• سینمای تجربی*

سیدمحمدبهشتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□ با تماسها و برخوردهائی که طی سالیان گذشته مخصوصاً بعد از پیروزی انقلاب اسلامی با برادران دست اندرکار سینما داشته‌ام چنین دریافتم که واژهٔ سینمای تجربی را گاهی به صورتی ادا می کنند که گوئی همه از آن منظور و دریافت مشترکی دارند. گاهی آن را بعنوان ترجمهٔ سینمای اکسپریمنتال (EXPRIMENTAL) بکار برده‌اند و گاهی هم مفهوم افواهی آن را در نظر گرفته‌اند. ولی نکته‌ای که ذهنیت عموم را نسبت به سینما تحت تاثیر قرار داده و وضعیتی را پیش آورده است که شاید بسیاری از گرفتاریهای سینمای امروز ما هم از همین وضعیت

نشأت گرفته باشد این است که بسیاری از مسائل را امور بدیهی فرض کرده، دربارهٔ آنها پرسش نمی کنیم. لازم نمی بینیم که مقدمساتی را طی کنیم. در حالیکه در این موارد بحث های نظری لازم است، تا نهایتاً به یك معنا و واژه‌ای برسیم که نسبت به آن اتفاق نظر پیدا کنیم.

اما خوب است یکبار از خودمان سئوال کنیم که ما برای چه چیز سینما عنوان سینمای تجربی را در نظر می گیریم؟ آیا تجربه کردن با یك دوربین و آموختن طرز کار آن یك وجه و شانی از سینمای تجربی است؟ آیا اینکه بتوانیم نورپردازی خوب داشته باشیم، دیافراگم را خوب تنظیم کنیم، طرز کار با نورسنج را خوب بیاموزیم، این شأنی از سینمای تجربی است؟ اینکه ما یك فیلم چند دقیقه‌ای بسازیم و در این فیلم چند دقیقه‌ای یك سلسله فعالیتهای تکنیکی و یك سلسله کارهائی که جنبهٔ هنری داشته باشد انجام دهیم می توانیم بگوئیم تجربه‌ای کرده‌ایم؟ یا نه، سینمای تجربی اینست که یك سینماگر پس از طی بسیاری از مراحل و پس از اینکه به عنوان یك سینماگر حرفه‌ای کاملاً تثبیت شد، صرفاً به این علت که آنچه توسط گذشتگان و دیگران روشن شده دیگر اورا اقناع نمی کند و گویی در حاشیهٔ آنچه از سینما معلوم شده قرار می گیرد، سعی می کند که ساحل و مرز این دایره را وسعت بیشتری بدهد و در واقع به عرصه‌های فتح نشدهٔ سینما راه پیدا کند؟

معمولاً کسانی که سینمای تجربی را ترجمهٔ سینمای اکسپریمنتال می دانند این معنا را در ذهن دارند. ولی فکر می کنم که در کشور ما و در وضعیت فرهنگی ای که اکنون در آن بسر می بریم شاید بتوان گفت که سینمای تجربی باید قاعدتاً یك معنا و مفهوم دیگری داشته باشد. شاید بیش از نیم قرن از تولد وحضور سینما در کشورمان می گذرد. تا قبل از پیروزی انقلاب به روایتی بیش از ۱۰۰۰ فیلم بلند و شاید بیش از این مقدار فیلمهای کوتاه، چه به شکل آماتوری و چه به شکل حرفه‌ای در کشور ما تولید شده است. ما وقتی که نظر به این فیلمها می اندازیم حقیقتاً جز یك رگهٔ نازك ـ و عموماً هم در سینمای غیر حرفه‌ای ـ چیزی به عنوان سینمای تجربی نداریم که به عنوان پشتوانهٔ هنری بتوانیم به آن اتکاء کنیم و بگوئیم که اینها عرصه‌هائی است که گذشتگان ما، سینماگران پیشین ما، فتح کرده‌اند و حالا ما می توانیم به اتکاء این فتوحاتی که توسط دیگران صورت گرفته است عرصه‌های جدیدی را فتح کنیم و به این قلمرو چیزی بیفزائیم.

در سینمای گذشته عموماً ما دو جور سینما بیشتر نداشتیم. سینمائی که تحت عنوان «فیلمفارسی» از آن یاد می شد، سینمایی عوام فریب که نه سازندگانش و نه بینندگانش هیچکدام ادعائی نسبت به آن نداشتند و هیچکدام نمی گفتند که این سینما یك پدیدهٔ فرهنگی و هنری است و حرفی برای گفتن دارد. اگر این سری فیلمها را که حجم بسیار زیادی از فیلمهای تولید شدهٔ قبل از انقلاب را تشکیل می دهند، سینما به حساب آوریم اصلاً جای هیچگونه حرفی باقی نمی ماند!

اما سری دوم فیلمهایی بود که تحت عنوان سینمای روشنفکران نامیده می شد. اکنون هم وقتی که شما به حافظهٔ خودتان رجوع می کنید احتمالاً هر چه فیلم به یاد می آورید متعلق به این گروه است. که اغلب اوقات در مطبوعات مورد تقدیس قرار می گرفتند و البته کمتر نقد می شدند یا شاید بتوان گفت که اصولاً مورد نقد قرار نمی گرفتند. به اعتباری این سینما از یك نظر شباهت به سینمای گروه اول داشت. این فیلمها به هیچ وجه آئینهٔ وضعیت فرهنگی کشور ما در

قبل از پیروزی انقلاب اسلامی نیستند، بلکه علائم بیماریهای فرهنگی ای هستند که آن موقع هم می شد از طرق دیگر به آن دست پیدا کرد و پی برد که چه بیماریهایی دامن فرهنگ ما را گرفته است. یعنی فیلمهایی که آئینه نبودند و در وضعیتی نبودند که بتوانیم به عنوان محصول یك حرکت فرهنگی قابل قبول، حق گرا و آرمان گرا به آنها اتکاء کنیم. برای همین بود که در قضیهٔ انقلاب اسلامی اینها نقش چندانی را ایفا نکردند، شاید بزرگترین نقشی را که ایفا کردند این بود که آن هویت سینما را به عنوان یك عرصهٔ تاخت و تاز و ابتذال تصویر کردند و سینما را در انقلاب اسلامی آماج حملات امت مسلمان قرار دادند.

از نظر هنری وقتی شما به آن سینما می اندیشید می بینید که سینمایی است متعلق به عالم وهم که نسبتی با واقعیت ندارد و شما به عنوان کسی که درام و عناصر درام برایش اهمیت و اعتباری دارد می بینید این فیلمها نه از نظر شخصیتها، نه از نظر فضا، ماجرا، مضمون و بلکه از هیچ نظر نسبتی به آنچه در جامعه می گذشت ندارند.

عموماً خود فیلمسازها گاهی حتی اقرار می کردند که سینمای ما سینمایی نیست که تعلق به این مرز و بوم داشته باشد، بلکه سینمای جهان سوم است، یعنی سینمای ما به سینمای آرژانتین نسبت نزدیکتری باید داشته باشد و در محدوده‌ای که آرژانتین، اندونزی، شیلی، . . . . وخیلی از کشورهای جهان سوم در آن قرار می گیرند باید قرار بگیرد. برای همین می بینیم که فیلمساز ما از زمانی که تصمیم می گرفت فیلمش را شروع کند از ابتدا تا انتهای فیلم عملاً همهٔ درهایی را که از ذهنش رو به واقعیت می توانست گشوده شود می بست و در ظلمت به توهماتی می پرداخت و فضایی خاص را ایجاد می کرد. البته دلیل و بهانه‌ای هم برای خود داشت. اختناق رژیم گذشته دلیل بزرگی برایش بود، چیزی که او را میل می داد به سمت یك سینمای نمادین و یك سینمایی که هیچگاه منظورش آن چیزی نبود که نشان می داد. در واقع مقدار زیادی مشارکت تماشاچی و جریانات روشنفکری کمك می کرد که از این فیلم بتوان سر در آورد.

