسفندیاری یا دیگری شکایت نمی‌کرد، با

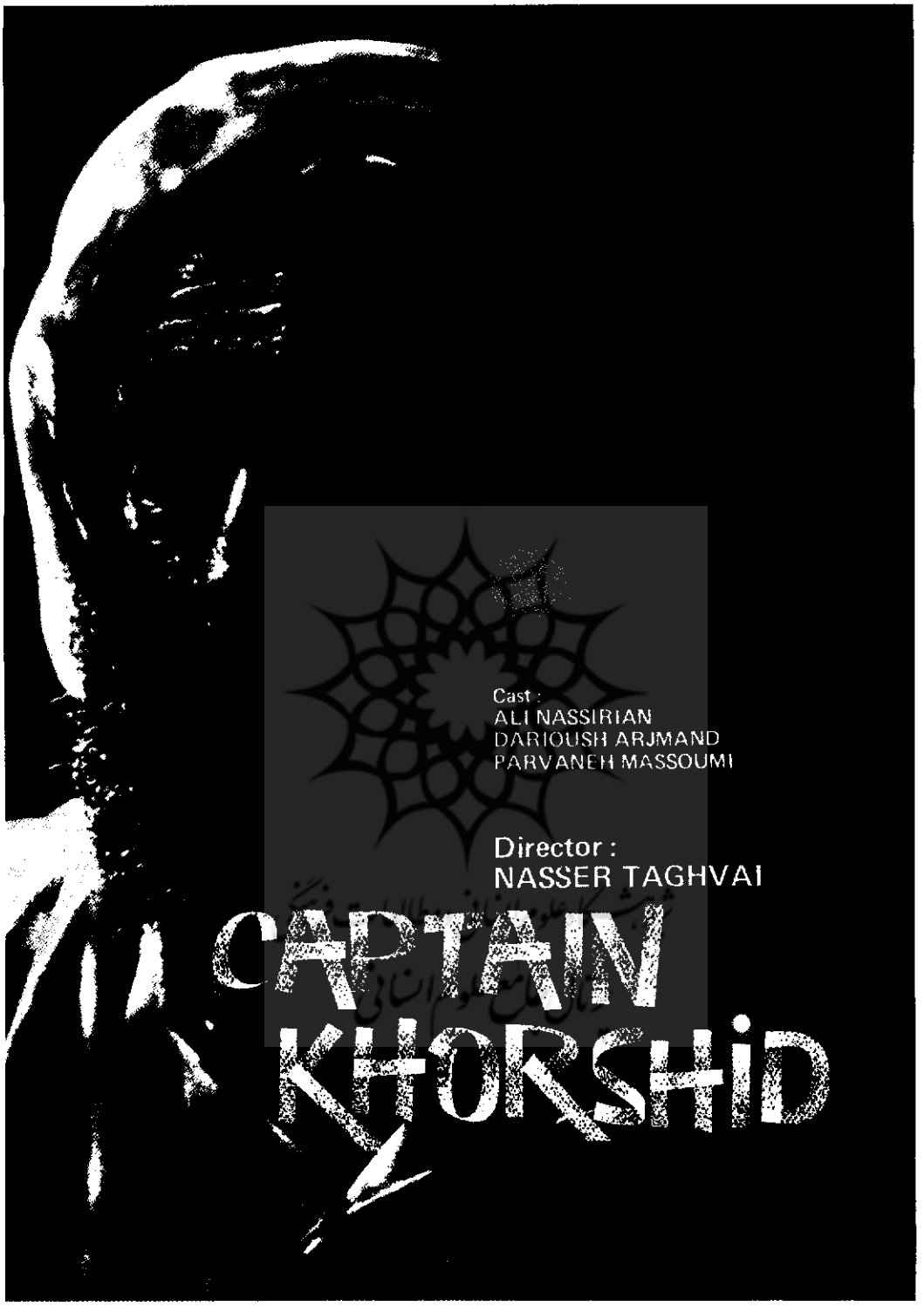
*** مشکل دیگری که از همان اوائل چهره نشان داد این بود که چگونه می‌توان در اوضاع جدید بدون جاذبه‌های قبل از انقلاب سناریو نوشت، خصوصاً که شناخت کافی از مبانی فیلمنامه‌نویسی وجود نداشت.**

فردی که در نزدیکی‌اش بود حرف می‌زد. آقای اسفندیاری شنیدند. یکی از عوامل اصلی فیلم را صدا کرد و گفت تا این پیرزن را راضی نکنید حق تکان خوردن از اینجا را ندارید. چراکه همهٔ سینما یک طرف و همین زیرانداز پیرزن به لحاظ اینکه دل‌آزرده نشود یا به لحاظ اینکه دل او نشکند یک طرف. مقیاس مالی و کمّی از این‌گونه بحثها بیرون می‌رود. کاری که آقای اسفندیاری انجام دادند نشانگر این است که ما اصلاً به‌دنبال چه هستیم. از اینجا بحث سانسور و بحث شورای ممیّزی هم پیش می‌آید. چراکه از اینجا بحث عقیده و نظر پیش می‌آید. این واقعهٔ کوچک نشان می‌دهد که ما به‌دنبال یک سری از ارزشها هستیم. این ارزشها باید در سینما جریان پیدا کند. فرقی هم نمی‌کند، یعنی پشت صحنه و جلو دوربین ندارد؛ در هر دو جا باید جریان پیدا کند. اگر این طور نباشد، یعنی اگر آن ارزشها حاکم نشود، این سینما به پشیزی ارزش ندارد. اگر در یک مقطع نه به‌صورت دیرپا دچار رکود در سینما بشویم، باید نشست و فکر کرد. صحبتهای من قهرآمیز نیست و حالت جبهه‌بندی ندارد. من خودم را کنار سایر فیلمسازها جا می‌دهم. این صحبتها را به‌عنوان یکی از اعضای بخش فرهنگی نمی‌کنم. به‌عنوان کسی که می‌گوید سینمای ما سینمایی است که بعد از انقلاب تأسیس نشده است و الآن راجع به آن بحث می‌شود صحبت می‌کنم. این سخن، سخن لغو و بیهوده‌ای خواهد بود اگر بگوییم سینمای ما دنبالهٔ همان سینمای قبل از انقلاب است، نه این‌طور نیست. واقعاً مثل این می‌ماند که ما بعد از انقلاب در خلأ شروع به‌کار کردیم. منکر این نمی‌شوم که چیزهایی از قبلِ انقلاب آمده است، اما من در بارهٔ موارد ارزشی صحبت می‌کنم؛ مثلاً همین مسألهٔ واقعیت که الآن دوستان راجع به آن صحبت می‌کردند. واقعیت در سینمای قبل از انقلاب با واقعیت در سینمای بعد از انقلاب اصلاً از یک سنخ نیست. واقعیتی که در سینمای قبل از انقلاب می‌شود طرح کرد، واقعیتی است که مجعول کارگردان است، نه به معنایی که روشنفکران اگزیستانسیالیست می‌گویند؛ واقعیتی است که منِ هنرمند جعل می‌کنم. من واقعیت ثانی را در ذهن خودم جعل می‌کنم و در فیلم جاری می‌سازم. خوب این ممکن است به تعبیری عین هنر باشد. ولی یک نوع جعل واقعیت هم هست که عین بی‌هنری است و آن این است که یک وقت مسائل اقتصادی در یک برههٔ خاص از زمان شما را مقهور می‌کند، واقعیت را به‌گونه‌ای می‌بینی و این دیگر واقعیت توی هنرمند نیست، بلکه واقعیتی است که شرایط اقتصادی یک برهه از زمان بر شما تحمیل کرده است؛ یک واقعیت تحمیلی است. پس تو کار هنری

نکرده‌ای. یک‌گونه واقعیت می‌تواند اقتصادی باشد یا سیاسی باشد که خودش را بر تو تحمیل می‌کند تا در فیلمت آن را جاری کنی. سعی ما این بوده که واقعیت جاری در فیلمها حتی‌المقدور به واقعیت به معنای اخص کلمه، به دور از هرگونه شائبهٔ سیاسی و اقتصادی و اجتماعی نزدیک باشد. البته حواسمان باشد تا اینجای بحث هنوز این واقعیت، دراماتیک نیست. حالا باز کار مشکلتر می‌شود اگر بگوییم که در کنار دیدن واقعیت به معنای اینکه سیاست‌زده نشده باشیم، بیاییم درست هم ببینیم. اقتصادزده نشده باشیم، درست ببینیم. تازه وقتی بحث واقعیت را کنار گذاشتیم، وارد بحث زیباشناسی و جذابیّت و خلاصه مقولهٔ هنر می‌شویم. گفتم جذابیّت؛ اجازه بدهید پرانتزی باز کنم در مورد کسانی که به خاطر جذابیت در فیلمها هیاهو راه می‌اندازند و جنجال درست می‌کنند. در یک بحث جنجالی و پرهیاهو که جوّ تهمت‌زدن جاری است، نمی‌شود نظر درست و نظر حق را فهمید. ما باید از این آقایان بپرسیم، شما که می‌گویید فروش زیاد، شما که می‌گویید سینما دچار رکود شده، فروش زیاد را به قیمت چه چیزی پیشنهاد می‌کنید؟ به قیمت ورود هر چیزی به سینما؟ مسلّماً کسی که عقیده‌مند است می‌گوید: خیر، به هر قیمتی نمی‌خواهیم سینما را از رکود اقتصادی درآوریم. بنابراین، عقیده هم می‌آید در کنار واقعیت؛ واقعیت به معنای اخصّ کلمه. پس ببینید کار ما مشکلتر می‌شود. وجداناً کسانی که به اعضای بخش فرهنگی فارابی یا چنین شوراهایی می‌گویند شورای ممیّزی یا شورای سانسور... کتابهایی را که در بارهٔ فیلمنامه‌نویسان یا کارگردانانی که در آمریکا (که به غلط مهد آزادی لقب گرفته است) فعالیت دارند، مطالعه کرده‌اند؟ وضع فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان در این کشور چگونه است؟ اینجا اگر محدودیتی وجود دارد (توضیح خواهم داد چرا اسمش را محدودیت می‌گذارم نه سانسور)، اما در هالیوود سانسور هست. بحث، بحث حق و باطل است؛ تمام بحثها بحثِ حق و باطل است. آنجا یعنی در هالیوود تهیه‌کننده سفت و سخت می‌ایستد و می‌گوید: دقیقاً ۱۹ دقیقه به آخر فیلم مانده باید قیچی شود، چون از آن دقیقه فلان جایِ من می‌خارید و من متوجه این خارش شدم. او جذابیت را این‌گونه می‌بیند که فیلم نباید به‌من اجازه بدهد که متوجه خارش بدنم بشوم. اما واقعاً اسم این کار چیست؟ این کار که از ۱۹ دقیقه به آخر فیلم مانده باید قیچی شود یا به فلان فیلمنامه‌نویس می‌گویند اینجا حق نداری این‌طوری بنویسی، یا این سناریو به‌درد نمی‌خورد، بیندازیدش دور. فیلمنامه‌نویسها و کارگردانها دلار می‌گرفتند و می‌گیرند تا سناریو بنویسند و فیلم بسازند. اینها ملزم بودند به تهیه‌کننده گوش بدهند. من اسم اینها را می‌گذارم سانسور نه محدودیت. سانسور به قیمت جذابیت، آن هم صرفاً برای فروش بیشتر؛ تجارت صرف. حالا از کسی که قائل به وجود سانسور و ممیّزی است می‌پرسم: شما چرا نمی‌روید در آمریکا فیلم بسازید؟ بحث پیش‌پا افتاده‌ای است؛ تحلیل پیچیده‌ای نیست. چون خود سینما هیچ‌گونه پیچیدگی ندارد. هیچ‌گونه عمقی ندارد. چه عمقی دارد؟ خوب این فیلمساز خواهد گفت: می‌خواهم در وطن خودم فیلم بسازم. ما می‌گوییم: بارک اللّه بر تو، اما همین فرد چگونه می‌تواند قبول کند در کشوری فیلم بسازد که این کشور، کشوری است انقلاب کرده ــ انقلابی که صبغهٔ دینی دارد. دارم تعبیر تسامحی به‌کار می‌برم. انقلاب، انقلابِ دینی است؛ نه اینکه رنگ دین دارد، عین دین است؛ دین عین انقلابی است که برپا شده. چه‌طور انتظار دارد هر طور که دلش می‌خواهد فیلم بسازد. هرجور که نَفْسش می‌پسندد، فیلم بسازد! ... و چون اجازه نمی‌دهند، فریاد بزند ای وای سانسور است! شما که می‌گویید من در وطنم می‌خواهم فیلم بسازم، در کشور شما عقیده‌ای هست که تجلّی این عقیده در تصمیم‌گیریهایی که به سینما مربوط می‌شود تشکیل همین شوراهاست. همین جا ما به این آقایان عرض کنیم

