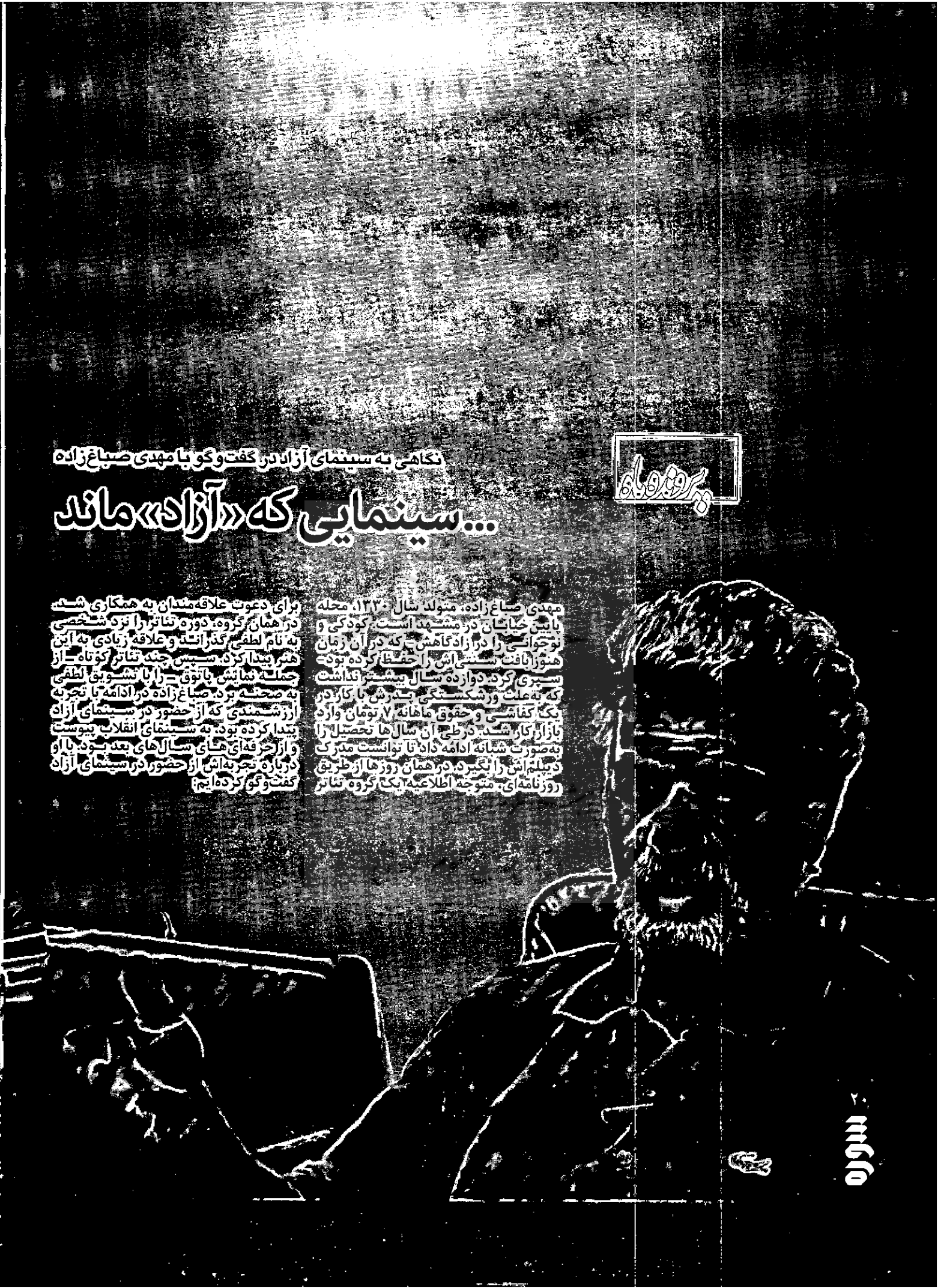
نگاهی به سینمای آزاد در گفت‌وگو با مهدی صباغ‌زاده

...سینمایی که «آزاد» ماند

مهدی صباغ‌زاده، متولد سال ۱۳۳۰، محله پایین خیابان در مشهد است. کودکی و نوجوانی را در زادگاهش ـ که در آن زمان هنوز بافت سنتی‌اش را حفظ کرده بود ـ سپری کرد. دوازده سال بیشتر نداشت که به‌علت ورشکستگی پدرش با کار در یک کفاشی و حقوق ماهانه ۷ تومان وارد بازار کار شد. در طی آن سال‌ها تحصیل را به‌صورت شبانه ادامه داد تا توانست مدرک دیپلم‌اش را بگیرد. در همان روزها از طریق روزنامه‌ای، متوجه اطلاعیه یک گروه تئاتر برای دعوت علاقه‌مندان به همکاری شد. در همان گروه، دوره تئاتر را نزد شخصی به نام لطفی گذراند و علاقه زیادی به این هنر پیدا کرد. سپس چند تئاتر کوتاه ـ از جمله نمایش بانوق ـ را با تشویق لطفی به صحنه برد. صباغ‌زاده در ادامه با تجربه ارزشمندی که از حضور در سینمای آزاد پیدا کرده بود، به سینمای انقلاب پیوست و از حرفه‌ای‌های سال‌های بعد، با او درباره تجربه‌اش از حضور در سینمای آزاد گفت‌وگو کرده‌ایم:



