سینمای ایران:
جستجو برای کسب هویت مستقل

■ سیدمحمد بهشتی - مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی

● با سید محمد بهشتی، مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی، در فضایی دیگر به گفتگو نشسته‌ایم. برای نخستین‌بار - شاید - با بهشتی نه از دریچه سمت مدیریت عامل بنیاد سینمایی فارابی، که از نگاه یك صاحب‌نظر در امور فرهنگی، گفت و شنودی داشته‌ایم.
بهشتی، قبل از آن که به عنوان دست‌اندرکار امورسینمایی کشور مطرح باشد، یك متفکر است و این وجهی است که کمتر به آن نگاه شده است و حال آن که در این گفتگو نیز بیش از این که به سینمای ایران بپردازد، نگاهی همه جانبه به هنر می‌افکند و از جمله به شعر پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد.
حاصل این گفتگو در پی این مقدمه از نظرتان می‌گذرد:

□ شاید بتوان به تعبیری هنر سینما را بعداز انقلاب ی از بالنده‌ترین هنرها دانست که بیشترین اثر را از لاب پذیرفته است و به عبارت دیگر درسینما شترین خلاقیت هنری وجود داشته است. به نظر شما شه‌های این خلاقیت و بالندگی درکجاست؟ چرا گر هنرها بعداز انقلاب از سینما عقب مانده‌اند؟

■ به عنوان یك مقدمه، آنچه که به نظر من می‌رسد، ی است که آیا سئوال شما صحیح است، یا حیح نیست؟!

به نظر می رسد که درهنرهای دیگر نیز به صورت قوه تغییر و تحول اساسی صورت گرفته و در بعضی هنرها این تغییر وتحول به صورت بالفعل هم درآمده ت شاید درست باشد که آرزو کنیم تحولی که سینما صورت می‌گیرد به اندازه بعضی از هنرهای گر باشد.

به نظر من، موفق ترین رشته هنری که دربعداز لاب دچار دگرگونی شد و همساز ونزدیك به ابعاد و ازه‌های انقلاب درآمد، شعر بود. شعر دربعد از لاب باتوجه به آفت هایی که قبل از انقلاب و طی د دهه در حوزه شعر افتاده بود، خیلی سریع توانست ودهٔش را پیدا کند. درعالم شعر، خود شعرای ما تقاد ندارند که قله‌های رفیعی را فتح کرده‌اند، ولی یر، مسیر امیدوار کننده‌ای است وتوفیقاتی که به ت آورده‌اند بسیار بسیار عالی است. علت آن هم ن است. ما درزمینه شعر، بیش از هزار سال سابقه یم و بزرگترین هنرمندان ما درطول هزارسال، شعرا ه‌اند و اصولا زبان فارسی با شعر نسبت تنگاتنگی د و زبان فارسی بیشتر از هر چیزی مدیون شعر ت. بیشترین تلاش برای جستجو و انس با حق یقت توسط شعر صورت گرفته است. از طرفی گر درعالم شعرکافی است که تنها هنرمند واقعی ید، به این دلیل درمقایسه بادیگر هنرها ل الوصول تر است. درشعر دیگر صنعت واقتصاد و ولوژی محدود کننده یا شتاب دهنده نیست، به این دلیل شعر می‌تواند خیلی سریع از تحولات فرهنگی متاثر شود.

همین زمینه‌ها کمك کرد تا شعرما موفقیت فوق‌العاده زیادی داشته باشد. اگر شعر را درمقایسه با سینما بررسی کنیم، سینما خیلی جنجال دارد و مخاطبش نسبت به شعر زیادتر است. ویژگی دیگر سینما که شعر این ویژگی را ندارد آن است که سینما درجهان امروز به عنوان پرهزینه‌ترین هنرها و درعین حال پرمخاطب‌ترین وجاذب‌ترین انهاست. گذشته از این، درخصوصیت، به زبانی مجهز است که امکان ارتباط بامخاطبین بافرهنگهای متفاوت را به راحتی فراهم می‌سازد، به این جهت امکان حضور را درصحنه‌های بین‌المللی دارد. به عنوان مثال برای شعرما مشکل است که درصحنه‌های بین‌المللی حضور پیدا کند. چرا که برای حضور بین‌المللی شعر، باید حتما ابتدا زبان فارسی درسرزمین بیگانه بایگاهی پیدا کند تا شعر فارسی بتواند با مخاطبین خود دوآن سرزمین تماس حاصل کند.

ولی در هر صورت درزمینه صحت و یا سقم در سؤال شما، حداقل می‌توان این تردید را درمقوله شعر داشت، به این علت که پیشرفت درمقوله شعر به صورت بالفعل هم درآمده است. اگر معجزه‌ای درزمینه سینما اتفاق افتاده باشد، این معجزه بیشتر از حرکت کلی انقلاب نشأت گرفته است. و حرکت کلی انقلاب هم آن قدر عمومیت داشته است که هیچ حوزهٔ هنری یی از آن مصون نمانده است. یعنی درکلیهٔ هنرها به صورت بالقوه، دگرگونی صورت گرفته است. سئوال شما می‌تواند این باشد که چرا این تحول دردیگر هنرها به صورت بالفعل درنیامده است. درحوزهٔ سینما فعالیتی که درطول ۶ یا ۷ سال صورت گرفته، خودش حکایت می‌کند که گروهی جدی به این مساله پرداخته‌اند و فعالیتی منسجم و سیاستی روشن و قابل استدلال را ارائه داده‌اند وتلاش ما این بوده است تا یك جریان مداوم و برنامه ریزی شده درزمینه سینما وجود داشته باشد. اگر در سایر زمینه‌های هنری نیز به صورت همه جانبه چنین حرکتی صورت بگیرد، شما این را قطعی بدانید که توفیقات سریع‌تر و بیشتر تحقق پیدا می کند.

چرا که مثلاً درحوزهٔ نقاشی، متغیرهای بسیار محدودتری نسبت به سینما وجود دارد.

همین که سالن های سینما مجبور بوده‌اند درطول این سالها به طور مستمر ومداوم فیلم نمایش بدهند، الزام گسترش ورشد تولید ومواجهه مستمر با مخاطب را به دنبال داشته است، این امر به صورت بدیهی درآمده است، سینما دراین شرایط فرصت داشته است که درصورت صحت برنامه ریزی‌ها دچار تحول ودگرگونی و حرکت درجهت احراز هویت جدید، به منصه ظهور برسد. موسیقی هم همین وضع را دارد، یعنی رادیو وتلویزیون ما احتیاج به موسیقی داشتند و موسیقی درجامعه مابه ترتیبی وجود داشته و اکنون ناگزیر متاثر از حرکت فرهنگی جاری درسطح جامعه، سازگار شده است. اما اگر درجامعه، هنرمندان تلاش کار چشمگیر وگسترده نکنند، این عدم فعالیت خیلی محسوس نیست وکسی دراین زمینه سؤال نمی کند.