که چه‌طور شما که وطن خودتان را دوست دارید بدون در نظر گرفتن دین سانسورچی نیستید، ولی کسی که به مقتضای همان دین می‌کوشد تا از ارزشهایی که به خاطرش انقلاب شده، جان کنده، سانسورچی است؟ لحاظ کردن کشور و وطن بدون دین، حذف دین، یعنی سانسور. این‌طور نیست؟ شاید حرفم تکراری باشد اما کسانی که می‌گویند بر مبنای سلیقه حکم کرده‌اید، بیایند بحث کنیم. ما نسبت به چه کسی طبق سلیقه حکم کرده‌ایم.

«بایدی» که ما می‌گوییم «باید» حسنی و حسینی نبوده، بلکه «بایدی» بوده که جزءِ عقیدهٔ ماست. ما برای این «باید» شهدا و مفقودالاثرهایی داده‌ایم که وقتی بعد از چندین ماه یا حتی چندین سال خواستیم آنان را از خاک بیرون بکشیم، فقط دستش بیرون آمد. دستش پوسیده بود، بقیه بدنش در خاک ماند. برای این «باید» کسانی را از دست دادیم که یک ناخنشان هم پیدا نشد. برای این «بایدها» خون رفته، نمی‌توانیم نادیده بگیریم. حال اسم آن را بگذارید دیکتاتوری، یا هر اسم دیگری می‌خواهید روی آن بگذارید. ما تازه کوتاه آمده‌ایم والاّ اگر بخواهیم طبق عقیده‌مان سفت و سخت بگیریم، خیلی جاها بسیاری چیزها را نمی‌شود گفت یا نباید به سراغش بروید یا باید پرداختِ دیگری باشد. تازه آسان گرفته‌ایم؛ دایره را باز گذاشته‌ایم. امثال همین آقایان و دوستان آقایان یا خانمها که ادعا می‌کنند و حرف از شورای ممیّزی و سانسور می‌زنند، توانستند در این شرایط فیلم بسازند و خوش هم درخشیدند. چرا خودمان را محاسبه و محاکمه نکنیم؟ چرا منِ فیلمنامه‌نویس و کارگردان ضعف خودم را بر دوش این و آن بیندازم؟ قبل از انقلاب این‌گونه محدودیتها نبود. البته وجداناً نمی‌توان ادعا کرد که هیچ‌گونه محدودیتی نبود. آن موقع هم یک سری کسان درخشیدند و ادعا می‌کنم اینجا نوعاً کسانی که حرف سانسور را می‌زنند اکثر کسانی هستند که می‌خواهند در فضا و حال و هوای زمان قبل از انقلاب نفس بکشند. مسلّماً ما نمی‌گذاریم؛ چون انقلابی اتفاق افتاده که ما می‌گوییم نمی‌توان آن را نادیده گرفت. آقایانی که می‌گویند «سانسور»، در واقع می‌خواهند انقلاب و ارزشهایش نادیده گرفته شود که عرض کردم این نادیده گرفتن عین سانسور است. بنیاد فارابی و جایی مثل فارابی می‌خواهد عقیده در سینما وجود داشته باشد، تفکر در سینما وجود داشته باشد. وقتی می‌گوییم فارابی، یعنی تفکر به معنای اخصّ تفکر دینی و بویژه تفکر دینیِ اسلامی. آقای کارگردان، آقای فیلمنامه‌نویس، اگر شما هنر دارید، این تفکر دینی را داشته باش، این ارزشها را حفظ کن، جذابیت هم در فیلمت بگذار. و این دو به هیچ وجه نقیض یکدیگر نیستند. آیا نمی‌توان دیندار بود و هنرمند هم بود. جای بحثش اینجا نیست. امّا اتفاقاً دینداری عین هنرمندی است. آیا می‌توان گفت حافظ و امثال ایشان که بسیارند، فقط عارفانند یا نه فقط شاعرند؟ مگر شعر هنر نیست؟ مگر عرفان (به معنای دقیق کلمه) غیر از دینداری است. بحث از زیبایی و هنر بدون در نظر گرفتن دین و ساحت قدس، بحثی لغو و بیهوده است. آنگاه که هنر از الوهیت تهی می‌شود، حدیث نفس می‌شود و به بیراهه می‌رود. نیل به زیبایی با نگرشی دینی میسّر است. اینکه مدام می‌گویند جذابیت، جذابیت مگر نه این است که از آنِ زیبایی است ــ زیباییی که به معنای اعمّ کلمه در دین و در تفکر دینی معنا پیدا می‌کند. چرا که در آن ساحت است که از نفس زیبایی سخن می‌رود. مدام می‌گویند جذابیت. من از آقایان می‌پرسم، آیا جذابیت را فقط لحاظ می‌کنید در سکس؟ یا جذابیت را در صحنه‌های خشونت‌آمیز؟ در یک کلمه: فیلمهایی از نوع امریکایی؟ اگر این‌طور است، مسلماً نمی‌توانیم این دو را با هم جمع کنیم. یعنی نمی‌توانیم هم فیلم جذاب به آن معنا داشته باشیم که تفکر هم در آن موج بزند. اینها با هم جمع نمی‌شوند. ما اصلاً مقدمه را قبول نداریم. جذابیت فقط این نیست.



ناخدا خورشید

حالا این جذابیت چه هست؟ این به من که فیلمنامه را بررسی می‌کنم مربوط نمی‌شود، برمی‌گردد به فیلمنامه‌نویس، به کارگردان. البته قابل بحث است، ولی اشکال به من نگیر که داری سلیقه‌ات را اعمال می‌کنی. من عقیده‌ای دارم. به‌من گفته‌اند که شما نمایندهٔ ما. نمایندهٔ ما که رفتیم سر و جان دادیم؛ خودمان را فدا کردیم. این مسائل را شما رعایت کن. شما مسئول حفظ ارزشها باش. ما هم گفتیم چشم. خوب حالا من نگاه می‌کنم و می‌بینم که این امر ممکن است فدای آن جذابیت بشود. من که نیامده‌ام در سینما تجارت کنم. (منظورم تجارت صرف از نوع هالیوودی آن است.) ما بین جذابیت به هر قیمت و جذابیت موافق و همسنخ و همگون با آن ارزشها، کدامیک را باید انتخاب کنیم؟ سینمای ما سینمایی است که حرف دارد، تفکر دارد و به معنای اخص صاحب تفکر دینی است. در این مملکت این جزءِ لاینفک فعالیت ماست، امّا تناقضی هم با فروش زیاد ندارد. یعنی ابتدائاً و اصالتاً به‌دنبال فروش زیاد نیست. نتیجه این می‌شود که شما می‌توانید فیلمی بسازید که حرفی برای گفتن دارد، ضمناً جذاب هم هست. فروش خودش را هم می‌کند. از شما کسی انتظار ندارد فلان اصل ملاّصدرا یا فلان آیه و حدیث را در سینما بیاورید و به تصویر بکشید. این کار شدنی نیست. مگر می‌توان از حرکت جوهری ملاّصدرا فیلم ساخت؟ این مضحک است چراکه شأن آن آیه و شأن آن حدیث اَجلّ است از این حرفها. سینما مادیّت محض است؛ دین روحانیت محض است. البته تناقضی بین این وجه از دین و جذابیت نمی‌بینم (چراکه جذابیت را در زیبایی لحاظ کردیم و زیبایی، هر چند به معنای جزیی آن، با مادیات قابل جمع است و به همان اندازه می‌تواند جذابیت ایجاد کند) و این می‌ماند برای کارگردانها و فیلمنامه‌نویسان که چه‌قدر بتوانند زیبایی و جذابیت را در اثرشان متبلور کنند. من فکر می‌کنم در غرب هم چنین سینمایی موفق است؛ حرف برای گفتن دارد؛ یک تفکر جدید دارد. زیرا از دینی که عمری از آن گذشته مجدداً در بارهٔ آن صحبت می‌شود، پس جدید است. برای همین سینمای ما در غرب توجه‌برانگیز می‌شود. انقلاب ما دوباره آن را مطرح ساخته. یادمان باشد یکی از مواردی که در جذابیت می‌توان لحاظ کرد، نو بودن است. فیلمهای ما برای غربیان جذاب است، چون نو است. با کمی تسامح هر چیز نوی جذاب است. تفکر دینی برای غربیان نو است. برای مردم خودمان که با پوست و گوشت این را حس می‌کنند، جذابیت همان جذابیتی که خدمتتان عرض کردم نیست. به همین دلیل فیلمهایی هستند که در جشنواره‌های خارجی موفق‌اند، ولی در اینجا چندان استقبال نمی‌شوند. برای این باید فکر دیگری کرد. می‌خواهم بگویم اینها همه برمی‌گردد به فیلمنامه‌نویس و کارگردان که در باره‌اش فکر کنند، نه اینکه مدام بنشینند و بگویند آقا شما سانسور می‌کنید. تهمت‌زدن آسان است ــ گیریم این تهمت را قبول کردیم ــ اشکال ندارد، شما شاهکار ارائه خواهید کرد؟ کسی که عقیده‌ای دارد، می‌خواهد عقیده‌اش را ابراز کند، باید به عقیده‌اش عمل شود. این باید را از کجا می‌آورد؟ از خونی که رفته. باید این عقیده به کُرسی بنشیند. ما راضی هستیم یک فیلم ساخته نشود امّا تفکر دینی ما نادیده و فراموش‌شده باقی نماند، قیمه نشود، لِه نشود. امّا این به آن معنا نیست که سینما تعطیل شود. ما معتقدیم که می‌شود تفکر دینی داشت و فیلم هم ساخت، که خدمتتان عرض کردم این‌گونه ادامه می‌دهیم و ان شاءالله موفق خواهیم شد با توکل به‌خدا.