*** فیلمسازان ما بیشتر ترجیح می دادند که از آنان به عنوان یك فیلسوف و سیاستمدار و جامعه‌شناس و غیره یاد شود تا به عنوان یك فیلمساز، چون جریانات روشنفکری از او انتظار داشتند که در هویت دیگری غیر از فیلمساز ظاهر شود.**

در حقیقت این فیلمها یك موضوع کلی را طرح می کردند و با علائم و اشاراتی سعی می کردند که این موضوع کلی را در ذهن تماشاچی جا بیندازند. فیلمسازان ما بیشتر ترجیح می دادند که از آنان به عنوان یك فیلسوف و سیاستمدار و جامعه‌شناس و روانشناس و غیره یاد شود تا به عنوان یك فیلمساز. اگر به یك فیلمسازی می گفتید که یك فیلمساز اپوزیسیون هستی و رژیم شاه از تودل پری دارد بیشتر خوشحال می شد تا اینکه به او می گفتید فیلمسازی هستی که هنرمندی. چون جریانات روشنفکری از او

انتظار داشتند که در هویت دیگری غیر از فیلمساز ظاهر شود.

با توجه به این گذشته و با توجه به اینکه درهای ذهن فیلمساز به روی واقعیت به طور کامل بسته می شد، درهای دیگری به رویش باز می شد. (البته در اینجا کاری به خوبی و بدی شخصیت فیلمسازها نداریم) از این رو فیلمساز ما نیاز به تغذیه داشت، نیازمند بود که ذهنیتش از جائی کمك بگیرد تا بتواند همچنان فیلمساز باقی بماند. راهی نداشت جز اینکه خود را متصل به حرکتها و جریانات سینمایی که در جاهای دیگر دنیا وجود داشت بکند. برای همین زیاد فیلم تماشا می کرد.

یکی از امور بدیهی برای فیلمساز ما این بود که چطور می شد که آنچه مثلاً در سال ۸۷ در دنیا اتفاق می افتد یا فیلمهائی که مثلاً در جشنوارهٔ «کن» نمایش می دهند را نبینم و همچنان فیلمساز باقی بمانم. یعنی نیاز داشت که آخرین آثار سینمایی در دنیا را مشاهده کند و همواره از این تماشا کردن به عنوان کلاس درس یاد می کرد و می گفت «من از این فیلمها چیز یاد می گیرم» ولی جالب است که خود فیلمسازهایی که همان فیلمها را می سازند و فیلمساز ما به عنوان یك کلاس درس به تماشای فیلمهای آنها می رود خیلی اصرار به تماشای فیلم ندارند. مصاحبه‌ای از فللینی خواندم که می گفت من ده سال است که فیلم ندیده‌ام. جالب است که شخصی مثل فللینی در این ده سال فیلم هم ساخته است. البته این فیلم دیدن خیلی موجه هم هست، شاید یك مقدار گستاخی و جرأت بخواهد که کسی بیاید و به این فیلم دیدن حمله کند، مثل اینکه توصیه کند به فیلم ندیدن! یا توصیه کند به مطالعه نکردن! ولی یك نکته ظریفی اینجا وجود دارد و آن هم این است که تماشا کردن فیلم به دو صورت اتفاق می افتد، یك صورت آن است که در مورد تماشاچی عادی سینما پیش می آید و صورت دیگر در مورد کسی است که کارش سینما است، یعنی کسی که دیگر خیلی تحت تاثیر فیلم واقع نمی شود.

تماشاچی عادی سینما از ابتدای شروع فیلم تا انتها، تحت تاثیر فیلم است و آخرش بهترین پاسخی که می تواند در جواب اینکه «فیلم چطور بود؟» بدهد این است که «خوب بود» یا «بد بود». دیگر اگر شروع کرد به اینکه اینجا مونتاژش ضعیف بود، آنجا ریتمش می افتاد، فلان جا نورپردازیش اشکال داشت، یعنی اینکه اوضاع فیلم خیلی خراب بوده است که آن تماشاچی هم توانسته این مسائل را متوجه شود. مثالی که به نظرم می رسد این است که فرض کنید که دانش آموزان سال چهارم دبستان از کتاب فارسی خودشان غلط بگیرند. دیگر این دانش آموزان را نمی شود سر کلاس کنترل کرد چرا که قاعدتاً برای آنها یك کتاب درسی باید یا سخت باشد یا آسان، نه اینکه بگوید که این چه مطالبی است که به ما می آموزید، مطالب سطحی است یا مثلاً از نظر جمله بندی غلط است! (البته اگر معلمش بگوید اشکالی ندارد.) به هر صورت تماشاچی عمومی فیلم تحت تاثیر فیلم است. او از زمانی که فیلم شروع می شود تا پایان. نباید به چیزی فکر کند، باید توسط فیلم محاصره شود و تمام حواس و عواطفش در چنگ فیلم قرار بگیرد و با آن پیش برود.

اما برای کسی که کارشناس سینما است تماشای یك فیلم به مفهوم مورد مطالعه قرار دادن است، یعنی فیلم را مطالعه می کند. گاهی ممکن است که یك قسمتش را چند بار لازم باشد که مورد مطالعه قرار دهد. بنابراین وقتی که از یك کارشناس که سر و کارش با فیلم است، پرسیده شود فیلم چطور بود؟ دیگر حق ندارد بگوید که «فیلم خوبی بود»، این

آمریکاییها و ایتالیاییها چه فیلمهایی می سازند! هر چه هست فیلم آمریکایی است، من طرفدار فوردم!» اصلاً طرفدار بودن معنی و مفهوم ندارد. اینها برخورد عاشقانه با یك فیلم است. در صورتیکه خودتان شاهد هستید که بسیاری از دوستان خودمان وقتی که یك فیلم مثلاً با ارزش هنری را از یك فیلمساز خارجی نگاه می کنند آخر سر بیشتر از هر چیزی دچار تحیر و شگفت زدگی می شوند. فقط آن چیزی که این گروه را از تماشاچی عادی مشخص می کند این است که تماشاچی عادی از فیلمی که این خوشش می آید سردر نمی آورد و خیلی خوشش نمی آید. یعنی او تماشاچی ای است که کمی سطحش بالاتر است ولی همچنان تماشاچی است و همچنان تحت تاثیر قرار می گیرد.

مامی دانیم که پس از مشاهدهٔ بسیاری از این فیلمها، انگار که در ناخودآگاه این تماشاچی آن طور جا می افتد که وقتی شروع به فیلمسازی می کند در حقیقت متأثر از همان فیلمهایی که دیده است فیلم می سازد. یعنی سینمایی که او دنبال می کند همان سینمایی است که در جاهای دیگر دنبال می شود و اتفاقاً بی دلیل نیست که این گروه از فیلمسازها خیلی علاقه دارند که فیلمهایشان به جشنواره‌های بین المللی فرستاده شود، چون در نهایت می گویند که اینجا فیلم ما را نمی فهمند فیلم ما اگر آنجا برود بیشتر فهمیده می شود. انگار فیلم آنها به زبانی است که دیگران با آن آشنا هستند ولی در این آب و خاك عموم با آن آشنایی زیادی ندارند.