□ ممکن است که بعدازانقلاب درزمینهٔ شعر ویا سایر شاخه‌های هنری از لحاظ محتوا بالندگی داشته باشیم، اما از نظر فرم وتکنیك، یك مقدار می توانیم بگوئیم، اینجا دارای ویژگی‌های لازم نیستند. بعضی از شعرای ما دست به یك سری کارهای کلیشه‌ای می‌زنند، درحالی که از نظر محتوا خیلی پویایی دارند، ولی از لحاظ فرم، رشد وارتقاء دیده نمی‌شود. اما در حوزه سینما، هم در زمینه فرم و هم در تکنیك بالندگی را می بینیم. شاید بتوانیم بگوییم که سینمای ما یك جهش بزرگ داشته است، به طوریکه درگذشته اگر ۱۰۰ فیلم ساخته می شد، ۲ تا ۳ فیلم قابل طرح کردن بود، اما اکنون اگر ده فیلم ساخته شود، از میان آن ها ۵ یا ۶ فیلم قابل بحث وجود دارد. و این روندی است که بیشتر از سال ۶۴ شروع شده است. محتوای سینما علاوه براین که از انقلاب نشأت گرفته دارای بالندگی ◀

است، از نظر فرم وتکنیك نیز دارای بالندگی است که این مساله شاید در سایر هنرها کمتر به چشم می‌آید.

■ با توجه به این نکاتی که شما در زمینه شعر بعداز انقلاب طرح فرمودید با فرض این که فرم و محتوا نسبت وحدانی باهم دارندشخصاًسئوالم این است که مگر فرمی که شعرای ما عموماً برگزیده‌اند (که همان شیوه‌های عروضی، مثنوی و غزل و.... است) فرم «دمده‌ای» است و باید آنها را رها کنند و به فرم‌های جدیدبعدازنیماتوسل جویند؟اگرماتسبت وحدانی‌فرم و محتوا را قبول کنیم، می توانیم بگوئیم عموم شعرای بعد از نیما به این علت سراغ یك فرم جدید رفتند که محتوایی که آنها منظور داشتند، با منظور و محتوای قدما تفاوت داشت. اگر شعرای گذشته متکی به تفکر دینی شعر می گفتند، شعرای بعداز نیما تلاششان این بود که با اتکاء به تفکر جدید شعر بگویند و یکی از اولین مشخصات تفکر جدید، لائیك بودن و یا روی برگرداندن از دین بود، لذا از این نظر مشکل پیدا می کردند چون می‌خواستند با فرمی که متناسب با تفکر دینی بود، حرفهای بی‌دینی بزنند. خوب اینها با هم سازگار نبودند، طبیعتا باید در فرم، دگرگونی حاصل شود و دگرگونی هم حاصل شد، حالا شعرای بعداز انقلاب می‌خواهند به اتکای تفکر دینی حرف بزنند، ملاحظه می شود که چون نسبت فرم و محتوا، وحدانی است، اینها به طور طبیعی رانده می‌شوند به سمت فرمهایی که شعرای گذشته ما شعر می گفتند. اما یك نکته هم هست و آن هم این است که شاعر امروز اگر بخواهد به سبك عراقی شعر بگوید، شاید دچار گرفتاری بشود، چرا که با این سبك شعر نمی شود متاثر از مسائل مبتلا به امروز به اجتماعیات و سیاسیات و این جور مقولات خیلی روشن و دقیق پرداخت. ما می‌بینیم سبکهای دیگری در شعر هست که هیچ ممانعتی ایجاد نمی کند. مثل مثنوی که شما می توانید به راحتی مسائل مبتلا به امروز و مقولاتی که رویه مسائل هستند و باطن مسائل نیستند، مطرح کنید. چرا که باطن مساله شامل مرور زمان نمی گردد در زمان و مکان حبس نمی‌شود، اما حالا آن مسائلی که در محبس مکان و زمان گرفتارند، در شیوه‌هایی مثل مثنوی و رباعی مضمون شعرای معاصر می شوند. شما نگاه کنید به رشدی که رباعی در بعداز انقلاب کرده است. به لحاظ این که بضاعت و توانایی رباعی برای طرح مسائل امروز چیز بالقوه‌ای بود و شاعر با توسل به این فرم شعری، توانسته است حرفش را بزند.

بعداز انقلاب، ادامه تفکر پس از نیما را نداریم، ما در حقیقت رجعتی به تفکر دینی خودمان کرده‌ایم که عمرش بسیار طولانی تر، و سابقه شاعری ما هم در این تفکر هزارسال شعر است.

□ وقتی صحبت از فرم و تکنیك کردیم، منظور این نبود که الزاماً شاعر اگر به سراغ شعر نیما یا شعر سپید رفت، این شعر از سطح بالایی برخوردار است. اتفاقاً مثنوی و غزلی را که از شاعری می خوانید، می بینید که ویژگیهای شعر کهن را دارد، یعنی دنبال یك سبك کهن رفته است، به خاطر این که می‌خواهد خودش را به تفکر دینی نزدیك کند، اما از لحاظ غنای تکنیکی ضعیف است، اما شعر ما به طور مثال، همانند و همسنگ جلوه‌های تصویری در سینما، نتوانسته است از غنای تکنیکی خوبی برخوردار باشد. شعرای ما در هر سبکی که شعر گفته‌اند چه در سبك کهن یا سبك جدید، نتوانسته‌اند آنچنان که باید موفق باشند، حال ممکن است بعضی‌ها در سبك قدیم شعر گفته باشند و حتی موفق هم بوده باشند، مانند غزلیات حضرت امام قدس سره و در سبك جدید هم بعضی‌ها آمده‌اند شعر سپید گفته‌اند مانند قزوه و موفق هم بوده‌اند، من فکر نمی کنم ظرف باید مظروفش را مطرح بکند.