آفریده ــ ما نمی‌گوییم اشتباه نکردیم و بدون ایراد بودیم. نه، بعضی جاها اشکال داشتیم. اما جهت کلّی کار را نگاه کنید. جهتی بوده خارج از سلیقهٔ شخصی و روی ارزشهایی که آقای حسنی اشاره کردند. ما اینجا فیلمنامه‌ها را بررسی می‌کنیم و در بارهٔ آنها نظر می‌دهیم. این فیلمنامه تا به مرحلهٔ ساخت برسد، آن‌قدر زیر و رو

می‌شود که ممکن است آن نکته‌ای که گفته شده، از این رو به آن رو گردد. بنابراین باید بازتر به قضیه نگاه کنیم.

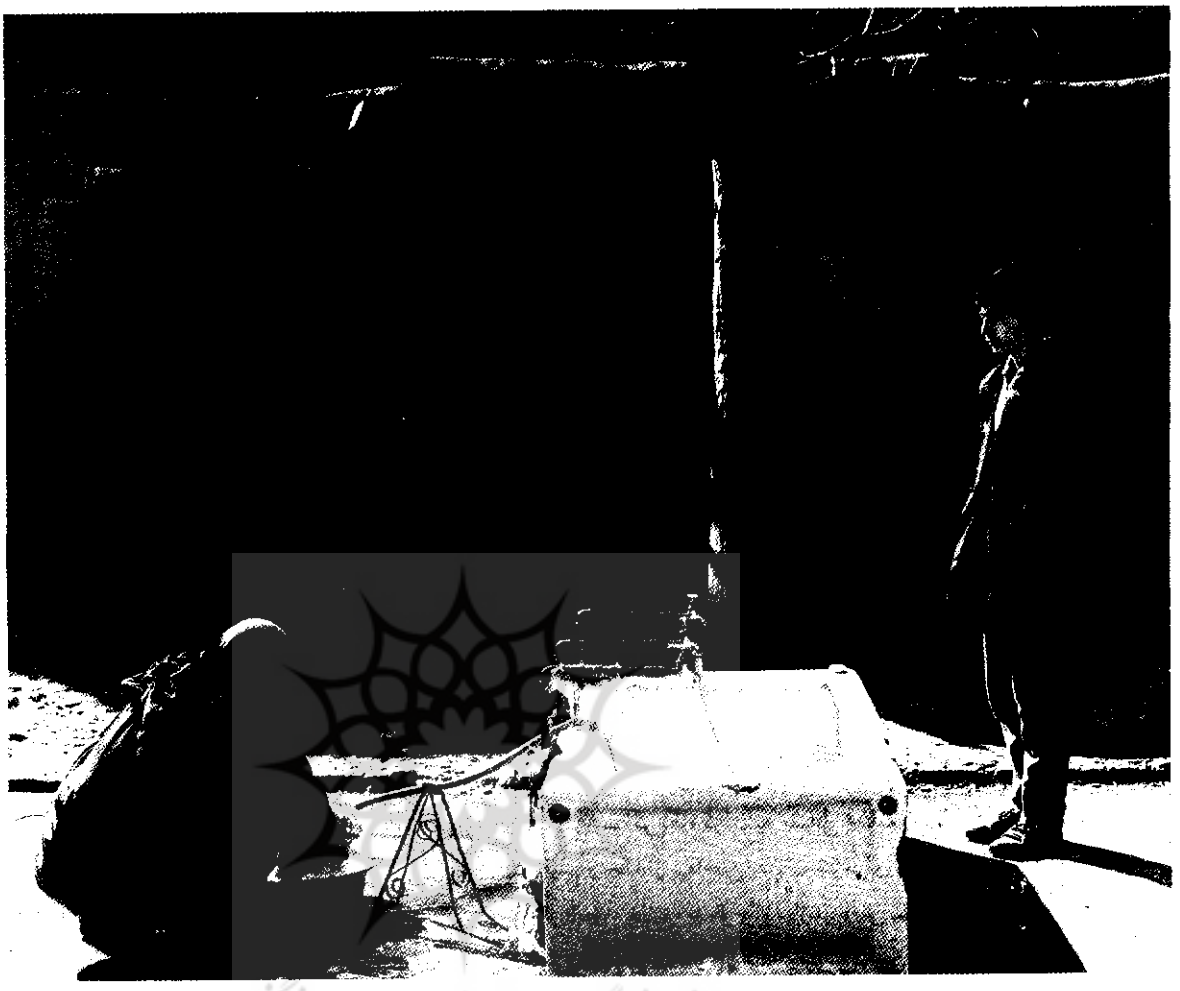
حسینی ــ دوستان اشاره کردند به آنچه در سینمای گذشتهٔ ما باعث فروش و جذابیت کار می‌شد. در اکثر آنها اندیشه‌ای وجود نداشت. اگر هم کسی پیدا می‌شد و اندیشه‌ای در کنار این جاذبه‌ها می‌گذاشت، به خاطر تسلط جاذبه‌ها، فیلم به ابتذال نزدیک می‌شد و بیننده را بدل به آدمی می‌کرد با سلیقه‌ای سطحی که به‌خاطر سکس و سرگرمی به سینما می‌رفت. بعد از انقلاب تمام کسانی که در سینما فعالیت می‌کردند دچار دغدغه شدند؛ دغدغهٔ ناشی از آینده‌ای که پیش‌رو داشتند و آدمهایی که چرخ سینما را می‌چرخاندند و مهمتر و دشوارتر وجود بینندگانی بود که سلیقه‌شان آنگونه پرورش یافته و عادت کرده بود. و به‌قول یکی از دوستان، بیننده‌های تلویزیون آن موقع تماشای کشتی کج را، با آن خشونت آزار دهنده، بر دیدن ورزش زیبای ژیمناستیک ترجیح می‌دادند. با این بیننده که چنین ذهن مسمومی داشت، مشکل بود که اندیشه‌ای را مطرح کنیم و جذابیت بخشیدن به آن را. دقیقاً یادم نمی‌آید، شاید سال نمایش *خانهٔ دوست کجاست*؟ بود که برای اوّلین بار در جشنوارهٔ فجر شاهد تنوع موضوع بودیم. هر کسی برای حرفی که می‌خواست بزند شکلی پیدا کرده بود ــ سالی که باعث رشد سینمای ما شد. بعد از آن دوره ما شاهد جابجایی در محتوا و شکل بودیم. گاهی مضمون پیشی می‌گرفت، گاهی فرم. تا این زمان (همین دورهٔ اخیر) می‌بینیم که مضامین در حال فراموشی است. زمانی در اینجا ما با فیلمنامه‌هایی مواجه بودیم که بسیار شعاری بودند. وقتی با نویسندگان آنها صحبت می‌کردیم، حاضر به قبول نبودند. عده‌ای هم بودند که انگار در این مملکت اصلاً انقلابی روی نداده. فیلمنامه‌ای خواندم که در آن از ابتدا تا انتها خاطرخواهی و دلدادگی، ملاقاتهای شبانه و... وجود داشت.

*** وفور فیلمهای خارجی فرصتی نمی‌داد تا به مسائل فرهنگی خودمان توجه و دقت شود. در این مقطع مبحث جدیدی باب می‌شود: با دیدی هنری به مسائل جامعه نگریستن، با اتکاء به فرهنگی که داریم.**

*** خیلی از چیزهایی که ما الآن راجع به آنها صحبت می‌کنیم در آن روزها روشن نبود. تصورات روشنی هم نداشتیم. قضایا به هم ریخته بود. دوستانی که اکنون احساس استقلال می‌کنند در آن موقع خیلی باتردید عمل می‌کردند.**

ما با این دو دسته در طیّ این دهه مواجه بودیم. همیشه در ذهنمان جستجو می‌کردیم که چه‌طور می‌شود معارف و ارزشهایی را که در مبانی تفکر ما وجود دارد به فیلم تبدیل کنیم و یا چه‌طور می‌شود اشعار حافظ را به فیلم تبدیل کرد ــ حافظی که با خواندنش خیلیها سرمست می‌شوند: «خدایا منعم گردان به درویشی و خرسندی».

برای من اصلاً قابل جمع نبود که آدم می‌تواند هم بی‌چیز و فقیر باشد و هم خرسند؛ تازه اسمش را هم نعمت بگذارد. وقتی سال قبل در جشنوارهٔ کودکان در اصفهان فیلم نیاز را دیدم، دقیقاً همین شعر برایم تبیین



شد. در واقع کرامت انسانی به یک آدم آن‌قدر بها می‌دهد که درویشی او با خرسندی جمع می‌شود. هر فیلمی که راجع به فقر می‌دیدم فضای سیاه، نکبت‌بار و بدبختی آن، زیر آن آدمها له می‌شدند. اما نیاز برای من الگو بود. دیدم چه‌قدر زیبا، این آدمها در فقر سر بلند کردند. قبول دارم که جذابیت بخشیدن به اندیشه کاری دشوار است، اما عده‌ای این کار را کرده‌اند و دستشان درد نکند. عده‌ای هم کم‌کم دارند استعفا می‌دهند. متأسفانه شاهد نمایش بعضی فیلمها هستیم که بار محتوایشان کم است، یعنی سرو ته فیلم را جمع کنید چیزی به شما نمی‌دهد. اما چیز راضی‌کننده‌ای که در همین سینما وجود دارد این است که بدترین و مبتذلترین آنها، از فیلمهای سینمای گذشته یک سر و گردن بالاترند و شما بارقه‌ای از اندیشه در آنها می‌بینید، اما در آنها هیچ چیز نمی‌دیدید. اگر ابتذال را، سکس را، از فیلم جدا می‌کردیم چیزی نمی‌ماند. البته بجز فیلمهای انگشت‌شمار که در مورد آنها نمی‌توانیم لفظ فیلمفارسی را به‌کار ببریم.

آفریده ــ برخی از دست‌اندرکاران سینما بر این عقیده هستند که ممیّزی و آنچه ما انجام می‌دهیم سبب‌ساز اصلی در وضع بد اقتصادی سینماست. (البته جای بحث دارد). حال آنکه اگر این دوستان توجهی به گذشتهٔ

خود و سینما داشته باشند، درمی‌یابند که همین سوژه‌ها و سناریوهایشان بود که موجب ورشکستگی سینما در سال ۱۳۶۶ شد. در آن موقع که مسألهٔ ممیّزی و مسائلی که اینک مطرح است وجود نداشت. باید به این موارد هم نگاه کرد و از نگرش تک‌بُعدی دوری جست.