می دانید که وقتی از سینما به عنوان یك هنر یاد می کنیم دیگر بحث تکنیك و فن و... بحثهایی خیلی جزئی و پیش پا افتاده می شود. در یك کار هنری آنچه که اهمیت پیدا می کند و به یك اثر تشخص می بخشد زیبایی شناسی ای است که در آن اثر هنری قابل ملاحظه ومشاهده است و تفاوت زیبایی شناسی است که هویت یك اثر هنری را از اثر هنری دیگر مشخص و ممتاز می کند. زیبایی شناسی هم از جایی جز فرهنگی که در آن جامعه جریان دارد نشأت نمی گیرد. اگر قرار باشد که زیبایی شناسی سینمایمان از سینمای سرزمینهای دیگر که زیبایی شناسی آنها به جریانات فرهنگی سرزمین خودشان تعلق دارد نشأت بگیرد، حقیقتاً آن فیلمساز حق دارد بگوید که «فیلم مرا در ایران نمی فهمند، اگر فیلم من به جشنوارهٔ کارلووی‌واری برود موفق تر خواهد بود.» چون زیبایی شناسی آن به همان فرهنگ و جریانات تعلق دارد.

حالا با توجه به اینکه ما پس از پیروزی انقلاب در کوران و طوفانی عظیم از تحولات و دگرگونیهای فرهنگی قرار گرفته‌ایم، در وضعیت فرهنگی ای بسر می بریم که با وضعیت فرهنگی پیش از پیروزی انقلاب کاملاً فرق دارد. این بدان معنا است که حتی اگر پیش از پیروزی انقلاب هم هنری داشتیم و سینمایی داشتیم که آن سینما حقیقتاً تعلق به همان دوره داشت ـ نه به عنوان آثار بیماریهای فرهنگی ای که در آن دوره وجود داشت، بلکه به عنوان آئینهٔ آن دوران فرهنگی ـ باز ناچار می شدیم که سینمای جدیدی در کشورمان داشته باشیم، سینمایی با یك زیبایی شناسی در خور و ملهم از آن چیزی که جریانات فرهنگی متعلق به انقلاب اسلامی دارد. یعنی ما به این تعبیر و به این ترتیب ناگزیر از این هستیم که سینمای جدیدی در کشورمان داشته باشیم.

وقتی که می گوییم سینمای جدید، منظور این نیست که با دوربینهای جدید فیلمبرداری کنیم یا مثلاً اگر که در تمام دنیا قطع فیلم ۸ و ۱۶ و ۳۵ میلیمتری است ما این قطع را عوض کنیم. اگر در همه جای دنیا

دیزالو و کات و تراولینگ می کنند ما در کشورمان کارهای دیگری انجام دهیم. من فکر می کنم اگر ما بحثمان را تفکیک کنیم و بحثمان را به وجه هنری سینما ـ نه در وجه فنی و تکنیکی آن ـ اختصاص دهیم، مسئله روشنتر می شود.

آن انقلابی که باید در سینمای ما اتفاق بیفتد حقیقتاً استحاله و دگرگونی در این زیبایی شناسی است. ما نیازمند سینمایی هستیم که زیبایی شناسی آن متعلق به فرهنگ خودمان باشد. حالا این سؤال مطرح می شود که آیا در سینمای ما این انقلاب صورت گرفته است یا نه؟ اگر قرار باشد که انقلاب در سینما صورت بگیرد، باید یك سینمای تجربی که کارش تجربه کردن در دستیابی به این سینما است پا بگیرد. ما در واقع باید برای دستیابی به چنین سینمایی تجربه کنیم. به این ترتیب معنای جدیدی از سینمای تجربی مطرح می شود. به این اعتبار همهٔ سینما باید مورد توجه قرار بگیرد. اگر ما در ذهنمان بدیهیاتی داریم باید بدیهیاتمان را مورد سؤال قرار دهیم. شاید پاسخی جز آنچه الان به نظر می رسد داشته باشد یا شاید هم به همین پاسخی که الآن در افواه است برسیم. ما سر و کارمان با هنرمندان است، نه کسانی که کاری به گذشته و آیندهٔ مطلب نداشته باشند. و کارشان این باشد که رمز کار مثلاً یك ماشین لباسشوئی را یاد بگیرند و دیگر اینکه چه اتفاقی در این ماشین لباسشوئی می افتد برایشان اهمیتی نداشته باشد و فقط به آنها بگویند «اگر این دگمه را فشار دهید خاموش می شود و شما هم فقط همین را از یك ماشین لباسشوئی انتظار داشته باشید و دیگر کاری نداشته باشید که چطور شده که به این دگمه ها رسیده اند.» کار هنرمند ظاهراً کمی پیچیده تر و سختتر از این حد است. برای همین است که واقعاً نیاز است که فیلمسازان ما و کسانی که علاقمند به سینما هستند و به ترتیبی با سینما سر و کار دارند کنجکاو و بسیار جدی این قضایا را دنبال کنند و سؤال کنند تا باب بحثهای نظری در سینما باز شود، باب تجربیات گسترده و عمیق در سینما باز شود تا ما عملاً بتوانیم به یك سینمای جدید دست پیدا کنیم. برای همین است که ما هنوز که هنوز است آن هویت مورد انتظار را نداریم. یعنی در عین اینکه در طول یکسال تعداد زیادی فیلم اعم از کوتاه و بلند، آماتوری و حرفه ای ساخته می شود، وقتی به ذهنتان مراجعه می کنید از فیلمهای زیادی نمی توانید یاد کنید که به عنوان فیلم خوب روی آن صحه بگذارید. چون حداقل اتفاقی که بعد از پیروزی انقلاب افتاده این بوده که انتظارات بالاتر رفته و از سینما به عنوان یك مقولهٔ فرهنگی یاد شده است.

پس وقتی قرار باشد سینما یك مقولهٔ فرهنگی باشد باید مقداری از آن هویت گذشته خود دور شود و این یك دگرگونی است، یك مرحله از استحاله است که باید اتفاق بیفتد.

نکتهٔ دیگری که به نظر می رسد می شود راجع به آن بحث کرد این است که اگر کمی توجه و دقت کنیم می بینیم که پس از پیروزی انقلاب تا حد زیادی در این تجربه ای که می بایست در تمام عرصه های سینما اتفاق بیفتد پیش رفته ایم و اینطور نیست که همه اش در جا زده باشیم. یعنی الآن وقتی که به سینمای کشورمان نگاه می کنیم ـ در قیاس با آنچه قبل از پیروزی انقلاب اسلامی بود ـ قطعاً به این نتیجه می رسیم که اتفاق بسیار عظیمی در این سینما حادث شده است. البته اینها کافی نیست و بسیار نازلتر از آن چیزی است که مورد انتظار است، یعنی آرمانهای ما نسبت به سینما، آرمانهای بسیار والاتری هستند.