■ به هرحال تعیین کننده هست چون نسبت فرم و محتوا را نمی توان مانند تنگ و آب در نظر گرفت، این چنین چیزی نیست، نسبت فرم و محتوا نسبت وحدانی است، یعنی هر فرمی تعیین می کند چه حرفی را می‌توان گفت و حرف تعیین می کند چه فرمی داشته باشد و این دو رابطه خیلی تنگاتنگی با هم دارند. در حقیقت باید بگویم نظر من در موضوع ادبیات و شعر متفاوت با نظر شماست. ما در ادبیات توفیقات خیلی زیادی داشته‌ایم و من به عنوان کسی که در سینما دارم کار می کنم، آرزو دارم که سینما یك روزی بتواند به اندازه‌های شعر امروز ما برسد. من متاسف هستم از این که بحث ما در باره موضوع دیگری است و فرصت نداریم به این حوزه بپردازیم. فقط این نکته قابل تذکر است که اگر بعداز نیما دگرگونی در زبان و فرم شعر صورت می گیرد، بدین نیت است و این که سپهری هم برای دگرگونی در فرم برای رجعت به تفکر دینی تلاش می کند، به همین خاطر است، نیما در شعر معاصر نقطه عطف است و سپهری هم نقطه عطف دیگری در شعر ما است، ولی این دو نقطه عطف فقط در نقطه عطف بودنشان مشترك هستند. آن کسی که در این فرم و این تفکر توفیق نهایی پیدا می کند، هیچ کدام از این دو نیستند، نیما کسی است که رو از تفکر دینی به تفکر جدید گردانده و به همین نسبت توفیق در دگرگونی فرم پیدا کرده است. البته به عنوان شاعر نه به عنوان یك متفکر، سپهری هم به عنوان یك شاعر توفیق پیدا کرده است، از لحاظ این که خواسته است دوباره بازگشت به تفکر دینی، داشته باشد اگر اشعار شعرانی بعداز انقلاب را مطالعه کنیم، می بینیم که خیلی از سپهری فاصله گرفته‌اند.

شعرای معاصری مانند احمد عزیزی میرشکاك سید حسن حسینی، قیصر امین پور و خیلی موفق داشته اند و حتی به نظر من وقتی اینها به سبك جد شعر می گویند، در فرم شعر ایجاد دگرگونی می کنند دیگر شما نمی توانید بگوئید که شعر این شعرا هم شعر نو است، شما می توانید بگوئید این شعر امروز است و شاید ادامه شعر کهن ما است و یك بیان و سب جدید دیگر هم دارد به آن اضافه می شود، چون ما امر بحث در موضوعات سیاسی داریم که از اهمی برخوردار است ولی در مورد قدما موضوع به این ترتی نبوده است. البته بعضی ها از شعر حافظ تفسیرها سیاسی و اجتماعی می کنند، ولی من فکر می ک اینطور سراغ حافظ رفتن، از جهل حکایت می ک

اما شما در سینما بحث تکنیك را پیش آوردید گفتید موفقیتی که ما در تکنیك سینما داشته ایم، در ش نداشته‌ایم. تکنیك چیست؟ ما مقصودمان از تکن چیست؟ در غرب هنگامی که از تکنیك صحب می‌کنند اشاره به وجه هنری دارن

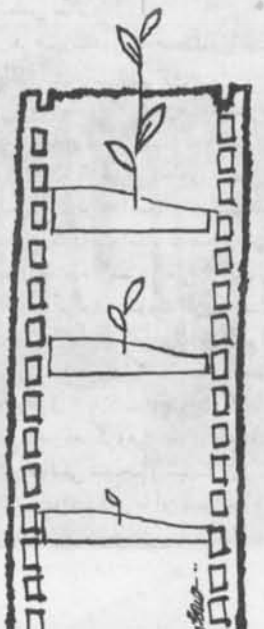
اما موقعی که در اینجا صحبت از تکنیك می ک منظور، فن و صناعتی است که قابل آموختن است براثر تجربه می توانیم در آن مهارت کسب کنیم و دانشگاه‌ها می توانیم بیاموزیم و در همه جای دنیا چیز را می‌آموزند، یعنی از دوربین چگونه استف کنیم، لنز چیست و چه کاربردی دارد و... انواع و اق این مباحث در حقیقت فیزیك و شیمی سینما است من اسمش را تکنیك می گذارم. که البته ما در این ز توفیقات زیادی داشته‌ایم.

اما وجه هنری یك چیزی است که ربطی به تک ندارد. اگر شما کارهای تجاری مبتذل غرب را ن کنید در آنها کارهای تکنیکی عجیب و غریبی می بی به طور مثال در فیلم سوپر من با فیریك و شیمی پیچ و پیشرفته عجیبی روبرو خواهید شد. اینها ربطی وجه هنری ندارد، در حقیقت آنها مهارتهایی است اگر فیلمساز برآنها مسلط باشد طبیعتا توفیق می کند که در حوزه هنر و وجه هنری سینما بتو راحت حرفش را بزند، مثل شاعری است که عروض قافیه را خوب بشناسد که اگر خوب بشناسد راحت است و غلط ندارد، اما اگر کسی عروض و قافی خوب بشناسد که الزاما شاعر خوبی نمی شود، یعنی حقیقت داشتن تکنیك شرط لازم فعالیت هنری ا اما شرط کافی نیست.

□ با توجه به صحبت‌هایی که در اینجا مطرح اگر شما توضیح دهید که سینما از دیدگاه شما چیس وجه هنری و وجه تکنیکی را در سینما مشخص کنید نتیجه بهتری خواهیم رسید.

■ من فکر می کنم که اگر بحث به روال خو ادامه پیدا کند، به نتیجه بهتری خواهیم رسید.

به هر صورت در حوزه‌ای که ما از آن به ع صنعت و تکنیك نام می بریم، تکنیك همین قدر ار دارد، از این هم بیشتر ارزش ندارد در حقیقت م کلاس اول دبستان است برای کسی که می‌خو پزشك بشود. یعنی اگر کسی کلاس اول را نخو باشد نمی تواند پزشك بشود. اما شما بیایید بگوئید این دکتر، دکتر خوبی است به این جهت که در کا اول، شاگرد اول شده است، هیچ کس این حرف قبول نمی کند، چون درست است که شرط لازم شدن این است که کلاس اول را گذرانده باشد



شرط کافی نیست و باید خیلی چیزهای دیگر را نیز بیاموزد. در فعالیت هنری هم به نظر من تکنیك همین قدر ارزش دارد در صورتی که در افواه روشنفکری می بینیم که تکنیك صد تا ارزش دارد و بقیه چیزها هفت یا هشت امتیاز بیشتر نمی‌آورد، که این به نظر من یك ناآشنایی به بحث نظری در سینما یا یك خلط مبحث است و موقعی که می‌گوییم تکنیك، نمی‌دانیم منظورمان از تکنیك چیست. به هر صورت، بحثی که از تکنیك به نظر من می‌رسد در همین حد است.