جمدر ــ کافی‌است به‌نشریات آن‌موقع (۱۳۵۵ـ۱۳۵۶) رجوع کنید تا مطالبی پیرامون رکود و وضع خطرناک سینما بخوانید. حالا به‌راحتی می‌توان پرسید آن موقع که همه چیز باز بود و محدودیت وجود نداشت و سکس و خشونت و هر چیز دیگری به راحتی می‌توانست در هر فیلمی شکل بگیرد چرا سینما سقوط کرد؟ به‌عبارت دیگر، این شاخصهایی که عده‌ای اصرار دارند باز شود یا در این زمینه‌ها کار کنند، با وجود عدم محدودیت در سینمای آن دوره هم جز رکود حاصلی نداشت. اما در ارتباط با جذابیت، یک سری بدایع، نوآوری و دیدگاههای جدید و نوع نگاه است که باید مطرح شود وگرنه سینما ــ اگر تمام عوامل مذکور را هم به‌خدمت بگیرد ولی از این نوآوریها و دیدگاههای جدید بی‌بهره باشد، مطمئناً به همانجای سابق خواهد رسید. این مقدار رکود، نادیده گرفتن همین مسأله است. شاید سوژه‌ها بدیع نیست؛ شاید پرداختها درست نیست؛ شاید توان سازندگان فیلم بیش از این حد نیست. (می‌توانم کلمهٔ شاید را هم حذف کنم.) واقعیّتی است که ما به‌خاطر آنکه در ارتباط بیشتری با سازندگان و نویسندگان فیلم هستیم، بهتر آن را لمس می‌کنیم. توان ساختن فیلم (یا جذابیت بخشیدن به آن نوع دید و اندیشه‌ای که مد نظر داریم) باید مستمر باشد و در این راه بکوشیم. این مسأله است که سبب‌ساز اصلی رکود سینماست. در این زمینه می‌توانم اشاره کنم که راههای استفاده از منابع فرهنگیِ خودی، مشکلاتی به‌وجود می‌آورد. (همان‌گونه که دوستان اشاره کردند). شما اگر در سبکهای معروف و مهم تاریخ سینما تعمق کنید، خواهید دید که شکل‌گیری آنها تابع شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خاصی بوده است. سبک مونتاژ در سینمای شوروی، سبک اکسپرسیونیسم در سینمای آلمان، سینمای نئورئالیسم ایتالیا، موج نو سینمای فرانسه و... اما بعد از انقلاب اسلامی که با خود دیدگاهی تازه آورد، جای زبان سینمایی جدید خالی است. البته ما یک مقدار از این راه را رفته‌ایم. اما هنوز آن توانِ لازم را برای استفاده از منابع فرهنگی خودمان نداریم. ما از نویسندگان و کارگردانان توقع داریم این زبان جدید را بیابند. اما مسألهٔ سانسور و ممیّزی؛ می‌بینیم که فیلمسازان ما اصرار خاصی دارند در بعضی از زمینه‌ها و مسائل کار کنند که وقتی منع می‌شوند این را به‌عنوان سانسور و ممیّزی تلقی می‌کنند.

اما برخورد ما چگونه است:

۱ ــ واقعیّتی که شما قصد گفتن آن را دارید چه نسبتی با حقیقت دارد و تحلیل و تبیین شما از این واقعیت اجتماعی چیست؟

۲ ــ اگر نگاه کردن به مسائل جامعه را (از طریق فیلم و جدا از پرداختن به یک ماجرای صرف) کاری ارزشمند بدانیم، به هرحال سازنده و نویسندهٔ آن اثر باید توان تحلیل آن کار را داشته باشد. اگر این تحلیل مبتنی بر حقیقت نباشد، نتیجهٔ حاصل از آن غلط خواهد بود. بنابراین ما این حق را داریم که از ناصحیح مطرح شدن یک واقعیت اجتماعی جلوگیری کنیم. ما معتقدیم این عمل، سانسور و ممیّزی نیست، بلکه عدم توجه نویسنده به تبیین واقعی مسأله و تحلیل نادرست واقعیت، خود جعل واقعیت و ارائهٔ نتیجه‌ای جعلی است که این خود نوعی سانسور است.

۳ ــ تلقی بسیاری از محتوا و مضمون در سینما، اشتباه است. عده‌ای می‌گویند آقا مگر اینجا تلگرافخانه است که ما پیام داشته باشیم. اگر محتوا و مضمون را نفی کنیم، یعنی اندیشه را نفی کردیم و باقی می‌ماند یک فرم. سینما می‌شود به مثابهٔ فرم. در حالی که فرم

وسیله‌ای برای بیان است؛ نه آنکه آن را رد کنیم، اما به‌عنوان اصل قرار گرفتن درست نیست. اگر کسانی باشند که این اشکال را نپذیرند، اصولاً هرگونه بحث دیگری بی‌فایده خواهد بود. ما برای فرم ارزش قائلیم، در این حدّ که اندیشه را بتوانیم توسط آن طرح بیان کنیم وگرنه خود فرم را به‌عنوان اصل و اساس سینما نمی‌توانیم بشناسیم.

سلطانی ــ در بررسی طرحها، فیلمنامه‌ها و داستانهایی که برای مشورت نزدتان می‌آورند چه معیاری دارید؟ و امکان خطا و اشتباه از سوی شما تا چه حدّ وجود دارد؟

حسینی ــ در هر جای دنیا و هر شورایی، نمی‌شود گفت افراد از سلیقه‌ها و عقایدشان دست بردارند. ما با همین عقیده‌ها زندگی می‌کنیم.

اما از دیدگاههای معاونت سینمایی و اندیشه‌ها و مواضع بنیاد فارابی آگاه و مطلع هستیم. در اینجا تفکری حاکم است که کلّ دوستان بر اساس آن نظر می‌دهند.

در مورد سلیقه، کارهایی که در این چندساله با حمایت و مشورت ما صورت گرفته، نشان‌دهندهٔ سلیقهٔ ماست. این را یقین بدانید آنچه انجام شده، همه علاقهٔ ما نبوده و ما دوست داشتیم کیفیت فیلمنامه‌ها بهتر از این باشد.

سلطانی ــ با توجه به حرفهای شما و با توجه به تغییر و تحولاتی که در جهان روی می‌دهد، آیا این تصوّر پیش نمی‌آید که تفکر و طرز تلقی شما در یک دایرهٔ بسته حرکت می‌کند؟

حسینی ــ ما همیشه اصول ثابتی داریم که در کنارش اصول متغیّری هم هست.

اصول ثابت: چارچوب درست، شکل نمایش درست، مثبت بودن فیلمنامه و داشتن نفعی برای جامعه؛ اصولی است که طبیعتاً مورد قبول همه است. فیلمهای غیراخلاقی تأیید نخواهد شد. فیلمی را که برای اجتماع مضرّ است تأیید نمی‌کنیم. اینها را می‌توان مشمول همان دایرهٔ بسته‌ای دانست که شما گفتید. در کنار آن اصول ثابت، به کارهای خلاّق معتقدیم. سینمای ما ظرفیت پذیرفتن چند فیلم با یک سوژه را ندارد. مشکل همان قضیهٔ خلاق بودن است. اکثر فیلمها در زمینه‌های خانوادگی، همه یکنواخت. فیلمهای جنگی، همه یکنواخت. فیلمهای مربوط به اعتیاد و قاچاق، همه یکنواخت. این وسط کاری گُل می‌کند که زاویهٔ دیدی متفاوت داشته باشد؛ نگاهی جدید. این نگاه جدید برای ما زیباست و برای سینمای ما ضروری. ما یک دیدگاه خیلی خاص و بسته نداریم که همهٔ فیلمها باید همان‌گونه باشند که ما می‌خواهیم.

جمدر ــ در مورد اعمال سلیقه باید بگویم این سلیقه‌ها در واقع همان اولویتهاست که در هر دوره جایش را به اولویتهای دیگری می‌دهد.

اما در مورد سناریو، دو نوع برخورد داریم:

۱) صرفاً مسائل مربوط به فیلمنامه؛ ۲) در ارتباط با سیاستگذاریهای فرهنگی، ما و نویسنده یک هدف مشترک داریم و آن این است که در صورتی که متن قابلیت رسیدن و تبدیل به سناریویی خوب را داشته باشد، به آنجا برسانیم. بنابراین بر خود واجب می‌دانیم مشکلات موجود در نوشته را مطرح کنیم. در حالی‌که دیگران این کار را نمی‌کنند. منتقدین هم در بعضی موارد در مقابل یک اثر ضعفها را نمی‌بینند یا اگر هم می‌بینند به دلائلی مطرح نمی‌سازند. در حالی که این جزء کار ما نیست. بنابراین خیلی صریح می‌گوئیم این مشکلات در کار وجود دارد.

با توجه به نوع کاری که در بخش فرهنگی انجام می‌دهیم، در طول سالها دوستانی که در شورای اینجا هستند، بنابر تقاضای سازندگان فیلم، با آنها ارتباط فرهنگی برقرار می‌کنند. مشکل عمده این است که تفاهم

کافی بین فیلمنامه‌نویس و کارگردان در بیشتر موارد وجود ندارد. فیلمنامه‌نویس متنی را نوشته و به تصویب می‌رساند. این سناریو وقتی به‌دست کارگردان می‌رسد، هشتاد درصد آن را ــ بدون آنکه نظری از سناریونویس بخواهد ــ تغییر می‌دهد، حتی بدون آنکه بخواهد در آن دقیق شود. ممکن است برای کارگردان قابل درک نباشد و کارگردان بدان توجه نکند و اعمال سلیقه کند. در بیشتر موارد هم چنین است.

سلطانی ــ البته این دخل و تصرف کارگردان در فیلمنامه، ظاهراً مشکلی است حل نشدنی و با توجه به اعتراض مکرر فیلمنامه‌نویسان، راه به‌جائی هم نبرده‌اند.