آقای صباغ‌زاده چطور با سینمای آزاد آشنا شدید؟

در همان سال‌ها که در تئاتر فعالیت می‌کردم، با آقایان فریدون جیرانی، مهرداد تدین، رضا صابری و بهروز عمواوغلی دیداری داشتم. آقای عمواوغلی فیلمی مستند ساخته بود در مورد برگ‌های پاییزی که به‌نوعی مرگ را به تصویر می‌کشید. این فیلم را برای بررسی به‌همراه خود آورده بودند. جیرانی هم فیلمی ساخته بود به نام «بیژن و خیال کفش» با بازی بیژن امکانیان و رضا صابری. از بازیگران و نویسندگان خوب تئاتر مشهد- که برای بازبینی راش‌ها آمده بودند؛ با یک پروژکتور زنجیری قدیمی که متعلق بود به داریوش ارجمند که در آن زمان مدیر اداره تئاتر بود. من در نصب پارچه سفید بر روی دیوار سالن کمک کردم و این در اصل شروع کار من در سینمای آزاد بود. با نصب این پرده و دیدن راش‌های دوستان به این کار علاقه‌مند شدم. بعد هم مهرداد تدین دوست مشترک همه ما که شناخت بیشتری از سینما داشت؛ پیشنهاد کرد تا گروهی به‌نام «سینماتک» تشکیل بدهیم.

پیش از آن‌که وارد آن جمع شوید؛ سینمای آزاد در مشهد شکل گرفته بود یا با ورود شما این جریان آغاز شد؟

خیر. در آن زمان، هنوز سینمای آزاد وجود نداشت. وقتی که این ارتباط آغاز شد؛ ما امکانات خوبی نداشتیم. به‌هرترتیب، به‌عنوان اعضای اصلی این جریان جلسه‌ای برگزار کردیم و لطفی هم اتاقی در اختیار ما قرار داد؛ تا محلی باشد برای دنبال کردن سینمای تجربی. ارجمند نیز دوربین ۸ میلی‌متری خانوادگی‌اش را به رسم امانت به ما داد. برای مونتاژ هم باید مثل فیلم‌های ایزنشتاین فیلم‌ها را نگاه می‌کردیم؛ به‌وسیله لاک می‌بریدیم و سرهم می‌کردیم. با وجود همان پروژکتور زنجیری که جست‌ها را پاره می‌کرد و باعث می‌شد نتوانیم چند پلان بیشتر نگیریم؛ تجربیات را شروع کردیم.

با شهرهای دیگر از جمله تهران چطور ارتباط برقرار کردید؟

بصیر نصیبی، که آن روزها مسئولیت مرکز سینمای آزاد در تهران را برعهده داشت، نماینده‌ای به مشهد فرستاد و در مورد این مرکز اطلاعاتی به ما داد. در ضمن ما را دعوت کرد تا فعالیت همه شهرستان‌های تابعه را سر و سامان دهیم. او نیز استان‌ها را حول محور کارهای خودش جمع کرد. با این شرایط، سینمای آزاد مشهد فعالیت خود را به‌طور رسمی آغاز کرد. در مشهد دفتری اجاره کردیم. به‌تدریج از تهران امکاناتی به ما داده شد. یک دوربین، کاست فیلمبرداری، هزینه‌های جاری مرکز و چیزهای دیگر. تهران پشتیبانی تلویزیون را هم همراه داشت. در آن سال‌ها هدف این بود که سینمای تجربی بتواند زبان خود را که بیشتر بیان تصویری داشت؛ پیدا کند. باید این مسئله را در کوتاه‌ترین زمان ممکن تجربه می‌کردیم.

با امکانات محدودی که تهران در اختیارتان قرارداد؛ کار را چطور شروع کردید؟

با مطالعه کتاب‌های پراکنده آموزشی سینما، تماشا و تحلیل فیلم‌ها و نیز مطالعه کتاب‌های ادبیات و جامعه‌شناسی و تجربه عملی سینما کار را آغاز کردیم.

یعنی مثل بچه‌های امروز، شما یک گروه عاشق و جوان با اطلاعات کم از سینما بودید که با دیدن فیلم‌های زیاد فکر می‌کردید که می‌توانید فیلم هم بسازید؟

خیر. برعکس، عشق و علاقه دیوانه‌واری به فیلم‌دیدن در ما نبود. دوستان به‌صورت خودجوش شروع به فعالیت کرده بودند. در ذهنیت بچه‌ها، خصوصاً مهرداد تدین یک نوع جوشش سینمایی وجود داشت؛ آگاهی و تجربه او هم از سایر بچه‌ها بیشتر بود. به جشنواره‌ها می‌آمد و فیلم می‌دید. کم‌کم پای ما هم به جشنواره‌ها باز شد و ارتباط‌ها شکل پیدا کرد.