ما در سینما سه محور مشخص کرده‌ایم که یك بحث آن تکنیك است و البته هر چه سینما از لحاظ هنری ارتقا پیدا کند، لازمه‌اش این است که از لحاظ تکنیك هم پیشرفت کند. یعنی فیلمسازها و تکنیسین‌های ما لازم است با فیزیك وشیمی سینما آشناتر بشوند. یکی هم وجه هنری است. موقعی که ما از هنر صحبت می‌کنیم، وارد مسائل زیبائی شناختی می‌شویم و فرم مطرح می‌شود وجه سوم، معرفت و حرفی است که هنرمند می‌خواهد بگوید. بالاخره فیلمساز نسبت به یك امر، معرفتی پیدا کرده است و می‌خواهد این معرفتش را به واسطه فعالیت هنری‌اش اعلام کند و معرفت از جنس حضوری است نه از جنس حصولی، از این رو اسمش را می‌گذاریم معرفت. نسبت تنگاتنگی که بین معرفت و وجه هنری وجود دارد، یعنی حرفی که قرار است گفته شود با فرمی که بیان می‌شود، این نسبت از نظر ما نسبت وحدانی است. در حوزه سینما دریافتهای هنرمندانه‌ای که در این محیط فرهنگی برخاسته از جریانات فرهنگی انقلاب اسلامی برای سینماگران ما حاصل می‌شود، هنوز همنشین با فرم شایسته سینمایی نیست، چون تجربیات سینمایی گذشته هیچگاه متاثر از این دریافتهای هنرمندانه نبوده است و لذا فرم مناسب، گمشده سینماگران امروز ماست و از این رو عرصه گسترده‌ای از تجربیات هنری پیش روی سینماگر هنرمند معاصر ما، او را به خود دعوت می‌کند. یعنی نمی‌توانیم از فرمهای دیگران استفاده کنیم، چرا که آنها این فرم‌ها را برای گفتن حرفهای دیگری پیدا کرده‌اند، پس ما وارد حوزه‌ای از تجربیات زیبائی شناختی می‌شویم تا این که فرم نهایی را متناسب با حرفی که برخاسته از تفکر خودمان است بیابیم. در بحث از محور سوم یعنی معرفت حضوری در مراتب نازلتری می‌توان اشاره به دریافتهای حضوری ناشی از دل سپردن و دستخوش جریانات فرهنگی ناشی از حرکت کلی انقلاب در محیط حیات هنرمند بودن داشت. حضور در بستر این جریانات برای هنرمندان ناگزیر است، لیکن بعضی به لحاظ بضاعت و ایمان در مرکز توفنده و عمیق این جریانات حاضر و گروهی در حاشیه. بدیهی است اهلیت و ایمان و توفیق در تجربیات هنری مشخصه هنرمندان اصیل و وارسته از وابستگی‌های فرهنگی و فکری است. و سینماگران هنرمند از این نظر امتیازی بردیگر هنرمندان ندارند. به هر صورت، رشد تکنیك به تنهائی هیچ ارزشی ندارد و در نهایت شما به وسیله آن امکان دست‌یابی به سینمایی هنرمندانه، مستقل و ملهم از هویت فرهنگی خودمان را نخواهید داشت.

حادثه‌ای که در سینمای ما اتفاق افتاده، این است که ارتقا و رشد در هر سه این حوزه‌ها صورت گرفته است. ارتقا از نظر فنی داریم، رشد در تجربیات زیبایی شناختی داریم و نزدیکی به جریانات فرهنگی نیز در سینمای ما وجود دارد، لذا سینمای ما هر چه بیشتر می‌گردد به عنوان سینمایی که می‌خواهد به مسائل جدی‌تر بپردازد و وجه فرهنگی ـ هنری پیدا کند، در حرکت و تحول است. الان شما سینما را به عنوان یك مقوله فرهنگی به شمار می‌آورید، نه به عنوان مقوله‌ای که البته آثار فرهنگی را هم به دنبال خودش دارد. الان ورزش یك فعالیت فرهنگی نیست لیکن آثار فرهنگی به دنبال خودش دارد، اما سینما مثل کتاب دارد یك مقوله فرهنگی می‌شود، یعنی وقتی شما صحبت از رمان می‌کنید، رمان را به عنوان یك مقوله فرهنگی بجا می‌آورید، سینمای مانیز به عنوان یك مقوله فرهنگی خودش را تثبیت کرده و در این جهت حرکت می‌کند نشانه این تثبیت کردن این است که سینمای ماداردبه مسائل جدی فرهنگی و هنری می‌پردازد و هر موضوعی را از بُعد فرهنگی و زاویه فرهنگی، مورد ملاحظه قرار می‌دهد. و خلاصه اگر ما توفیقات با ارزشی در زمینه سینما داشته‌ایم، این توفیقات تنها در زمینه تکنیك نبوده ـ که البته آن هم بی ارزش نیست. عمده‌ترین و با ارزشترین توفیقات ما، توفیق در تجربیات زیبایی شناختی و نزدیکی به جریانات فرهنگی بوده است.

■ فرم مناسب، گمشدهٔ سینماگران امروز ماست.

■ تاسال ۱۳۶۴، ما تمام توان خودرا روی رشد کمی سینمای ایران متمرکز کردیم تا به اندازه‌های تولید ملی درسینما برسیم.

■ سینمای ایران، دوره جنینی خود را طی می‌کند اما محصولات هرسال، سالها نسبت به سینمای سال قبل خود جلوتر هستند.

■ سینمای ایران، اکنون به عنوان جریان جدیدی درصحنهٔ بین‌المللی مطرح است.

■ هیچ سینمایی درجهان نمی‌تواند بدون پشتوانه رسانه‌های همگانی به اهدافش برسد.

ما این توفیق را فقط در زمینه تولید نداشته‌ایم، در مخاطبین سینمای ما نیز این توفیق حاصل شده است، یعنی در تولیدات سینمای کشور فیلم‌هایی مورد استقبال واقع شده که در هر سه محور به موازات هم موفق بوده‌اند، لذا این فیلم‌ها معمولا از موفق‌ترین و پربیننده‌ترین فیلمها هستند.

□ آیا ممکن است یك نمونه از این سینما را که واجد هر سه ویژگی مورد نظر شما باشد، معرفی کنید؟

■ عموم فیلمهایی که امسال مورد استقبال واقع شده‌اند کمابیش دارا ی این سه ویژگی بوده‌اند و مقایسه همه فیلم‌هایی که امسال به نمایش در آمده‌اند، نشان دهنده این موضوع است.