جمدر ــ در گروه ساخت فیلم چون همه زیر پوشش کارگردان هستند و خیال دارند ایده‌آلهای او را به تصویر درآورند، این حق اصلی متعلق به کارگردان است، ولی شرایطی وجود دارد. حداقلش آن است که صحبتی با فیلمنامه‌نویس راجع به دیدی که دارد، بکند. فکر نمی‌کنم سناریونویس که مدّتها با موضوع و تفکری در کش و قوس بوده، بدش بیاید که با کارگردان راجع به ذهنیتش و تفکرش گفتگو کند. اینکه تا چه حدّ موفق بوده؛ نظر و ایدهٔ اصلی او چه بوده؛ تا چه حدّ امکان تقویت در بخشهای مختلف فیلمنامه وجود دارد و الیٰ آخر. مسلماً سناریونویس امتناع نخواهد کرد. در این زمینه کم‌لطفی از جانب کارگردان است. در اکثر موارد این کارگردانها هستند که تلاش نکردند تا به سناریستها نزدیک شوند و به بحث و تبادل‌نظر راجع به دیدگاههای خود بنشینند. ما چنین جلساتی به‌صورت رو در رو با نویسندگان داریم تا از هرگونه سوءتفاهمی جلوگیری کنیم. چرا کارگردانها چنین جلساتی را با نویسندگان ندارند؟

سلطانی ــ با مرگ کمال‌الملک و شاگردانش، مکتب او در بوتهٔ فراموشی قرار گرفت و کمتر کسی به درستی به نقش او در هنر نقاشی پی برد. لاجرم مکتب او به خاطر آنکه کسی نبود تا آن را حفظ کند و تداوم بخشد در غبار زمان فرو رفت. نقاشان نسل فعلی که از دو دهه قبل به این سو قوام یافته‌اند به غرب و الگوهای غربی به سبب کثرت و تنوع نقاشان و سبکهای نقاشی آن روی آورده‌اند. دانشکده‌های هنری و آتلیه‌های خصوصی زیر سلطهٔ بی‌امان الگو گرفتن و تقلید از مکاتب غربی قرار گرفتند. البته نمی‌شود به این طالب و تشنهٔ هنر نقاشی ایراد گرفت، چرا که او الگویی ندارد تا به آن چنگ بزند. برای هنرجوی غربی بسیار نقاشان و سبکهای گوناگون وجود دارد که او را با فرهنگ خود پرورش می‌دهند. اما نقاش بی‌پشتوانهٔ ایرانی مصیبت دارد.

همین‌گونه اتفاق در سینمای ما روی داد. انقلاب میان سینمای گذشته و دورهٔ جدید حایلی سخت به‌وجود آورد. فیلمسازان ما به هیچ وجه نمی‌توانستند از سینمای گذشتهٔ خود الگو بگیرند یا حتی بیاموزند؛ چرا که اولاً در ارزیابی سینمای قبل از انقلاب، بار ابتذال سنگین بود، ثانیاً ارزشهای انقلاب اجازهٔ تقلید و یا سمت‌گیری به آن جانب را نمی‌داد. در دنیا، سینما به مرز صدسالگی خود نزدیک می‌شد، امّا فیلمساز ایرانی (فیلمساز بعد از انقلاب) گوئی تازه به عرصهٔ سینما پا نهاده بود. می‌بینید که شرایط سخت بوده است.

بسیاری از فیلمسازان ما، حتی کهنه‌کارها، به‌دنبال الگو هستند. متأسفانه افرادِ دارای نبوغ فکری و خلاّقیّت فردی که بتوانند سینمای مبتنی بر فرهنگ و انقلاب ما را به‌وجود بیاورند، نداشته‌ایم. و در این مقطع ویدئو کالائی می‌شود ارزان که در دسترس همگان قرار می‌گیرد. گنجینه‌ای از آرشیو سینما ذهن فیلمسازان ما را مالآمال می‌سازد و به‌ظاهر ذهن تشنهٔ او را سیراب می‌کند که در حقیقت آب شور دریاست. حرکتهایی که صورت می‌گیرد با چشمداشتی به الگوهای تبلوریافتهٔ جشنواره‌هاست. در سرزمینی که چنین فرهنگی غنی و

نیرومند دارد اما راهی به مغز و فکر و حوزهٔ سینما نمی‌یابد، فیلمسازان قادر به بهره‌برداری و سود جستن از آن نیستند. یک فیلمساز حاضر است یک فیلم درجه چندم فرانسوی را به شکلی مضحک و بی‌منطق کپی بکند، اما در ذخائر عظیم سرزمین خود غور نکند... اینک بعد از سپری کردن این دهه (۶۰ الی ۷۰) با توجه به جهشهایی که در سینمای ما صورت گرفته، از این ورطه چگونه می‌توان گذر کرد، خصوصاً که نمایش بعضی از فیلمها زنگ خطر است...

جمدر ــ حرفهای شما تأیید بر آن است که هدایت و حمایت در سیاستهای ارشاد، قویتر شود. این را هم در نظر داشته باشیم که در سینما مسألهٔ تجارت و هنر کاملاً در هم آمیخته و طوری نیست که بتوانیم این دو را از هم جدا کنیم. یعنی یک گونهٔ خاص را در نظر داشته باشیم، بدون توجه به گونهٔ دیگر. در سینما افرادی هستند که همین حالت را دارند. یک عده به سمت تجارت گرایش پیدا می‌کنند و عده‌ای هم آن زمینه‌ها را دنبال می‌کنند. این حرکتها پنهان نمی‌شود و از بین نمی‌رود. بی‌گمان پیرو هم خواهد داشت.

بیگلری ــ هر فردی به لحاظ داشتن اعتقادات مشخص و پیروی از آن، اگر به‌دنبال یافتن الگویی بگردد، حتماً می‌تواند الگوی خود را بیابد. اگر این پشتوانه نباشد، به سمت کارهای غربی کشیده می‌شود. ما در اینجا با دوستانی در ارتباط بودیم ــ از طریق نوشته‌هایشان ــ که به طور عموم فاقددرک این‌جریان عظیم فرهنگی ـ اسلامی که چهارده‌سال از آن می‌گذرد، بودند. هفتاد هشتاد درصد این مشکل را دارند. مثل اینکه در این کشور نیستند، با مردم نیستند. چرا این جریان فرهنگی را درک نکردند؟ چرا در فکرشان نیست؟ در هر حال علامت سؤال وجود دارد که به قول شما باز می‌گردد به همان جایگاه. این نیست که ما بگوئیم باید سیاستهای فرهنگی حتماً حاکم باشد و حتماً بالای سرشان باشیم. آقای بهشتی بارها در مصاحبه‌های خودشان گفته‌اند، ما فارابی را برای این تأسیس نکرده‌ایم که بماند. فارابی برای راه‌اندازی، هدایت و حمایت تأسیس شده است و بعد به خود هنرمندان سپرده خواهد شد تا این مجموعه را هدایت کنند. ولی هنوز با روندی که در سینما و فیلمنامه می‌بینیم، نتوانستند به آن مقام برسند که خودشان تشخیص دهند، این سناریو، این متن چقدر با آن جریان عظیم و زمان هماهنگ است؟

آفریده ــ ما در فرهنگ گذشتهٔ خودمان عنصری داریم که اگر آنرا برداریم این فرهنگ به هم می‌ریزد. آن عنصر هجر و فراق است؛ دوری از یار؛ دوری از یک چیزی. در تمام مقولات فرهنگی ما که نگاه کنید، مثل ادبیات، معماری...، این نشانه را می‌بینید. حالا شما این نشانه را در کجای سینمای ما می‌بینید. در هنر امروز کجا این نشانه را می‌بینید. به علّت هجومی که صورت گرفته هنر امروز ارتباطش را بُریده و اصلاً قصد دارد میل کند برود به سوی سرزمینهای ناشناخته. ولی هنر ما میل به بازگشت دارد. میل دارد به سوی گمشده‌اش برود... حالا

*** چرا خودمان را محاسبه و محاکمه نکنیم؟ چرا منِ فیلمنامه‌نویس و کارگردان، ضعف خودم را بر دوش این و آن بیندازم؟**

*** فارابی و جایی مثل فارابی می‌خواهد عقیده در سینما وجود داشته باشد؛ تفکر در سینما وجود داشته باشد.**

چطور می‌توانیم اینها را ایجاد کنیم؟ این، احتیاج شدید به مراقبت فرهنگی دارد. باید قرنطینه شود. من به هیچوجه موافق نیستم که سینما را به خودش واگذاریم. چرا که سینما فرهنگی دارد که میل به پرده‌دریها می‌کند، آن میل سیری‌ناپذیر نفس انسانی. حالا ما در این عرصه که سالانه دهها فیلم ساخته می‌شود، می‌خواهیم حرف از یک روحیه، یک فطرت، یک نسیم الهی بزنیم. خوب خیلی مشکل است.

حسنی ــ فیلمنامه‌نویسی را می‌توانیم یاد بگیریم. شخصیت‌پردازی چیست؟ بحران کدام است؟ نتیجه چه خواهد شد؟ و... در مورد آموختن یا آموزش دادن فیلمنامه‌نویسی، شکی نیست که یک سری قانونمندی ثابت وجود دارد که انتقال توسط آن صورت می‌گیرد. بسیاری از این اصول دستخوش تغییر زمان نمی‌شود. وجهی از فیلمنامه‌نویسی فن است امّا از طرف دیگر هنر هم هست. این قوانین از هشت سال که چه عرض کنم، هشتاد سال پیش و پیشتر، هشتصد سال پیشتر که وضع نشده، در زمان درام‌نویسی یونان هم ثابت بوده؛ درام برمی‌گردد به آن دوران. این‌طور نیست که بچه‌های ما بخواهند تغییری در آن بدهند یا اصولاً خودشان آن را وضع کرده باشند. حالا اگر کسی این را درست بجا نیاورد، اشکال می‌گیریم. هشت سال پیش هم اشکال می‌گرفتیم. این به معنای جمود و یخزدگی و نادیده گرفتن تغییرات زمان هم نیست. در شعر هم این‌جور است. اما مفاهیم جدید در شعر باید به‌وجود آید و به‌وجود هم می‌آید؛ با توجه به قوانین و اسلوبهای خاصی که دارد. حالا برویم سراغ آنچه دستخوش تغییر است؛ دستخوش تطوّر و تحوّل می‌شود. شاید بشود گفت سوژه‌هاست؛ شاید بشود گفت پرداخت خاص است. مثلاً ساواکیها، یک سوژه است که ما ساواکیها را نشان می‌دهیم، با تمام آن مسائلی که به دور این سوژه وجود دارد. ده سال پیش یک جور به آن نگاه می‌کردیم که الآن نمی‌توانیم به آن بنگریم. اما همچنان اصول درام ثابت است. این‌طوری نیست که از بیخ و بُن بکنیم و دور بریزیم. اینکه شما گفتید کمال‌الملک، سبک او فراموش می‌شود و شاگردانش در غبار فراموشی فرو می‌روند، آثار او تنها در موزه‌ها می‌ماند و دیگر به آن صورت پیروی ندارد؛ عیناً در سینما هم هست. ممکن است دورهٔ خاصی پیش بیاید؛ مسائل خاصی مطرح گردد که بگوئیم این مسائل خاص یک سبک خاص می‌طلبد. چون بحث سبکها و ماهیتش به اینجا رسید که هیچ سبکی عالی نیست. هیچ سبکی بیخود و بی‌بنیان نیست. هر سبکی با توجه به محتوایی که می‌گیرد معنا پیدا می‌کند. آن تغییری که موجب می‌شود سبک جدید و نو، صورت تازه‌ای از سینما را تجلّی دهد در مملکت ما، بعد از انقلاب رخ نپذیرفت. بنابراین چه لزومی دارد ما مثلاً آوانگارد بازی کنیم. اینهم که شما می‌فرمائید، چرا سینما سیر می‌کند به سویی که می‌شود گفت سینمای امریکایی، به‌خاطر ذات سینماست. ذات سینما غربی است؛ یک صنعت ــ هنر غربی که طبع و طبیعتش سیر به سوی اصل دارد؛ صنعت خاصی که با مناسبات و بده و بستانها و مباحث غربی خیلی اُخت است. اما به آن معنا نیست که ما نمی‌توانیم آن را با تفکر دینی مأنوسش کنیم. اگر یک مقدار روی آن وقت بگذاریم، می‌توانیم از طبیعت غربی خودش به سوی خواسته‌های خودمان بکشیم. در خدمت معانی خودمان بگیریم. این کار زحمت می‌خواهد، اما محال نیست.