در ابتدای کار ابزار و وسایل را چگونه فراهم کردید؟

در مرکز سینمای آزاد مشهد تقریباً همه چیز را خودمان مهیا کردیم. به‌عنوان مثال استودیو، سیستم ابداعی صدابرداری با پروژکتورهای بوش، لایتراتور، نورپردازی و همه این‌ها را خودمان به صورت تجربی انجام می‌دادیم. کار مونتاژ را نیز همین‌طور. اولین باری که دیدم مهرداد تدین دو پلان را برش زد و با ناخن گیر تراشید و روی آن چسب زد؛ شیوه کار را یاد گرفتم. البته آن موقع کتاب‌هایی که به کار بیاید هم در دسترس ما نبود؛ مثل کتاب «تدوین ایزنشتاین».

ما هرچیزی را که در تصور شما بگنجد؛ در سینمای آزاد، به‌شکل تجربی کار کردیم. دوستان با تجربه‌تر اطلاعات خود را به ما انتقال می‌دادند و ما به‌تدریج به دیگران. کلاس‌های فیلم‌نامه نویسی نیز برگزار می‌کردیم که بچه‌های دانشجو هم در آن‌ها شرکت می‌کردند؛ همین‌طور کلاس‌هایی در زمینه مونتاژ و فیلمبرداری.

پس از دو سال آموزش و شروع تدریس شما در سال ۵۴ به چه فعالیت‌هایی مشغول شدید؟

آن سال، اوج فعالیت‌های ما در مشهد بود. ما جشنواره برگزار می‌کردیم و با امکانات خوبی که داشتیم؛ از تهران فیلم‌های مشهور

عشق و علاقه دیوانه‌واری به فیلم‌دیدن در ما نبود. دوستان به‌صورت خودجوش شروع به فعالیت کرده بودند. در ذهنیت بچه‌ها، خصوصا مهرداد تدین یك نوع جوشش سینمایی وجود داشت؛ آگاهی و تجربه او هم از سایر بچه‌ها بیشتر بود

خارجی و داخلی را می‌آوردیم و در سینما آفریقا- که آن موقع، شهر فرهنگ نام داشت- نمایش می‌دادیم. جشنوارهای‌مان را هم در تالار شهر خورشید برگزار می‌کردیم.

ایده‌های تازه را چه‌طور پیدا می‌کردید؟

خودمان فکر می‌کردیم و ایده می‌دادیم. مثلاً در فیلم «گریز» با بازی مهدی صباغی، فردی روستایی به شهر می‌آید و با دیدن فضای شهر، به روستا فرار می‌کند. این سوژه، با هجوم روستایی‌ها به شهر، ایده‌ای بود که به نظرم رسید.

بعضی از فیلم‌هایتان را نام می‌برید؟

گریز، معلم من، آوار شب، بازگشت، سهراب؛ جمعاً ۱۰ فیلم ۲ تا ۶ دقیقه‌ای بود که ساختم.

یادم می‌آید که بعدها از روی فیلم «بازی تمام شد» مهرداد تدین فیلم سینمایی ساختید...

من فقط از اسم این فیلم بهره‌گرفتم؛ چون موضوع آن فیلم را دوست داشتم، البته موضوع هر دو داستان، ارتباط بین دو دوست بود؛ با این تفاوت که موضوع در فیلم تدین ساکن بود و در فیلم من حرکت داشت.

در اولین فیلم ـ سهراب ـ مهرداد تدین به عنوان استاد من و کسی که ارتباط دوستی و سینمایی با او داشتم؛ بازی کرد. برای فیلم‌برداری این فیلم، با همان تاکسی‌ای که کار می‌کردم؛ به بیابان‌های اطراف طرقبه رفتیم.

من کارهای حسابداری، رانندگی تاکسی، حمل و نقل آجر را برای گذران زندگی و البته درآمد کارهای مختلف را صرف فیلم و سینما می‌کردم.

از گروه‌هایی که طرح و ایده‌ای تازه داشتند چگونه استقبال می‌کردید؟

در کار سینمایی، هر کس هر کاری که در توان داشت؛ خواه عکاسی، تصویربرداری و تدوین را انجام می‌داد و نتیجه این کار را با هم تماشا، نقد و بررسی می‌کردیم. فیلم‌نامه‌هایی که ارائه می‌شد پس از بررسی، اگر فکر و ایده‌شان جالب بود؛ تصویب می‌شدند و آن وقت ما امکانات در اختیارشان می‌گذاشتیم. آثار بعد از ساخت دوباره بررسی می‌شدند و درنهایت تعداد دو فیلم را انتخاب و به جشنواره تهران ارسال می‌کردیم. در آن زمان، سینمای آزاد مشهد در تهران بسیار مطرح بود؛ همان‌طور که امروزه، جشنواره کن به سینمای ایران نیاز دارد. البته شهرهای دیگری هم بودند که سینمای آزاد قوی‌ای داشتند؛ مثل اهواز با فیلم‌سازان خوش‌ذوقی مثل آقای عیاری، خرم‌آباد با ناصر غلامرضایی.