آنچه می شود راجع به آن در سینمایی که الآن مطرح

است بحث کرد اینست که بسیاری از چیزها اکنون در سینمای ما حضور دارد که در ۵۰ سال سینمای کشور حضور نداشت، نه اینکه کسی مانع می شد بلکه اصولاً آن سینما پذیرای این معانی ومفاهیمی که الآن در سینمای ما در حال حضور یافتن است نبود. سینمای ما به لحاظ اینکه وارد این دورهٔ تجربی شد حالا نه به شکل دانسته و خواسته، بلکه عملاً دچار وضعیتی شد که این وضعیت تا اطلاع ثانوی قابل تثبیت نیست، یعنی شما به هیچ فیلمی بر نمی خورید که به تمام و کمال فیلم خوبی باشد. همهٔ فیلمها تجربیاتی هستند مثل سیاه مشق خطاط ها. اگر دقت کرده باشید خطاط ها در سیاه مشق های خود مثلاً ۱۵۰ تا ۲۰۰ لام می نویسند که در این مجموعه ممکن است تنها ده لام زیبا نوشته شده و مابقی هر یك به نحوی دچار نقص و اشکال باشد. او تمام صفحه را برای این سیاه کرده است که آن چند لام زیبا را بنویسد یا به آن چند لام زیبا دست پیدا کند. از این نظر شاید بتوان گفت که سینمایی که ما بعد از انقلاب داریم سینمایی است در حد سیاه مشق. سینمایی که دارد تلاش می کند تا عملاً بتواند عرصه‌های جدیدی را برای خودش باز کند تا در آنها تنفس کند و شرایطی را فراهم کند که یك سینمای به تمام و کمال صحیح بوجود آید. حالا ممکن است ضعیف باشد ولی در آن فضا به طور صحیح فرصت نشو و نما داشته باشد. الآن هنوز سینمایمان دچار التقاط هنری است، هنوز راه دارد تا خود را از سینمای گذشته دور کند و عرصه‌های جدیدی را در جهت سینمای مطلوب هویت فرهنگی جامعهٔ ما پیدا کند.

روزی در پاسخ شخصی عرب زبان که پرسیده بود «شما در سینمایتان چه کردید؟» گفتم که سعی می کنم مثالی بزنم و در آن قضیه را کمی تشریح کنم. ابتدا از او پرسیدم شما در ولایت خودتان بازار مسگرها دارید یا نه؟ گفت: «داریم»، گفتم پس حتماً در بازار مسگرها دیده‌اید که جماعتی در یك سری مغازه و غرفه نشسته‌اند و ظروفی می سازند. معمولاً وقتی که می خواهند یك جای شلوغی را مثال بزنند می گویند بازار مسگرها. سینمای ما قبل از انقلاب مثل این بازار مسگرها بود، ما بعد از انقلاب فکر کردیم که چه راهی داریم که این سینما را سینمای مسلمانی کنیم، یعنی همچنانکه همه داریم می رویم به سمتی که مسلمانتر و مسلمانتر شویم، این مسلمانی در سینمایمان هم ظاهر شود؟

یك عده به نظرشان می رسد که اگر روی دیگ و سه پایه شهادتین را حك کنند کفایت می کند و این دیگر مسلمان می شود. گروه دیگر صورتهای دیگری به نظرشان می رسد، فکر می کنند که مثلاً این مسگر باید به جای این کار بیاید نقش برجستهٔ آیات قرآن را بسازد. گروهی هم می گویند که اسلام هیچ نسبتی با دیگ و سه پایه ندارد و دیگ سه پایه باید همان دیگ و سه پایه باشد.

بحث اینکه چگونه اسلام می تواند حضور پیدا کند، بحث بسیار داغی بود تا اینکه بعد از مدتی عملاً یك جریانی در مملکت ما متوجه شد که اصلاً مسلمان شدن ظاهراً منافات با مسگری دارد، یعنی اگر ما صحبت از سینمایی می کنیم که باید در آن اتفاقاتی بیفتد، این سینمایی که در آن اتفاق افتاده است دیگر سینما نیست. این مسامحتاً سینما خوانده می شود، اگر آن سینما است این ضد سینما است و اگر این سینما است آن ضد سینما است. یعنی شاید لازم است که این بازار مسگرها چهره‌اش تغییر کند، اتفاق دیگری بیفتد یا اصلاً در آن مسگری نشود. این جریان به این نتیجه رسید که اگر بخواهد این اتفاق بیفتد باید در آنجا کسانی حضور پیدا کنند که با صدای خوش، آوازهای بسیار زیبا بخوانند. این

دوره هم دوره‌ای در سینمای ما بود، بعضیها پیدا شدند که می گفتند «ما آواز خوان خوبی هستیم و یك تنه می رویم وحریف این مسگرها می شویم. مردم عقل دارند و وقتی من شروع به آواز خواندن کردم دیگر کسی به صدای ناهنجار مسگرها توجه نمی کند.» اینها رفتند و میان این بازار ایستادند و زدند زیر آواز.

کاری که برای این تغییر و استحاله شد این بود که روز اول با تك تك این مسگرها صحبت شد. به آنها گفته شد مسگری شغل خیلی خوبی نیست، بیایید وشغل دیگری پیدا کنید. به یکی گفته شد تو که دیگهای به این ظریفی می سازی بیا و زرگری کن، دیگری توصیه شد به بقالی و دیگری به بزازی و. . . . بدین ترتیب اینها تغییر شغل دادند. بعد از این قضایا اتفاق دیگری افتاد و آن هم این بود که آن کسی که زرگر شده بود، روز اول وقتی که پشت سندانی که تا به حال می نشست نشست، انگشتر بسیار ظریفی را گذاشت و همان چکشی را که داشت بلند کرد و با همان نیرو ضربه‌ای وارد کرد. انگشترله شد و چیزی از آن نماند. بعد از مدتی فهمید، این چکشی که جای دستهایش روی دسته آن بود به درد نمی خورد و این کار یك چکش ظریفتر می خواهد و این سندان هم با چیزهای ظریفی که او می سازد تناسب ندارند. خوب مجبور شد که کم کم اینها را تغییر بدهد. زمانی هم که آنها را تغییر داد، چون دستش به این چکش عادت نداشت و سندانش هم تغییر کرده بود، تبدیل به یك زرگر ناشی شد. همینطور بقیه، مثلاً بقال هم بقال ناشی و. . . کم کم بازار از چهرهٔ بازار مسگری بیرون آمد.

از طرف دیگر به همه گفته شد «بیائید که این جا، جای آواز خواندن است.» بدین ترتیب جماعت کثیری جوان و جویای نام و علاقمند به اینکه آواز خوانهای خوبی شوند هجوم به بازار مسگرها آوردند و هر کسی یك جایی شروع کرد به چهچهه زدن و آواز خواندن. البته اینجا هم یك گرفتاری بود و آنهم این که اگر چه همه می دانستند که باید آواز خوشی خواند ولی تصوری از آواز خوش نداشتند و کسی هم تمرین آواز خواندن نداشت. بعد از مدتی آن کاسب هایی که قبلاً مسگر بودند هی تابلو زدند که «توقف بیجا مانع کسب است» ولی می دیدند که یك جماعتی جلوی مغازه ایستاده‌اند و آواز می خوانند، لذا مشتری نمی آید و هر مشتری هم که بخواهد بیاید اینها مانعش هستند.