ارتقا کیفیت سینمای ایران دراین سه محور موفقیت درصحنه‌های بین‌المللی رانیزبه دنبال داشته و جالب است بدانید که در محافل بین المللی سینمایی دیگر سینمای ما را در ردیف سینمای جهان سوم نمی گذارند، بلکه آن را سینمایی می دانند که جبهه چهارمی را بازکرده است. سینمایی که حرف دارد، بیان جدیدی، و از نظر استانداردهای بین المللی هم تکنیك قابل قبولی داردو فقط نمی گویند تکنیکش قوی است، طبیعی است که فیلم باید دارای تکنیك خوبی باشد و در استانداردهای بین المللی بگنجد، اما آن چیزی که سینمای ما را با ارزش می کند ، هویت فرهنگی و هنری آن است و توفیق دربیان حرف است. اینهاست که باعث شده سینمای ما جایگاه چشمگیری درجهان پیداکند.

□ می شود گفت سینمای ایران از سال ۶۳ از نظر درونمایه دچار نوعی واگرد شده است.

■ یعنی چه؟

□ شما وقتی گزارش هیات داوران جشنواره فیلم فجر را درآن سال بررسی کنید، می بینید که درآنجا ادعا شده است ما فیلمها را براساس این که یك الگوی جدیدی برای سینمای ایران مطرح شود وروش سال آینده ی سینمای ما را مشخص کند انتخاب می کنیم.

■ چه کسی این حرفها را گفته است؟

□ این مطلب تلویحا درگزارش جشنواره سال ۶۴ آمده است. به هرحال وقتی مسئولین امورسینمائی کشور، فیلمی را دارای ویژگی های مختلف می شناسند و به عنوان بهترین فیلم به مفهوم مطلق انتخاب می کنند (مانند فیلم «گلهای داوودی» که چهار جایزه می برد) درحقیقت الگویی را درجامعه مشخص می کنند، علاوه براین شماهم اکنون با درجه بندی فیلم ها دارید همین کار را می کنید و از طرف دیگر با نمایش فیلم سناتور درخارج از کشور سعی دارید که این نوع فیلمها را به عنوان فیلم برتر ایران درجهان معرفی کنید.

■ کی؟

□ فیلم سناتور درهفته فیلم ایران در پاکستان به عنوان یکی از بهترین فیلمهای ایرانی مطرح شد و این نشانه یك سیاستگزاری است که سینمای ما دارد از آن هدف گرایش به جریانات فرهنگی دور می شود و به فرم و تکنیك نزدیك می شود. به طورکلی ما از نظر فرم و ◀

تکنیک ارتقا داشته ایم و از نظر درونمایه و محتوا دچار عقبگرد شده ایم که این نشانه ای از سیاستگزاری سینمای ما است. و از طرف دیگر ما مشاهده می کنیم که این فیلمها همچنین از نظر جذب تماشاگر هم خیلی موفق بوده اند و تماشاگر ما هنوز از فیلمهایی که امثال «جعفری جوزانی» ها می سازند، استقبال نمی کند.

■ من چاره ای ندارم جز این که بگویم سئوال شما، غلط اندر غلط اندر غلط است! حالا توضیح عرض می کنم که چرا.

نخست آن که هیات داوران نظر خودش را می دهد و هیات داوران از سیاستگزاران سینمای کشور تشکیل نمی شود و آنها مختارند که نظر خودشان را اعلام کنند.

□ پس شما چرا از سیاستگزاران فرهنگی و هنری کشور درهیات داوران استفاده می کنید؟ یك زمان شما هیات داوران را از یك سری افراد صاحب فن درامور سینمایی انتخاب می کردید و زمانی دیگر از میان سیاستگزاران امورفرهنگی و هنری. این دوگروه بایکدیگر متفاوتند.

■ مگر صاحب نظران فرهنگی، سیاستگزار سینمای کشورند؟

□ پس حضور این قبیل عناصر درهیات داوران چه معنایی دارد؟

■ اینها صاحب نظر فرهنگی هستند. درکلیه هیات های داوری که در سطح دنیا تشکیل می شود، عده ای از آنها صاحب نظران فرهنگی هستند و هیات داوران نظرخودش را اعلام می کند و کاری به گذشته و آینده سینما ندارد و از بین یك مجموعه فیلم، می گوید، این فیلم بهتراست و آن بهترنیست، فقط درهمان حوزه، قضاوت می کند. اما سیاستگزار سینمای کشور وقتی بخواهد ارزشگذاری کند، باید تمامی فیلمها رامدنظر قرار دهد و آینده و گذشته فیلمها را نیز در نظر بگیرد. شما مقایسه کنید گروه بندی فیلمها را به عنوان یك نوع ارزشگذاری با نظر هیات داوران. البته گروه بندی فیلمها و نظرات داوران آنقدر مغایر با یکدیگر نیستند که رودرروی هم قرار بگیرند، اما گروه بندی فیلمها است که درحقیقت ایجاد یك سری امتیازاتی می کند که جهت گیری آینده سینما را تعیین می کند.

