سینمای متولد نشده

سینمای معناگرا از نگاه و نگرش سید ناصر هاشم‌زاده و مسعود فراستی

سینمای معناگرا چند سالی است که تبدیل به پدیده‌ای در سینمای ما شده است. ما هم به زعم خود کوشیدیم به فهمی از آن دست یابیم. این گفت‌وگو در حالی شکل گرفت که برخلاف انتظار، کسی رخت نبرد و برای دفاع از این وادی به آن نکرد، حتی آقای عبدالله اسفندیاری که سال‌هاست سردمدار آن است در آخرین لحظات از حضور در میزگرد عذر خواست. انصاف حکم می‌کرد در نبود رقیب، جانب اعتدال رعایت شود، ما هم تمام تلاشمان را به کار بستیم. اگرچه شرط و شروط شرکت‌کنندگان در میزگرد نیز باعث عدم حضور رقیب دیگر شد. مسعود فراستی، منتقد نام‌آشنای سینماست که در حوزه نقد فیلم آثاری نیز منتشر کرده است. سید ناصر هاشم‌زاده، مدرس مبانی هنر و تمثیل‌شناسی است. او همچنین به عنوان مشاور در نوشتن فیلم‌نامه‌های «رنگ خدا»، «زیر نور ماه»، «بید مجنون» و... همکاری داشته است.

پدیده سینمای معناگرا چند سالی است در سینمای ایران جلوه کرده و بسط یافته است. از آقای هاشم‌زاده و آقای فراستی می‌خواهیم، حدود و ثغور آن را از دیدگاه خود، یعنی آن طوری که تا به حال استنباط کرده‌اند، برای ما بازکنند و توضیح دهند.

فراستی: وقتی برای یک امر، یک بچه، که هنوز متولد نشده اسم می‌گذاریم خودبه خود تعریف درستی هم برایش تدارکیم، وقتی تعریفی نداشتیم، حد و حصری هم ندارد، حضورش معلوم نیست از انتخاب‌هایی هم که برای مصادیق این مفهوم می‌کنیم نشان می‌دهیم که کاملاً گیج هستیم، یعنی نمی‌دانیم چه چیزی را انتخاب کرده‌ایم و برای چه مسأله‌ای. پس این یک نوع توهم است. حتی می‌شود گفت سینمای معرفی شده در لیست‌هایی که می‌خوانیم و امثال این‌ها بیشتر توهم است تا این که یک تعریفی را با خودش داشته باشد.

پس با احتساب این حرف‌ها، این سینما از کجا آمده؟ نظریه‌پردازان آن درباره‌اش چه می‌گویند؟

ای کاش دوستانی که مدعی این قضیه بودند حضور داشتند و ما می‌توانستیم این تعریف را از آنها بپرسیم. من این‌طور فکر می‌کنم که گویا با یک بخش‌نامه، چیزی به نام سینمای معناگرا محقق شده و بعد مسئول دیگری آمده و بخشنامه‌ای دیگر داده و آن قبلی، دیگر منتفی شده است. به نظر می‌رسد که ما دیگر نباید درباره سینمای معناگرا حرف بزنیم؛ چون دیگر وجود خارجی ندارد. تا وقتی وجود خارجی داشته که یک عده مسئول در بنیاد فارابی از آن حمایت می‌کردند و بودجه‌ای برایش اختصاص داده بودند. الان دیگر آنها نیستند. پس سینمای معناگرایی هم نیست. یعنی خود به خود این جریان مثل یک بخشنامهٔ ملغی شده است.

این مدل تصمیم‌گیری‌ها آثار زیادی دارد؛ فکر نمی‌کنید که تبعاتش دامنگیر بدنه سینما شود؟

چرا؛ این نوع تصمیم‌گیری‌ها در کلیت سینمای ما به اصطلاح لیبلات منفی داشته و به یک عده راه را کج نشان داده است. شاید بوده‌اند کارگردان‌های جوانی که استعداد رفتن به سمت یک سینمای خوب را داشته‌اند ولی با این نوع راهنمایی‌ها راه را کج رفته‌اند و بیشتر راهی را رفته‌اند که مسئولان می‌پسندیدند و خود به خود چون این مسئولان هم نسبت به مسأله فاقد اندیشه کافی بودند و برخی حتی شاید کوته‌تر از آن که نگاه آن می‌دادند فکر می‌کردند، خود به خود این کارگردان‌های جوان را هدر دادند و سوزاندند. ما هر سال شاهد این اتفاق در سینمای خودمان هستیم، به ویژه در جشنواره که بعضی از کارگردان‌هایمان را که استعدادهای خوبی‌اند می‌اندازیم در ورطه‌ای که تصمیم‌گیری‌های مقطعی آن را ایجاد کرده‌است. فرواقع ما در مورد موضوعی صحبت می‌کنیم که از تقشه خارج شده.

هاشم‌زاده: خارج نشده، شکل عوض کرده، اسم عوض کرده، شده «در جست‌وجوی حقیقت».

فراستی: ببینید، مثلاً همین نیستی که تازگی‌ها در آمده‌است، از همان جنس سینمای معناگرایی است که...

منظورتان کدام نیست است؟

فراستی: نیستی که در کتابی به نام «رؤیای بهشت» تکافی به فیلم‌های معناگرای جهان»، جمع‌آوری و تدوین شده‌است.

ظاهراً بیشتر این فیلم‌ها مربوط به جریان اصلی هالیوود است!

فراستی: البته، کل سرمایه صدا و سیما و فارابی و... همین سینمای وامانده آمریکایی است؛ یعنی آن قسمت بی‌هویتش که می‌خواهد نوعی «به اصطلاح» فرافکنی بکند و صدا و سیما هم هیچ راهی ندارد به جز این که به همین‌ها متوسل شود. جالب این جاست همان آمریکایی که ما با سیاست‌هایش مخالفیم، همان هالیوودی که فکر می‌کنیم بزرگ‌ترین سرمایهٔ استعماری جهان به لحاظ فکری برای آمریکا و مقدمه همه استعمارهای آمریکاست، یک دفعه در یک کشور اسلامی مدعی اسلام، تشیع، معنا و الگوی معنویت می‌شود. علت این امر چیست؟ علت آن پریشانی‌ای است که عده‌ای به آن دچار هستند؛ یعنی متوجه نیستند که دنبال چه چیزی هستند و چون متوجه نیستند، جنس‌هایی را وارد می‌کنند؛ مثل جنس‌های قلابی که در کشور ما جاری است و اقتصاد ما را نابود کرده و سرمایه‌های ما را به هدر می‌دهد. این‌جا هم سرمایه‌های فکری ما در حال به هدر رفتن است.

این قضیه از کجا شروع شد؟

فراستی: در اوایل سال ۶۰ دوستان ما آمدند گفتند که ما سینما می‌خواهیم، چند سال است انقلاب کرده‌ایم و الان سینما نداریم. اسلام هم به درستی فرمودند که ما با اساس سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم، منتها این امر به درستی طراحی نشد. سینمای بعد از انقلاب، یک شعار روشن داشت که ما سکس و خشونت فیلمفارسی را نمی‌خواهیم، فیلم‌های روشنفکری بی‌ارتباط با انقلاب هم نمی‌خواهیم. این «نمی‌خواهیم»ها روشن بود. بعد، بخشی از این نمی‌خواهیم‌ها پس گرفته شد. عده‌ای آدم فرهنگی جدید علاقه‌مند و در رأس همه آنها آقای بهشتی، دور هم جمع شدند. این‌ها اساساً بچه‌هایی بودند که یا اهل معماری بودند یا دغدغه‌های فرهنگی داشتند. منتها با سینما چندان مأنوس نبودند. ذوادعاهای فرهنگی و هنری اسلامی داشتند. پیش خودشان نشستند فکر کردند که سینمای بعد از انقلاب باید طوری باشد که معنی انقلاب اسلامی را هم بدهد. گفتند سینما سرگرمی نیست. اگر یادتان باشد یک بخشنامه‌ای هم دادند که در سینما تنقلات نخورید و تخمه نشکنید. سینما فرهنگ و تفکر است و همه چیز است غیر از سرگرمی. بازی معناگرا از این‌جا شروع می‌شود. این اولین سنگ بنای ناجور و غلط ضد ماهیت سینمایی است که بعد از انقلاب در ایران برداشته شده است.

شما می‌گویید این کار، ضد ماهیت سینما بود؛ پس ماهیت سینما چیست؟

فراستی: به محض این که ما گفتیم سینما سرگرمی نیست، همین بلایی سرمان می‌آید که هر روز مجبور می‌شویم تئوری بافی کنیم. در این بین، تئوری‌ها را هم بلد نیستیم و خوب نفهمیده‌ایم. حتی مدیوم را هم نفهمیده‌ایم. می‌گویند سینما صنعت نیست، رسانه هم نیست، سینما هنر است؛ این یعنی سه فرض غلط کنار درجه اول. «سینما هنر نیست، بلکه سینما از صنعت و رسانه بودن اغلب می‌کشد به خاطر کثرت». این فیلم‌های صنعتی است که سینما صنعت هم می‌شود، به خصوص در آمریکا- و مخاطب در مرکز توجه قرار می‌گیرد.

یعنی این ماهیت در نسبت با مخاطب تعریف می‌شود؟

فراستی: مخاطب کلید قضیه و بند ناف این پدیده است. مشکل ما دقیقاً همین جاسر باز می‌کند. وقتی که وجه صنعت را در سینما حذف کنیم و همین‌طور رسانه بودن آن را، مجبور می‌شویم برای آن یک روز در میان تئوری غلط ببافیم. اصل قضیه این بود که دوستان ما آمدند گفتند ما سینمایی می‌خواهیم که رنگ و بوی عرفان اسلامی داشته باشد؛ چون اصولاً انقلابمان، انقلابی فرهنگی است و عرفان اسلامی هم شاکله این فرهنگ است. بنابراین، سینمای عرفانی باید در رأس سینمای ما باشد. از سال ۶۰ تا حداقل یک دهه، تب سینمای عرفانی به جان سینمای ما افتاد و فیلم عرفانی ساختیم. اولین فیلمش هم دولتی بود؛ فیلمی به نام «آن سوی مرگ». فیلم‌نامه این فیلم را هم آقای بهشتی نوشته بود و آقای عسگری تُسب هم آن را ساخت و آقای شجاع‌نوری هم بازی کرد؛ یعنی تیمی که سینمای جدید بعد از انقلاب را به وجود آوردند.

آمدند گفتند می‌خواهیم فیلمی بسازیم که تضاد نداشته باشد، دعوای خیر و شر نداشته باشد، این حرف یعنی این که می‌خواهیم از عالم، چیزی را حذف کنیم. این تئوری «آن سوی مرگ» بود. ما متوجه این نکته نبودیم که این جنس در هم است، و مثل همه پدیده‌های عالم که خلق‌اند در هم آفریده، سوا کردنی نیست که شما بگویید من این قسمتش را نمی‌خواهم، ما در جهان وحدت نیستیم و این جهان، جهان کثرت است و لباسش هم بر تضاد استوار است. ما در جهان صورت زندگی می‌کنیم نه در جهان معنا. جهان صورت، جهان کثرت است و عالم معنا، ساحت وحدت.

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت
زیرا که ز معنی است اثر در صورت

با این شعر، بنیاد سینمای معناگرا، به کل روی هواست؛ چرا که معناگراهای ما جهان صورت و جهان کثرت را نمی‌فهمند. اصلا هنر از صورت می‌آید و بدون فرم، هنر به وجود نمی‌آید؛ فرم است که محتوا را خلق می‌کند. سخن درست نیست که بگوییم محتوای فیلم آقای فلان، درست است اما فرمش یک خورده لکنت دارد. محتوا به تنهایی وجود ندارد؛ در ابتدا صرفاً موضوع و اندیشه‌هایی وجود دارد؛ این ظرف فرم است که محتوا را خلق می‌کند.

بگذارید بحث را از اول. کسی جمع‌بندی کند سینمای عرفانی بدون سینماست، سرگرمی ندارد، فرم ندارد، مخاطب ندارد. تمایلش هم به عرفان است و چون این پیش‌زمینه را ندارد، عرفانش می‌شود کاریکاتوری مسخره که نتیجه‌اش این می‌شود که در فیلم کودک هم یک عارف وجود دارد، در فیلم بزرگسال هم عارف وجود دارد، در فیلم اکشن و سایر ژانرها هم به همین ترتیب. حاصل این تئوری‌پردازی دهه ۶۰ شد فیلمفارسی. فیلمفارسی بعد از انقلاب، مولود و نتیجه سینمای عرفانی است. بعد از انقلاب، فیلمفارسی و سینمای جشنواره‌ای رشد کرد و تنها جریانی که تا به امروز از نظر فکری پدید آمده، سینمای دولتی بی‌هویت و جشنواره‌ای بوده که رفت آن طرف مرز و جایزه هم گرفت؛ سینمایی که به غرب باج می‌دهد و جایزه می‌گیرد؛ سینمایی که مملکت را می‌فروشد، فولکلور را می‌فروشد، همه چیز را می‌فروشد و جایزه می‌گیرد. هر وزیری هم که بیاید مجبور است یک آماری بدهد و چون چیزی نساخته‌اند، مجبور است بگوید سینمای نجیب و فاخر ایران که معنی‌اش را من نمی‌فهمم! البته دوستان هم نمی‌فهمند، فقط از این لغت خوششان می‌آید. سینمای فاخری که جوایز جشنواره‌های جهان را درو کرده و حرف اول و آخر را در جهان می‌زند!

آقای هاشم‌زاده، شما این سیر را چطور ارزیابی می‌کنید؟

هاشم‌زاده: دوره ۱۰ ساله اول، تارکوفسکی استاد و رهبر سینمای ما بود. کار به جایی رسید که همه با سینمای ما قهر کردند؛ بعد رفتیم و گشتیم پاراجانف را پیدا کردیم. موج تارکوفسکی و پاراجانف که خوابید، موج جدیدی بلند شد؟ گفتند سینمای عرفانی نه، سینمای دینی؛ گفتیم سینمای دینی چیست؟ گفتند هر چیزی که سوژه‌ای دینی داشته باشد. باز می‌بینیم دوباره بحث همان سوژه دینی است. این که پرداخت چه باشد، چه فرمی داشته باشد، مورد نظر آقایان نبوده است؛ کارگردان می‌خواست پیغمبر را خلق کند، ولی شیطان را خلق می‌کرد؛ چون فرم را باید نبود. این بی‌اعتنایی به فرم، این بی‌اعتنایی به مخاطب، این بی‌اعتنایی به مدیوم، ادامه پیدا کرد تا رسید به جریان معناگرا. وقتی صورت را نمی‌فهمیم، معنا را به جای صورت می‌گذاریم، یک دفعه روح «جری زوکر» به اوج معنا تبدیل می‌شود. در برابر مخاطب گریزی سینمای مقلد در اواخر دهه ۷۰ و ۸۰، مخاطب محوری به وجود آمد که فیلم‌های مبتذل تیمه روشنفکرانه آمریکایی به جای فیلم‌های کمی جدی‌تر اروپایی نشستند. معلوم نیست قضیه این فیلم‌های آمریکایی که امروز آقایان برسرشان می‌گذارند چیست؟

فراستی: الان هم به ابتذال تن داده‌اند «کتاتنتین» را می‌پرستند. کتاتنتینی که یک فیلم جن زده خرافی عقب افتاده است، به اسم معناگرا به خورد ما داده می‌شود؛ «چه رؤیاهایی که می‌آیند» یک فیلم سطحی بسیار ضعیف آمریکایی است که با چهار تا تابلوی معناگرایی آقایان همراه است؛ فیلم‌هایی که نه جزئی از سینمای جدی هستند و نه اثر جدی بر مخاطب می‌گذارند. لغت معناگرا هم دزدی است؛ ترجمه‌ای از Spritualism است که ابداً معنایش معناگرا نیست. معنای درست آن سینمایی است که به روح تمایل دارد، نه این که به معنویت تمایل دارد. تازه روح هم آنی نیست که دوستان می‌گویند. در تلویزیون فیلمی نشان می‌دهند با پسری جن زده که مرتب جن بر او ظاهر می‌شود، اسمش را هم گذاشته‌اند «مشیت الهی». من نه مشیت در آن می‌بینم نه الوهیت. از تارکوفسکی رسیده‌ایم به این فیلم‌ها. تازه در مورد همان تارکوفسکی هم می‌آیند «ایثار» را نشان می‌دهند نه «استاکر» را؛ این یعنی کفگیر دوستان به ته دیگ خورده است.

آقای هاشم‌زاده! آقای فراستی بحث را از اول یک‌دور مرور کردند. حالا می‌خواهم که شما درباره بنیان‌های فلسفی این قضیه توضیح بدهید. هم در مورد بحث وحدت و کثرت، هم بحث Spritualism. تا این‌جا ما به این نتیجه رسیده‌ایم که هیچ کدام از طرفین، درک روشن و واضحی از چیزی به نام «سینمای معناگرا» ندارند؛ یعنی نمی‌توانیم به کسی بگوییم که ما چیزی را با این عنوان و با این مختصات فهمیده‌ایم.

هاشم‌زاده: آقای فراستی قضیه را به اصطلاح خیلی معقول دیده که این همه معقول در موردش بحث می‌کنند؛ یعنی این جور به نظر می‌رسد که برنامه‌ای در کار بوده یا با برنامه تا این‌جا آمده و آقایان خیلی آدم‌های با برنامه‌ای هستند؛ فکر می‌کنم از باب لطف و عنایت این حرف را می‌زنند همین که ما از آن سینمای تقریباً جدی تارکوفسکی می‌رسیم به این‌جا خودش نشان می‌دهد که روبه جلو نیستیم؛ یعنی داریم عقب‌گرد می‌کنیم. حداقل آن‌جا دعوا داشتیم که معنایی که در آن است ربطی به شما ندارد، ولی الان دیگر معنایی هم نیست. آن‌جا می‌گفتیم که او خودش سرگردان بین تیجه و مسیح و سرگردان‌تر از بقیه است، او اصلاً راهنما نیست، در «استاکر» می‌گوید راهنما هم سرگردان است. او چطور می‌تواند راهنمای یک جامعه دینی باشد که در پس زمینه فرهنگش مولانا و حافظ و عطار دارد. این منجر شد به یک بحث که الان ما داریم درباره سینما حرف می‌زنیم. ای کاش نقدمان از این حرکت -که حرکتی هم نبود- را می‌گذاشتیم کنار و درباره ذات این سینما بحث می‌کردیم.

به هر حال، برنامه‌هایی که این‌جا ریخته شد قبلاتی داشته، یکی از ثباتش این بود که سینماگر را تبدیل می‌کرد به یک واعظ و تماشاگران، کسانی بودند که باید موعظه می‌شدند؛ ولی چون مردم به اندازه کافی موعظه شده‌اند و می‌شوند و جایی که باید موعظه بشوند را می‌شناسند، از سینما انتظار دیگری دارند. فیلمفارسی حداقل به آنها گفته بود بیایید این‌جا کمی با هم بخندیم، تفریح کنیم و دروغ بگوییم، ما هم دائماً گفتیم بیایید موعظه‌های ما را گوش دهید. این در حالی بود که موعظه‌ها همه سخنرانی بودند؛ چون آن کسی باید موعظه بکند که اهلیت داشته باشد. حالا در سینما کسی موعظه‌گر نشده بود که اهلیت این موعظه را نداشت و این‌جا بود که وقتی با شکست روبه‌رو می‌شد، می‌گفت مخاطب برایم مهم نیست. ولی سینما با مخاطب زنده است. یا دمان باشد همان زمان آمدند گفتند برگمان مخاطب ندارد، مخاطبانش خیلی کم است، می‌گفتند برگمان خاص است و سینمای آمریکا عام، و طبیعی است که سینمای خاص مخاطبش اندک باشد. صحبت این نیست که مخاطبه اندک است یا کثیر، بلکه شما در کتان از مخاطب اشتباه است. ملاصدرا هم این‌جا مخاطبش کثیر نیست. ابوعلی سینا هم مخاطبش کثیر نیست؛ هرچه تفکر والاتر باشد مخاطبش خاص‌تر و اندک‌تر است. ولی وقتی شما تأثیر برگمان را در سینمای دنیا نگاه می‌کنید می‌فهمید که او با چند واسطه مخاطبش عام است. ولی این‌جا شما از مخاطب می‌گریزید. آن‌جا سینماگرهایی که جدی‌اند، برگمان می‌بینند و از آنسو فیلم‌های این سینماگران جدی را مردم می‌بینند، حتی همان کسی که با او مصاحبه کرده است الان کارگردان مطرح فرانسه است (آلیوه آسایاس). شما انتظار ندارید که علامه طباطبایی، هزاران مخاطب داشته باشد، اما هر خطیبی خود را با چند واسطه شاگرد او می‌داند. این مثال را از آن جهت می‌زنم که آقایان کمی درک کنند که وقتی دارند در مورد مثلا برگمان صحبت می‌کنند، نگویند او هم مثل ما مخاطبش کم است. مشکل این است که تو مخاطب نداری؛ حتی آن مخاطب خاص را هم که می‌گویی نداری.

فراستی: برگمان راجع به مخاطب جمله‌ای دارد، چنان از مخاطب حرف می‌زند که انگار یک آمریکایی فیلمفارسی‌ساز است. می‌گوید: اگر مخاطب نیاید فیلم من را ببیند، من ول معطلم. رئه کلر می‌گوید: «اگر فیلمی یک دقیقه مخاطب نداشته باشد و یک دقیقه کسالت تولید کند، این ضربدر تعداد مخاطب، میلیون‌ها دقیقه کسالت تولید می‌کند».

هاشم‌زاده: وقتی شما مخاطب را حذف کردید دیگر به صنعت بودن سینما هم توجه نمی‌کنید، چون صنعت بودنش هم مسئولیت می‌خواهد، زیرساخت می‌خواهد. بعد ناگهان بعد از چنددهه می‌رسید به این که سینما در ایران سودش در تولید است و نه در فروش، هیچ سینماگری دنبال فروش فیلمش نیست، همه دنبال تولید هستند. حتی یک کارگردان می‌تواند ده‌ها فیلم نشان داده نشده داشته باشد، ولی باز فیلم بسازد. اما اگر در همان دورهٔ فیلمفارسی، اگر کسی فیلمی می‌ساخت که فروش نمی‌کرد، ورشکست می‌شد.

فراستی: نه فقط در ایران، کوروساوا که یکی از معتبرترین و بزرگ‌ترین آدم‌های سینما است به خاطر این که یکی از فیلم‌هایش فروش نکرد خودکشی کرد.

هاشم‌زاده: کسانی که دم از این می‌زنند که سینما صرفاً هنر است اصولا بی‌هنرند؛ چرا که تمامی هنرها یک وجه صوری دارند. این وجه صوری، دقیقاً با وجه صنعتی‌اش یکی می‌شود.

یعنی وقتی از عالم صورت و عالم معنا می‌گوییم اگر تجانسی در بین نباشد هیچ کدامشان تحقق نمی‌پذیرد. بهتر است از فرم و محتوا حرف نزنیم و از استراکچر حرف بزنیم، یا از یک «شاکله». من به شاکله ترجمه‌اش می‌کنم که بهتر از «ساختار» است. شما با این بهانه که من به فرم توجه کردم از محتوا نمی‌توانید فرار کنید. آنچه که شعر حافظ را برای ما حفظ کرده است، شاکله آن است. ما زود می‌فهمیم که ذهنیت این نوع فیلمسازان آن شاکله را ندارد. وقتی که آن را ندارد یک جاهایی تلاش می‌کند ما را فریب دهد. بعضی از این‌ها که فیلمسازان جشنواره‌ای هستند، توانسته‌اند مخاطباتی پیدا کنند و آنها را فریب دهند. این هم یکی از تبعات همان سینماست. شما اغلب مسئولان هنری ما سعی می‌کنند با تغییر لوکیشن قضیه را حل کنند. مثلاً از کافی‌شاپ برویم کنار امامزاده می‌گوییم درست بشناسند. حجابشان را رعایت کنند. خب همه تبعاتش هم ریاکاری است. ما رسیدیم به سینمایی که آقای فراستی می‌گوید سینمای عرفانی نیست. عرفانی تیست چون عرفان در ریا اصلاً نمی‌تواند شکل بگیرد. این ویژگی، خاصیت گرایش‌های ظاهری است. نوعی شریعت‌گرایی فروتر. عرفان اولین شاکله‌اش نفی این ریاکاری است. اصلاً در هنر، حضور هنرمند با نفی این ظاهر همراه است. این سینما اصلاً حد و اندازه‌اش این نیست که به سمت تعالی برود اما می‌توانیم بگوییم که در جاهایی همان سینمای شیطان‌زده جست‌وجوگر خدا، به همین شاکله نزدیک می‌شود. یعنی شما می‌گویید فلان صحنه از فیلم برگمان را دوست دارم، برای این که تو را به یاد شعر حافظ و مولانا می‌اندازد و دغدغه‌های تو را جدی می‌گیرد. ما داریم از یک معنای بزرگ در کار برگمان حرف می‌زنیم، اما در جایی قرار گرفته‌ایم که اگر برویم با مسئولان هنری این حرفها را بزنیم، ذهنشان زود خسته می‌شود. پس مجبوریم به او بگوییم «همان دختر پسر را از این کافی‌شاپ بر می‌داریم می‌بریم کنار امامزاده. حالا چطور شد؟» می‌گوید «خوب شد». مجبوریم این‌طوری فیلم بسازیم؛ چون او تحمل نمی‌کند کسی که تحمل نمی‌کند و ریاکارانه این کار را انجام می‌دهد سینمایی را به وجود می‌آورد به نام فیلمفارسی جدید، با مشغله‌های ظاهراً مذهبی ولی واقعاً ضد مذهب الان به جایی رسیده‌ایم که باید این سینما را نقد کنیم؛ حتی بر آن جایی که خودمان تأثیر گذار بودیم، باید بگوییم کجا اشتباه کردیم و با برنامه پیش نیامدیم. باید بگوییم که به مقتضیات روز چرخیدیم و تغییر کردیم. چون شاکله نداشتیم، اقتضاهای بیرونی هم ما را عوض کرد.

فراستی: تقسیم سینما به سینمای معناگرا و غیرمعناگرا، هم از زاویه برخورد با ماهیت سینما و هم از منظر دانش سینمایی، مطلقاً غلط است

در مورد روح گرایی در سینمای غرب هم یک اتفاقی افتاده که ما آن را به اشتباه گرفته‌ایم؛ منظور از روح در آن جا همان روان به معنای روان‌شناسی است. خرافه‌هایی که وارد سینمای هالیوود شده است. التقاطی است بین فرمی از مسیحیت با روان‌شناسی جدید. این روان‌شناسی جدید از نفس و از روح به معنایی که در ادیان آمده، صحبت نمی‌کند. ما می‌خواهیم این توجه را بدهیم که گویا معناگرایی ما هم به این توهم دچار شده و به این تلقی نزدیک شده است در حالی که می‌باید از آن فاصله بگیرد.

تا این جا از چند منظر مختلف به بحث پرداخته شد. ما الان تقریباً می‌دانیم که در مورد یک چیز بی‌تعین، بدون مختصات و پر از معایب که تبعات بد و مضری هم به دنبال داشته است، صحبت می‌کنیم. می‌خواهم سؤال تخصصی‌تری بپرسم. ابتدا بحث ژانر را مطرح می‌کنیم؛ ژانرهایی که کشف می‌شوند و بازکشف می‌شوند. اگر فرض کنیم سینمای معناگرا ژانری است که بازکشف شده، و همچنین فرض کنیم آقایانی که آمده‌اند چنین کاری کرده‌اند، در اندازه‌های «السسر» بوده‌اند که آمده ملودرام را کشف کرده یا مثلاً در اندازه استنلی کاول بوده‌اند که آمده کمدی قهر و آشتی را کشف کرده و ملودرام زن ناشناس را ابداع کرده، آیا سینمای معناگرا حتی در سینمایی‌ترین گونه خودش، در این مختصات می‌گنجد و با منطق دانش سینمایی جور در می‌آید؟

فراستی: اگر به طور دقیق بخواهیم حرف بزنیم، ژانر متعلق به هیچ سینمایی در عالم نیست، مگر سینمای آمریکا. یعنی حتی ما در سینمای اروپا، هنری جدی و دقیق با مؤلفه‌های ژانر نداریم، که اساساً بر فرم و بر زیبایی‌شناسی استوار باشد. فقط سینمای آمریکاست که صاحب ژانرهای مختلف است. به علاوه، بر مبنای موضوع، ژانر تعیین نمی‌شود. ژانر در واقع بر مبنای مؤلفه‌های «فرمیک» تعیین می‌شود. پس ما ابتدا این ژانر را نداریم؛ حتی ژانر دفاع مقدس، که تنها ژانری است که می‌توانیم داشته باشیم - را هم نداریم.

ولی ما در سینمای معناگرا، مؤلفه معنا را برجسته کرده‌ایم.

فراستی: اصلاً صفتی را که برایش گذاشته‌ایم، صفت بی‌معنایی است. تقسیم سینما به سینمای معناگرا و غیرمعناگرا، تقسیم‌بندی مطلقاً غلطی است. به سینمای غیرمعناگرا نگوییم بی‌معنا. هم از زاویه برخورد با ماهیت سینما و هم از منظر مختصات دانش سینمایی، این پدیده کاملاً بی‌معناست. می‌گویند ما فیلم‌هایی را دوست داریم که به معنویت بپردازند. در این جا این سؤال مطرح می‌شود که معنویت یعنی چه؟ پاسخ آنها روشن است. متافیزیک. حالا آیا آن چیزی که غربی‌ها به آن می‌گویند متافیزیک، همین چیزی است که ما می‌گوییم معنویت. این بحث خیلی بامزه است. فقط در این جاست که متافیزیک می‌آید در سینما و می‌شود عنوان یکسی از برنامه‌های ما: سینمای ماوراء.

سینمای ماوراء یعنی چه؟

فراستی: یک دسته از فیلم‌ها به عالم غیرمادی و به ماوراء می‌پردازند اما سؤال این است که این ماوراء چیست. عالم جن و پری هم عالم ماوراء است. عالم تمام اوهام و کابوس‌ها و تخیل تکنولوژیک هم در ماورا است. این عالم تکنولوژیک زده، منفعل و نیهیلیستی چه ربطی به ماوراء و معنویتی که ما می‌فهمیم دارد؟ آقایان از آن جا که این اختلاف را نمی‌فهمند می‌آیند فیلمی را به نام «مشیت الهی» به ما نشان می‌دهند و به عنوان فیلم ماورا به خورد ما می‌دهند. مگر فیلم «شب‌نشینی در جهنم» سینمای ماوراء نیست؟ شما یک فیلم به من نشان بدهید که به اندازه این فیلم دغدغه ماوراء داشته باشد. آقایان که نمی‌دانند شب‌نشینی در جهنم، معناگراترین فیلم تاریخ سینمای ایران است. البته همان اصطلاح غلطی که دوستان می‌فرمایند و بنده قبول ندارم. ایشان نه فرق متافیزیک با معنویت را می‌داند و نه تمایز ماده از غیره ماده را می‌فهمند و تشخیص نمی‌دهند که عالم غربی با عالم ما چه فرقی دارد؛ با این وجود می‌خواهند ژانر سینمای معناگرا درست کنند.

این سینمای دستزون و زیاکار را نمی‌گوان به زور القاب زنده نگاه داشت. علت مرگ این سینما و بی‌اصل و نسب بودنش این است که دولتی است. چنین سینمایی اصولاً اجازه و فرصت بوجودآمدن پیدا نمی‌کند. سینمای سفارشی و سوت و کور جشنواره فجر را نگاه کنید. این سینما می‌آید «پا برهنه در بهشت» را می‌سازد که حتی لیم‌ساعت از آن را باید با زجر دید. این فیلم، محصول سینمای سترون، ریاکار و بی‌اصول و غیر متعین دولتی است. شب «اخراجی‌ها» که میان فیلم‌های جشنواره بهتر بود، ربطی به این آقایان نداشت. جایزه هم نگرفت و در جایزه مردمی‌اش هم تقلب شد. اخراجی‌ها حداقل سه کار می‌کند. اولاً مخاطب قهر کرده با سینما را برمی‌گرداند - در چهار روز ۱۰۰ میلیون می‌فروشد - و ثانیاً مخاطب را می‌خنداند و در انتهای فیلم، مخاطبی را که از این سرگرمی رد شده، به سمپاتی شهادت می‌رساند. این کار بزرگی است. پس می‌شود فیلمی ساخت که هم بخنداند و هم سرگرممان کند و هم ما را برای لحظه‌ای به یک ارزش بسیار والا یعنی شهادت متمایل کند. کار دیگری هم که انجام می‌دهد این است که آدم‌های آسمانی قلابی و مقوایی سینمای دفاع مقدس دولتی را تبدیل به آدم‌های زمینی قابل دسترس می‌کند. پس می‌شود آدم معمولی بود، خور و خواب و اشتباه‌های زیادی هم داشت، ولی آدم شد و شهید شد. در واقع این فیلم فضای ریاکاری را به هم می‌ریزد.

می‌آیند سریالی به نام «ترگس» می‌سازند؛ تمام سریال، تبلیغ خیانت می‌کند. خیانت بچه به پدر، خیانت شوهر به زن، خیانت همه به همه. اما چون در هر قسمت این سریال، خانم ترگس یک رکعت نماز می‌خواند، از آن خوششان می‌آید و آن را تبلیغ نماز می‌دانند. این نماز مشغل و ریاکاری دیگر چه نمازی است؟ در اخراجی‌ها این نماز را نمی‌خوانند شوخی هم می‌کنند. این کار، ضد ریاکاری است و من از آن دفاع می‌کنم. این فیلم، طیف‌های مختلف مخاطب را به وحدت ملی می‌رساند، یعنی این طیف‌های وسیع مردم که در بیرون ممکن است به هم چشم غره هم بروند در سینما متحد می‌شوند و با هم می‌خندند و گریه می‌کنند. «اخراجی‌ها» نه مسئول است نه ریاکار، نه معناگرا به معنایی که آقایان می‌فهمند و دولتی هم نیست.

سینمای دولتی و سفارشی غیر این که ضد صنعت است، ضد مخاطب هم هست. مجبور است با زور سوبسید بدهد به زندگی انگلی خود ادامه بدهد. اگر یک روز عصای سوبسید را از زیر بغل این سینما درآوریم همان روز سکته می‌کند و در جا می‌میرد. در چنین سینمایی صحنه عوض می‌شود، آدم عوض می‌شود، فقر عوض می‌شود و حتی نماز هم شکل دیگری پیدا می‌کند. این سینما با این وضع هیچ وقت شکل نمی‌گیرد و وقتی هم به آقایان می‌گوییم راه حل نجات این سینما این است که شما سوبسید مادی و معنوی را بردارید می‌گویند این حرف شما عوام فریبی و تبلیغ ابتذال است. در حالی که موضوع کاملاً برعکس است. چرا که با این تئوری آقایان، ۹۹ درصد فیلم‌ها مبتذل خواهند شد. چرا فکر می‌کنید که این مردم ابتذال می‌خواهند؟ مردمی که پشت این انقلاب و پشت این ارزش‌ها هستند، چطور ابتذال می‌خواهند؟ بله، ممکن است یک فیلم سطحی و فری‌وری هم ببینند و بخندند، ولی ابتذال خواه نیستند یا این تئوری حتی هنرمندانه‌ای را که شما معناگرا کرده‌اید یک شبه مبتذل می‌شوند؛ پس معناگرایی شما روی هوا بوده است؛ یعنی نه به مردم اعتقاد دارید و نه به هنرمند و نه به مدیوم.

آقای هاشم‌زاده! شما هم احتمالاً با این عرف مشکلی ندارید؛ این عرف مرسوم در نقادی سینما که اصولاً جریانات جدید در عرصه سینما را یا محک ژانر می‌سنجند، با وجود چنین سنگ محکی آیا ما می‌توانیم چیزی به عنوان ژانر معناگرا داشته باشیم؟

هاشم‌زاده: زمانی ادبیات ما تقسیم می‌شد به شعر و نثر. بعدها یک‌های مختلفی مثل سبک عراقی، اصفهانی، هندی، خراسانی و ... مطرح شد. خب

پیش از این تقسیم‌بندی‌ها آن زمان که مثلاً شعر فردوسی را می‌خواندند نمی‌گفتند این سبک خراسانی است یا خاقانی به سبک آذربایجانی شعر می‌گوید و همین‌طور سبک‌های دیگر؛ در واقع این تقسیم‌بندی‌ها در دوره اخیر برای این اتفاق افتاده که یک جوری هم جغرافیای شکل‌گیری اثر را نشان دهند و هم این که ما یعنی مخاطب را به نحوی نسبت به برخی تفاوت‌ها متنبه سازند. چراکه گویی ذهن مخاطب تنبل شده بود. وقتی مخاطب تنبل می‌شود شما یک جوری امور را تقسیم‌بندی می‌کنید. در سینما هم همین‌طور است. ژانرها و تقسیم‌بندی‌هایی را که در سینمای آمریکا رایج شده، خودش را به تمام دنیا تحمیل کرده است. اصولاً انکای ژانر به فرم است. اما وقتی می‌آیید از سینمای معناگرا حرف می‌زنید، توجه شما به محتوا است. در سینمای موسوم به معناگرا به فرم توجه نشده است. به عبارت دیگر، توجه به مفاهیم و محتوا باید خود را در فیلم نشان بدهد. برای همین می‌بینید که برای این نوع سینما ژانرهای گوناگونی انتخاب می‌شود. خب در این جا این سؤال مطرح می‌شود که این چه محتوایی است که در هر ظرفی می‌توان آن را ریخت؟

اگر منظور شما مفهوم لغوی «معنا» است، پس دعوایی نداریم؛ کدام فیلم بی‌معناست؟ اما اگر منظور شما اصطلاح خاصی است، این اصطلاح خاص، باید در ظرف خاصی خودش را نشان بدهد. سخن بنیادی‌تری به شما عرض کنم؛ ما اصلاً راهی را نرفته‌ایم و چیزی کشف نکرده‌ایم. ما نرسیدیم به یک سینمای خاص که حالا اسم هم رویش بگذاریم. تمرین‌هایی هم که کرده‌ایم از سر برنامه نبوده است و از سر بی‌برنامه‌گی افتاده‌ایم در تمرین؛ مثلاً سریال ترگس را نشان داده‌ایم که میلیون‌ها انسان را دچار استرس می‌کرد، اما به خاطر سکانس‌های نمازش تأییدش کردیم؛ یعنی این که ما راه را عوضی رفته‌ایم، یا ما در یک سریال کسی را نشان داده‌ایم که هم وکیل است، هم شیطان و هم زن؛ اسم این سریال را می‌گذارند: «او یک فرشته بود». شما به این ترتیب به این شکل‌ها می‌رسید. در سینمای جهان اگر ژانرها را تقسیم کردند، توجه آنها در ابتدا به فرم بود، ولی وقتی شما به محتوای برخی از فیلم‌ها توجه می‌کنید می‌بینید که چطور مجموعه‌ای از مفاهیم را با فرم همساز کرده‌اند، به‌عنوان مثال، هیچکاک در «مرد عوضی» بین فرم و محتوا به صورت تحسین برانگیزی تجانس ایجاد کرده است. درواقع برخی، اثر خود را در جایی فراتر از تقسیم‌بندی‌های رایج عرضه می‌کنند؛ همه قواعدش را هم رعایت می‌کنند؛ یعنی هم تماشاگر پسند است، هم مخاطب دارد و هم صنعت سینما را در نظر گرفته و آن را ورشکست نکرده است و درعین‌حال به صورت جدی به هنر هم رسیده است.

در ادبیات هم این دعوا را داشته‌ایم. ما به دوره جدید که می‌رسیم می‌خواهند سبک، درست کنند، حتی شعر گفتن در فلان سبک، مثلاً سبک هندی، لازمه‌اش این است که موسیقی هنر هندی در وجود شخص باشد؛ برای چه شعر زیبای بیدل و صائب را خوانندگان توانای ما نمی‌توانند بخوانند برای این که موسیقی‌اش را نداریم. درست است که آن شعر، به زبان فارسی است ولی موسیقی درون آن، هندی است. برای همین این‌جا خوانده نمی‌شود.

باید هوشیار بود. ما مفاهیمی را می‌خواهیم در سینما بیان کنیم و اسمش را هم بگذاریم سینمای معناگرا؛ چطور بدون فرم می‌خواهید این کار را انجام دهید؟ مقصودم تنها یک فرم خاص نیست؛ می‌تواند تنوع هم داشته باشد، اما باید تجانس بین فرم و محتوا حفظ شود.

آیا شما به طور مطلق، امکان تحقق چنین سینمایی را رد می‌کنید؟ به نظر می‌رسد، آقای فراستی مطلقاً منکر این قضیه است و معتقد است ما هیچ‌گاه به این فرم نمی‌رسیم.

هاشم‌زاده: ما هنوز باید سینما را تجربه کنیم تا بتوانیم آن را از آن خود کنیم. اگر روزی توانستیم چنین کنیم، آن وقت هر آن چه را که بخواهیم بسازیم، صورت و فرم خودش را خواهد یافت. اما این «از آن خود کردن»، چطور ممکن می‌شود؟ در این جا برای روشن شدن بحث، باز به شعر رجوع می‌کنم. ما از دوره سنایی به بعد شعر عرفانی را داریم که بیش از همه در قرم و غالب غزل و بعد از آن مثنوی و تا حدودی دوبیتی و رباعی بیان شده‌اند. ما اگر به عرفان رجوع کنیم، در حقیقت به همه این شعرها رجوع می‌کنیم. اما شعر برای من به عنوان یک ایرانی پیش از این کشف شده بود و ما معنایی از آن در ذهن داشتیم. چند قرن طول کشید تا این شکل جدید را هم کشف کردیم. این شکل از ابتدا که مال ما نبود، بلکه ریشه آن به قصاید عربی بر می‌گردد که ما آن را گرفتیم و در واقع از آن خود کردیم؛ نتیجه این فرایند شد غزل فارسی.

در سینما هم همین‌طور است. بله، سینما از غرب آمده است، اما این بدین معنا نیست که آن را کنار بگذاریم. ما باید با شناخت درست، قدرت تصرف در آن را پیدا کنیم. این شناخت با بازی و ادا درآوردن حاصل نمی‌شود. دوستان فیلمساز هم این قدر مدعی نباشند؛ نگویند دیشب خواب فلان انسان متعالی را دیدم، صبح این سکانس را ساختم.

فراستی: این را هم نگویند که فیلم من را خدا ساخته است.

هاشم‌زاده: سینما در تصرف غرب است. ما می‌خواهیم وارد این وادی شویم؛ آنها جایزه و شکلات به ما می‌دهند؛ بهتر است کمی از این‌ها بگذریم. اگر قائل شویم به آن که در این وادی داریم تمرین می‌کنیم، ممکن است روزی برسد که در سینما تصرف کنیم. اما با این وضع موجود، این امر ممکن نیست؛ چراکه در آن سیر نمی‌کنیم، سیر کردن، خطر می‌خواهد؛ خطر از قلم و عنوان گذشتن مثل آقای فراستی، بایستی از فیلم اخراجی‌ها دفاع کنیم. اخراجی‌ها فیلم قابل دفاعی نیست؛ نه به لحاظ محتوا، که به لحاظ ساختار و نه به لحاظ فرم. ایشان از چه دارد دفاع می‌کند؟ بی‌بضاعتی موجب شده که اگر یک جایی، کمی جرأتی دیده می‌شود و قدمی برداشته می‌شود، ایشان آن را تقویت کند. بله، اگر اخراجی‌ها را ادامه بدهیم به فیلم فارسی می‌رسیم؛ شک نکنید! اما ما این راه را به چه نحوی طی کنیم تا خطر فیلم فارسی را پشت سر بگذاریم؟ لشکری که برای تصرف سینما داریم ضعیف است، ولی همین کم بضاعت‌ها را ادب یاد دهیم و بگوییم این قدر مدعی نباشید. این چیزهایی که می‌سازید کجایش عرفانی و دینی است؟ صدا و سیما هم فیلم‌های آمریکایی را به عنوان فیلم ماورایی به ما نشان می‌دهد؛ یعنی مثل این که بضاعت آنها در معنا هم از ما بیشتر بوده. ما معنا را هم عوضی فهمیده‌ایم.

فراستی: هم معنا را عوضی گرفته‌ایم، هم راه را.

هاشم‌زاده: مدعی شده‌ایم! اما ما می‌توانیم ژانر داشته باشیم، ما همه چیز می‌توانیم داشته باشیم. روزی که تمدن داشته باشیم همه چیز خواهیم داشت؛ اصلاً تمدن این‌طوری به‌وجود نمی‌آید که قسمتی از آن را بخواهیم داشته باشیم و قسمتی را نه. همه تمدن، با هم و یک دفعه می‌آید. تحول چین را ببینید؛ تحول چین یک دفعه در همه جا رسوخ کرده، حتی در روستاهایش. اصلاً توسعه معنایش این است. در سینما هم این طور نیست که ما بخشی از آن را بگوییم معناگرا و در آن به دیدمان بپردازیم و در بخش‌های دیگر به سرگرمی‌های مردم.

هاشم‌زاده: ما مفاهیمی را می‌خواهیم در سینما بیان کنیم و اسمش را بگذاریم سینمای معناگرا؛ چطور بدون فرم می‌خواهیم این کار را انجام دهیم؟

از کسانی که اهل فیلمسازی هستند می‌پرسم، اگر این حمایت‌ها و بودجه‌ها نباشد، آیا باز حاضر هستید با پول خودتان فیلم بسازید؟ همین سینمای آمریکا که ما از آن انتقاد می‌کنیم، راه خودش را درست انتخاب کرده؛ چون صنعت بودن سینما را درست درک کرده و همین‌طور جایگاه مخاطب را. حالا می‌آید در رده‌های گوناگون برای دنیا فیلم می‌سازد؛ برای ایران هم مثل این که فیلم می‌سازد. الان هم فیلم ۳۰۰ را ساخته‌اند و حالا بنشینید یک سال فحش بدهید. شما چرا از حقایق و افتخارات تاریخی‌مان فیلم نساختید؟ چرا به تصاویر و آثار تاریخی‌مان که در آنها پادشاه روم در مقابل پادشاه ایران زانو زده توجه و نگاه نمی‌کنیم و آن را در معرض دید غربی‌ها قرار نمی‌دهیم و حتی آنها را خط‌خطی هم می‌کنیم. نتیجه همین می‌شود که یکی می‌آید و عوضی‌اش را می‌سازد.

بشدت گاهی به دوستان فیلمساز می‌گویم، چرا تا آنها با این جور فیلم‌ها به ما دشنام نداده‌اند، از ایرانی بودنشان دفاع نمی‌کنید؟ الان هم شک دارم دفاع کنند. این دفاع هم، انگار دلیل دیگری دارد. ما اهمیت‌هایی در تاریخ داشتیم و نشان داده‌ایم که در مسائل هنر، فضیلت‌هایی داریم. معماری ما مگر تالیفی از معماری جهان نیست؟ مگر ما در انواع معماری تصرف نکرده‌ایم و معماری ایرانی را به وجود نیاورده‌ایم؟ در فرش و نقاشی مینیاتور هم همین‌طور. امروز در سینما هم قادر هستیم که این کار را بکنیم. اما نکته این جاست که ما در آن هنرها، کسانی را داشتیم که اهل فکر و نظر بودند، اما در سینما کسانی مسئول قضیه می‌شوند که نمی‌خواهند مسأله را جدی بگیرند و علت این امر هم این است که در این جا همه چیز دولتی است و تعدادی بی‌بضاعت و کم‌بضاعت هم بر سر این سفره نشسته‌اند و اعمال سلیقه می‌کنند. با این جماعت که نمی‌شود به نبرد با سینمای خصمانه هالیوود رفت. آنها فرهنگ، تاریخ و هویت ما را با زبان سینما هدف قرار داده‌اند و ما باید اهلیت داشته باشیم تا به معرفی فرهنگ و هویت خود بپردازیم و قابلیت لازم را نیز داشته باشیم تا نقاط ضعف دشمن را متعکس کنیم.

فراستی: شما در سؤال قبلی اشاره به تفاوت دیدگاه من با نظر آقای هاشم‌زاده داشتید، مبنی بر اینکه من نسبت به تحقق سینمای دینی کاملاً بدبین هستم و ایشان خوشبین. در این جا باید به این نکته اشاره کنم که من با این جمله که «ما می‌توانیم»، موافق هستم؛ برای این که ما ملت توانایی هستیم و چند هزار سال تاریخ پشت سر ماست. ما که معماری و شعر داریم، پس می‌توانیم سینما هم داشته باشیم. اما امروز نمی‌توانیم ادعا کنیم. با این تئوری‌ها و سوبسیدهای دولتی نمی‌شود صاحب سینما شد. به لقمان می‌گویند از این جا تا فلان شهر چقدر راه است؟ می‌گوید راه برو تا بگوییم. ما با این راه رفتن، هرچقدر برویم به جایی نمی‌رسیم. ممکن است هزارگاهی یک فیلم قابل دفاع با بضاعت موجود در بیاید، اما این که نشد سینما. بدبینی من این جا است؛ من فکر می‌کنم تا اطلاع ثانوی هیچ فیلمسازی از دل این سینمای سترون و ریاکار در نخواهد آمد.

هاشم‌زاده: البته خوشبختی من مبنا دارد. ما در همه هنرهای جهان، بنا بر آن چه که تاریخ نشان می‌دهد توانایی تصرف و ابداع داشته‌ایم. حالا چگونه می‌توانیم خود را از تولیدی دیگر تومید کنیم؟ ما در همین فیلم‌هایی که ساخته شده‌است، می‌توانیم از آنها دفاع کنیم، ثابت کرده‌ایم که توانایی پیشرفت را داریم، تنها باید از انحصارگرایی‌های یک عده کاسته شود و در این مرحله باید از سفارش‌های کسانی که قدرتی پنهان و آشکار در این سینما پیدا کرده‌اند، دور شد.

■ گفت‌وگو: یایک گرانقر