*** با توجه به اینکه درهای ذهن فیلمساز به روی واقعیت بطور کامل بسته می شد فیلمساز ما نیاز به تغذیه داشت، نیازمند بود که ذهنیتش از جایی کمك بگیرد تا بتواند همچنان فیلمساز باقی بماند لذا راهی نداشت جز اینکه خود را متصل به حرکتها و جریانات سینمایی جاهای دیگر دنیا بکند. برای همین زیاد فیلم تماشا می کرد.**

مدتی که گذشت مراجعه کردند که «شما که می گویید متولی اینجا هستید ـ چرا اینطوری شد؟ ما آمدیم بقالی باز کردیم ولی کسی مراجعه نمی کند.» به آنها گفته شد «مثل اینکه شما توجهی به بخشنامه‌ای که صادر شده نکردید که در آن گفته شده اینجا جای آواز خواندن است، جای زرگری نیست. سه سال پیش بود که به شما گفته شد این جا زرگری کنید، ولی الآن جای زرگری نیست.» بعد ازاین حرف بعضی ها به این نتیجه رسیدند که اصلاً نمی توانند. یعنی اگر که مسئله آواز خواندن است آنها اصلاً اهلش نیستند و رفتند. و الان کسانی را داریم که به خارج رفته‌اند یا تغییر شغل داده‌اند، اسباب بازی فروشی باز کرده‌اند، رانندهٔ تاکسی شده‌اند و... یك گروهی هم گفتند «نه، چه فرقی می کند ما همانطور که توانستیم مسگرهای خوبی بشویم آواز خوانهای خوبی هم می توانیم بشویم» و ایستادند. اول فکر می کردند که صدای آواز خوب مثل صدای چکش روی دیگ مسی است وشروع به تقلید از آن صدا کردند. بعد دیدند نه مثل اینکه اینطور نیست و بعد از مدتی مثل بقیه شدند. بقیه هم نمی دانستند صدای خوش چیست. اکنون در آستانهٔ وضعیتی قرار داریم که همه دارند آواز می خوانند ودیگر کسی ادعای مسگری ندارد. گاهی اگر صدایی به عنوان صدای مسگر می شنوید تقلید صدا است یعنی دارد با دهانش تقلید صدای مسگرها را می کند. اگر می خواهید بدانید صدای مسگری چیست فیلمهای قبل از انقلاب را ببینید، آنوقت معلوم می شود مسگری یعنی چه و این چیزی که الا ن دارید می بینید تقلید صدای مسگرها است. اینها هم بعد از مدتی می بینند که این صدای خوش آیندی نیست و آن را رها خواهند کرد.

اتفاقی که از این به بعد باید بیفتد این است که کم کم باید واقعاً شروع به آواز خواندن کنند، البته بعضی از اینها خسته می شوند. بعضی ها فقط کنجکاو هستند. بعضی ها فقط مرض دارند که وارد این صحنه شده‌اند، جوانند وجویای نام، اینها صحنه را ترك می کنند. و البته بعضی ها هم همّت و غیرت و هنر و ذوقش را دارند، اینها بعد از مدتی آواز خواندن بالاخره به آن نتهایی که گوش نواز و دلنشین است دست پیدا می کنند. یعنی به آن ملودی و ترکیبی که شنونده وقتی گوش می کند دچار انبساط خاطر و بهجت می شود خواهند رسید.

اکنون شما جماعت کثیری را در این بازاری که قبلاً بازار مسگری بود و الآن جایی که همه زده‌اند زیر آواز می بینید. ولی شاید ۴ـ۵ سال دیگر هیچکدام از اینهایی را که اکنون می بینید نبینید. چون اینها گروهی هستند که کار سخت و طاقت فرسایی دارند در حالیکه اشخاصی که یکسال دیگر وارد این صحنه می شوند کار بسیار آسانی دارند. چون کسانی هستند که در برابر بسیاری از بدیهیات علامت سؤال می گذارند، اینها باید قدم به قدم این بدیهیات را دوباره پیدا کنند و اگر ۵ تا ۱۰ سال دیگر عدهٔ دیگری وارد صحنه شوند با راه‌هایی که دیگران رفته‌اند و هموار کرده‌اند سر وکار دارند. قدم زدن و راه رفتن در راه هموار هم کار سختی نیست، در راه ناهموار قدم زدن کار بسیار طاقت فرسایی است و کسی را که باید در این صحنه حضور داشته باشد و ادامه دهد هلاك می کند. یعنی به اعتباری تمام کسانی که زده‌اند زیر آواز، در حال تجربهٔ آواز خواندن هستند. شما اگر فیلمهایی را که اکنون ساخته می شوند نگاه کنید می بینید که عموماً فیلمهایی هستند که ارزش کار تجربی را دارند، البته تجربه از نوعی که مورد نیازمان است. گروهی از اینها خواسته و دانسته تصمیم گرفته‌اند که این کار را بکنند، می خواهند

به قلمرو تازه‌ای که نشان کرده آدرس آن را پرسیده‌اند سفر کنند و از ناهمواریهایش بگذرند. این دسته هستند که تلاش می کنند و فیلم می سازند و اقداماتی می کنند و ترفندهایی را بکار می گیرند. اینها نهایتاً یا موفق می شوند یا نمی شوند. این گروه از کسانی که تجربه می کنند معمولاً هم موفقیتشان و هم عدم موفقیتشان ارزش دارد چون همت بلندی داشته‌اند که می خواهند قلمرویی را با یك اسم ونشان مشخص فتح کنند وقطعاً کاری که این گروه می کند برای دیگرانی که کارشان را مورد مطالعه قرار می دهند، خیلی قابل استفاده است. حداقلش می شود فهمید که اینها چه مسیری را طی کرده‌اند و کجاها احیاناً مواجه با مشکل شده‌اند، تا در تجربهٔ بعدی آن مشکلات از سر راه برداشته شود.

همانطور که می دانید کسی نیست که توانایی و رویارویی با یك جریان عظیم انقلابی را داشته باشد. فیلمسازهای ما چاره‌ای ندارند جز اینکه در کوران آن قرار بگیرند و در کوران قرار گرفتن این است که بطور طبیعی فضائی در آن جا ایجاد شود که دست اندرکاران بتوانند در آن به اقداماتی در زمینهٔ کارهای سینمایی بپردازند و چون اینها قبلاً وجود نداشته طبیعتاً کارشان یك کار تجربی می شود و شاید بتوان گفت که فاعل اصلی اینگونه تجربیات همین جریان فرهنگی است که در سطح جامعه است.

از این به بعد هم همین دو دسته تجربهٔ موفق و ناموفق در سینمای ما حضور پیدا خواهد کرد. نکته‌ای که وجود دارد این است که فیلمسازهای ما غافلند از این که چه حادثه‌ای در حال اتفاق افتادن است. و خودشان فاعل چه فعلی اند، زیرا همهٔ ما دچار همان بدیهیات هستیم که در ابتدا به آن اشاره کردم. شما اگر به ذهنتان رجوع کنید یا به همین فیلمهایی که در جشنواره است نگاه کنید به نظرتان می رسید که مثلاً فلان فیلم خوب نبود، یا فلان فیلم دیگر خوب بود. بعضی وقتها شاید حتی به‌طرز متعصبانه‌ای طرفدار یا دشمن یك فیلم شوید و اقدام به یکسری حرکات خصمانه کنید. شما اگر که چنین وضعیتی دارید به اعتباری آن فیلم را به عنوان یك فیلم مطلق مورد ارزیابی قرار داده‌اید. اگر طرفدار فیلمی شدید از نظر شما این فیلم به مفهوم مطلق فیلم خوبی است، یا اگر از فیلمی متنفر شدید در حقیقت آن فیلم را به عنوان یك فیلم مطلق ناموفق دانسته‌اید، در صورتیکه اگر بپذیرید که کل سینمای ما عرصهٔ یك «تجربه» شده است، دیگر سینمای تجربی یك شاخهٔ کوچکی از سینما نیست و همهٔ این چیزهایی که از حرفه‌ای، نیمه حرفه‌ای و آماتوریاد می کنیم، عرصهٔ یك تجربه است.