یك نکته دیگر که باز دراینجا قابل ذکراست، این است که ما تا سال ۶۵ درحقیقت دوران راه اندازی سینما را پشت سرگذاشته ایم. می خواستیم تاصنعت سینمای کشورراه بیفتدوتولیدمابه حدمطلوبی ازنظر کمی و یك حداقل هایی از نظر کیفی برسد. سینمای سال ۶۴ معیار سنجیدن سینمای امروزه ما نیست. یعنی شما وقتی آن سال را نگاه کنید، می توانید بگوئید برنامه ریزی «راه اندازی سینما» توفیقاتی داشته است یا نه؟ شما درسئوال قبلی که توضیح می دادید فرمودید که ما اگر درقبل از پیروزی انقلاب درسال، صد فیلم تولید می کردیم، چهارتا از آنها قابل توجه بوده، حالا اگر ۱۰ فیلم تولید داشته باشیم، چقدر... شما همین قدر بدانید که در قبل از انقلاب سالی که بیشترین تولیدات را داشته ایم، ۹۰ فیلم تولید شده است، آنهم درسال های ۵۱ و ۵۲ به طوری که در سالهای ۵۵ و ۵۶ سینمای ما ورشکسته شده بود و تولید سینمای ایران دراین سالها بسیار قلیل بوده است. بعدازانقلاب نیز تا سال ۶۲ تعداد فیلمهای تولیدی ما بسیار اندك بوده است، اما از سال ۶۲ که برنامه ریزی ها صورت گرفت، چون ما باید صنعت سینما هم داشته باشیم و در صنعت سینما باید یك حداقلی وجود داشته باشد، لازم بود که تولیدات سینمایی از نظر کمی، ارتقا پیدا کند یعنی تعداد فیلمها از ۱۱ فیلم، درسال ۶۱ به ۲۲ فیلم درسال ۶۲ و در سال ۶۳ به ۵۷ فیلم رسیده است. داشتن ۵۷ فیلم درسال یعنی این که ما صنعت سینما را دراندازه های ملی داریم. خوب ما به این توفیقات از نظر کمی رسیده ایم ولی باید از نظرکیفی هم توفیقاتی داشته باشیم. درابتدای این فعالیتها متوجه شدیم که سینمای ما عجیب از نظر سوژه و مضمون دچار مضیقه است. موقعی که در سال ۶۲ با فیلمسازها و دست اندرکاران سینما صحبت می کردیم، از نظر مضمون ۵ یا ۴ محور بیشتر نبود که به آن پرداخته می شد. همان موقع ما تلاش بسیار زیادی کردیم تا این حوزه وسعت پیدا کند و عرصه های جدیدی به وجود بیاید، تا سینما به آن بپردازد، از این نظر بود که گاهی اوقات می گفتیم فیلم خانوادگی هم می شود ساخت، نه اینکه فقط فیلم خانوادگی سینمای ایران را اشباع کند. اگر حرف شما را قطعی بگیریم، اکنون سینمای ایران باید مملو از فیلمهای خانوادگی باشد، همچنین اگر فیلم مترسك و گلهای داودی را به عنوان الگوی سینما مطرح کرده باشیم، به ازای هر یك از آن ها باید ۱۰ فیلم دراین زمینه داشته باشیم، درصورتی که شما ببینید فیلمهایی که در سال ۶۸ به نمایش درآمده است، چند درصدش فیلمهای خانوادگی است و چه حوزه های جدیدی به سینما افزوده شده است.

نکته دیگری که باید عرض کنم، این است که تا سال ۶۵ برنامه راه اندازی سینما اجرا می شد و بیشتر نظر به جنبه صنعتی و اقتصادی سینما داشت و شاید توجه به وجه فرهنگی و هنری کمتر بود. مقدمه چینی ها درنهایت به جائی رسید که در سال ۶۵ توانستیم شعار ارتقاء کیفیت را طرح کنیم و اصلا مباحث جدی درارتقای کیفیت را باز کنیم، لذا گروه بندی فیلمها نیز از سال ۶۵ شروع شده است. تا سال ۶۴ هرفیلم ایرانی مورد حمایت قرار می گرفت، درصورتی که از سال ۶۵ به بعد، فیلم ایرانی «برتر» در مقابل فیلم ایرانی «بدتر» موردحمایت قرار گرفت. یعنی شما بحثی را که راجع به سینمای ایران می کنید، راجع به سالهای قبل از ۶۵ یك پاسخ دارد و راجع به سال های بعد از ۶۵ یك پاسخ دیگر. بسیاری از مسائل که اکنون درسینما مطرح است، اصلا در سال ۶۴ مطرح نبود. در آن شرایط لازم بود ابتدا سینمای ایران شرایط بحرانی موت و حیات را پشت سر بگذارد وصنعت سینمای ایران بازسازی و فعال شود در آن سالها با چنین مسائل جدی و حیاتی بی روبرو بودیم، ولی در سال ۶۵ مسائل حیاتی تغییر ماهیت داده بود و با شرایط دیگری روبرو شدیم. حالا شما با توجه به این تقسیم بندی ها دوباره سئوالتان را مطرح بفرمائید! وقتی شما می فرمائید فیلمی مانند سناتور در پاکستان به عنوان نمونه و الگوی سینمای ایران مطرح می شود، لازم است بپرسم چه کسی چنین ادعایی نموده است؟

□ نمایش فیلم سناتور در پاکستان با اجازه و کمك بنیاد فارابی بوده است.

■ اولا بنیاد فارابی در مقامی نیست که به کس اجازه چنین کاری بدهد یا ندهد، ثانیا ما موافق نبوده ایم که آن مجموعه به عنوان الگوی سینما ایران معرفی شود، چون سینمای ما به مراتب بهتر از آ مجموعه است. اما علی‌رغم همه اینها وقتی همین فیلمها در پاکستان به نمایش درمی‌آید، همه از این سینما دچار حیرت هستند و با توجه به تصوری که سینما در آن محیط وجود دارد، همین فیلمها در آن خیلی سطح بالا به نظر می‌رسد، در صورتی که اگ همان فیلمهای هفته فیلم پاکستان را با گروه بند جدید مطابقت دهیم، احتمالا یکی گروه الف و یکی گروه ب، چهار فیلم گروه ج و یکی هم گروه دال خواه بود. قاعدتا اگر بخواهیم سینمای خودمان را معرف کنیم باید از میان فیلمهای گروه الف و ب یا مجموعه‌ای را انتخاب کنیم. نکته دیگر، این که ش فرمودید، فیلمهائی که می‌خواهد به مسائل جد بپردازد، آن فیلمها با توفیق مواجه نیست. البته تا قبل از سال ۶۵ ما یك چنین گرفتاری را داشتیم، چو سینمای ما هنوزراه خودش را پیدا نکرده بود، یعنی یا فیلمی مانند «آنسوی مه» خیلی موفق در بیان نشده بو البته معلوم بود که قصد این است که به یك مقوله جدی بپردازد، ولی توفیق نداشت. البته فی «جاده‌های سرد» توفیق داشت، چنانچه درزما خودش یکی از فیلم‌های پربیننده بود و در تهران میلیون تومان فروش داشت. این استقبال خوبی از فی بوده است.

□ فیلم شیر سنگی چطور؟

■ فیلم شیر سنگی هم همین حالت را داشت. الب فیلم شیرسنگی هنگام نمایش به بلایای آسمانی زمینی مبتلا شد! یعنی همزمان با سیل تهران و غیره نمایش درآمد و شما می‌دانید که اینها در میزان جذ تماشاگر بسیار موثر است. اگر ما فیلم شیرسنگی را ا اندازه‌های خودش نگاه کنیم، فیلم ناموفقی نبود است. تحولی که بعد از سال ۶۵ درسینمای ایرا اتفاق افتاد، در تماشاگر نیز اتفاق افتاد، یعنی از زمان که فیلمها را گروه بندی کردیم، اگر شما آمار را بررس کنید، معدل استقبال تماشاگر از فیلمهای گروه «الف فاصله زیادی نسبت به فیلمهای گروه «ب» دارد و گرو «ب» فاصله زیادی با فیلمهای گروه «ج» دارد و فاص زیادی بین فیلمهای گروه «ج» با گروه «دال» وجو دارد، یعنی هر چه فیلم کیفیت بهتری پیدا کرده و د گروه «الف» و «ب» قرار گرفته است، استقبال تماشاگ نیز بیشتر شده است و هر چه فیلم به سمت فیلمها گروه دال تنزل کند، استقبال تماشاگر نیز کم می‌شود. البته هم در گروه ج و هم در گروه الف و ب استثنائهایی داریم، ولی اگر شما معدل بگیرید، ای قضیه مصداق دارد. شما نگاه کنید پرفروش‌تری فیلمها امسال در چه گروهی بوده، فیلم «زرد قناری فیلم نسبتا پر فروشی بوده، فیلم «عروسی خوبان «افق»، «بای سیکل ران»، «در مسیر تندباد»، «هی جو «کشتی آنجلیکا» همه پر فروش بوده‌اند و همه گروه بندی فیلمها، جزء گروه‌های الف و ب بوده‌اند در مقابل فیلمهای گروه ج خوب است وضع فروش ا فیلمها را ببینید، هر چه کیفیت فیلمها به گروه ج و د نزدیك می شود، با استقبال کمتری از جانب تماشا مواجه شده‌اند.

می خواهم بگویم آن مواردی که شما فرمودید، دیگر یك مقداری اشکال پیدا می کند. آنچه میزان ارزیابی فیلم‌هاست و منجر به گروه بندی فیلم ها می شود، توجه و توفیق در ارتقاء فیلم ها در همان سه محور می باشد.

به سینمای ایران در بعد از انقلاب، به خصوص بعد از سال ۶۵ نگاه کنید، و ببینید این ارتقا در سه محور فوق اتفاق افتاده است یا نه، فیلم‌هایی که در این جهت توفیق نداشته‌اند حداقل از سینمای گذشته فاصله گرفته‌اند، که این هم چیز بی‌ارزشی نیست. البته معدود فیلم‌های دیگری در سینمای ایران تولید می‌شود که اساسا مادون سینما هستند و شاید لازم باشد در گروه بندی به درجه‌ای نازلتر از «د» نائل شوند که با توجه به میزان محدودیت ها برای فیلمهای گروه «د» از محدود کردن بیشتر آنها صرف نظر شده است. ولی معمولا باید آن چیزی که به عنوان سینمای ایران مورد ارزیابی قرار می گیرد، فیلمهای گروه «الف» و «ب» باشند، چون جهت سینمای مطلوب را همان فیلمهای «الف» و «ب» نشان می‌دهند و نشان دهنده میزان توفیق یا شکست در فاصله گرفتن از سینمای مذموم گذشته هستند.

در مقایسه سینمای ایران با دیگر کشورها مواجه با یك وضع استثنائی هم هستیم، یعنی فاصله کیفیت فیلمهای سال ۶۴ در مقایسه با فیلمهای سال ۶۵ بسیار زیاد است، همچنین فاصله کیفیت فیلمهای سال ۶۵ با فیلمهای سال ۶۶. یعنی سینمایی داریم که پویا و بالنده است و در جهت دگرگون شدن و ارتقاء تغییر شکل می‌دهد و این وضع مشابه سینمای دیگر کشورهای دنیا نیست. در سینمای دیگر کشورها، گویی به مقصد رسیده‌اند و یکسال محصولاتشان خوب است و یکسال بد. وقتی به محصولات دیگر کشورها نگاه می کنید، می بینید که محصولات ۵ سال پیش آن ها خیلی بهتر از محصولات پارسال آنهاست و سال بعد یك فیلم ساخته‌اند به اندازه‌های ۵ سال پیش، برای اینکه سینمای آنها به مقصد رسیده است. اما سینمای ما دوران جنینی خود را طی می کند، یعنی هر روز تحول پیدا می کند. اگر افت وخیزی را در سینمای ایران می بینیم، جز افت وخیز دوران جنینی نیست، یعنی امسال اگر سینمای ما نزول داشته باشد، سال آینده می توانیم این توقع را داشته باشیم که یك قدم جلوتر برود و ارتفاع بگیرد و بالنده تر بشود و این به نظر من از خصوصیات استثنائی سینمای ما است، چون ارتقای تکنیکی سهل الوصول است، اما سینمای ایران در این حوزه به کمال مطلوب نرسیده است، همچنان که درجهت دستیابی به هویت مستقل هنری و زبان سلیس هنوز در مرحله تجربیات زیبایی ـ شناختی است و تجربیات زیبایی شناختی زمانی ناگزیر است که فرم مناسب را برای بیان تفکرمان پیدا نکرده باشیم.

همینطور است در محور معرفت. هنوز در عرصه فرهنگ سینمای ایران در طرح مسائل و موضوعات پیشتاز و جریانساز و نهایتا فرهنگساز نیست، پس لازم است در نزدیکی به مرکز جریانات فرهنگی بکوشد.

ما هنوز به مقصد نرسیده‌ایم، زمانی می توانیم بگوییم به مقصد رسیده‌ایم که وسیله، فرم و زبان و هنرمند صاحب درد و مانوس با حقیقت داشته باشیم. در آن موقع، دیگر، تجربیات زیبائی شناختی ماموریت سینمای ایران نیست، «احراز هویت فرهنگی مستقل»، ماموریت سینمای ایران است. در این مرحله، در سینمای ایران به عنوان یك مقوله فرهنگی نزدیکی به جریانات فرهنگی به معنی معرفت و انس با حقیقت خواهد بود.

□ بنیاد فارابی در ارتباط با طبقه بندی فیلمها، سیاست گروه بندی فیلمها را در پیش گرفته است. آیا ما احتیاجی به فیلمهای گروه ج و دال داریم و آیا تکنیکی برای حذف جریاناتی که با تشکیل اتحادیه و سندیکاها دارند رشد می کنند و فیلم هایی از قبیل «محموله» را با ساخت «فیلمفارسی» قدیمی می سازند و از آن حمایت هم می کنند، وجود ندارد؟ آیا سینمای ایران احتیاج دارد که فیلمهای گروه «ج» و «دال» را تجربه کند یا نه؟