سلطانی ــ یک فرد روسی و علاقه‌مند به سینما وقتی به گذشته نگاه می‌کند با تجربیاتی غنی از فیلمسازان گذشتهٔ کشور خود روبرو می‌شود. می‌بیند چه کارهایی صورت گرفته، او در کجا قرار دارد، چه می‌تواند بکند. به گونه‌ای راه برای او هموار است. حالا او می‌ماند و ذوق و استعدادش. یک امریکایی، فرانسوی و... همین‌طور. اگر در ایران کسی از سر ذوق و علاقه بخواهد به دنیای

ادبیات، شعر، موسیقی پا نهد، با پشتوانهٔ عظیم، کافی و غنی روبروست که می‌تواند استعداد خود را پرورش دهد و به مرحلهٔ بهره‌مندی برساند. اما یک فیلمساز ایرانی چطور؟ او به کدام گذشته و کدام پشتوانهٔ غنی می‌تواند چنگ بزند؟ (علّت گرایش به سینمای غرب یک دلیلش همین است.) اگر فیلمهای ایرانی را که طی ده یا هشت سال گذشته ساخته شده است مطالعه و بررسی کنیم، پی خواهیم برد که فیلمسازان ما تا چه حدّ به گذشته، تا چه حدّ به غرب و تا چه حدّ به خود متکی بوده‌اند. من در میان فیلمسازان خودمان، افراد نابغه نمی‌بینم. البته علاقه‌مند، مستعد و با پشتکار زیاد هستند، اما زمینه‌های نوآوری به سختی در میان فیلمسازان پیدا می‌شود. فیلمساز ایرانی باید بتواند سبک و روشی برای خود ابداع کند که در عین نو و بکر بودن، برای دیگران الگو و چراغ راه باشد. می‌دانید که هر ساله عده‌ای از دانشکده‌های سینمایی فارغ‌التحصیل می‌شوند و به جمع افراد سینما افزوده می‌شوند.

حسنی ــ سینمای بعد از انقلاب را ماهیتاً دنبالهٔ سینمای قبل از انقلاب نمی‌دانیم. (به لحاظ زمانی عرض نمی‌کنم.) به همین دلیل شما فیلمسازی که بعد از

وصل نیکان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انقلاب زندگی می‌کنید و فیلم می‌سازید، نمی‌توانید به عقب برگردید و در جستجوی یافتن الگو باشید. چون این دو سینما از یک سنخ نیست. ظاهراً هر دو فیلم هستند؛ هر دو سینما هستند.

نمی‌توانید بگویید قبل از انقلاب فلان کارگردان فیلم ساخته، در کارش هم موفق بوده، خوب حالا من بروم ببینم او چه کرده و آن طور عمل کنم؟ نه، این فیلم موفقی نخواهد بود، چون شما سیزده چهارده سال است که بعد از انقلاب نفس می‌کشید. نظر مخاطب شما نسبت به همه چیز عوض شده. جور دیگری نگاه می‌کند. بنابراین نمی‌توانید از سینمای قبل از انقلاب الگویی داشته باشید. کاری به گذشت زمان هم ندارد؛ هرچند گذشت زمان مهم است. سینمای غرب در همین زمان خودمان را در نظر بگیرید. قیاس کنید فیلمهای غربی را. شما مسلّماً نمی‌توانید از فیلم غربی الگو بگیرید. (در عرصهٔ مفاهیم می‌گویم نه در عرصهٔ تکنیک.) و نهایت این سؤال به اینجا خواهد رسید که چه بکنیم تا سینمای ما دارای هویت باشد؛ هویتی مستقل؛ تا بتوانیم ادعا کنیم این سینما، سینمایِ ایرانِ انقلاب‌کرده و مشخصاً انقلاب اسلامی است. و آن وقت بگوییم پس ماهیت سینمای ما با سینمای غرب تفاوت دارد. صد البته، سینمای ما در صورت نداشتن الگویی، حرکت طبعی خودش را گرفته و به سینمای غرب می‌رسد. ظاهر قضیه این خواهد بود که فلان فیلمساز از فلان فیلم غربی الگو می‌گیرد، باطن قضیه آن است که زحمتی کشیده نشده و یا کم و نافرجام بوده. البته اگر به او بگوئید فیلمش شبیه فیلم غربی است، دلگیر می‌شود؛ چرا که هدف و منظورش ساختن فیلمی که درست مثل فیلمهای غربی باشد، نبوده. اینکه اگر بخواهیم فیلمی بر مبنای فرهنگ خودمان بسازیم، چگونه خواهد بود، جواب این پرسش را به بعد موکول می‌کنم که در یک جمله عرض کنم: چارهٔ راه رجوع به ادبیات غنی همین خطّه، یعنی وطن خودمان است. ادبیات عرفانی خودمان بسیار یاریگر است.

حسینی ــ ما اگر در زمینه‌های تکنیک به فکر رقابت باشیم، فکر زیاد درستی نیست؛ البته ممکن است به کیفیتهای مطلوب برسیم اما نباید در این میدانِ مسابقه قدم بگذاریم. فیلمهایی مثل *ترمیناتور* را هم ببینیم و همّ و غمّ این را داشته باشیم که یک آدم جیوه‌ای را چطور نصف کنیم. به هر جهت این میدانی نیست که در آن تاخت و تاز کنیم و مسابقه بدهیم. آن ویژگی که ما می‌توانیم رویش انگشت بگذاریم، همان محتواست. محتوایی که به تفکر و اندیشهٔ بسیار قویِ ما ربط دارد و از آن‌سو به ادبیات غنی و کهنِ ما. این اشتباه است اگر فکر کنیم غرب نشسته تا یک تکنیک خوب از ما در فیلمها ببیند و به آن جایزه بدهد. آنچه امروز می‌توانیم دنیا را تشنهٔ آن ببینیم، حرفهای برتری است که قادریم در قصه‌وفیلمنامه‌هایمان‌مطرح‌کنیم. فیلمهای ما می‌توانند حرفهای غنی داشته باشد به شرط آنکه فیلمنامه‌های قوی داشته باشیم.

سلطانی ــ تعداد فیلمنامه‌های خوب باید بسیار بالا باشد چون ما حرفهای زیادی برای گفتن داریم اما چگونه است که آثار خوب انگشت‌شمارند؟

حسینی ــ آثار خوبی که غنای محتوایی داشته باشد، زیاد بوده. در این چند ساله حرف خوب زیاد داشتیم. اشارهٔ من در نداشتن آثار خوب، به لحاظ تکنیک کار بود؛ فیلمنامه‌هایی که چارچوب قوی و محکم داشته باشند، یعنی کمک به بیان آن اندیشه‌ها کنند که در واقع انگشت‌شمارند.

سلطانی ــ اگر شما با یک محتوای خوبی روبرو بودید، می‌توانید از این لحاظ به آن کمک کنید تا مشکل تکنیکی آن حل شود؟ یعنی آن محتوای خوب که ارائه

شد از دست نرود؟ چرا که طبق گفتهٔ شما ما از طریق محتوا قادریم در جهان هماورد بطلبیم.

حسینی ــ اینکه گفتم، در بارهٔ فیلمنامه‌هایی است که اینجا آورده می‌شود. کارهای ضعیف زیاد بوده. فیلمنامه‌نویسی کاری مشکل است. شما یک محتوای غنی را در یک قالب ضعیف بریزید، چه خواهد شد؟ فیلمنامه‌ای می‌خوانید بسیار جذاب و محکم اما حرف ندارد. از سوی دیگر فیلمنامه‌ای می‌خوانید که حرف دارد، اما جذاب و محکم نیست، یک فیلمنامهٔ خوب از نظر ما تلفیقی از این دو است.

سلطانی ــ اگر فیلمنامه‌ای به‌علّت محتوای بی‌ارزشش رد شود، ایرادی ندارد؛ اما اگر به خاطر کاستی اصول درام رد شود، فکر نمی‌کنید چندان منصفانه نباشد. اصل آن است که محتوای خوب را داراست، حالا در تکنیک دچار مشکل شده. یعنی اگر شما تشخیص دهید که این حرف، خوب است پس حرفش را خوب گفته...

حسینی ــ نه اصلاً این‌طور نیست. حرف خوب ممکن است در یک مقاله باشد یا یک سخنرانی و این اثر هنوز شکل سینمایی پیدا نکرده باشد.

جمدر ــ شما اگر حرفِ خوب را بد بزنید، این حرف دیگر اثر ندارد.

بیگلری ــ خیلی حرفها هست، اما در چه مقطعی و با چه تکنیکی.

حسنی ــ فیلمنامه‌نویسی از آن نظر که قابل آموختن و آموزش است، فن است. می‌توانید آن را یاد بگیرید و یاد دهید؛ ولی از زمانی که درکی از زیبائی داشتیم ــ که البته درک ما از زیبائی دقیقاً همردیف است با برخورداری ما از وجود. چون این دو، زیبایی و وجود، متناظرند. از وقتی که به پشتوانهٔ ذوق و قریحهٔ فردی توانستیم آن زیبائی را که نظاره‌گرش بوده‌ایم به‌دیگری انتقال بدهیم، کارمان هنری است. این وجه از فیلمنامه‌نویسی دیگر فن نیست و باور اینکه این وجه هم قانونمند باشد سخت است. بهتر است بگویم سخت است باور اینکه این قسمت از فیلمنامه‌نویسی هم قابل آموزش باشد. همین قسمت است که احیاناً یکی را حافظ و سعدی می‌کند و دیگری را شاعری معمولی که فقط شعر می‌گوید. این هم به اندازهٔ حافظ فن شعر، عروض و قافیه را می‌شناسد. مگر عروض و قافیه یادگرفتنی نیست؟ اما حافظ چیزی ورای عروض و قافیه است. عرض بنده همین عروض و قافیه و جنبهٔ فنی فیلمنامه‌نویسی است که اصول و قوانینی دارد که قابل آموزش و آموختن است.