اصلاً ما فیلم به مفهوم مطلق نمی توانیم داشته باشیم، همهٔ فیلمها مثل آن سیاه مشقها هستند. خود خطاط اگر اولین لامی که نوشته بود، لام بسیار زیبا و شکیلی شده بود دیگر ادامه نمی داد چرا که به مقصودش رسیده بود و آن عمل، خودش حکایت ازاین می کند که چون دستش خیلی روان نشده یا توانایی نیافته که همواره لام زیبا بنویسد پشت سر هم لام می نویسد. اگر ما این معنا را قبول بکنیم اینطور می شود که ما اصلاً فیلم به مفهوم مطلق نداریم و شما به عنوان یك فیلمساز یا به عنوان یك تماشاچی دیگر حق ندارید که بگویید این فیلم به مفهوم مطلق فیلم خوبی است ومن طرفدارش هستم و با تعصب از آن دفاع می کنم یا به مفهوم مطلق فیلم بدی است و من بسا تعصب از بدی و عدم موفقیت آن یاد می کنم. چون همهٔ فیلمها همچون تجربیاتی هستند که یك خطاط جلوی شما گذاشته تا لامهای زیبا را تشخیص بدهید. خود تشخیص آن لام زیبا نیز کار خیلی بزرگی است. اگر ما بتوانیم تشخیص دهیم

کدام گوشه از آن آوازی که آن بندهٔ خدا در بازار مسگرها می خواند زیبا است، یعنی زیبایی شناسی ما دارد به یک کمالی می رسد. حداقل اینکه داریم تشخیص زیبایی را می دهیم. کمی تمرین می کنیم، اگر استعدادش را داشته باشیم و حنجرهٔ ما هم یاری بکند، آواز زیبایی هم می خوانیم.

توصیه‌ای که می کنم اینست که فیلمهایی را که می بینید سعی کنید تجربیات موفق وگوشه‌هایی که توسط فیلمساز فتح شده را پیدا کنید و اگر از فیلمی یاد می کنید به لحاظ آن گوشه‌های موفق آن فیلم باشد. اما الآن وقتی به سینمای بعد از انقلاب نگاه می شود (اغلب اوقات این را دیده‌ام) کسی به خاطر ندارد حسنی در فیلمی باشد، اگر بپرسید که آیا یک لام قشنگ از یک فیلم سراغ دارید، می بینید چیزی را سراغ ندارد و به یک فیلم هیچوقت از این زاویه نگاه نکرده است و چون نگاه نکرده است طبیعی است که همیشه در سینمایمان تجربیات مکرر اتفاق می افتد. شما می دانید که اگر یک تجربه را دوبار تکرار کنیم دلیل براین نیست که ما اهل تجربه هستیم بلکه حکایت از این می کند که اصلاً متوجه نیستیم. شما آدمهائی را می شناسید که ۷۰ـ۶۰ سال عمر کرده‌اند و آدمهای بسیار بی تجربه‌ای هستند و هیچوقت از تجربیاتی که کرده‌اند چیزی نیاموخته‌اند و اصلاً متوجه تجربیاتی که کرده‌اند نشده‌اند.

ما در سینمای خودمان باید ببینیم که درکدام قسمت آن نیازی نداریم که تجربه کنیم. من فکر می کنم شاید بتوان گفت آن وجهی که قبل از ما تجربه شده و آن قلمروی که قبل از ما فتح شده و به درستی هم فتح شده دیگر لزومی ندارد که آنها را تجربه کنیم. اما آیا مثلاً لازم به تجدید نظر در معنی و مفهوم بسیاری از چیزهای تکنیکی که در سینما وجود دارد نیستیم؟ یعنی اگر همه جای دنیا به یک دلیل بخصوص از لانگ شات استفاده می کنند ما هم همچنان خودمان را ملزم بدانیم که به همان دلیل بخصوص از لانگ شات استفاده کنیم؟ یا اینکه نه، ما می توانیم از لانگ شات به معانی دیگری هم استفاده کنیم؟ اصلاً شاید یک تصویر لانگ شات در نوع نگاهها هویت و ارزش دیگری داشته باشد. یک حرکت تراولینگ در یک فیلم ممکن است که در یک محیط فرهنگی یک اثری داشته باشد و در محیط فرهنگی ای که ما در آن بسر می بریم آثار دیگری داشته باشد. ریتم یک فیلم در یک جا ممکن است به یک صورت آثاری داشته باشد و در اینجا آثار دیگری داشته باشد. آیا در اینها لازم نیست که تجدید نظر کنیم؟

اینطور نیست که رنگ مثلاً در قرن اخیر بوجود آمده باشد، سالهای دراز و قرنهای طولانی پدران ما با رنگ سر و کار داشته‌اند ببینیم آنها از رنگ چگونه استفاده کرده‌اند؟ چه کمپوزسیون رنگی ایجاد کرده‌اند؟ اصلاً زیبایی شناسی آنها نسبت به رنگ چگونه بوده است؟ به نور چگونه نگاه می کرده‌اند؟ نسبت به پرسپکتیو یا هر عنصری که در یک فیلم هم می تواند حضور داشته باشد چگونه نگاه می کرده‌اند؟ این امور را مورد مطالعه قرار دهیم و وضعیت آنها را در جاهای دیگر دنیا هم مطالعه کنیم. نه اینکه به عنوان امور بدیهی بپذیریم. فکر کنیم ببینیم در این محیط فرهنگی که در آن بسر می بریم با این شرایط فرهنگی حقیقتاً نور یعنی چه؟

می دانم اینها سؤالاتی است که ممکن است آدم را کمی گیج کند، به خاطر اینکه من هم فقط سؤالش را توانسته‌ام طرح کنم و هنوز پاسخش را پیدا نکرده‌ام. اگر پاسخ آن را پیدا کرده بودم به شما می گفتم که حداقل مثل آنها که میروند و ثبت اختراعات می کنند بنام من ثبت شود. ما خیلی که

همت کردیم این بوده است که این سؤالها را در ذهنمان طرح کرده‌ایم و علامت سؤال را در واقع جلوی این بدیهیات گذاشته‌ایم. شاید این سینمایی که ما دنبالش می گردیم و فکر می کنیم که باید به آن برسیم و همدل و همسو با جامعهٔ ما است دیگر همان سینمایی نباشد که در جاهای دیگر هم به آن «سینما» می گویند.

اگر ما سینماهای جاهای دیگر دنیا را هم مطالعه کنیم به همین نتیجه می رسیم. شما اگر سینمای ژاپن و آمریکا را مقایسه کنید، اگر دقیق باشید حقیقتاً نمی توانید برای این دو سینما یك لفظ را به کار ببرید، برای اینکه در این دو موجودی که در عرصهٔ فرهنگ و هنر بشر بوجود آمده است، سینمای ژاپن یك سینما است و سینمای آمریکا یك سینمای دیگر. سینمای ژاپن چگونه نسبت به سینمای آمریکا تشخص پیدا کرده و چه چیز آن با سینمای آمریکا فرق می کند؟ آیا آنها تراولینگ نمی کنند؟ آنها از لنز ۲۸ استفاده نمی کنند؟ آنها فرضاً از اموليسيون فيلم استفاده نمی کنند؟ آنها کلوزآپ را حرام می دانند؟ آنها مثلاً باید رنگ قرمز در فیلمشان زیاد باشد؟ چیست که سینمای ژاپن را نسبت به سینمای آمریکا یا سینمای آمریکا را نسبت به سینمای ژاپن ممتاز می کند؟ در سینمای ژاپن چه اتفاقی می افتد؟ البته منظور سینمای جدی اش است نه آن سینمایی که التقاطی است و شبیه سینمای خودمان. چون در همان ژاپن که در سال حدود ۳۵۰ فیلم سینمایی می سازند شاید بحث ما به یك یا دو فیلم از آنها مربوط باشد. بقیه اش اصلاً سینمای ژاپن نیست. در آن صورت می توان گفت سینمای آمریکا یك تعدادی از فیلمهایش در آمریکا تولید می شود و تعدادی در ژاپن، ایتالیا، ایران و جاهای دیگر. ما آن زیبایی شناسی ای را مورد نظر قرار می دهیم که ملیت فیلمساز و جغرافیایی که فیلم در آن اتفاق می افتد نسبت به آن اهمیت خاصی ندارد، آن چیزی که اهمیت دارد همین ذات و نهادی است که سینما دارد. حالا اگر ما اینها را مورد مطالعه قرار دهیم باز می بینیم که در همان سینماها هم کسانی پیدا شده‌اند که تجربه کرده‌اند، یعنی که یك سینماگر غربی می بیند برای اینکه سینماگر موفقی باشد نیاز به این دارد که آدم باسواد و با مطالعه‌ای نسبت به ادبیات و هنرهای دیگری مثل نقاشی، معماری و موسیقی که در کشورش حضور دارد باشد.

حالا شاید ضرر نداشته باشد که سینماگر ما هم احساس نیاز کند که نسبت به ادبیات، نقاشی و موسیقی و معماری و به این آثارهنری که از گذشتگانش به جای مانده است، آدم با مطالعه‌ای شود. شاید موثر باشد.

چه اشکالی دارد اگر ما مناسبات میان گروه فیلمسازی را به هم بریزیم و بگوییم همان حال و هوایی که گروههایی که در سینمای جوان کار می کنند ـ جوانانی که تازه وارد سینما شده‌اند و با هم همدلی دارند و خلاصه حاضرند که خودشان را به آب و آتش بزنند تا اینکه یك فیلم به سرانجام برسد ـ حاکم بر عوامل دست اندرکار فیلم باشد؟ چه اشکالی دارد که فضای تعلیم و تعلم در پشت صحنهٔ یك فیلم اتفاق بیفتد؟ چیزی که در سینمای گذشته ما وجود نداشته است. نمی دانم که شما قبل از انقلاب پشت صحنهٔ فیلمها رفته اید یا نرفته اید، الان هم وقتی با این قدیمی ها صحبت بکنید اشاره می کنند که شخصی ۲۰ـ۳۰ سال دستیاری می کرد ولی به او اجازه نمی دادند که جلوی فلانی روی زمین بنشیند (البته از یك نظر بدنیست که رعایت حریمها و حرمتها شود ولی اینکه تبدیل به یك نظام عجیب و غریبی بشود که اجازهٔ رشد و چیز یاد گرفتن

ندهد عذاب خیلی مخوفی است.) من زمانی پشت صحنهٔ فیلمی رفتم وشاهد صحنه‌ای بودم.

یك گروه فیلمساز مشغول بودند. حادثه در فاصلهٔ خیلی دوری اتفاق می افتاد. دستیار فیلمبردار به نظرش رسید که اگر قرار باشد از این فاصله فیلمبرداری کنند حتماً باید با یك لنز تلهٔ قوی فیلمبرداری کنند، بعد نگاه کرد ودید که یك لنز تله بیشتر ندارد وبقیه‌اش لنز واید ونرمال است، فکر کرد که طبیعتاً از همین لنز باید استفاده کرد وبرای اینکه پیش فیلمبردار مقداری خوش زبانی کند وبگوید که من هم یاد گرفته‌ام، لنز تله را سوار دوربین کرد. فیلمبردار هم گوشه‌ای ایستاده بود وبا کارگردان صحبت می کرد. دستیار جلو رفت وگفت: «آقای فلانی من دوربین را آماده کرده‌ام، شما هر وقت میل داشته باشید می توانید شروع کنید». فیلمبردار نگاهی کرد وگفت: «کی به تو گفت که این لنز را بگذاری؟» دستیار گفت: «هیچکس، ولی چون تصویر دور است فکر کردم باید حتماً لنز تله باشد و یك تله هم بیشتر نداریم». فیلمبردار گفت: «تو غلط کردی، برو لنز را باز کن وبگذار سرجایش.» وبه این وسیله دستیارش را جلوی همهٔ آدمها سرافکنده کرد. او هم رفت ولنز را باز کرد وسرجایش گذاشت. فیلمبردار مقداری با کارگران صحبت کرد وبعد از ده دقیقه دستیارش را صدا کرد وجلوی همه گفت: «برو آن لنز تله را بیاور وسوار کن.» دستیار گفت: «من که گفتم». فیلمبردار گفت: «تو غلط کردی گفتی، چیزی را که من می گویم گوش کن.»

این مسئله عمومیت داشته است، یعنی شما وقتی به بسیاری از کسانی که در سینمای گذشته حضور داشته‌اند نگاه بکنید اینها همه چیزشان را از هم مخفی می کردند ومثل کیمیاگرها اکسیرشان را لو

*** الآن هنوز سینمایمان دچار التقاط هنری است، هنوز راه دارد تا خود را از سینمای گذشته دور کند و عرصه‌های جدیدی را در جهت سینمای مطلوب هویت فرهنگی جامعهٔ ما پیدا کند.**

*** اگر بپذیرید که کل سینمای ما عرصهٔ یك «تجربه» شده است، دیگر سینمای تجربی یك شاخهٔ کوچکی از سینما نیست و همهٔ این چیزهایی که از حرفه‌ای، نیمه حرفه‌ای و آماتور یاد می کنیم، عرصهٔ یك تجربه است.**

نمی دادند ومطرح نمی کردند. برای همین بوده‌است که همیشه رابطهٔ مریدی ومرادی ناشی از جهل ونه ناشی از آگاهی، بین اینها حاکم بوده است. برای همین است که می بینیم اینها اغلب اوقات تشنهٔ خون هم بوده‌اند، برای اینکه چنین تحقیرهایی را در طول زمانی که کار می کردند به چشم خودشان دیده‌اند یا خودشان دچار شده‌اند. حالا آیا لازم نیست که ما تجربه‌ای کنیم وفضای دیگری را ایجاد کنیم؟ وهمین فضایی که در کار غیر حرفه‌ای وجود دارد، در کار حرفه‌ای بیاوریم؟ در کار غیر

حرفه‌ای مهم نیست که کار یک فیلم چقدر طول می کشد، مهم نیست که فیلمبردار کار کارگردان را هم بکند و شاید یك وقت بازی هم بکند. ولی در کار حرفه‌ای اینها همه اهمیت پیدا می کند، البته همهٔ این مناسبات در کار حرفه‌ای عملی نیست ولی باید دید با مقتضیات کار حرفه‌ای چطور می توانیم این فضا را داشته باشیم.

چاره‌ای نداریم جز اینکه خیلی از مسائل (شاید بتوان گفت ۹۹ درصد) این فضای بسیار بسیار متنوع ومتلون وعجیب وغریب را که تحت عنوان سینما از آن یاد می کنیم دچار استحاله کنیم و این نیز راهی ندارد جز اینکه تجربه کنیم و ببینیم چه صورتی از آنها کیفیت مطلوب است وچه وضعیتی باید به وجود آید. بسیاری از دوستان را دیده‌ام که بعد از یك کار فکر کرده‌اند که به مقصود رسیده‌اند ولی ما باید بپذیریم که سینمای کنونی می بایست در تمام شئون خودش یك چنین استحاله‌ای را پشت سر بگذارد و این استحاله نیازمند یك تجربهٔ بسیار بسیار گسترده و پیگیر است. یعنی به این زودی های نمی توانیم داشته باشیم که به سر منزل مقصود برسیم. راهی طولانی در پیش داریم. گویی گوهری گم کرده‌ایم و در جستجویش هستیم. ولی این گوهر را روی زمین گم نکرده‌ایم که حالا اتفاقی کسی پیدا کند. این گوهر مثل الماس است که معمولاً در عمیق ۳۰۰ـ۴۰۰ و گاهی ۱۰۰۰ متری پیدا می شود. کسی بدنبال الماس روی زمین وروی خاك نمی گردد. یعنی هیچوقت نباید این باور به ذهنمان بیاید که پیدا کردیم. نباید مثل آن بندهٔ خدا توی کوچه و بازار بگردیم که «یافتم، یافتم.» چنین اتفاقی تا امروز نیفتاده است و هر کس هم که فریاد زده است که «یافتم» یا خودش دچار خطا و اشتباه بوده است یا دیگران را می خواسته دچار خطا و اشتباه کند. تا اطلاع ثانوی کسی نمی تواند بگوید که «یافتم» ولی می تواند بگوید که در حال فتح عرصه‌های کوچکی هستم یا اینکه این فیلم من که ۱۰ دقیقه است یك لحظهٔ موفق دارد، یك عنصر قابل قبول دارد که می تواند درسی برای دیگران باشد. ما باید یاد بگیریم که شاگردی کنیم و یاد بگیریم که فیلم را مورد مطالعه قرار دهیم.

یکی از بزرگترین مشکلاتمان در سینما این بوده که کسانی که دست اندرکار سینما بوده‌اند اصلاً بلد نبوده‌اند فیلم را مورد مطالعه قرار دهند، البته همه مدعی بوده‌اند ولی بدون اینکه بدانند همیشه از فیلم متأثر بوده‌اند. و همیشه به عنوان یك مداح فیلم می شد از آنها یاد کرد، نه به عنوان کسی که وقتی یك فیلم را می بیند واقعاً بتواند آن را مورد مطالعه قرار دهد. الآن یکی از بدیهیاتی که شما به آن بر می خورید این است که وقتی یك فیلم خارجی را نقد می کنند اصولاً کاری به تفکر فیلمساز ندارند، در صورتی که هر فیلمی که ساخته می شود در پس خود تفکری را معرفی می کند، زیرا هر زیبایی شناسی تعلق به تفکری دارد. یعنی اگر که شما یك مسلمان باشید چاره‌ای ندارید که به عنوان یك مسلمان زیبایی شناسی بخصوصی داشته باشید و اگر تفکر دیگری داشته باشید باز چاره‌ای ندارید جز اینکه زیبایی شناسی مطابق با فکرتان را داشته باشید. شما کدام نقدی را مورد مطالعه قرار داده‌اید که با آن تفکری که فیلمساز دارد سر وکار داشته باشد؟ نقد فیلم باید تفکری را که پشت آن فیلم است به ما نشان بدهد وبه ما معرفی کند که مثلاً این فیلمسازی که این تفکر را دارد تفکرش در فیلمش چطور بیان می شود؟ در زیبایی شناسی فیلمش چگونه ظاهر می شود؟ یا صحبت این باشد که چگونه به فیلم نگاه کنیم؟ چطور وقتی ما این فیلم را می بینیم از

*** برای دستیابی به سینمایی با زیبایی شناسی خاص خودمان باید تجربه کنیم. به‌این اعتبار همهٔ سینما باید مورد تجربه قرار بگیرد تا ما عملاً بتوانیم به یک سینمای جدید دست پیدا کنیم.**

طریق مسیری که زیبایی شناسی آن معرفی می کند به تفکرش هم برسیم و تجزیه و تحلیلش کنیم؟ تا اینطور نباشد که ما دچار ترفند و حیلهٔ او شویم و تحت تاثیر زیبایی شناسی او قرار بگیریم و آخر سر تبدیل شویم به یك فیلمساز مسلمان، متعبد و متشرع نماز شب خوانی که کاری که از زیر دستش بیرون می آید یك کار مثلاً مارکسیستی باشد، چون زیبایی شناسی آن تحت تاثیر فکر دیگری است. یعنی به عنوان یك مسلمان به یك زیبایی شناسی متعلق به تفکر خودش دست پیدا نکرده باشد. به‌این ترتیب چنین شخصی به عنوان فیلمساز یك فیلمساز غیر مسلمان است ولی به عنوان یك شخص البته شخص مسلمانی است و اینجور آدمها انشاء الله به بهشت می روند. ولی البته به عنوان دیگری غیر از فیلمساز به بهشت می روند.

ما به عنوان یك فیلمساز ملزم هستیم که به محیط فرهنگی خودمان تعلق داشته باشیم، یعنی اگر در کشور ایران انقلابی بسر می بریم، باید بدانیم که فضا و گذشته‌ای دارد. اینگونه نبوده که کشور ما از زیر بوته به عمل آمده باشد، از این گذشتهٔ فرهنگی و این تلاش و تجربهٔ طولانی که پدران ما کرده‌اند نمی توانیم بی تفاوت بگذریم و فیلمسازی داشته باشیم که بیشتر از این خوشحال باشد که آخرین اثر «مارکز» را خوانده ولی فلان اثر ۱۰۰۰ سال پیش کشور خودش را نخوانده است.

من امیدوارم که این بحث کمی ذهن شما را تحریك کرده باشد و اگر چنین شده باشد به مقصود خود رسیده‌ام. شما هم جلوی حرفهای من به عنوان یك تجربه علامت سؤال بگذارید و همهٔ حرفهای مرا سریعاً باور نکنید. بگویید که او هم حرفهایی زد، برویم و ببینیم شاید اینگونه باشد و شاید اینگونه نباشد. خلاصه هیچ چیز را دربست نپذیرید. چون یکی از مهلکترین سمهایی که در سینما دچارش هستیم همین چیزهایی است که به صورت کپسول توی حلق ما می گذارند و یك لیوان آب هم رویش!

می دانید که آدمیزاد بیش از هر چیزی تحت تاثیر عملکرد خودش است، یعنی اگر شما به اشتباه باعث یك اتفاق شوید، وقتی که آماج تهاجمات قرار بگیرید، بطور طبیعی مجبورید که طرفدار آن واقعه بشوید. برای اینکه شما خودتان آنرا انجام داده‌اید. آدمهایی که شجاعت و جسارت داشته باشند که بگویند من اشتباه کردم کم اند. لذا بعد از مدتی فیلمسازهایی می شویم که چون روز اول متوجه نشده‌ایم که از کجا تغذیه کرده‌ایم و به چه ترتیبی به این بدیهیات رسیده‌ایم نهایتاً فیلمهایی را می سازیم که همان سینمای متعلق به جای دیگری است. فکر می کنم بزرگترین ضربه را در چنین مواقعی خود آن کسی که باعث این حرکت و اتفاق است خواهد خورد و دلیلش هم این است که او را به مقصود نمی رساند.

● این مطلب در اصل سخنرانی ای است که به توسط آقای سید محمد بهشتی در پنجمین جشنواره سینمای جوان ایراد شده است.