اولین فیلمی که ما از مشهد به جشنواره تهران فرستادیم؛ «کلاغ‌پر» نام داشت. کاری از علی‌رضا اردلان که برنده جایزه اول جشنواره بین‌المللی تهران شد. کلاغ‌پر فیلمی بود بسیار ساده که در یک شالی‌زار اتفاق می‌افتد و فیلم‌برداری آن یک روز به طول انجامیده بود.

ساختار فیلم‌ها چطور بود؟

بر مبنای مفاهیم سینمایی، دیالوگ در آن فیلم‌ها معنای چندانی نداشت و فیلم‌سازها با بیان تصویری سر و کار داشتند. تمام تفکر سینمای آزاد، معطوف بود به دگرگونی در آینده و خروج از وضعیت و فضای آن روزگار که در حاکمیت فیلم‌فارسی بود. هر چند که در کنار جریان فیلم‌فارسی، جریانی برتر و خاص با محوریت امثال تقوایی و مهرجویی در حال شکل‌گیری بود. در آثار آن‌ها دیگر خبری از رقص و کافه و چاقوکشی نبود. از این رو حرکت سینمای آزاد، به‌سمتی بود که بتواند جایگاه خود را در آن سینمای برتر با مفاهیمی تازه پیدا کند و برای این کار سعی زیادی کردیم. ما فیلم‌های مختلفی از برگمن، هیچکاک و دیگران می‌دیدیم. از تهران این فیلم‌ها را کرایه می‌کردیم؛ با اتوبوس به مشهد می‌بردیم و بعد از چاپ اطلاعیه و بلیت، نوبت می‌رسید به نمایش، تحلیل و بررسی.

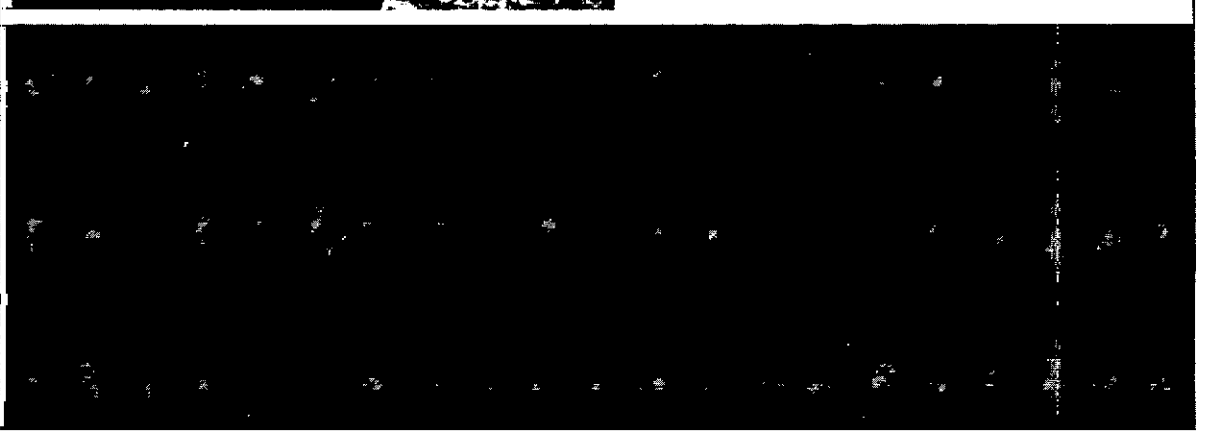
در واقع یک دانشکده سینمایی ایجاد کرده بودید.

به نکته به‌جایی اشاره کردید. یک دانشکده خودجوش که، با انگیزه درونی بچه‌ها شکل‌گرفته بود. هر کس آزادی بیان داشت تا به هر موضوع و شکلی که می‌پسندد فیلم بسازد؛ خواه با دیالوگ و خواه به‌صورت تصویری صرف. مثلاً در فیلم‌های خود من یا مهرداد تدین دیالوگ نقش بیشتری داشت.

ارجمند هم در سینمای آزاد فعالیت داشت؟

ایشان دو فیلم ساخت؛ یکی «هیس» که در آن برادرم، مجید

تمام تفکر سینمای آزاد، معطوف بود به دگرگونی در آینده و خروج از وضعیت و فضای آن روزگار که در حاکمیت فیلم‌فارسی بود



صباغ‌زاده، در نقش یک بچه‌مدرسه‌ای بازی کرد و در جشنواره تهران هم با موفقیت روبرو شد و فیلم دیگری به نام «کجای این شب تیره بیاویزم قبای زنده خود را» که مهرداد ندین فیلم‌بردار آن بود و خود ارجمند در آن بازی می‌کرد. ارجمند در یکی از فیلم‌های ندین هم بازی کرده بود.

وضعیت کار در سال‌های نزدیک به انقلاب چطور بود؟

در آن سال‌ها، من اولین فیلم ۱۶ میلی‌متری‌ام را با امکانات تلویزیونی تجربه کردم. بعد انجمن سینمای آزاد تهران اعلام کرد که به فیلم‌سازان حرفه‌ای‌تر امکانات می‌دهد. از ما می‌خواستند تا بیشتر در مورد پیشرفت‌های صنعتی یا جشن‌های ۲۵۰۰ ساله کار کنیم که سینماگران قبول نکردند. حتی کیانوش عیاری هم که پذیرفت فیلم «راه آهن در ایران» را بسازد؛ فیلم شخصی خودش را در مورد قطار ساخت.

من هم فیلم «آخرین برف زمستانی» را ساختم که ۶۰ دقیقه بود؛ با فیلم‌برداری حرفه‌ای فردی به نام آقای ضرغام. بعد فیلم‌هایی درباره میدان اعدام و چابهار ساختم که فیلم‌بردار هر دو آن‌ها کیانوش عیاری بود.

بعد، زلزله طبس اتفاق افتاد. ما به درخواست کیانوش عیاری به آن‌جا رفتیم. در همان‌جا بود که من با جو انقلاب و تضاد بین روحانیت و حاکمیت از نزدیک آشنا شدم.

چرا در دهه‌ای که سینمای آزاد فعالیت داشت ــ تا سال ۵۷ ــ کسی از حوزه سینمای آزاد، وارد عرصه حرفه‌ای نشد؟

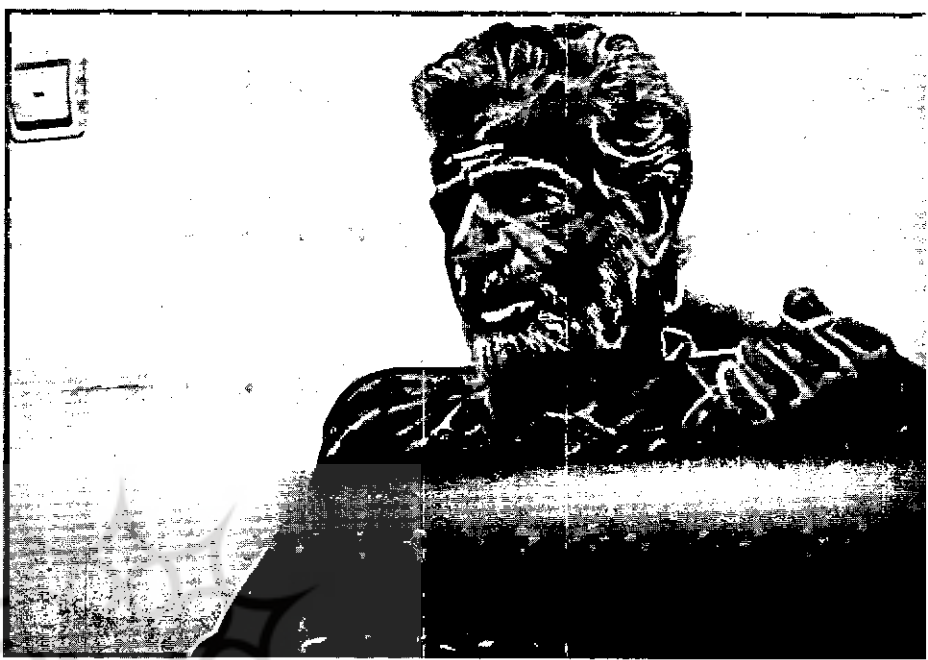
شرایط و موقعیت بر یک محور از پیش‌مشخص‌شده حرکت می‌کرد. مضامین تعیین شده بود و بنابراین، ورود به سینمای حرفه‌ای برای نسل جوان آن زمان سخت بود. حتی در اوایل انقلاب که من وارد سینمای حرفه‌ای شدم و خواستم فیلم «آفتاب نشین‌ها» را بسازم؛ وقتی به دفاتر تولیدی شناخته‌شده مراجعه می‌کردم، به‌هیچ‌وجه حاضر نبودند چنین مضمونی را بسازند و می‌پرسیدند این فیلم چه خاصیتی دارد؟ ما آن را کجا نمایش دهیم؟ می‌گفتند مردم این‌طور فیلم‌ها را نمی‌پسندند. درواقع نوع نگاه تهیه کننده‌ها متوجه فیلم‌هایی بود که شما تاریخ آن را بهتر می‌دانید و از چگونگی شکل گرفتن آن آگاهید؛ فیلمی که با مخاطب عام، آن هم پایین‌ترین سطح سلیقه ارتباط برقرار کند. فیلم‌سازان باسواد ما، کیمیایی، تقوایی، مهرجویی، فرمان‌آرا، مرحوم حاتمی و چند نفر انگشت‌شمار دیگر بودند که سینمای روشنفکرانه و متفاوت را دنبال می‌کردند.

در سینمای ایران، تغییراتی در شرف وقوع بود که البته به‌هیچ‌وجه زمان به ثمر رسیدن آن مشخص نبود. چرا که سینمای تجاری آن زمان، خود را به‌طور کامل بر سینمای روشنفکرانه تحمیل کرده بود و بر فضای آن دوران احاطه داشت. تمام سینماها، فیلم‌های تجاری آمریکایی و ایرانی را اکران می‌کردند. فیلم‌ها، اگر رقص، آواز، کافه، زد و خورد و تجاوز نداشت؛ قابل اکران نبود. مضامین را همین مسائل تشکیل می‌داد و قصه‌ها هم بر همین بستر سیر می‌کرد. درنهایت راز سینمای پلیسی یا سینمای وحشت، مثل

در اوایل انقلاب که من وارد سینمای حرفه‌ای شدم و خواستم فیلم «آفتاب نشین‌ها» را بسازم؛ وقتی به دفاتر تولیدی شناخته‌شده مراجعه می‌کردم؛ به‌هیچ‌وجه حاضر نبودند چنین مضمونی را بسازند و می‌پرسیدند این فیلم چه خاصیتی دارد؟

آثار ساموئل خاچیکیان؛ نمونه‌ای از این سینما بود که در پی کسب تجربه‌های متفاوت‌تری بود و البته چندان هم به نتیجه نرسید؛ به جز در یک مورد که نسبتاً خوب بود. نقطه قوت آن فیلم، فیلم‌برداری فوق‌العاده آن با توجه به شرایط دهه چهل و امکانات سینمای ایران در آن روزگار بود.

یکی از دلایل دیگری که سینمای آزاد به‌سادگی وارد سینمای



حرفه‌ای نشد؛ همین بود. تمام تلاش بصیر نصیبی بر این بود، که زمینه‌های سینمای ۱۶ میلی‌متری را ایجاد کند و سینماگران آزاد، به‌تدریج، به حوزه ساخت فیلم ۳۵ میلی‌متری نزدیک شوند تا بتوانند امکانات تلویزیونی را در اختیار آن‌ها بگذارند. مثل «مغول‌ها» که تحت حمایت تلویزیون توسط پرویز کیمیاوی ساخته شد. عمر سینمای آزاد، تلویزیون آن زمان و برنامه‌ریزانی که در حاکمیت آن دوران بودند؛ آن‌قدر کفاف نداد تا بخواهند برنامه‌ریزی‌های بلند مدتی بکنند.

تأثیر انقلاب بر آن شرایط چه بود؟

با شکل‌گیری انقلاب، سرنوشت‌ها عوض شد. در اوایل انقلاب بحث روشن‌کردن تکلیف سینمای آزاد مطرح بود. آقایان بهشتی و انوار ـ که آیت‌فیلم را مدیریت می‌کردند و با سینما بیگانه نبودند ـ ما را کنار هم جمع کردند و با بیان این‌که «به شما امکانات می‌دهیم» از ما خواستند فیلم‌های ۱۶ میلی‌متری بسازیم. در آن روزها جو نامناسبی حاکم بود. هر کس با یک ایدئولوژی و طرز تفکر به قضایا نگاه و درباره سینما به‌شکلی نظر می‌داد. آشفته‌بازار نگاه و تفکر حاکم بود. بنابراین، بچه‌ها تصمیم گرفتند که هیچ فعالیتی در حوزه سینمای آزاد نکنند و سینمای آزاد به‌کلی تعطیل شود و کلیه امکانات به تلویزیون داده شود. بنابراین ما هم به مشهد رفتیم؛ تمام وسایل را به تلویزیون آن‌جا تحویل دادیم و رسید آن را هم برای آقای انوار ارسال کردیم.

چطور شد که شما یک‌باره سینمای آزاد را تعطیل کردید؟

صحبت‌های آقای انوار، با این تفکر بود که دولت به شما امکانات می‌دهد تا درعوض، تلویزیون‌های شهرتان را تقویت کنید. اما روحیه دوستان فیلم‌ساز در آن دوره زمانی در تعادل منطقی قرار نداشت.

از چه لحاظ؟

از نظر ایدئولوژی و اندیشه. آن دوران، زمانی بود که جوان‌ها نمی‌توانستند درک کنند که فضای ملتهب بعد از انقلاب چطور به ثبات می‌رسد. فیلم‌سازان سینمای آزاد هم این‌طور فکر کردند که چون در گذشته با بودجه دولتی برای جشن‌های ۲۵۰۰ ساله فیلم نساخته‌ایم؛ امروز هم تحت قیمومیت دولت‌رفتن را نمی‌پذیریم؛ چون در این صورت سینمای آزاد، دیگر آزاد نخواهد بود و ما می‌خواهیم آزادی‌مان حفظ شود.

یعنی همان اتفاقی را که سه دهه بعد در سینمای ایران رخ داد؛ بچه‌های سینمای آزاد، در آن زمان تشخیص دادند و در مقابل آن مقاومت کردند؟

بله. چون احساس کردیم که اگر دولت بخواهد سینمای آزاد را تحت کنترل خود دربیاورد؛ این سینما از مفهوم، دانش، نگاه و تفکر استقلال‌طلبانه خود دور خواهد افتاد. پس بهتر است حرکتی که به‌عنوان یک جریان تاریخی مهم شکل‌گرفته است در همین زمان به پایان برسد. لحن بیان بعضی از مطالب از سوی آقای انوار هم چندان برای دوستان ما خوشایند نبود. مثلاً می‌گفت: «اگر نیایید؛ من تمام وسایل را از شما می‌گیرم.» یا این‌که: «برای پس‌گرفتن وسایل به خانه‌هایتان نیرو می‌فرستم» که بچه‌های سینمای آزاد پرسیدند: «شما می‌خواهید کمیته و سپاه را به دنبال ما بفرستید؟ و نتیجه این شد که از ادامه فعالیت سینمای آزاد امتناع کردند. جمع فیلم‌سازان آزاد صورت‌جلسه کردند و از تعطیلی سینمای آزاد خبر دادند.

به هر صورت، آقایانی که در تهران برای ما صحبت کردند؛ نتوانستند نطفه سینمای آزاد را حفظ کنند. فیلم‌سازان همه پراکنده شدند. بعضی از آن‌هایی که توانایی و تفکر حرفه‌ای داشتند و زندگی خود را فدای سینما کرده بودند هم وارد سینمای حرفه‌ای شدند.

مهرداد تدین تا بعد از انقلاب در ایران حضور داشت. بعد هم برای تحصیل در رشته موسیقی به فرانسه رفت. ژون قوکاسیان در اصفهان بود و با این‌که توانست فیلم‌ساز خوبی بشود؛ کم‌کم از عرصه فیلم‌سازی خارج شد. بعد فیلم‌نامه‌نویس شد و در نهایت هم به سراغ کتاب و نظریه‌پردازی در عرصه فیلم و سینما رفت. جیرانی هم که در دهه اخیر و در سینمای حرفه‌ای کارگردان شد.

آقای کیانوش عیاری هم حدود ۴ سال پس از من وارد سینما شد. غلامرضایی هم همین‌طور. بقیه دوستان هم به‌تدریج به‌عنوان بازیگر، کارگردان تلویزیونی و یا حتی مجری و نیز در کارهای حاشیه‌ای بازیگری وارد عرصه حرفه‌ای شدند؛ مثل محمدرضا شریفی‌نیا از سینمای آزاد تهران یا رسول نجفیان.

نکته جالبی که به نظرم می‌رسد این است که شما با همان گروه سینمای آزاد در فیلم‌های بلندتان با بازیگران و پرسنل متفاوتی، کار کردید.

بله مثل بهرام کاظمی که در آن زمان دستیارم بود و در حال حاضر فیلم‌ساز است یا مجید قاری‌زاده که در فیلم پرونده همراه من بود. خانم بنی‌اعتماد هم منشی صحنه بود که البته از فعالان سینمای آزاد محسوب نمی‌شد؛ او در آن زمان کارمند تلویزیون بود. آقای جیرانی هم دستیار و فیلم‌نامه‌نویسم بود و کار در فضایی آزاد، سالم، و متین پیش می‌رفت.

آیا در آن زمان تعاونی ایفا ایجاد شده بود؟

هنوز نه، اما تقریباً همه اشخاصی که به دور هم جمع شده بودیم؛ بعداً «ایفا» را تشکیل دادیم.

شرایط و موقعیت زمانی چه‌طور بود؟

موقعیت زمانی آن دوران، برای تغییر در سینمای آزاد بسیار مناسب

بود. هر چند ناآگاهی بعضی از مسئولان نسبت به تحول سینما هم وجود داشت؛ همان‌طور که در مجلس در مورد آفتاب‌نشین‌ها جنجال به‌وجود آمد. حتی روزنامه‌های کیهان و اطلاعات هیاهوی زیادی به راه انداختند تا جایی که وحشت کرده بودیم و این سؤال برایمان پیش آمده بود که این عکس‌العمل‌ها برای چیست و ریشه این افتراها در کجاست؟

در این فیلم، ما فقط سعی کردیم درد اجتماع را نشان بدهیم؛ اما یک‌باره

اینگمار برگمن

خود را آماج اتهام‌های متفاوت دیدیم. فکر می‌کنم که آقای کلهر- که از مشاوران حال حاضر آقای رئیس‌جمهور هستند- در روشن‌کردن دیدگاه مجلس بسیار به ما کمک کردند و هدف ما را برای مجلس بیان کردند. و درنهایت، فضا برای ساخت فیلم بعدی بهتر شد.

قبل از فیلم «پرونده» قصد داشتم فیلم «بازگشت» را بسازم که موفق به اخذ مجوز نشدم. این فیلم در مورد جهادسازندگی بود؛ ولی به‌خاطر جو موجود در جامعه، بعد از فیلم آفتاب‌نشین‌ها به آن مجوز ندادند. بعد از مدتی وقفه، فیلم پرونده را با مضمونی متفاوت ساختم. بعد هم یک فیلم تجاری با مضمون اجتماعی به نام «سناتور». یک هدفم این بود که نشان بدهم می‌توان با مضامین اجتماعی هم فیلم تجاری ساخت. هدف دیگرم از ساخت سناتور، مهیاکردن زیربنای اقتصادی تعاونی «ایفا» بود تا بتوانم فضای خوب و مضامین خودمان را بهتر و بدون حاشیه‌سازی‌های خارجی انتخاب کنم. البته تعاونی «ایفا» پابرجا نماند و دوستان از یکدیگر پراکنده شدند.

در ادامه، تعاونی فیلم‌سازان را تشکیل دادیم که حیات آن حدود ده سال به طول انجامید و به هر حال سینما برای ما امروز به‌شکلی که مشاهده می‌کنید پیش می‌رود. درست یا نادرست مسیر حال حاضر سینما هم بر عهده کسانی است که نه تنها سینماگران را تشویق نکردند؛ بلکه سخت‌گیری هم کردند و به جای حمایت از فیلم‌سازان، از خودشان پشتیبانی کردند.

نبود سینمای آزاد در روزگار ما چه اثری داشته است؟

ما امروز خلأ خیلی از چیزها را احساس می‌کنیم. اگر سینمای آزاد دوام می‌یافت و برپا می‌ماند؛ می‌توانست یک جریان متفاوت و متحول‌کننده در سینمای ایران به وجود بیاورد. اما امروز این سینما وجود ندارد و نمی‌توان در مورد آن بحث کرد. کسانی که جوانه‌های سینمای آزاد بودند؛ امروز حضور دارند. اما فکر نمی‌کنم انتقال تجربه‌های آن‌ها چندان میسر باشد.

یعنی می‌توان این‌طور تفسیر کرد که یک جریان دوستانه، خودجوش و در عین حال دانشگاهی که می‌توانست حتی تا دهه ۸۰ زیربنای سینمای متفاوت ایران باشد؛ تبدیل شد به مدرسه‌ای که تنها چند نفر محدود را تربیت کرد؟

سینمای ایران حتی تا سال ۶۸، تحت تأثیر سینمای آزاد بود. اشخاصی که برآمده از سینمای آزاد بودند؛ هم کارگردان و هم تهیه‌کننده بودند و کارهایشان در جشنواره‌های خارجی مطرح می‌شد. حتی آقایان انوار و بهشتی هم به کارها و تفکر سالم این فیلم‌سازان علاقه‌مند و با آن‌ها در ارتباط بودند.

پس معتقدید که سینمای جدید ایران را مجموعه کارگردانان موج نو دهه ۴۰ و ۵۰ و فیلم‌سازان آزاد به وجود آوردند؟

بله. این مجموعه در کنار هم قرار گرفتند و از لحاظ تاریخی دقیقاً همین طور است که می‌گویید. فیلم‌سازهایی که از اول انقلاب تا امروز فیلم ساخته‌اند و رشد کرده‌اند همین دو گروه هستند. البته همراه آن‌ها دیگرانی هم جذب شده و آمده‌اند؛ خواه دولتی و خواه از دیگر جریان‌ها. سینمای آزاد، با مجموعه‌ای از آدم‌هایی که نمی‌توان یک‌به‌یک از ایشان یادکرد؛ یک دوره شکوفا و بسیار خوب در سینمای ایران پدید آورد. سینمای ما در درون خود در حال تجربه حرکت‌هایی است که به نظرم به جایی باید برسیم که بتوانیم فیلم‌هایی خوب بسازیم که در عین حال عامه‌پسند هم باشند. آن‌وقت می‌توانیم بر بحران‌های اقتصادی غلبه کنیم.

حرف آخر.

امیدوارم همهٔ دوستانی که نامشان را برده‌ام یا نبرده‌ام؛ به یاد ما باشند... ■

دزد دوچرخه

سینمای ما در درون خود در حال تجربه حرکت‌هایی است که به نظرم به جایی باید برسیم که بتوانیم فیلم‌هایی خوب بسازیم که در عین حال عامه‌پسند هم باشند. آن‌وقت می‌توانیم بر بحران‌های اقتصادی غلبه کنیم