■ خود موضوع گروه بندی از عواقب و عوارضی که دارد یکی تصفیه عمومی در سینما است، یعنی وقتی تهیه کننده ما، سود و موفقیت تجاری اش در این باشد که سرمایه گذاری در فیلم های گروه الف و ب کند، دیگر سراغ فیلم گروه ج و د نمی رود و دیگر برای سناریو فیلم گروه ج و د ارزشی قائل نیست. فیلمساز، فیلمی که تهیه کننده راغب نیست در آن فیلم سرمایه گذاری کند و تمام عناصری که فعالیتشان منجر به تولید فیلم گروه ج می شود، رفته رفته تصفیه می شوند. بی دلیل نیست که هر سال تعداد زیادی فیلمساز که اولین فیلمشان را ساخته اند وارد سینما می شوند و به همان نسبت تعداد زیادی فیلمساز از سینما خارج می شوند. این خود یك تصفیه طبیعی در سینمای ایران است که دارد اتفاق می‌افتد. این که ما بگوییم این فیلمساز حق ندارد فیلم بسازد، به نظر من این راه حل خوبی نیست. صحنه فعالیتهای سینمائی به خصوص در زمینه تولید، یك صحنه بسیار خشن تنازع بقاء است، برای کسانی که کیفیت کارشان «بهتر» است در مقابل کسانی که کیفیت کارشان «بدتر» است، ما در حقیقت، کاری که می توانستیم بکنیم این بوده است که حتی الامکان با توجه به منابع و امکاناتمان فیلمسازی را که کیفیت کارش بهتر است، مورد حمایت قرار دهیم و حیات و رشدش را در مقابل کسانی که کیفیت کارشان بدتر است، تضمین کنیم و این تصفیه عمومی خیلی مطلوب تر است تا بیاییم لیستهای سفید و سیاه و خاکستری درست کنیم.

من در پایان یك جور گلایه و اظهار درد و رنج به عنوان یك عضو سینمای ایران از رسانه‌های همگانی دارم، آن هم این است که هیچ سینمایی در دنیا نمی‌تواند بدون پشتوانه رسانه‌های همگانی به اهدافش برسد، شما نگاه کنید فرصت تماس فیلمساز با مخاطبش بیشتر از ۲ ساعت نیست. فاصله بین مخاطبین و این فیلمساز با فیلم دیگرش را باید رسانه‌های همگانی پر کنند، چون اگر بین فیلمساز و مخاطبش ارتباط دائمی برقرار باشد، فیلمساز توفیقات بیشتری کسب می کند، در تمام دنیا که سینمای موفقی دارند، رسانه‌ها نیز به وظائف خودشان آگاه هستند و وظائفشان را درست انجام می‌دهند. در کشور ما، متأسفانه چنین قضیه‌ای اتفاق نیفتاده است، شاهد مثالش هم این است که الان سینمای ما در جهان به عنوان یك سینمای شریف؛ سینمایی با هویت فرهنگی مستقل و با ارزش، جای خودش را باز می کند و یك فعالیت فوق العاده گسترده را ما در سطح بین المللی داریم و همه جا ما را به رسمیت می شناسند و در همه جا با آبرو و عزت از سینمای ایران اسم می برند. ما فقط در ۸ ماهه اول سال ۸۹، ۶۰ حضور بین المللی داشته ایم و ۴ جایزه اصلی از فستیوال های معتبر دنیا به دست آورده ایم و ۷ جایزه جانبی که اعتبار بعضی از آنها از جایزه اصلی بیشتر بوده است، (مثل جایزه‌ای که مجمع بین المللی منتقدین به فیلم «خانه دوست کجاست» داد که اعتبارش از جایزه سوم «لوکارنو» خیلی بیشتر است، یا جایزه‌ای که انجمن مولفین و مصنفین در فرانسه به فیلم «آنسوی آتش» داد که ارزشش خیلی بیشتر از جایزه خود «فیپا» است.)

جمع این جوایز و حضور بین المللی، از اندازه حضوری که کل تاریخ سینمای ایران در محافل بین المللی داشته است، بیشتر است و این امر بی دلیل نیست، باید سینمای ما خودش ارزشهای بالقوه‌ای داشته باشد، تا در سطح جهان مطرح شود، غربی ها که عاشق چشم و ابروی ما نیستند، آنها با ما دشمن هستند، آنها بغض و کینه ما را در دل دارند، و علیرغم میل آنها، این مسائل اتفاق می افتد، سینمای ایران آنقدر در آنجا سروصدا می کند و اعتبار دارد، ولی ما در داخل کشور نگاه می کنیم، می بینیم انگار هیچ اتفاقی نیفتاده است! این در حقیقت بر می گردد به این که رسانه‌های همگانی در داخل کشور در زمینه سینما مسئولیت خودشان را نمی شناسند، یا اصلا با ماموریت و فعالیتی که دارند، آشنا نیستند. اصلا با سینما آشنایی ندارند، یا این که در سینما چه چیزی اتفاق بیفتد خوب است و چه اتفاقی بد است، بعضی از آنها با ما بد هستند، چماقش را توی سر سینما می کوبند! البته سینمای ما با توجه به قدرت و بضاعتی که پیدا کرده، الان دیگر خیلی معطل رسانه‌های همگانی نیست، و فعالیتش را انجام می‌دهد و افتخاراتش را نیز کسب می کند و قطعا انعکاسش از بیرون به داخل کشور هم خواهد رسید، اما این که رسانه‌های ما اینقدر در این زمینه بی تفاوت هستند، موضوع قابل تاملی است.

در دنیایی که با ما دشمن هستند و هزار و یك دلیل نیز برای این دشمنی دارند. و علی رغم اینکه آنها صاحب سینما و تکنیك هستند و می توانند جلو ما ادعا کنند، لیکن سینمای ایران پیش آنها اینقدر اعتبار دارد، اما نزد سینما نویس‌های داخل کشور، هنوز هیچ امیدی را بر نمی انگیزد. تحقیر فرهنگی که در سینمای پیش از انقلاب، بزرگترین مانع سینماگران ما بود، در طول این سالها رنگ باخته است و جایش را به اعتماد به نفس در مقابل فرهنگ غرب می‌دهد و حاصل جسارت و شجاعت، جستجو برای کسب هویت مستقل فرهنگی و نمونه با بنیادهای فرهنگی خودمان است. اما در میان نویسندگان سینمایی می‌رود که صفت ذاتی و لایتغیر ایشان شود و به عنوان تندیس تحقیر شدگی فرهنگی در برابر غرب (آن هم نه غرب جدید، که غرب دهه ۶۰.) مایه عبرت سینماگران شدند. پیش از این نیز عرض کرده‌ام منتقدی که در باغ سینما نیست، اصلا نیست، وجود ندارد. به هر صورت توصیه بنده به شما که برای انتشار نشریه‌ای جدید کمر همت بسته‌اید، این است که مواظب قلمتان باشید که خدای ناکرده چماق نشود! آنچه باعث گسترش فرهنگ می شود، قلم شریف و آرمانگرا و حقیقت جو است، والا چماق جز به درد جاهلان و بی فرهنگها نمی خورد. ■