آفریده ــ حالا که ما می‌خواهیم هدایت و حمایت کنیم، چه کنیم که این اتفاق بیفتد و تحول ایجاد شود؟ بخش مهمی از ایجاد این وضعیت بازمی‌گردد به روح و سمت و سوی کلی جامعه. آن بخشی که به سینما برمی‌گردد بسیار ظریف خواهد بود، چرا که به خاطر انقلاب ما که انقلابی فرهنگی و الهی است، سینمای یکصد سالهٔ فعلی در بسیاری از زمینه‌ها در تضاد با این حال و هواست. به همین دلیل دولت در ارتباط با مسائل فرهنگی باید سوبسید بدهد. باید تولید پنجاه فیلم در سال به صد و پنجاه برسد. بودجهٔ صدا و سیما چند برابر شود. رسیدن به یک سینمای فرهنگی واقعاً نیاز به تلاش، مقاومت و مراقبت فرهنگی و صبر و تحمل دارد. اجازه بدهید کامل کنم. ما در اینجا سعی کردیم برای آن دسته که ذهنیت آنها انباشته از سینمای گذشته بود علامت سؤال ایجاد کنیم. نویسندگانی سراغ داریم که می‌آمدند اینجا با این طرز تلقی که نوشتهٔ آنها عالی است؛ همان چیزی است که سینمای ایران را متحوّل خواهد کرد. بعد از گفتگو آن بُتهایی که برای خودشان

ساخته بودند فرو می‌ریخت. علامت سؤالها، آنها را به تفکر وا می‌داشت، حتی در دانشکده‌های سینمایی ما، کتابهای سینمایی ما، چنین سؤالاتی نیست، آنها ادامه‌دهندهٔ جریان خودشان هستند. خیل پایان‌نامه‌ها را نگاه کنید. گودار، فللینی، هاوکز، جان فورد، موج نوی فرانسه، سینمای زیرزمینی و... . برای اینها دنیای خاصی ساخته شده بود. این‌گونه شکل گرفته بودند.

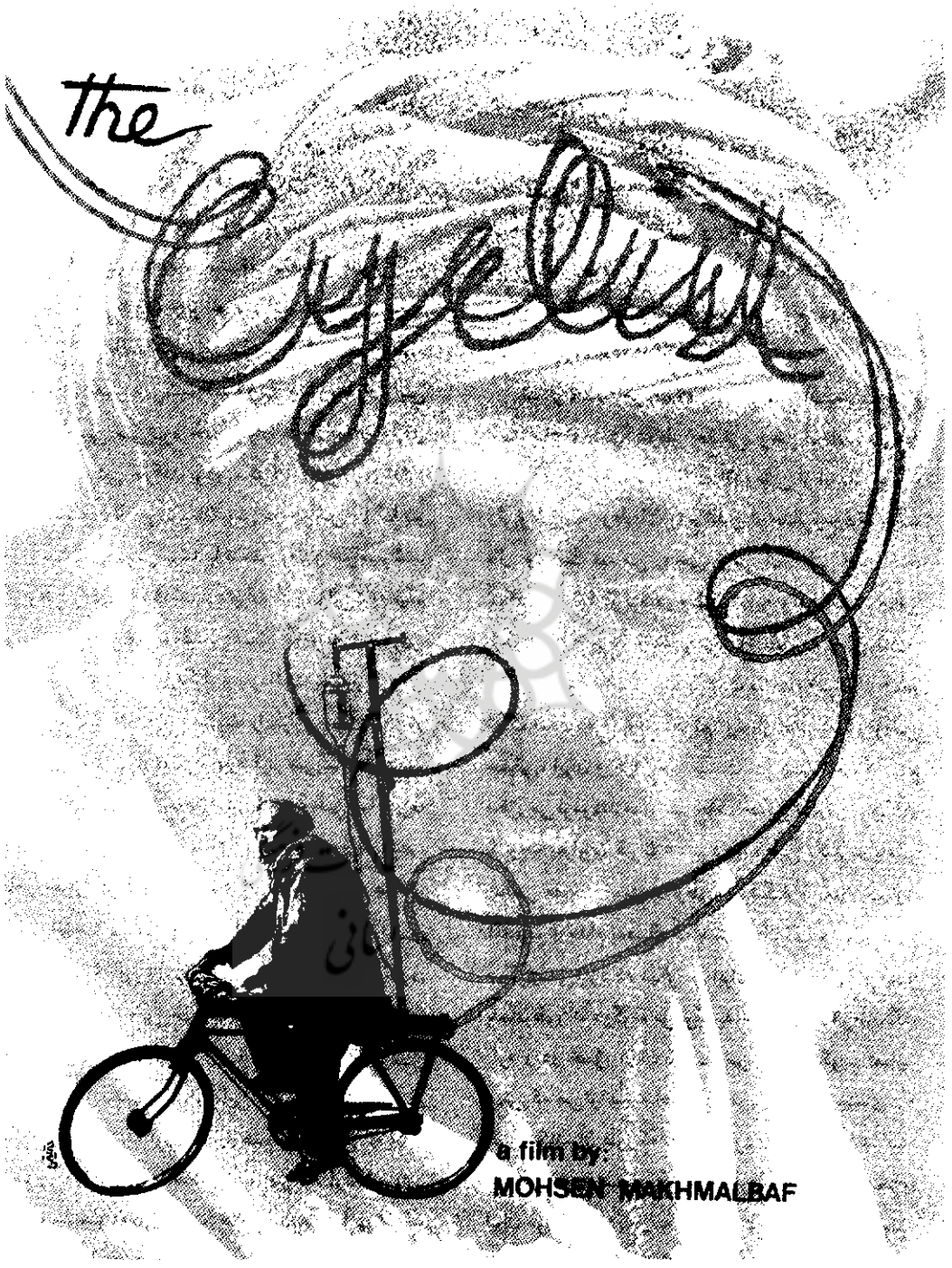
سلطانی ــ به نظر من اینها بی‌تقصیرند، چرا که در سینمای خودشان که گدار یا فللینی نداشتند، بهترین فیلمسازان آنها بیضایی، کیمیایی .... بود ناچار برای انجام رسالهٔ تحقیق و تز به سوی این موضوعات می‌رفتند. فضای موجود هم بر این آتش برخاسته دامن می‌زد.

جمدر ــ خیلی از اینها به لحاظ محتوایی، برخورد نمی‌کردند.

سلطانی ــ کسی که رساله‌اش راجع به گودار یا جان‌فورد بود، تنها به بیوگرافی این آدم که قناعت نمی‌کرد، به مضمون و علت پیدایی او هم می‌پرداخت.

آفریده ــ یک نکته خدمتتان عرض کنم. انقلاب ما یک موهبت الهی بود. نسیمی بود که وزیدن گرفت. خیلی چیزها را به هم ریخت. انقلاب ما در برابر دنیا علامت سؤال گذاشت و ما شروع کردیم چیزی را بنیاد بگذاریم. دنیایی ساخته شده بود و روی ذهنها اثر نهاده بود. ما به تمام دوستانی که خودآگاه یا ناخودآگاه تأثیر گرفته بودند، گفتیم بیائید به دور و بر خودتان نگاه کنید؛ به محیطی که در آن زندگی می‌کنید. و این هوای تازه که در فیلمهای ما هست به خاطر آن است که نگاه از آن سو برگرفته و به این سو می‌نگرند. اگر سینما را رها کنیم و دست از مراقبتها برداریم ــ به خاطر عرصهٔ رقابت ــ باز به آن سو میل می‌کند. متأسفانه به‌خاطر مسائل اقتصادی، فیلمهایی ساخته شده‌اند یا در دست ساخته‌شدن هستند که آن حساسیّتها وجود ندارد. می‌بینیم چیزی مثل «فیلم فارسی» در حال رشد است. خشونت می‌خواهد. چون سکس ندارد، معادل برایش پیدا می‌کند و بسیاری چیزهای دیگر...

حسنی ــ اینکه صحبت شد ما حرف برای گفتن زیاد داریم و بنابراین می‌توانیم سینمای بسیار موفقی هم داشته باشیم و چرا سینمای ما اکنون با چنین وضعی روبروست؛ یک جواب این است که ما از آن حرفهائی که می‌گوئیم می‌توان در سینما زد هنوز استفاده نکرده‌ایم یا نشده است. اشاره کردم به دشواری کار و این که هدف و ایده‌آل ما در یکی دو سال، یکی دو دهه، دست یافتنی نیست. راحت است که ما بگوئیم برای رسیدن به سینمایی که هویّت ملّی داشته باشد، مثلاً مذهب را، دین را می‌خواهیم وارد سینما بکنیم. این صورت قضیه است ولی یک واسطه بین مذهب و سینما می‌خواهیم. چه واسطه‌ای می‌توانیم بگذاریم؟ جواب فوری این است که ادبیات عرفانی خودمان را. ادبیات ما از سویی مشحون از مفاهیم دینی است، پس این وظیفه را به لحاظ این طرف قضیه که مذهب باشد، می‌تواند ایفا کند و به لحاظ آن طرف که سینماست مملو از تصاویر، فضاها، ایده‌هاست. البته اضافه کنم، تصویر در سینما معنایی دارد و در ادبیات هم معنایی. اما تأکید می‌کنم همان تصویر ادبی هم می‌تواند به جهت نشان دادن نوعی نگاه و به جهات دیگر یاریگر باشد. ساده‌اندیشی است اگر فکر کنیم درست همان تصاویری که در ادبیات هست در سینما می‌توانیم به‌کار بریم، چون که با هم متفاوتند و سختی کار همین‌جاست و در همین‌جاست که باید عرض کنم ما بی‌واسطه نمی‌توانیم دین را وارد سینما کنیم، چون آنوقت شیطانش دُم دارد، سُم دارد و روی اکران هم که ببینیم مضحک می‌شود. اما اگر ادبیات

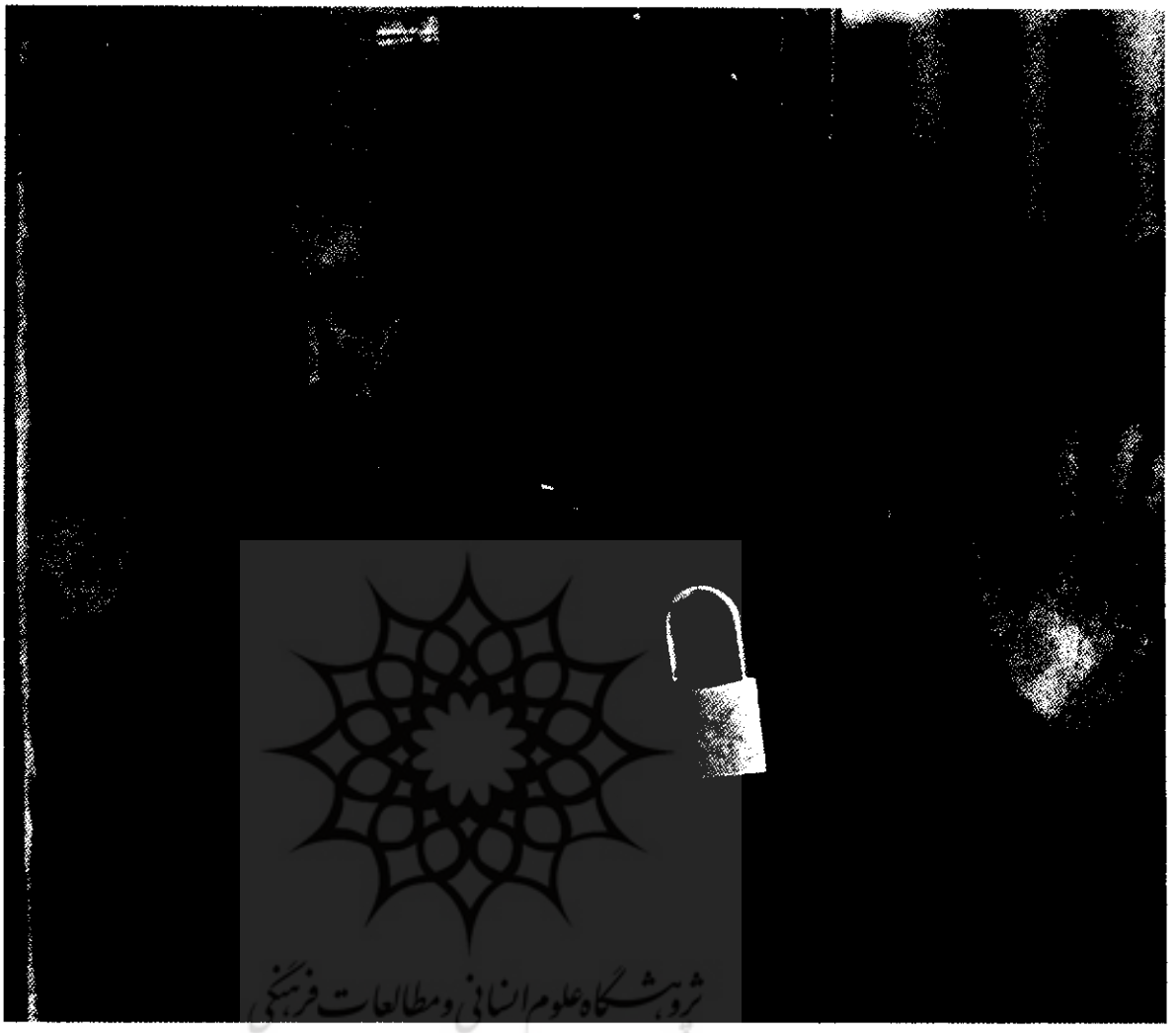

the
a film by:
MOHSEN MAKHMALBAF

عرفانی را واسطه کنیم شیطان را جور خاصی می‌بینیم.

و اما اینکه شما می‌فرمائید اصول درام که ثابت است، حرف هم برای گفتن بسیار داریم، پس مشکل ما چیست؟ و اینکه دوستان اشاره دارند که حرف خوب زیاد زده شده، درست. اما این حرفها، خوب زده نشده. سوژه‌های خوبی داشتند، اما اصول اولیهٔ درام را خوب رعایت نکردند، والاّ به لحاظ حرف، حرف فراوان داشتیم. البته آنچه هویت مستقل بدهد و حرفی که هویت مستقل بدهد، چیز خاصی است. مثالی برای روشن شدن مطلب می‌زنم. ما می‌گوئیم حُب‌الوطن من‌الایمان. تعبیر می‌کنیم که وطن یعنی ایران. این حدیث قدسی می‌شود حُب ایران من‌الایمان. برای عراقی هم چنین خواهد بود، مگر آن عراقی حق ندارد بگوید حب عراق من‌الایمان. پس در جنگش با ما بر حق است؟ خیر. پس ببینید با تناقض روبرو خواهیم شد. اگر وطن را در حدیث قدسی ایران بگیریم این‌گونه فیلم می‌سازیم که این خاک مقدس است. ظاهراً حرف خوبی هم هست، هرچند دیدگاه و برداشت ناسیونالیستی است. عراقی هم همین حدیث را برای عراق به‌کار می‌برد. درست در تناقض با دین قرار می‌گیرد. آن وقت سینمای ما، سینمای خاصی می‌شود. وطن ما ایران است؛ سینمای ما می‌شود: ای ایران، ای مرز پر گُهر. ظاهراً حرفی که می‌زنم ممکن است خنده‌آور باشد. غرضم اینجاست؛ این سینما، سینمای نَفْس است، سینمای امریکایی است. سینما حرکت طبعی دارد، یعنی به‌طرف نفس حرکت می‌کند. اصلاً مرزهای سیاسی منظورم نیست. (باید این را قبلاً روشن می‌کردم.) مرزبندیهای جغرافیایی و سیاسی به تعبیری منظور ما نیست. به این تعبیر هم امریکا در تک‌تک ابدان و تک‌تک نَفْسها خانه دارد، یعنی سفارتخانه دارد ــ و آنهم نفس اماره است. سفارتخانه سیاسی‌اش را بستیم، اما سفارتخانه‌های انسانی‌اش در وجود همه آزاد است. امریکا هم که می‌گویم مرادم غرب است، نه تنها ایالات متحده. غرب هم که می‌گویم منظورم غرب نفسانی و آن طغیان نفس است. برگردم به حُب‌الوطن من‌الایمان. حالا یک موقع این وطن، وطن اوّلی انسان است، این هم تعبیری است. عالم ذر است که نص صریح قرآن است. هنگامی که خداوند بنی آدم را جمع کرد و سؤال شد از آنها: آیا من خدای شما نیستم؟ همگی جواب دادند: بلی تو ربّ ما هستی. در بوارق می‌فرماید: (موضوع کتاب ظاهراً سماع است، سفر روح است.) غزالی فرماید: سماع تحریک روح عارف است و شوق روی نمودن به عالم بالا.

تذکار «الستُ بربکم؟» است. سماع اضطراب روح است برای رجعت به‌وطن حقیقی. وطن آنجاست. وطن اولیهٔ من آنجاست. حُب آن وطن از ایمان است، ولی‌وطنی که: وطن‌الارواح الذی اوجدالروح فیه. حیث قال: ونفختُ فیه من روحی. وطن آن وطنی است که: آن‌که آورد مرا باز برد در وطنم ــ این وطن است. جائی دیگر فرماید: مرغ باغ ملکوتم... باغ ملکوت وطن است.

ایران عزیز است، اما یادمان باشد، ایران از عالم خاک است. مرغ باغ ملکوتم، نیم از عالم خاک. وطن حقیقی، ایران و عراق و... نیست. در زمان جنگ هم مکرّر می‌فرمودند ما بر سر خاک جنگی نداریم. حالا اگر با توجه به آیات قرآن عالم ذر را وطن بگیریم یعنی عالمی مقدس است آن وطن، که انگار از آنجا بیرون آمده‌ایم و مدام به‌دنبال آن هستیم. آنوقت سینما جور دیگری می‌شود که دیگر ای ایران ای مرز پرگُهر نیست. همان طور که دوگونه می‌توان به حدیث حب‌الوطن نگاه کرد و دو تصوّر از آن داشت. می‌خواهم بگویم تعابیر دینی که می‌توانست حیثیتی، هویتی برای سینمای ما کسب کند، آن طور که شایسته بود به آن نگاه نشد. البته این هم خوب است، یعنی حب‌الوطن را به همان معنای ایران مرز پُرگُهر دید و به تصوّر و تصویر کشید. اما اصل مطلب نیست. اولاً برداشت، برداشت درستی نبوده، جنبهٔ شخصی داشته که آنهم در برخی از فیلمها تجلّی



نرگس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* اگر اینجا محدودیتی وجود دارد اما در هالیوود سانسور هست. اینجا نوعاً کسانی حرف سانسور می‌زنند که غالباً می‌خواهند با فضا و حال و هوای زمان قبل از انقلاب نفس بکشند.

* فیلمنامه‌نویس سناریویی را نوشته و به تصویب می‌رساند. این سناریو وقتی به‌دست کارگردان می‌رسد، هشتاد درصد آن را ــ بدون آنکه نظری از فیلمنامه‌نویس بخواهد ــ تغییر می‌دهد.

کرد و همین تجلّی نادرست هم در سینمای غرب گرفت و گل کرد. چون سینمای غرب هم خاطرهٔ جمعی انسان غربی است و این انسان خالی از خاطرهٔ دینی نیست. چرا که انسان غربی، قرون وسطی را پشت سر نهاده. بینندهٔ غربی یک نوستالژی در فیلمهای ایرانی می‌بیند. نفخه و نسیمی که برایش بسیار زیباست، چون او هم گم کرده‌ای دارد. یک دورهٔ ایمانی را پشت سر گذاشته و آن دوره از او گرفته شده است. او هم به‌دنبال این است و آنرا در فیلمهای ایرانی می‌یابد، هرچند محو و ناواضح.

آفریده ــ سینما مراقبت می‌خواهد.

حسنی ــ قبول دارم. سینمایی که می‌خواهد مفاهیم دینی را در خودش نشان بدهد، زمان زیادی لازم دارد و به لحاظ تجاری طیّ یک دو دهه نمی‌تواند موفق باشد. چون تماشاگر با این سینما هنوز مأنوس نیست، این سینما برای او جذاب نیست. در اوائل کار شدیداً باید از چنین سینمایی مراقبت کنیم. در کنار کمکهای دولت کسانی هم باید باشند که در سینما فعالیت کنند و سعی در جذابتر شدن سینما بکنند.

جمدر ــ یعنی همان‌طور که دولت مراقب وضع اقتصادی سینماست، خود سینماگران مراقبت فرهنگی کنند.

حسنی ــ کاملاً درست است.

آفریده ــ نکته‌ای را در ارتباط با حرفهای شما بگویم. این روزها ورد زبانهاست که سینمای ما عرفان‌زده است. حال آنکه این دوستان نه معنای حقیقی عرفان را می‌شناسند نه سینما را. فکر می‌کنند عرفان که می‌گوئیم یعنی طرف بیاید فقط نماز بخواند وچیزهای ضدجاذبه ارائه دهد. از آقای طباطبائی سؤال کردند، عرفان یعنی چه؟ ایشان گفتند: گناه نکنید. می‌بینید به این راحتی نیست که هر کسی بگوید من عرفانی کار کردم یا سینمای ما عرفان‌زده شده است. در ثانی، حالا که بحث و حرف عرفان است، سینمای ما این وضع را دارد؛ وای به وقتی که صحبت سینمای امریکا یا جای دیگری به‌میان آید. آن وقت باید فاتحهٔ سینمای ایران را خواند.

حسنی ــ اینکه سهم عرفان چه می‌تواند باشد، عرض کردم، این نیست که ما اصول ابن عربی را فیلم کنیم؛ این شدنی نیست. اگر عرفان در سینما بتواند سهمی داشته باشد به این صورت خواهد بود که نوعی نگرش و تصوّر خاص ارائه دهد. می‌پرسید چگونه؟ ادبیات عرفانی می‌تواند به‌عنوان نوعی تجربه که در آن مفاهیم والای دینی (مثلاً به زبان شعر) وجود دارد، مد نظر قرار گیرد. دستیابی به آن با صرف وقت و رنج فراوان، امکان‌پذیر است و باید امیدوار بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی