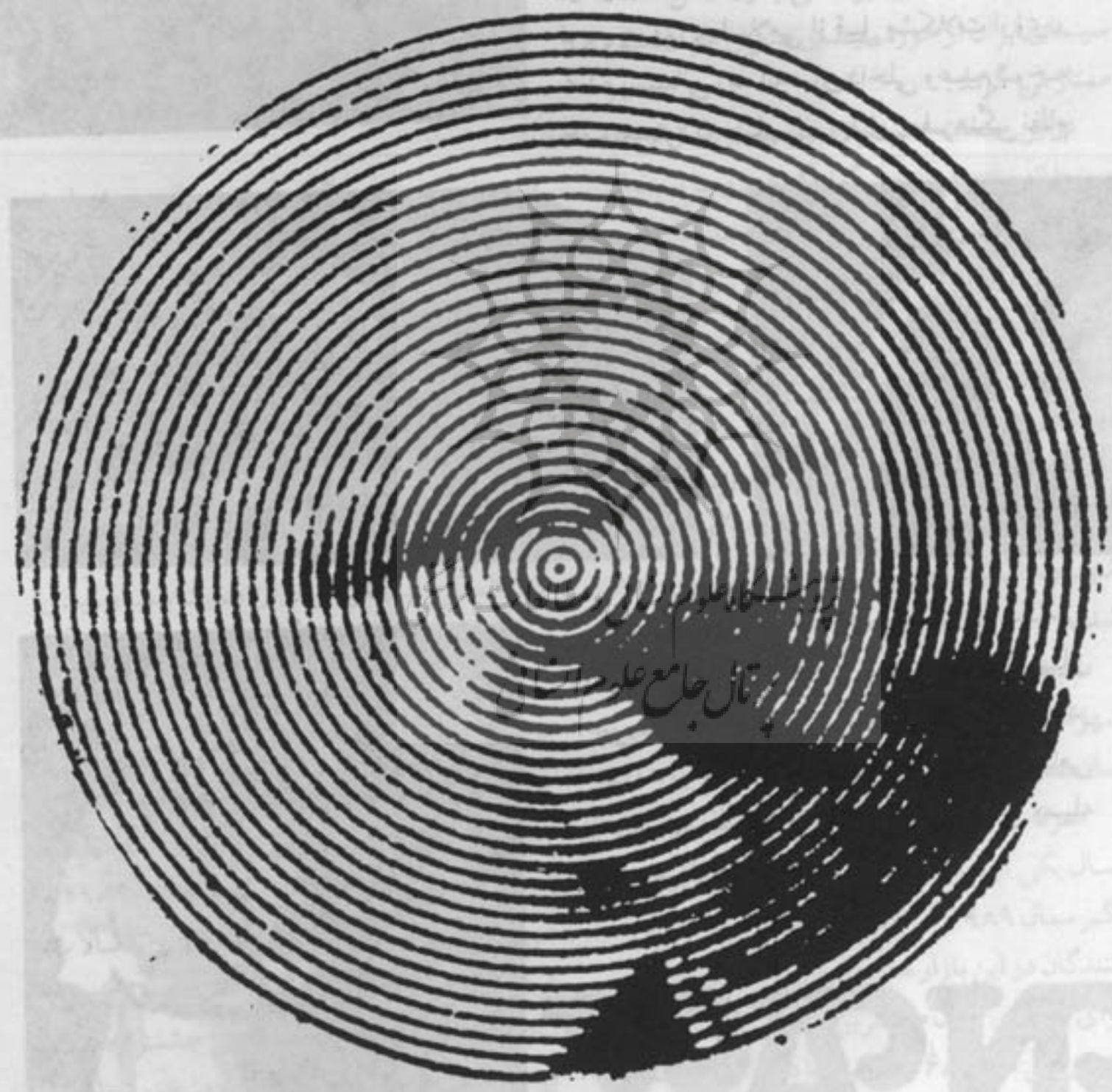
نظری اجمالی به سیر سینمای نوین ایران

سیدمحمد بهشتی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

پس از اعلام موفقیتهای سینمایی جمهوری اسلامی ایران در جشنواره‌های بین المللی، قبل از برگزاری هشتمین جشنواره فجر از سوی دانشجویان دانشگاه علامه طباطبایی جلسه‌ای به منظور آشنایی بیشتر با موقعیت سینمای ایران وبررسی موفقیتهای آن، در محل این دانشگاه برگزار شد و از آقای سید محمد بهشتی بدین منظور دعوت به عمل آمد.

متن ذیل پیاده وتنظیم شدهٔ سخنان ایشان به همراه برخی پرسشها وپاسخهای مربوط به بحث می باشد.

متأسفانه تا به حال برایم اتفاق نیفتاده است، برای کسانی سخنرانی کنم که ازنزدیك بامقوله سینما آشنایی نداشته باشند، به همین دلیل نمی دانم در مورد اصطلاحات والفاظ کاربردی درحیطهٔ سینما، تاچه حد اشتراك نظر ووحدت معانی داریم. به هرحال ناگزیر هستم از این اصطلاحات استفاده کنم ودربارهٔ سینما صحبت کنم.

وقتی از بنده برای ایراد سخنرانی دعوت کردند، طبیعتاً گمان کردم که باید متکلم وحده باشم وبرای دقایقی چند، سرتان را درد بیاورم،

اما وقتی به من گفتند که بخشی از این جلسه برای پاسخ به سؤالات حضار در نظر گرفته شده است، خوشحال شدم؛ زیرا در این صورت همگی از این مجلس استفاده بهتری خواهیم برد. در اینجا لازم می بینم مقدمه‌ای کوتاه وتیتروار در بارهٔ سینمای ایران وآنچه تحت عنوان سینما در دوران پس از انقلاب داشتیم، به عرض برسانم. البته بدیهی است در این رهگذر به اتفاقاتی که در سینمای کشور روی داده است نیز اشاره خواهم کرد.

ابتدا لازم است ذکر کنم که حتی در محدودهٔ جامعهٔ سینمایی هم در بارهٔ اصطلاحات موجود در سینما دچار مشکل عدم وحدت معانی هستیم. «سینما»، هم به سالن سینما اطلاق می شود، هم به یک فیلم وهم به نحوی بیان خاص سینمایی. خلاصه به بسیاری چیزها لفظ سینما، اطلاق می شود. از این نظر خودرا ملزم می دانم که قبل از ورود کامل به بحث، برخی اصطلاحات را روشن وباز کنم.

چیزی که در بدو امر، لازم است گفته شود این مطلب است که باید توجه داشته باشیم، سینما به عنوان هنر، هنری کامل است وبرای تکمیل شدن نیازمند چیز دیگری نیست. البته سینما به عنوان صنعت هم صنعتی کامل است ونیازی به افزوده شدن چیزی بر آن نیست وباز به عنوان یک فعالیت اقتصادی هم کامل است ودراین جنبه نیز مانند سایر جوانب، نیازمند چیز دیگری نیست. شما از هر یک از این سه جنبه به سینما نظر کنید، با موجودی کامل مواجه خواهید شد وسروکار داشتن با هریک از این موارد، شمارا صاحب هویتی خاص خواهد کرد. البته از لحاظ «نظری» ما این جوانب را از یکدیگر تفکیک می کنیم؛ به طور مثال اگر در بارهٔ جنبهٔ اقتصادی سینما به بحث می پردازیم، فرض می کنیم سینما مقوله‌ای است که صرفاً ارزش اقتصادی دارد، در سایر جوانب نیز کار به همین منوال است. اما ما در عمل نمی توانیم به راحتی بحث نظری، جوانب سینما را تفکیک کرده، به طور جداگانه به هریک از آنها بپردازیم. در مقام عمل، تمام این جوانب به هم آمیخته می شود وسینما به عنوان موجودی واحد دارای جوانب مختلف، اما غیر قابل تفکیک، پیش روی ما قرار می گیرد. از این دیدگاه، طبیعی است که اگر ما بخواهیم دگرگونی واستحاله‌ای در سینما رخ بدهد، باید تواماً به هرسه جنبه آن نظر داشته باشیم.

مادر عمل سینما را مانند منشوری می دانیم که تمام وجوه آن دارای هماهنگی وهم ارزشی است، به طوری که اگر یکی از وجوه آن کوچکتر از سایر وجوه باشد، قطعاً در عملکرد منشور خللی بروز خواهد کرد. معمولاً مراکزی که بیشترین توجه خود را برجنبه فرهنگی سینما

متمرکز کرده‌اند، جنبه‌های دیگر سینما، یعنی جنبه‌های اقتصادی وصنعتی آن را به عنوان مزاحم تلقی می کنند. حال آنکه سینما ناگزیر از داشتن این سه جنبه است واساساً هیچ دلیلی وجود ندارد که ما دو جنبهٔ دیگر را به عنوان جنبه‌های مزاحم تلقی کنیم. اگر ما امروزه شاهد بروز تحول وشکل گیری حرکتی مفید در سینمای بعداز انقلاب هستیم، باید بدانیم که یکی از دلایل چنین امری، قوی بودن جنبهٔ اقتصادی وصنعتی سینما است به طوری که آن را وادار به حرکت کرده است وبه همین دلیل سینما، ناگزیر از حرکت وتداوم حیات است وباز به همین دو دلیل است که سینما ناگزیر از دگرگون شدن می باشد. ما در سایر رشته‌های هنری این دو جنبهٔ اقتصاد وصنعت را به قدرت وصراحت سینما نمی بینیم، به همین دلیل است که این رشته‌ها، حیاتی گیاهی را طی می کنند، بدون آنکه چندان جلب نظر کنند.

به هرحال، کشوری که صنعت سینما نداشته باشد، نمی تواند سینما داشته باشد. چنین کشوری طبیعتاً نمی تواند مدعی صاحب رأی ونظر بودن در سینما به عنوان مقوله‌ای فرهنگی - هنری باشد. اگر اقتصاد سینما در کشوری سالم وباصرفه نباشد، طبیعتاً حرکت سینما در چنین کشوری، مدام وبالنده نخواهد بود. البته این دو جنبه، شروط لازم سینما هستند؛ اما شرط کافی، همان جنبهٔ پراهمیت، یعنی جنبهٔ فرهنگی - هنری سینما است. باز باید دانست که اگر شروط لازم وجود نداشته باشند، حیات سینما به خطر خواهد افتاد.

نکته لازم الذکر دیگر این است که باید روشن کنیم وقتی می گوییم سینمای ایران، چه منظوری داریم واصولاً منظورمان از «سینمای ایران» چیست. گاه این طور است که ما فقط یکی دو فیلم را مد نظر قرار می دهیم و وقتی می گوییم «سینمای ایران»، شنونده گمان می کند مقصودمان کل سینمای این کشور است، حال آنکه مقصود همان یکی دوفیلم است. فرضاً ما از مجموع تولیدات سینمایی کشور ژاپن فقط آثار مربوط به «کوروساوا»، «کینوشیتا» و «اوزو» را مدنظر قرار می دهیم ولفظ سینمای ژاپن را به آثار این فیلمسازان اطلاق می کنیم؛ حال آنکه سینمای ژاپن پر از تولیدات سبک وبی مایه است. داشتن چنین دیدی از سینمای یک کشور، معرف نگاه غیرحرفه‌ای به سینماست.

اگر ما بخواهیم سینمای یک کشور را مورد ارزیابی قرار بدهیم ودر مورد آن به بحث بپردازیم ناگزیر هستیم که سینمای آن کشور را مانند یک هرم در نظر بگیریم. به طوری که تمامی تولیدات سینمایی آن کشور دراین هرم بگنجد. رأس این هرم (وفقط رأس آن) مخصوص فیلمهای برتر

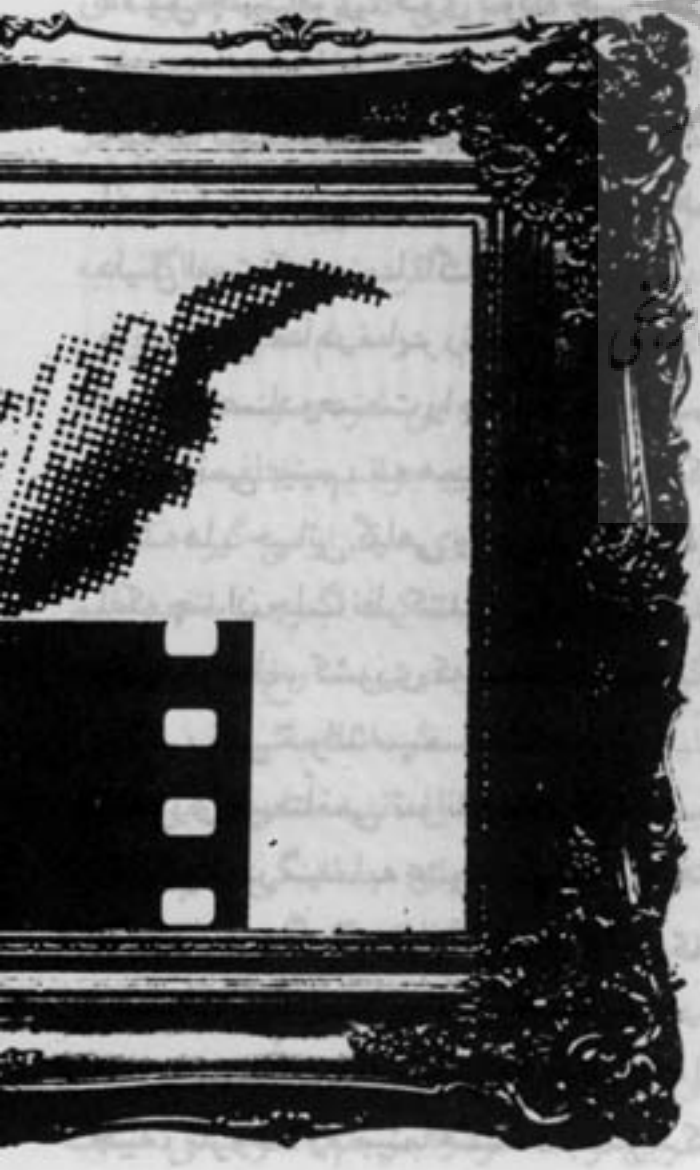
پس از سال شصت و پنج دورهٔ جدیدی در سینمای کشور آغاز شد که می توان این دوره را دورهٔ ارتقای کیفی سینمای ایران دانست.

است وقاعدهٔ این هرم که تعداد فیلمهای بیشتری را شامل می شود به آثار سطح پایین اختصاص دارد. طبیعتاً سینمای هر کشوری درگیر چنین هرمی است. به عنوان نمونه، سالانه سیصدوپنجاه فیلم در سینمای ژاپن تولید می شود. قاعدتاً هرم سینمای ژاپن این سیصد وپنجاه فیلم را دربر می گیرد. از میان این سیصدوپنجاه فیلم، فقط صد فیلم غیر پورنوگراف می توان سراغ کرد. ودرمیان همین صد فیلم هم شما هیچ اثری از کوروساوا نمی بینید زیرا او امکان تولید فیلم با سرمایهٔ ژاپنی را ندارد.

سینمای ژاپن، فیلمهای ژاپنی نیستند که شما در تلویزیون یا سینماهای ایران می بینید. این فیلمها تصوری از سینمای ژاپن در اذهان مردم پدید آورده است که به هیچ وجه با واقعیت موجود منطبق نیست. در واقع سینمای ژاپن شامل تمام فیلمهایی است که در ژاپن ساخته شده وهرم سینمای آن کشور را تشکیل می دهند.

من در هر قسمت از صحبتهایم، وقتی به «سینمای ایران» اشاره می کنم، منظورم تمام سینما وهرم سینما است نه فقط یکی دوفیلم شاخص و شناخته شده. قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، سینمای ایران سینمایی ورشکسته بود. به کاربردن صفت ورشکسته، به دلیل بغضی که از وضعیت فرهنگی قبل از انقلاب دارم، نیست. بلکه براساس واقعیتهای موجود در سینمای قبل از انقلاب چنین حرفی می زنم. در سالهای ۵۵ـ۵۶ سینمای ما ازنظر اقتصادی به ورشکستگی کامل رسیده بود. به طوری که تولید فیلم، از هرنوع که بود، به هیچ وجه مقرون به صرفه نبود. این امر علل مفصلی دارد ومن قصد ندارم وارد شرح وبسط این علتها بشوم.

سینمای قبل از انقلاب، به هیچ وجه نتوانسته بود از نظر فرهنگی برای خود هویتی مستقل احراز



کند. اگر امروز به فیلمهای آن دوره نگاه کنیم، کاملاً مشهود است که سینمای قبل از انقلاب، مظهر وابستگی وبی هویتی فرهنگی بود. البته باید این را اضافه کنم که در سینمای آن دوره چند استثناء هم وجود داشتند که ما آنها را در نظر نمی گیریم. از جمله گرفتاریهای سینمای قبل از انقلاب، ناگزیر بودنش ازدنباله روی از هرم سینمای موجود کشور بوده است. البته توجه داشته باشید که این هرم، شامل فیلمهای خارجی نیز می شده است. در سال ۵۶، رقمی حدود چهل وپنج عنوان فیلم خارجی در کشور نشان داده شده بود، در صورتی که در همان سال تعداد فیلمهای تولید شده در کشور از دوازده یا سیزده عدد، تجاوز نمی کرده است. وقتی کشوری

هیچ لزومی ندارد ما خودمان را در صحنه‌های بین المللی دست کم بگیریم. البته باید نسبت به آرمان گراییهای خود خضوع وخشوع داشته باشیم.

فقط سیزده فیلم تولید کند، معنای آن این است که این کشور نمی تواند صنعت سینما داشته باشد. اگر تولیدات سینمایی ازحداقل استاندارد پایینتر باشد، دیگر صنعت سینمایی باقی نخواهد ماند. فرض کنید اگر فعالیت یك واحد صنعتی از حد معینی کمتر بشود، دیگر تولید فرآورده برای آن واحد صنعتی مقرون به صرفه نخواهد بود. صنعت سینمای ایران در دوران قبل از انقلاب، مراحل فروپاشیدگی را به طور کامل طی کرده بود. به طوری که در دوران پیروزی انقلاب دیگر چیزی از سینمای کشور باقی نمانده بود.

پس از پیروزی انقلاب، سینمای کشور ماچند دوره را طی کرد. دورهٔ اول آن، به تعبیر من، دورهٔ توقف وسرگیجه وتلاش مذبوحانه بود. این دوره بین سالهای هزار وسیصدوپنجاه وهشت تا شصت ودو را شامل می شود. سینمای کشور در این مدت شاهد تلاشی برای آرایش وسروسامان یافتن صنعت سینما نبود. آمار واطلاعات سینمایی این دوره نشان می دهد که وضعیت اقتصادی سینما دراین دوره بسیار بدتر از دوران قبل از انقلاب بوده است. در همین دوره، سینمای ما ازنظر فرهنگی، گرفتار فیلمسازانی بود که دچار سرگیجه شده بودند

ونمی دانستند که باید چه کنند. گروه دیگری نیز بودند که دست به‌تلاشی مذبوحانه زدند تا درونمایه‌های سینمای سابق را با کمی دستکاری وحفظ ظاهر به عنوان سینمای انقلابی جابزنند. اتفاقات مضحکی دراین دوره روی داد که از آن جمله می توان به دوبله کردن فیلمهای خارجی، و اسلامی جا زدن آنها اشاره کرد. مورد دیگر اینکه فیلمهای قبل از انقلاب مجدداً مونتاژ ودوبله شدند تا به صورت فیلمهای جدید ومطابق طبع وذائقهٔ آن روز جامعهٔ ایران در آیند وعرضه بشوند. این دوران با ساخته شدن حدود سی فیلم (البته این آمار چندان دقیق نیستند) سپری شد.

از سال شصت ودو به بعد دوران جدیدی در سینمای کشور آغاز شد که می توان نام آن را دوران راه‌اندازی سینما گذاشت. در ابتدای سال ۶۲، برنامه‌ریزی جدّی برای احیا وراه‌اندازی سینما وجدی گرفته شدن آن صورت گرفت. در این دوره بیشترین توجه، معطوف جنبه‌های صنعتی واقتصادی سینما شد، که اگر بخواهم به صورت تیتروار اشاره کنم، باید بگویم این اقدامات وبرنامه‌ریزیها درجهت بازسازی عناصر اصلی صنعت سینما یعنی نیروی انسانی، اعم از نویسنده، کارگردان، دست اندرکاران مسایل فنی، آهنگساز، فیلمبردار، مونتور و... صورت گرفت. تاقبل از سال شصت ودوبسیاری از این افراد از سینما صرفنظر کرده بودند. تلاشهایی در این دوره صورت گرفت تا این افراد (که به علت سرگیجه واز هم پاشیدگی سینما، به مشاغل دیگری پرداخته بودند) جمع بشوند.

وضعیت سینما از لحاظ تجهیزات در سال ۶۲ وقبل از آن، بسیار نابهنجار بود. شاید شما از آن جهت که آشنایی چندانی با مقولهٔ سینما ندارید، از ورای حرفهای من متوجه وخامت اوضاع سینما در آن سالها نشوید. در آن دوره ما در تمام کشور فقط دو «لابراتوار فیلم» متعلق به بخش خصوصی، داشتیم. اما وضعیت وسطح تولیدات آنچنان پایین بود که صاحب یکی از این لابراتوارها برای کسب سود بیشتر در تلاش بود تا لابراتوارش را به «مهد کودک» تبدیل کند. این امر حکایت از وضع بسیار بد سینمای ما داشت. بد نیست بدانید که این دولابراتوار، در حقیقت موجودی لابراتوار خاورمیانه بود. مثلاً کشور الجزایر لابراتوار فیلم ندارد، به همین دلیل مجبور است فیلمهای گرفته شده را برای ظهور به کشور فرانسه بفرستد. پس دو لابراتوار کشور ما، پتانسیل بالقوه‌ای برای داشتن صنعت سینما بود. اما لزوم برنامه‌ریزی وعنایت بیشتر به این مقوله چیزی بود که بعدها احساس شد.

در زمینه سایر تجهیزات لازم برای صنعت سینما، وضعی مشابه همین دولابراتوار داشتیم. تجهیزاتی که سینمای ما از آن برخوردار بود، چیزی در سطح بسیار پایین وبی ارزش (از نظر تکنیکی) بود. موضوع دیگری که در برنامه‌ریزی مذکور مورد توجه قرار گرفت، پرداختن به جنبهٔ اقتصادی سینما بود. تلاشهایی صورت گرفت تا وارد شدن در کار سینما وتولید محصولات سینمایی، مقرون به صرفه باشد. به عنوان نمونه عوارض شهرداری که بخش عمده‌ای ازدرآمد فیلمها را به خود اختصاص می داد، از رقم ۲۵٪ به رقم ۵٪ تنزل پیدا کرد. قیمت بلیت افزایش یافت ودر نهایت، شعار «حمایت از تولیدات سینمایی داخلی در مقابل فیلمهای خارجی» به عنوان شعاری اصلی مطرح شد.

درکنار این دو جنبه کمّی که به اعتباری از مسائل سهل الوصول سینما بود، لازم بود که ما زمینه‌سازی برای ورود به مرحله بعد را هم شروع کنیم.

در آن دوران ما بسیاری از سیاستهای خود را چندان آشکار نمی کردیم، زیرا بافت موجود در سینما وسنتهایی که حاصل چهل ـ پنجاه سال فعالیت سینمایی در کشور بود، عملاً در برابر هرگونه دگرگونی و ورود چهره‌های جدید وافکار نو وخلاصه سنت شکنی وجایگزین کردن سنت نو، مقاومت می کرد. به همین جهت ما بسیاری از سیاستهای خود را اعلام نمی کردیم، ولی در جهت جامهٔ عمل پوشانیدن به آنها می کوشیدیم. در طی این دوران، ما عملاً با ضرورت بروز دگرگونی در زمینهٔ تمامی الگوهای قدیمی سینمای کشور مواجه بودیم. به عنوان مثال لازم بود تصور قدیمی از فیلم خوب، بازیگر، پشت صحنه، تبلیغات، نمایش، نویسندگی و... دگرگون شوند؛ زیرا تمام الگوهای موجود از قبل، متناسب باهمان سینمای ورشکستهٔ قبل از انقلاب بود واین الگوها، اساساً نمی توانستند به سینمایی که قرار است حرکتی در جهت رشد داشته باشد، کوچکترین کمکی بکنند. تنها کار این الگوها، تنها وتنها ایجاد سد ومانع در مسیر این تحول ودگرگونی بود. به همین دلیل ما دورانی را آغاز کردیم که درطی آن تجدید نظر دربارهٔ ارزشهای سینمای گذشته وگذاردن علامت سؤال در مقابل بدیهیات سینمای گذشته (که کسی هم در بدیهی بودن آنها شک نمی کرد) در رأس دستور کارمان قرار گرفت.

در ابتدای امر ما به عنوان افرادی ایده‌آلیست که با واقعیت سروکار ندارند واحیاناً امروز حرفی می زنند وفردا فراموش می کنند، معرفی شدیم. البته ما به احتمال این گونه معرفی شدن (در صورت زیر سؤال بردن بدیهیات سینمای گذشته) واقف بودیم؛ اما این را هم می دانستیم که باید دربارهٔ ارزشهای سینمای گذشته وبدیهیات اولیهٔ آن، شک کرد.

سینما این مسیر جدید را (چون باآن آشنا نیست) در ابتدای امر آهسته طی می کند وچه بسا چند بار هم زمین بخورد، اما بالاخره سینما این مسیر جدید را آرام آرام خواهد شناخت.

ما حس می کردیم که این الگوها باید در بین سه گروه دگرگون بشوند، گروه اول دست اندرکاران سینمای کشور بودند وفرقی نمی کرد اینها در چه حوزه‌ای از سینما فعالیت می کنند. مقصود ما ازدست اندرکاران سینما، تمامی کسانی بودند که درکار تولید یا نمایش ویا سایر امور جانبی سینما فعالیت می کردند. گروه دوم مخاطبان سینما بودند. تصوری که مخاطبان سینمای قبل از انقلاب، از سینما در ذهن خود داشتند این طور بود که «سینما خفیف ترین نحوهٔ گذران اوقات فراغت (یابهتر بگویم، وقت کشی)، همراه با تخمه شکستن وشوخی ومزاح است». طبیعی است که چنین الگویی باید تغییر می کرد. الگویی که در این خصوص ما در جستجوی آن بودیم سینما

را به منزلهٔ فعالیتی فرهنگی و یا ارزش مطرح می ساخت یعنی اگر قبل از مطرح شدن این الگو از من می پرسیدند: «مشغول چه کاری هستی؟» ومن جواب می دادم: «سینما» همه می خندیدند. حالا پس از مطرح شدن این الگو، باید از سینما به عنوان کاری احترام انگیز یاد شود. چرا نباید احترامی را که جامعه برای یك معلم قائل است، برای یك دست اندرکار سینما هم قائل باشد؟

قبلاً در جامعه ما این طور تصور می شد که «معلمی شغل شریفی است، اما درآمد ندارد؛ ولی سینما شغل شریفی نیست ودرآمد دارد!» با طرح این الگو طبیعتاً این تفکر هم باید عوض بشود. ما عین همین گرفتاری را در بین مسئولین کشور هم داشتیم، مسئولینی که نظرشان منشأ اثر (در سینما) بود.

چندی پیش در آیین نامه های وزارت ارشاد که ازقبل به جا مانده بود، به مواردی برخوردیم که لزوم تجدید نظر در آنها به وضوح آشکار است. یك نمونه از این موارد (که از دوران قبل ازانقلاب به جا مانده است) به این نکته اشاره می کند که «لازم است در وَفَیات؛ کاباره‌ها، عرق فروشیها وسینماها تعطیل بشود» توجه کنید که سینما در ردیف چه اماکنی قرار گرفته بود! در این آیین نامه اصلاً ذکر نشده است که در چنین ایامی لازم است که مثلاً مدارس وکتابخانه‌ها هم تعطیل شوند، زیرا مدرسه وکتابخانه به حیثیت ایام سوگواری معترض نیستند واصولاً خطری ایجاد نمی کنند وبازبودن آنها هتك حرمت وادب به شمار نمی آید. اما انگار سینما همه این کارهای خلاف را انجام می دهد و انگار فساد صفت ذاتی سینماست!

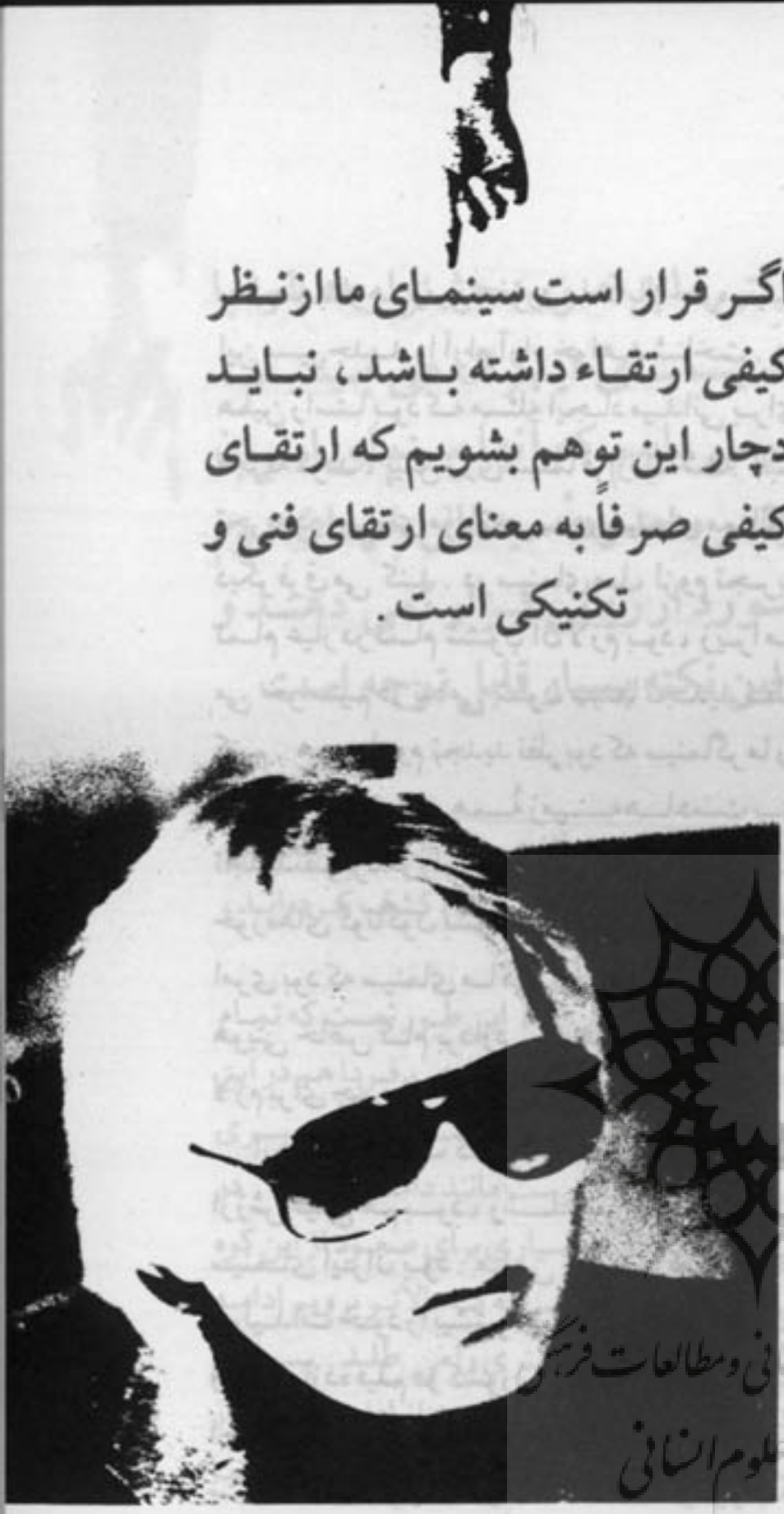
به هر حال ما لازم دیدیم که در تمامی زمینه‌های سینما، دست به تغییر الگوها بزنیم. البته این کار، بسیار دشوار وطاقت فرسا بود؛ زیرا هرکسی به راحتی حاضر نمی شود تصویر وتصوری را که در ذهن دارد مورد تجدید نظر قرار بدهد والگویی جدید را بپذیرد. اما خوشبختانه درجال حاضر شاهد هستیم که چنین اتفاقی روی داده است

باز به عنوان نمونه عرض می کنم که در سال ۶۲ با انجمن تهیه کنندگان وقت، جلساتی داشتیم، آنها ما را به ایده‌آلیست بودن وعدم توجه به واقعیت محکوم می کردند. این تهیه کنندگان چهارده جلسهٔ چهار ساعته باما داشتند که این جلسات صرفاً برای اعتراض به عملکردهای ما تشکیل می شد. به یاد دارم که

کشوری که صنعت سینما نداشته باشد، نمی تواند سینما داشته باشد. چنین کشوری طبیعتاً نمی تواند مدعی صاحب رای ونظر بودن در سینما به عنوان مقوله‌ای فرهنگی ـ هنری باشد.

در یکی از این جلسات آقایان تهیه کننده به ما گفتند: «شما عناصر جذابیت فیلم را ممنوع اعلام کرده‌اید، در این صورت سینما خواهد مُرد». از آنها سؤال شد که: «لطفاً بفرمایید عناصر جذابیت مورد نظر شما کدامها هستند؟» آنها شروع به شمردن کردند که بنده بیست وهفت ـ هشت موردش را به خاطر دارم. یکی از این موارد «زن» بود. آنها مدعی بودند که باممنوعیت این عناصر جذابیت! سینما نخواهد توانست روی پای خود بایستد ولاجرم خواهد مُرد. در طی این جلسات، مفصلاً با آنها بحث کردیم. به خاطرم هست که یکی از تهیه کنندگان با سابقه در آخر این جلسات به من گفت که «شما موفق نخواهید شد». من از ایشان پرسیدم: «اگر شدیم چه؟» ایشان گفتند: «به شما یک سال فرصت می دهم تا ببینم موفق می شوید یاخیر». من به ایشان گفتم: «یک سال فرصت کافی برای انجام چنین مقصودی نیست»، اما ایشان اصرار می کردند که نمی توانند بیش از یک سال به ما فرصت بدهند! در پایان همان سال، همان تهیه کننده با من ملاقات کرد، در جلسهٔ ملاقات به من گفت: «فقط آمدم عذرخواهی کنم، زیرا من تا به حال چند فیلم دیده‌ام که بدون استفاده از آن عناصری که فکر می کردیم جذبه دارند، ساخته شده‌اند ومورد استقبال مردم هم قرار گرفته‌اند!» در حقیقت این تهیه کنندگان فرضشان این بود که سینما همنشین کاباره است ویا همین دید بود که الگوهای جذابیت! را مسلسل وار ردیف می کردند. به هرحال لازم بود تلاشی صورت بگیرد تا از سینما اعاده حیثیت شود وسینما به عنوان فعالیتی فرهنگی شناخته بشود. این طور نیست که سینما

اگر قرار است سینمای ما ازنظر کیفی ارتقاء داشته باشد، نباید دچار این توهم بشویم که ارتقای کیفی صرفاً به معنای ارتقای فنی و تکنیکی است.



محل طرح مسائل فرهنگی باشد، بلکه خود سینما، مقوله‌ای فرهنگی است که هدف ومأموریتی فرهنگی دارد.

ما وقتی از ترك الگوهای گذشته صحبت می کنیم، لاجرم باید الگوهای جدیدی را پیش روی سینما قرار بدهیم. بدین معنا که وقتی سینما مسیر گذشته خود را ترك می کند، باید مسیرجدیدی برای تداوم حرکت خود داشته باشد. سینما این مسیر جدید را (چون باآن آشنا نیست) در ابتدای امر آهسته طی می کند وچه

بسا چند بار هم زمین بخورد، اما بالاخره سینما این مسیر جدید را آرام آرام خواهد شناخت. در همین راستا بود که مسئلهٔ ایجاد میدانی برای تجربه کردن، پیش روی سینما قرارداده شد. البته تجربه در سینمای ما با تجربه در سینمای ممالك دیگر فرق می کند. در سینمای ما، لزوم تجربه تمام عیار در تمام شئونِ آن لازم بود، زیرا ما می خواستیم در تمامی شئون سینما تجدید نظر کنیم. همین لزوم تجدید نظر بود که سینماگر ما را وا می داشت تا در همهٔ زمینه ها دست به تجدیدنظر بزند و وارد عرصه‌ای وسیع از تجربه در حوزه‌های گوناگون بشود. در صورت بروز چنین امری بود که سینمای ما می توانست برای احراز هویتی خاص گام بردارد. به هر حال مقدمات لازم برای چنین امری فراهم شد.

ازجملهٔ اهداف کمی، که برای ما صاحب ارزش کیفی هم بود، رشد کمی تولیدات سینمای ایران بود. ما می دانستیم که باید تولیدات خود را بیشتر کنیم. در سال شصت ویك، یازده فیلم در کشور تولید شده بود امّا ما با اجرای طرحهای خود موفق شدیم تعداد فیلمهای ساخته شده در نیمهٔ دوم سال شصت و دو را به بیست و دو فیلم برسانیم. با اجرای این طرحها در حال حاضر ما سالانه بین ۴۵ تا شصت فیلم تولید می کنیم. البته علت توقف ما در این رقم به دلیل عدم توانایی در جذب فیلمهای بیشتر برای نمایش است. یعنی ظرفیت نمایشی ما، قادر به جذب تولیدات بیشتری نیست.

در حال حاضر میزان تولید ونمایش، به حد اشباع رسیده است وبرای همین است که شما کمتر شاهد نمایش فیلمهای خارجی هستید. فیلمهایی هستند که به نیت نمایش، از خارج خریداری شده‌اند، اما به دلیل خالی نبودن اکران سینماها از فیلم ایرانی، هنوز به نمایش درنیامده فرصت قانونی نمایش آنها سپری شده است. به هر حال هدف ما در رشد کمّی تولیدات این بود که بهترین فیلمها انتخاب شوند، زیرا مامعتقد بودیم که می توان بهترین را ازمیان بیشترین، انتخاب کرد. طبیعتاً وقتی قرار است که ما در الگوهای گذشته تجدید نظر کنیم، باید تجربه‌های جدید بکنیم وبدیهی است تجربهٔ بیشتر در اثر تولید بیشتر میسر خواهد بود. باتولید بیشتر ما قادر

وقتی ما برخورد جشنواره‌ها را با سینمای ایران می بینیم، درمی یابیم که آنها سینمای ایران را در محدودهٔ سینمای جهان سوم مورد ارزیابی قرار نمی دهند و این نکته بسیار قابل توجه است.

خواهیم بود بهترین آثاری راکه الگوهای جدیدی (فارغ از الگوهای گذشته) کشف کرده‌اند، انتخاب کنیم.

در سینمای فعلی ما، این طور نیست که تمام چهره‌های مشغول فیلمسازی، فردا هم در این حیطه باشند. مسیر سینمای ما، مسیری سربالایی است، درست مانند دامنهٔ یك کوه. در ابتدای امر مدعیان بسیاری برای صعود از این کوه پیدا می شوند، اما هرچه که بالاتر برویم ادامه مسیر، نفس وتوان بیشتری را می طلبد. بسیاری که فاقد چنین توانایی باشند از ادامه مسیر باز خواهند ماند. ما معتقدیم که باید جمعیت

اگر کسی با مسئله حضور در جشنواره‌های بین المللی آشنا باشد، می داند که نفس شرکت در برخی جشنواره‌ها گاه بسیار مهمتر از برنده شدن است.

انبوهی شروع به صعود از این کوه بکنند تا بالاخره چند نفری به قله برسند.

در دورهٔ راه‌اندازی سینما، یکی دیگر از اقدامات ما، شکل دادن به هرم سینمایی ایران بود. البته ما به هیچ وجه توقع نداشتیم که این هرم، سریعاً دارای رأس بشود وفیلمهای برجسته‌ای ساخته شوند که آن رأس را بوجود آورده، پر کنند. بیشترین برنامه‌ریزی وتوجه ما، به قسمت میانی تا کف این هرم معطوف بود وما کمتر به قسمت کمر تا رأس می پرداختیم.

سایر اقدامات در این دوره، ورود افراد جدید به صحنه سینمای کشور بود، ازفیلمساز وفیلمبردار[۹] ومونتور گرفته تا آهنگساز و... ، به طوری که برخی ازعناوین موجود در سینمای فعلی، در سینمای گذشته موجود نبودند. مثلاً در سینمای قبل آهنگساز داشتیم، اما تعداد فیلمهایی که (درسینمای گذشته) آهنگساز برایشان آهنگ می ساخت، در مقایسه با تعداد این گونه فیلمها در دوران پس از انقلاب بسیار حقیر به نظر می آیند. به طوری که در حال حاضر تولیدات یك سال موسیقی فیلم (ساخته شده توسط آهنگساز) با تمام تولیدات مشابه دوران پیش از انقلاب، برابری می کند. علت این امر، عدم به رسمیت شناخته شدن آهنگساز فیلم ازسوی جامعهٔ سینمایی آن زمان بود. اساساً مدیریت تولید (در جنبهٔ صنعتی) نیز در آن دوران به رسمیت شناخته نمی شد. ما با الگوی جدید سینمای ایران، ناگزیر باید این حرفه‌ها را داشته باشیم وبرای به وقوع پیوستن این امر، چهره‌های جدیدی لازم بود تا وارد کار شوند. در همین دوران بود که ما شاهد ورود خیل عظیم فیلمسازان ومونتورها وآهنگسازان و... به حیطه سینما بودیم وبسیاری از این چهره‌ها کسانی بودند که سالهای سال در پشت درِ سینمای حرفه‌ای مانده بودند وبه هیچ وجه امکان حضور در آن سینما را نیافته بودند.

برنامهٔ راه‌اندازی سینمای کشور از سال شصت ودو تا شصت وپنج ادامه داشت. پس از سال شصت وپنج دورهٔ جدیدی در سینمای کشور آغاز شد که می توان این دوره را، دورهٔ ارتقای کیفی سینمای ایران دانست. البته ما تابه امروزهم در همین دوره به سرمی بریم وقطعاً این دوره، دوره‌ای طولانی خواهد بود واصولاً شاید خود این دوره به چند مقطع گوناگون تقسیم بشود. ما تاجایی که بتوانیم، در طولانیتر شدن این دوره کوشش خواهیم کرد، زیرا به سرآمدن این دوره، به معنای توقف رشد کیفی سینما است. ما باید در این دوره با طمأنینه گام برداریم ومسیرمان را با بصیرت لازم طی کنیم تا بتوانیم در تمام زمینه‌ها وزوایای سینما، سطح کیفی آثار خود را ارتقاء ببخشیم.

در مرحله ارتقای کیفیت، دربارهٔ موضوعات مختلفی بحث کرده‌ایم. در ابتدا، موضوعی تحت عنوان محورهای سه‌گانه: «رشدفنی وتکنیکی»، «تجربیات زیبایی شناختی» و

«نزدیکی به مرکز جریانات فرهنگی» مطرح کردیم. یعنی اگر قرار است سینمای ما ازنظر کیفی ارتقاء داشته باشد، نباید دچار این توهم بشویم که ارتقای کیفی، صرفاً به معنای ارتقای فنی یا تکنیکی است. ما باید در تمامی حوزه‌ها ارتقای کیفی داشته باشیم. سینمای ما باید به تجربه در مبانی زیبایی شناختی خود بپردازد وحوزه‌ای جدید برای خودش کسب کرده وصاحب هویتی خاص بشود.

این نکته که «قرار است سینمای ما به عنوان مقوله‌ای فرهنگی احراز هویت بکند» بدین معناست که سینما باید در صحنه فعالیتها وتحولات وجریانات فرهنگی جامعه، حضوری فعال داشته باشد وحتی باید سینما میدان دار این مسائل بشود، زیرا سینما بضاعت وتوانایی انجام چنین کاری را دارد. مجدداً متذکر می شوم که در ابتدای دوره ارتقای سطح کیفی سینما، سه محور رشد فنی وتکنیکی، تجربیات زیبایی شناختی ونزدیکی به مرکز جریانات فرهنگی، مطرح شد. در همین راستا بحثها وگفتگوهای بسیاری با دست اندرکاران سینما، خصوصاً کسانی که نقش تألیف داشتند (کارگردانان ونویسندگان) داشتیم. اگر تا قبل از این دوره، ما از تولیدات فیلم ایرانی در مقابل فیلم خارجی حمایت می کردیم ومدعی بودیم که نباید تفوق اقتصادی وفرهنگی با فیلمهای خارجی باشد، در این دوره به فیلمهای خارجی هم میدان داده شد (زیرا فیلم خارجی برای ارتباط فرهنگی است وما نمی توانیم سینما و مخاطبان خود را از ارتباط فرهنگی با سایر فرهنگها محروم کنیم). البته این در حالی بود که ما درجهت ارائه الگوی صحیح، در انتخاب آثار خارجی، موفق

در سینمای ما، لزوم تجربهٔ تمام عیار در تمام شئون آن لازم بود، زیرا مامی خواستیم در تمامی شئون سینما تجدید نظر کنیم.

شده بودیم.

ما در این دوره دیگر شعار حمایت از فیلم ایرانی در مقابل فیلم خارجی را مطرح نمی کردیم بلکه این شعار را مطرح می کردیم که بهترین راه، «حمایت ازفیلم برتر ایرانی در مقابل فیلم خارجی» است. یعنی ما با عموم فیلمهای ایرانی، برخوردی یکسان وبی تفاوت نداشتیم. یعنی به همان گونه که توقعی یکسان از تمام فیلمها نداشتیم، از آنها نیز حمایتی یکسان به عمل نمی آوردیم. در این دوره بیشترین حمایت ما متوجه رأس هرم وکمترین آن متوجه کف هرم سینمایی شده است. کار به اینجا رسیده است که امروزه پرفروشترین فیلمهای سینمای ایران، بهترین فیلمها نیز هستند. این نسبت در مقابل کم فروشترین آثار نیز به نوعی وجود دارد واین دسته فیلمها، بدترین فیلمهای سینمای کشور محسوب می شوند. البته نمی توان وجود استثنا را انکار کرد. فیلمهای خوب کم فروش وفیلمهای بد پر فروش هم داشته‌ایم.

اگر درآمد مجموعه فیلمهای گروه «الف» رابر تعداد این فیلمها تقسیم کنید وهمین عمل را در مورد سایر گروهها انجام دهید، متوجه خواهید

شد که فیلمهای گروه «الف» از درآمد بیشتری برخوردار هستند. حال آنکه تعداد فیلمهای گروه «الف» از تعداد فیلمهای سایر گروهها (به تفکیک) کمتر است. با این طرحها عملاً صحنه سینمای کشور، صحنهٔ تنازع بقا برای زنده ماندن بهترین آثار شده‌است. این تنازع بقا بین افراد صاحب توانایی فرهنگی وهنری وافراد فاقد این امتیازها درگرفته است. طبیعی است در این بین کسانی که توانایی ساخت فیلم خوب را ندارند، تصفیه می شوند ودیگر لازم نیست ما آنها را از فیلم ساختن بازداریم.

اگر تا قبل از این مسائل، یك فیلمساز خوب به دلیل اینکه نمی خواست از اعتبار فرهنگی وهنری خود صرفنظر کرده، فیلم مبتذل بسازد، مغضوب تهیه کننده واقع می شد وتهیه کننده همواره از او فرار می کرد، امروزه وضع کاملاً فرق کرده است، بدین معنی که تهیه کننده (به دلیل سود مادی که حاصل خواهد کرد) اصرار دارد که چنین کارگردانی برایش فیلم بسازد. در حال حاضر تهیه کنندگان ما (که خیلی ازآنها فرقی باگذشته ندارند وهنوز دنبال سود هستند) به دنبال سناریوهایی می گردند که پس از ساخته شدن در گروه «الف» جای بگیرند، وبه دنبال فیلمسازانی هستند که بتوانند فیلم گروه «الف» بسازند ودر انتخاب سایر عوامل تولید هم، چنین وسواسی به‌خرج می دهند. این وسواس واین برخورد، به نوعی ضامن تداوم حرکت ما برای احراز هویت فرهنگی وتثبیت آن در سینماست وبازهمین امر تضمینی برای ادامهٔ روند ارتقای سطح کیفی سینمانیز هست.

امروزه دیگر سینماگران ما واهمه‌ای از انجام تجربیات هنری در فیلمهای تجاری ندارند. بسیاری ازفیلمهای تجاری که امروزه ساخته می شوند، محلی برای انجام تجارب هنری هستند. معمولاً فیلمسازهایی که فاقد جسارت لازم برای انجام تجربیات هنری هستند، فیلمهای گروه «ج» را می سازند واز آن هم بالاتر نمی روند. در این دوران عملاً شرایطی به وجود آمده است که فیلمساز می تواند با خاطری آسوده به فعالیت فکری خود بپردازد. البته تمام این کارها صرفاً حکم زمینه سازی دارند، ما هنوز حقیقتاً به مقاصدی که مد نظر داریم وسینمایمان بحه آرمانی که پیش رو دارد نرسیده وهمهٔ کارها وفعالیتهای فعلی اولین قدمها در این راه محسوب می شوند وبرای رسیدن به مقاصد والا، راه بسیاری درپیش داریم.

از دیگر اقدامات ما در این دوره تشکیل «هرم منزلتی» در سینماست. به این معنا که قدر ومنزلت هرکس چقدر است. می توانید به هرم منزلتی قبل از انقلاب هم نظری داشته باشید تا بدانید در آن دوره مشهورترین افراد سینما چه کسانی بودند. گمنامترین افراد سینمای قبل از انقلاب نویسنده‌ها بودند، در صورتی که در سینما (حتی قبل از انقلاب) نویسندگان اساسی ترین نقش را داشتند. یعنی یك کارگردان در نهایت سناریو را فیلم می کرده است واگر قرار بود اتفاقی در فیلم بیفتد، توسط نویسنده ممکن می شد؛ اما همین نویسندگان گمنامترین افراد سینما بودند وطبعاً پایینترین دستمزدها هم متعلق به این گروه بود. در آن دوره نویسنده در کف هرم منزلتی جای داشت. می بینید که ما در الگوی جدید سینما، ناگزیر هستیم در «هرم منزلتی» هم تجدید نظر کنیم. باید در این خصوص الگویی متناسب با سینمای جدید داشته باشیم.

موضوع گروهبندی وموضوعات مطرح شده در دورهٔ ارتقای کیفیت سینما، رفته رفته سینمای ما را صاحب «هرم منزلتی» جدیدی می کند. می خواهم مثالی بزنم؛ آقای کیارستمی قبل از انقلاب هم فیلم می ساختند. تاقبل از فیلم خانه دوست کجاست فرصت زیادی پیدا نشده بود که فیلمساز خوبی مانند ایشان به نحوی معرفی شود که همه بگویند «فیلم کیارستمی»، اما الان این اتفاق افتاده وحقیقتاً در سینمایی که کیارستمی به آن تعلق دارد، ایشان وامثال ایشان در رأس هرم منزلتی قراردارند. می بینید که آرام آرام هرم منزلتی شکل می گیرد و آن هم نه تنها در نزد گروهی بخصوص، بلکه در کل جامعه است که چنین اتفاقی روی می دهد. اگر زمانی بود که بیك ایمانوردی در رأس هرم منزلتی سینمای ایران قرار می گرفت، الان امثال کیارستمی رأس هرم قرار می گیرند. خلاصه امروزه رأس هرم به افرادی اختصاص یافته است که نقش فرهنگی وهنری دارند.

ازجمله اتفاقات دیگری که از دوران قبل زمینه‌چینی آن صورت گرفته بود ودر دورهٔ رشد کیفی سینما روی داد، مسئلهٔ استحالهٔ مخاطبان می باشد. افراد بسیاری معتقد بودند که مخاطب سینما محکم سرجای خود ایستاده وقابل تحول نیست؛ بنابراین باید همواره چیزی ساخت که او خوشش بیاید. پذیرفتن این ادعا مانند این است که ما در تمام شئون سینما قائل به رشد کیفی باشیم، مگر درمورد مخاطب! چنین ادعا وباوری نابخردانه است، زیرا اگر حادثه‌ای در مملکت اتفاق افتاده وآنقدر عظمت داشته که گروهی را تحت تأثیر قرار بدهد، حتماً برهمه مردم هم تأثیر گذاشته است. ما در طی نظر خواهیها

فیلمهایی هستند که به نیت نمایش ازخارج خریداری شده‌اند، اما به دلیل خالی نبودن اکران سینماها ازفیلم ایرانی، هنوز به نمایش در نیامده، فرصت قانونی نمایش آنهاسپری شده است.

وآزمونهایی که تقریباً همه روزه انجام می پذیرفت، متوجه شدیم که مخاطبان سینما در حال استحاله ودگرگونی هستند. من می خواهم فیلمهای پرفروش رامثال بزنم وشما نگاه کنید وفکر کنید که در کجای دنیا ودر کدام سینما، پرفروشترین فیلمها از جنس فیلمهایی است مثل عروسی خوبان، درمسیر تندباد، بای سیکل ران، افق، هی جوو گلنار. این فیلمها با هم فرق دارند اما هریك از اینها، بهترین فیلم در نوع خود هستند ودرکنار اینهافیلمهای دیگری بوده‌اند که سطحی پایین داشته‌اند، اما مخاطب، بهترین فیلم هرگروه رابرای تماشا انتخاب کرده است.

توقع مخاطبان سینما، روز به روز افزایش می یابد ودلیل این مدعا، انتخاب فیلمهایی است که در نوك پیکان سینما قرار دارند. می خواهم صحبتی را که بیشتر به یك شوخی سینمایی می ماند، برایتان نقل کنم؛ در صحبتهایی که با دوستانمان داشتیم، گفته می شد: «اگر می خواهیم اتفاقی در مخاطبان روی بدهد، ناگزیر هستیم که تعداد تماشاچیان را

افزایش بدهیم؛ اما بهترین کاری که برای قدم اول می توان انجام داد این است که گروهی را از سینما رفتن منصرف کنیم». ظاهر امر این طور به نظر می رسد که با چنین عملی، ما برخلاف جهت کلی سینما حرکت می کنیم. امّا ما این کار را کردیم ونتیجه خوبی هم عاید شد. شما امروزه بسیاری از تیپهای سینمارو پنج سال پیش را در سینما نمی بینید، تیپ مخاطبان فرق کرده است.

مخاطبان سابق سینما، از سینما انتظاری بجز تفریح وسرگرمی و... نداشتند. به یاد دارم که در سال ۶۲، سینمایی بود که نصف سالنش را به تولید پوشاك اختصاص داده بود و تماشاگران حرفه‌ای با این وضعیت به این سینما می آمدند واز لابه لای پوشاك، فیلم را تماشا می کردند بدون آنکه کمترین احساس ناراحتی بکنند. تصور این گونه مخاطبان از سینما، بسیار سطح پایین بود وآنها سالن سینما را محل استراحت وتفریح وتخمه شکستن و... می دانستند. ما زمانی در خصوص استحاله در مخاطبان موفق شدیم که حقیقتاً از حضور جماعت «سینمارو حرفه‌ای» منصرف شدیم. امروزه چنین وضعیتی به ندرت در سالنهای سینما اتفاق می افتد.

در سال شصت وشش ودرحین برگزاری جشنواره، سینما «عصر جدید» مسئول پخش فیلمهای ویژه وخارجی بود. این سینما به لحاظ همجواری با دانشگاه تهران ـ محل برگزاری نماز جمعه ـ در روزهای جمعه نمایش خود را دیرتر از معمول شروع می کرد. در همان ایام بسیاری از مردم زودتر به محل سینما می آمدند تا هنگام فروش بلیت موفق به تهیه آن بشوند. مأمورین نماز جمعه از آنجا که حس می کردند این صفها، موجب اخلال درامر نماز جمعه می شود، صفها را پراکنده می کردند ومی گفتند که: «پس از اتمام نماز صف ببندید.» دریکی از روزهای جمعه که چنین وضعی پیش آمده بود؛ به فاصلهٔ دودقیقه پس از اتمام نماز جمعه، صفی طولانی درجلوی سینما «عصر جدید» به وجود آمد وجالب این بود که بسیاری از افراد داخل صف هنوز سجادهٔ نماز در دست داشتند! می بینید که مخاطبان دیروز چگونه بودند ومخاطبان امروز چگونه؟ این امر نشان می دهد که قشر عظیمی از مردم، تازه دارند سینمارو می شوند. این افراد کسانی بودند که در زمان قبل از انقلاب، فیلم دیدن وسینما رفتن را فعل حرام می دانستند ودست اندرکاران سینما را افرادی سلامت نمی دانستند.

به هر حال یکی ازدست آوردهای دورهٔ ارتقای سطح کیفی سینما، عبارتست از تثبیت سینما به عنوان یك مقولهٔ فرهنگی. یکی دیگر از مسائل مطرح دراین دوره، گشایش باب «مباحث نظری» دو بارهٔ سینما بود واز دیگر دستاوردهای این دوره، ارزش یافتن سینمای ارزشمند ومتفکر بوده است. حال آنکه در دوران قبل از انقلاب وحتی در دوران قبل از دورهٔ ارتقای سطح کیفی سینما، صحبت از تفکر سینماگر، محلی از اعراب نداشته؛ ولی امروزه سینمای ارزشمند ومتفکر، به صورتی جدی مطرح است.

موضوع طرح سینمای مطلوب با هویت مستقل فرهنگی، مسیری را پیش پای سینما نهاده است که گام برداشتن درجهت نیل به سینمای وابسته به ریشه‌های فرهنگی خودمان را ضروری جلوه می دهد. به طوری که موفقترین

سینماگران کسانی هستند که در این راستا قدم برمی دارند. این ما نیستیم که سینماگران رادراین مسیر انداخته‌ایم، بلکه طبیعی است سینماگری که در این جامعه زندگی می کند، آثارش هم باید به درد همین جامعه بخورد. حتی اگر آثار سینمای ما مخاطب جهانی داشته باشد، بازباید از پشت تریبون همین جامعه با آنها ارتباط برقرار کند.

ازدیگر مسائل پیش آمده در این دوره، حضور سینمای ایران در صحنه‌های بین المللی بوده است. بنده در اینجا فقط توانستم تیترهای کلی را مطرح کنم ودر فرصت باقیمانده به سؤالات شما پاسخ خواهم گفت.

س: تصور می شود، اختصاص جوایز به فیلمهای ایرانی از سوی جشنواره‌های خارجی، بی ارتباط با سیاستهای دول اروپایی در قبال کشور مانیست. باتوجه به روند سازندگی در کشور ولزوم ارتباط مثبت با کشورهای اروپایی، این نظریه‌قوت می یابد که موج جوایز اختصاص داده شده به چند فیلم ایرانی در طی یك یا دوماه، وجود ارزشهای هنری در این آثار ونیز صحت خود جشنواره‌های مذکور را زیر سؤال می برد. باتوجه به اینکه جشنواره‌ها، ازجمله «جشنواره ریمینی»، در سطحی نیستند که با یك جشنوارهٔ استاندارد مقایسه شوند، مایلیم در این خصوص نظر شما را بدانیم.

ج: ما تقریباً عادت کرده‌ایم که در حوزهٔ سینما با سؤالات غلط اندر غلط اندر غلط مواجه بشویم. البته من قصد بی حرمتی کردن ندارم وپس از توضیح دادن، منظورم مشخص خواهد شد. متأسفانه فرصت چندانی برای توضیح مو به مو وجود ندارد، اما کار به این صورت نیست که ما در سال شصت وهشت به این نتیجه رسیده باشیم که باید فیلم روانه جشنواره‌ها بکنیم وجشنواره‌ها هم تحت تأثیر مسائل سیاسی، عکس العمل خاصی نشان بدهند. اگر ما موضوع سیاست ودیپلماسی را بشناسیم، با توجه به وضعی که ایران در جوامع بین المللی دارد، متوجه خواهیم شد که نشان دادن چراغ سبز به ایران ازطریق سینما، مضحکترین کار ممکن است. برای نشان دادن چراغ سبز، حوزه‌ها ومراکز بهتر ودقیقتری وجود دارد.

مسئلهٔ دیگر این است که پس از موضوع سلمان رشدی، کشورهای غرب، جو تبلیغاتی گسترده‌ای علیه ایران به پا کرده‌اند، این مسئله در تبلیغات آنها جنبهٔ فرهنگی به خود گرفته است. پس اساساً هیچ زمینه‌ای وجود ندارد که بخواهند درهمین حوزه، یعنی حوزهٔ فرهنگی، ازطریق سینما به ما چراغ سبز نشان بدهند. این توضیح از جنبه بین المللی قضیه بود.

اما ازنظر سینمایی، ما ازسال ۱۹۸۵ فعالیتهایی در زمینهٔ حضور در صحنه‌های بین المللی انجام داده‌ایم وسال به سال سعی داشتیم که حضوری گسترده در جشنواره‌های بین المللی داشته باشیم. البته ما در آن زمان این فعالیتها را اعلام نکردیم ودر حال حاضر هم فعالیتهایی در حال انجام است که تازمان به مقصد رسیدن، از اعلام آنها خودداری خواهیم کرد. ما ترجیح می دهیم که میوه رسیده را عرضه کنیم واصلاً قصد نداریم به محض کاشتن دانه، تبلیغات وقیل وقال راه بیندازیم.

حضور ما در جشنواره‌های بین المللی مختص به سال ۱۹۸۹ نیست، بلکه این حضور سابقه‌ای پنج یا شش ساله دارد. البته در سال

حاضر هم حضور ما در جشنواره‌های بین المللی به این چند جایزه فعلی ختم نخواهد شد. تا این لحظه‌ای که در خدمت شما هستم، از ابتدای سال تاکنون هشتاد حضور بین المللی داشته‌ایم.

اگر کسی با مسئله حضور در جشنواره‌های بین المللی آشنا باشد، می داند که نفس شرکت در برخی جشنواره‌ها گاه بسیار مهمتر از برنده شدن است. به عنوان نمونه عرض می کنم که فیلم **نارونی** برای شرکت در جشنوارهٔ **شیکاگو** انتخاب شده است. جشنوارهٔ **شیکاگو** معتبرترین جشنوارهٔ بین المللی آمریکا است. انتخاب فیلم نارونی برای شرکت در بخش مسابقه این جشنواره، اهمیتی بیش از برنده شدن این فیلم مثلاً در جشنوارهٔ مانهایم دارد. اما متأسفانه رسانه‌های گروهی ما با این مسائل آشنا نیستند و برای آنها فقط برنده شدن اهمیت دارد.

ما در جشنواره‌های معتبر امسال، حضوری قوی داشته‌ایم. اتفاقاً جوّ بسیار شدیدی که در کشورهای غربی علیه کشور ما به وجود آمده، بزرگترین عامل کمك به ما بوده است. وقتی ما در بازار بین المللی فیلم میفد که مهمترین بازار بین المللی فیلم است، حضور پیدا می کنیم، از چند جهت اسباب تعجب غربیها فراهم می شود: اولاً، آنها سؤال می کنند مگر شما هنوز زنده‌اید؟ ثانیاً، مگر شما به غیر از شتر با چیز دیگری سروکار دارید که می توانید فیلم بسازید؟ ثالثاً، چطور است که تولید کنندهٔ فیلم شده‌اید؟ رابعاً، مگر چقدر تولید می کنید که در بازار درصدد عرضه بر می آیید؟ و... همهٔ این مسائل باعث تعجب غربیهاست، زیرا آنها در

تبلیغات خود سعی کرده‌اند ازکشور ما تصویری عقب مانده ارائه دهند وچنین حضوری در جهت خلاف آن تبلیغات ونفی کننده آنهاست. علاوه بر اینها وقتی آنها فیلمهای ما را می بینند، بیش ازپیش دچار تحیر وتعجب می شوند. این حیرت وشگفتی که غربیها در مواجهه با سینمای ایران دچار آن شده‌اند مارا با صحنه‌های جالبی روبرو کرده است.

مدیر جشنوارهٔ شیکاگو، دوست صمیمی شاه بود وپس از پیروزی انقلاب او اصلاً تمایلی به فکر کردن دربارهٔ ایران نداشته است زیرا ایران برای او مبغوض بود؛ وقتی فیلم نارونی در جشنوارهٔ مونترآل نمایش داده شد علی رغم توقع عمومی (مبنی برپروپاگاندا وتبلیغاتی وسخیف بودن فیلمهای ایرانی) بینندگان درست با نقطهٔ مقابل تصورات خود مواجه شدند وبه قدری دچار حیرت شدند که منتقدان وجامعهٔ مطبوعاتی آنجا دائماً دربارهٔ این فیلم گفتند ونوشتند به طوری که همین مدیر مغرور جشنوارهٔ شیکاگو به ناچار از ما درخواست کرد که این فیلم را ببینند. پس از دیدن این فیلم، او درخواست ودعوتی مبنی بر شرکت این فیلم در جشنوارهٔ شیکاگو تسلیم هیأت ایرانی کرد. ایشان هیچ علاقه‌ای به ما ندارند اما به دلیل قوت فیلم ایرانی ناگزیر از دعوت این فیلم به جشنوارهٔ شیکاگو بود. چنین مسائل واتفاقاتی هم یکی دومورد نیست. خهلی بعید است که تمام دنیا، کار وزندگی خود را کنار بگذارند ویا هم متحد شوند تا از دریچه سینما، به ایران درِ باغ سبز نشان دهند!

دربارهٔ جشنوارهٔ ریمینی باید عرض کنم این جشنواره آن طور هم که شما می گویید نیست.

حضور ما در جشنواره‌های بین المللی مختص به سال ۱۹۸۹ نیست، بلکه این حضور سابقه‌ای پنج یا شش ساله دارد.

در ایتالیا جشنواره‌های بسیاری برگزار میشود که قدیمیترین ومعتبرترین آنها جشنوارهٔ ونیز است. از نظر روشنفکرهای ایتالیا، جشنوارهٔ ونیز، جشنواره‌ای پیر ومرده است به طوری که در آن هیچ حرکتی روی نمی دهد. تلاشهای بسیاری برای ایجاد تحول در این جشنواره صورت گرفت، اما همهٔ آنها محکوم به شکست بودند. جشنوارهٔ ریمینی، در حقیقت رقیب جشنوارهٔ ونیز می باشد. این جشنواره همچنین از حمایت جریان روشنفکری ایتالیا برخوردار است. پس، جشنوارهٔ ریمینی، جشنواره‌ای کم اعتبار یا بی اعتبار نیست.

به عقیدهٔ بنده هیچ لزومی ندارد ما خودمان را در صحنه‌های بین المللی دست کم بگیریم. البته باید نسبت به آرمانگراییهای خود، خضوع وخشوع داشته باشیم. چیزی که در حال حاضر به عنوان سینما در دست ماست با سینمای مطلوب ما تفاوت بسیار دارد. اما همین سینمای فعلی هم در صحنه‌های بین المللی برای ما افتخار آفرین است. واصلاً عجیب نیست که فیلم بایسیکل ران در جشنوارهٔ ریمینی برندهٔ جایزهٔ اول بشود.

من امسال در جشنوارهٔ کن حضور داشتم؛ نیمی از فیلمهای شرکت داده شده در جشنواره، صاحب کیفیتی به مراتب نازلتر از ده فیلم بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ فجر سال شصت وهفت بود.

من اصولاً عادت ندارم وتا به حال نیز از سینمای خودمان یا سینماگرانمان تعریف نکرده‌ام وگفته‌هایم کاملاً به دور از اغراق است، اما در اینجا لازم دیدم که چنین مقایسه‌ای را انجام بدهم. ما نباید خود را دست کم بگیریم وگمان کنیم که موفقیتهای بین المللی ما دلیلی بجز کیفیت فیلمهایمان دارد. دلایل بسیاری علیه ما وجود دارد که نخواهند فیلمهایمان را مطرح یا برنده کنند، اما هیچ دلیلی له ما وجود ندارد واگر فیلمهای ما برنده می شوند، این به دلیل کیفیت این آثار است.

بعضی جشنواره‌ها بغض بسیاری نسبت به ما دارند، هرفیلمی که به جشنواره می رود، غربیها به انواع حیل می خواهند طوری تبلیغ کنند تا بیننده‌ها این آثار را متعلق به جامعهٔ ما ندانند. مثلاً وقتی فیلم آقای جعفری جوزانی در جشنوارهٔ مونترال شرکت کرد، گفتند که: «جعفری تحصیلات سینمایی خود را در آمریکا گذرانده است». آنها با این حرف درصدد القای این مفهوم هستند که علت کیفیت خوب فیلم ایشان، تحصیل در آمریکاست! تعابیری که آنها در بارهٔ سینمای ما دارند، بعضاً مورد باور وقبول فیلمسازان ما واقع نمی شوند. وقتی دستفروش آقای مخملباف را با فیلم داستانهای نیویورک که ساختهٔ سه فیلمساز مطرح شده در بوق رسانه‌های گروهی غرب می باشد (اسکورسیسی، کاپولا، وودی آلن) مقایسه می کنند، خود منتقدان غربی نظر می دهند که دستفروش به مراتب بهتر از داستانهای نیویورک است. البته آقای مخملباف از شنیدن این خبر شاید بخندند وبگویند که: «اینها هم مارا خیلی جدی گرفته‌اند.» اما منتقدی که چنین نظری را ارائه می کند، از اعتبار خودمایه می گذارد وبرای او اصلاً مهم نیست که مخملباف می خندد یا نمی خندد. او نگران این است که نکند جامعهٔ سینمایی آمریکا به او بخندد. قطعاً چیزی در این بین هست که سینمای ما را مطرح می کند زیرا به قول معروف تا نباشد چیزکی مردم نگویند چیزها!

س: لطفاً بفرمایید آیا جشنواره‌های خارجی، رده‌بندی خاصی برای تفکیک فیلمها دارند یا خیر؟ یعنی مثل مسابقات فوتبال، تیمهای اروپا وآمریکا وآسیا و... جدای ازهم مسابقه می دهند وتیمهای هر قاره با خودبازی می کنند؟ یا فیلمهای ایرانی درکنار آثار اروپایی وآمریکایی و... نمایش داده می شود؟

ج: در بین خود جشنواره‌ها، تقسیم بندیهایی وجود دارد. جشنواره‌ها به میزان اعتباری که دارند، تقسیم بندی می شوند. درست مثل گروه‌بندی فیلمها در سینمای ایران. البته این تقسیم بندی بدین منزله نیست که فیلمها در گروههای متفاوت کیفی یا جغرافیایی دسته‌بندی بشوند. جشنواره‌هایی هم هستند (مثل جشنوارهٔ نانت) که صرفاً به فیلمهای جهان سوم می پردازند. ولی عموم جشنواره‌ها ناگزیر هستند تفاوتی بین فیلمها قائل نشوند وحداقل، ظاهراً ناگزیر هستند چنین تفاوتی قائل نشوند. اگر فیلمی به بخش مسابقه جشنواره راه پیدا بکند، در کنار سایر آثار راه یافته، به نمایش در می آید.

به عنوان مثال در جشنوارهٔ فیپا که فیلم آقای عیاری برنده جایزه شد، فیلمهای دیگری از آمریکا وانگلیس وفرانسه وایتالیا و... نیزدر کنار فیلم آقای عیاری حضور داشتند. یا در جشنوارهٔ

ریمینی فیلمهایی از کشورهای آمریکا، کانادا وکشورهای اروپای غربی حضور داشتند. این فیلمها در حقیقت برای برنده شدن واردیك رقابت جهانی می شوند.

البته باید گفت که تعداد جشنواره‌های مسابقه‌ای در سطح دنیا کم است وبیشتر جشنواره‌های بین المللی یا به صورت «جشنوارهٔ جشنواره‌ها» هستند ویا تحت عناوین بخصوص، به صورت اطلاعاتی برگزار می شوند. در بسیاری از مواقع اعتبار این گونه جشنواره‌ها بیش از اعتبار جشنواره‌های مسابقه‌ای است. به عنوان نمونه، جشنوارهٔ لندن اعتباری بیش از قسمت مسابقه جشنوارهٔ مونترال دارد. قسمتهای جنبی خود جشنوارهٔ مونترال اعتباری بیش از بخش مسابقه همین جشنواره رادارا‌ست، این موضوع در مورد جشنوارهٔ کن هم مصداق دارد.

البته در دنیا، سینما را تحت یك تقسیم بندی قرار می دهند. اصولاً سینما در یك موقع به سینمای کشورهای سوسیالیستی، سینمای غرب وسینمای جهان سوم تقسیم می شده است؛ اما وقتی به نحوهٔ حضور سینمای ایران در جشنواره‌های بین المللی نگاه می کنیم؛ در می یابیم که ناگزیر هستیم به مسائل جدیدی توجه کنیم. در سینمای دنیا، چیزی مانند سینمای کشورهای سوسیالیستی، دیگر مطرح نیست. چون خود کشورهای سوسیالیستی از چنین سینمایی دست برداشته‌اند. امروزه ازنظر آنها یك سینمای جهان پیشرفته داریم ویك سینمای جهان سوم که شامل سینمای آمریکای جنوبی، هند، کشورهای عربی و... می باشد. این سینما را در مرزبندیها وتحت معیارهای مشخصی مورد ارزیابی قرار می دهند.

وقتی ما برخورد جشنواره‌ها را با سینمای ایران می بینیم، در می یابیم که آنها سینمای ایران را در محدودهٔ سینمای جهان سوم مورد ارزیابی قرار نمی دهند واین نکته، نکته‌ای بسیار قابل توجه است. سینمای ایران در نسبت طولی با سینمای هند وآرژانتین وترکیه و... قرار نمی گیرد. از این نظر که در طی سالهای اخیر، ایران در تیتر اخبار جای داشته وتصور پررنگی از ایران بر اذهان غربیها حاکم شده است (وایران نزد آنها معروف به جایی است که حرفهای عجیب وغریب از آن در می آید وبدیهیات عالم را مورد سؤال قرار می دهد و...) طبیعی است که از ایران توقع سینمایی متفاوت با سینمای عالم دارند.

در محافل فرهنگی دنیا، از سینمای ما به عنوان «سینمای پُست مدرن» نام می برند واین بسیار جالب است. آنها سینمای ما را در مقایسه با سینمای خودشان می سنجند نه در مقایسه با سینمای کشورهای جهان سوم. برخورد آنها با آثار ما، درست مثل برخورد خودمان با آثارمان می باشد. می توان گفت غربیها ومراکز فرهنگی آنان، همان توقعی را از سینمای ما دارند که ما خودمان داریم. آنها توقع دارند سینمای ما، هویتی مستقل ازنظر فرهنگی وهنری احراز کند وزبان جدیدی را برای بیان حرفی جدید به‌کار بگیرد. ما نیز به دلیل حیات در همین محیط فرهنگی، چنین توقعی از سینمای خودمان داریم.

کسانی که نگرانند مبادا سینمای ما (به دلیل حضور در صحنه‌های بین المللی) دچار

انحراف بشود، باید بدانند که حتی اگر سینماگران ما حاضر به انحراف بشوند، صحنه‌های بین المللی حاضر به قبول انحراف سینمای ما نیستند! البته این امر بدین معنا نیست که آنها ما را دوست دارند، آنها در اثر فضای عمومی که در ایران دیده‌اند، از ما توقعاتی دارند که توقعات خود ما نیز هست. ما وقتی می توانیم در عرصه‌های بین المللی موفق بشویم که سینمایی با هویت ملی وفرهنگی داشته باشیم. توجه کنید که چه فیلمهایی از ما، در صحنه بین المللی موفق بوده‌اند وکدامها کسب موفقیت نکرده‌اند. شاید موجب تعجب باشد که برخی فیلمهای مطرح، در جشنواره‌ها پذیرفته نشدند، زیرا آنها بخشی از سینمای مارا می خواهند که درپی تلاش برای احراز هویت فرهنگی است. آنها می خواهند در فیلمهای ما به زعم خودشان موجود عجیب الخلقه (ایران) را ببینند.

س: پس از برگزاری هفت «جشنوارهٔ فجر»، عده بسیاری نمی توانند فیلمهای، خصوصاً بخش مسابقه وجنبی را ببینند واین درد آور است که تمام صندلیها ازقبل رزرو می شوند وعده‌ای با کارت مخصوص فیلمها را می بینند ویابلیت را از بازار آزاد تهیه می کنند. لطفاً بفرمایید آیا بازهم شاهد چنین وضعی خواهیم بود.

ج: میزان مراجعه کنندگان به جشنوارهٔ فجر حیرت انگیز است ودر دنیا کمتر دیده می شود. جشنوارهٔ لوکارنو(که فیلم خانه دوست کجاست در همین جشنواره برنده شد) صاحب یك میدان نمایش فیلم با گنجایش ده هزار نفر است. مدیر جشنواره می گفت: «در طول جشنواره ما هشتاد هزار تماشاچی داشتیم» اما ما در جشنواره هفتم حدود چهارصدوبیست هزار تماشاچی داشتیم، آن هم در سالنهای ششصد یا هفتصد نفری. یعنی در تمام مدت جشنواره سالنهای ما با جمعیتی بیش از صددرصد ظرفیت خود مواجه بوده‌اند. تقریباً بسیاری از سالنها دو سشانس فوق العاده داشته‌اند. ماچه کنیم که این تعداد علاقمند به سینما داریم اما امکاناتمان کم است؟ در ایام جشنواره، ما پدیده‌ای به نام «تب جشنواره» داریم که هیچ ربطی به تماشای فیلم ندارد، زیرا همان فیلمها یك ماه بعد در سینماها نمایش داده می شوند اما با استقبال مواجه نمی شوند. علاقمندانی که بلیط را به ده برابر قیمت واقعی (در زمان جشنواره) می خرند، حاضر نیستند یك ماه بعد همان فیلم را در سالن سینما ببینند. واقعیت این است که ما راهی پیدا نکرده‌ایم تا دوستان ده روزه سینما، در طول سال، دوست سینما باقی بمانند. ما به دلیل محدودیتهایی که برگزاری هرجشنواره‌ای دچار آن است، راهی برای رفع این معضلات نداریم.

درمورد جشنواره به عنوان یك پاسخ کلی می توانم بگویم که یکی از مشکلات ما در زمینهٔ سینما، متمرکز شدن این رویداد بزرگ سینمایی - جشنواره فجر - در یك محدودهٔ زمانی کوتاه وسپس سکوت در تمام طول سال است. یعنی ما فقط در دههٔ فجر شاهد استقبال از سینما هستیم ودر طول مدت سال دیگر هیچ خبری نمی شود (البته منظورم در محدودهٔ سینمای حرفه‌ای است). لازم است که ما در طول سال رویدادهایی مانند جشنوارهٔ فجر داشته باشیم. ما در حال حاضر مشغول کاربرروی چنین طرحی

هستیم وانشاءالله پس از به نتیجه رسیدن، به اطلاع عموم خواهد رسید. برای اطلاع باید بگویم که خود ما هم درصدد هستیم تعداد رویدادهای سینمایی، در مقاطع مختلف سال افزایش بیابد، به طوری که منحصر به تهران نباشد.

س: با توجه به موفقیتهای پی در پی ایران، به خصوص در سال جدید، نیاز شدیدی به نقد تئوریك وعلمی حس می شود. تاکی باید شاهد فحش وناسزای عده‌ای به عنوان منتقد، در مطبوعات ورسانه‌ها باشیم؟ بسیار خوب است که بخشی از یك مجله ویا یك مجله جداگانه، به درج نقدهای علمی وتئوریك اختصاص بیابد.

ج: ما در کلیهٔ مراحل ومقاطع سینمای ایران (که برایتان به صورت خلاصه برشمردم) باچنین سؤالاتی مواجه بوده‌ایم. بسیار سؤال می شد که، تا به کی باید شاهد فیلمهای بد باشیم؟ یا، تا به کی باید شاهد نمایش بد باشیم؟ و... کسانی که این سؤالها رامطرح می کردند انگار گمان می کردند که تمام فیلمها را خود بنده می سازم وسالنهای نمایش را اداره می کنم و... در واقع دست اندرکاران سینما باید خودشان در مسیر بهبود وضعیت سینما قدم بردارند. واقعیت این است که تا در نقد نویسی وبرخورد رسانه‌ها با نقد وسینما، تغییری حاصل نشود، این کارها طبق همان الگوی قبل از انقلاب که گرفتارش بوده وهستیم پیش خواهند رفت. همین مسائلی که در این سؤال عنوان شد، درد سینمای ماست وما تنها، زمانی می توانیم براین معضلات فائق شویم که در الگوهای فعلی تغییر بدهیم.

اگر سینمای ما موفقیتهایی کسب کرد، این

این نکته که‌قرار است سینمای ما به عنوان مقوله‌ای فرهنگی احراز هویت بکند بدین معناست که سینما باید در صحنه فعالیتها وتحولات وجریانات فرهنگی جامعه، حضوری فعال داشته باشد وحتی باید سینما میدان دار این مسائل بشود، زیرا سینما بضاعت وتوانایی انجام چنین کاری را دارد.

موفقیتها حاصل جسارت کارگردانان وکسانی بود که در سینما نقش تألیفی دارند. اینها شجاعت به خرج داده وجسارت کردند ودر مقابل تحقیرشدگی در مقابل فرهنگ غرب، که درجامعهٔ سینمایی امری طبیعی تلقی می شد، قد علم کردند ویا معارضه ومبارزه با این حس تحقیرشدگی توانستند موفقیتهایی کسب کنند وتا حدودی هویت مستقل برای سینما کسب کنند. من به یاد دارم که یك روز به یك فیلمساز گفتم: «این فیلم توکپیهٔ فلان فیلم کوروساوا است» آن کارگردان از این حرف بنده به شدت خوشحال شد. بعد به یکی دیگر گفتم: «با فیلمهایی که می سازی، به نظر می رسد از روی دست جان فورد نگاه می کنی» ایشان هم به شدت کیف کردند ومحظوظ شدند! می خواهم بگویم

تصوری که مخاطبان سینمای قبل از انقلاب، ازسینما در ذهن خود داشتند این طور بود که سینما خفیف ترین نحوهٔ گذران اوقات فراغت (یا بهتر بگویم، وقت کشی) همراه با تخمه شکستن و شوخی ومزاح است. طبیعی است که چنین الگویی باید تغییر کند.

درجامعه سینمایی، تحقیر شدگی نه تنها امری مذموم نبود بلکه امری بسیار ممدوح شمرده می شد. اما الآن سینماگر ما دروضعیتی است که اگر به او بگویید «کارهایت شبیه آثار فلان فیلمساز خارجی است» او ناراحت وشرمنده وخجل می شود. یعنی اگر در درون فیلمساز ما، تحقیر شدگی وجود داشته باشد، دیگر مثل گذشته از بروز آن کیف نمی کند بلکه خجالت می کشد.

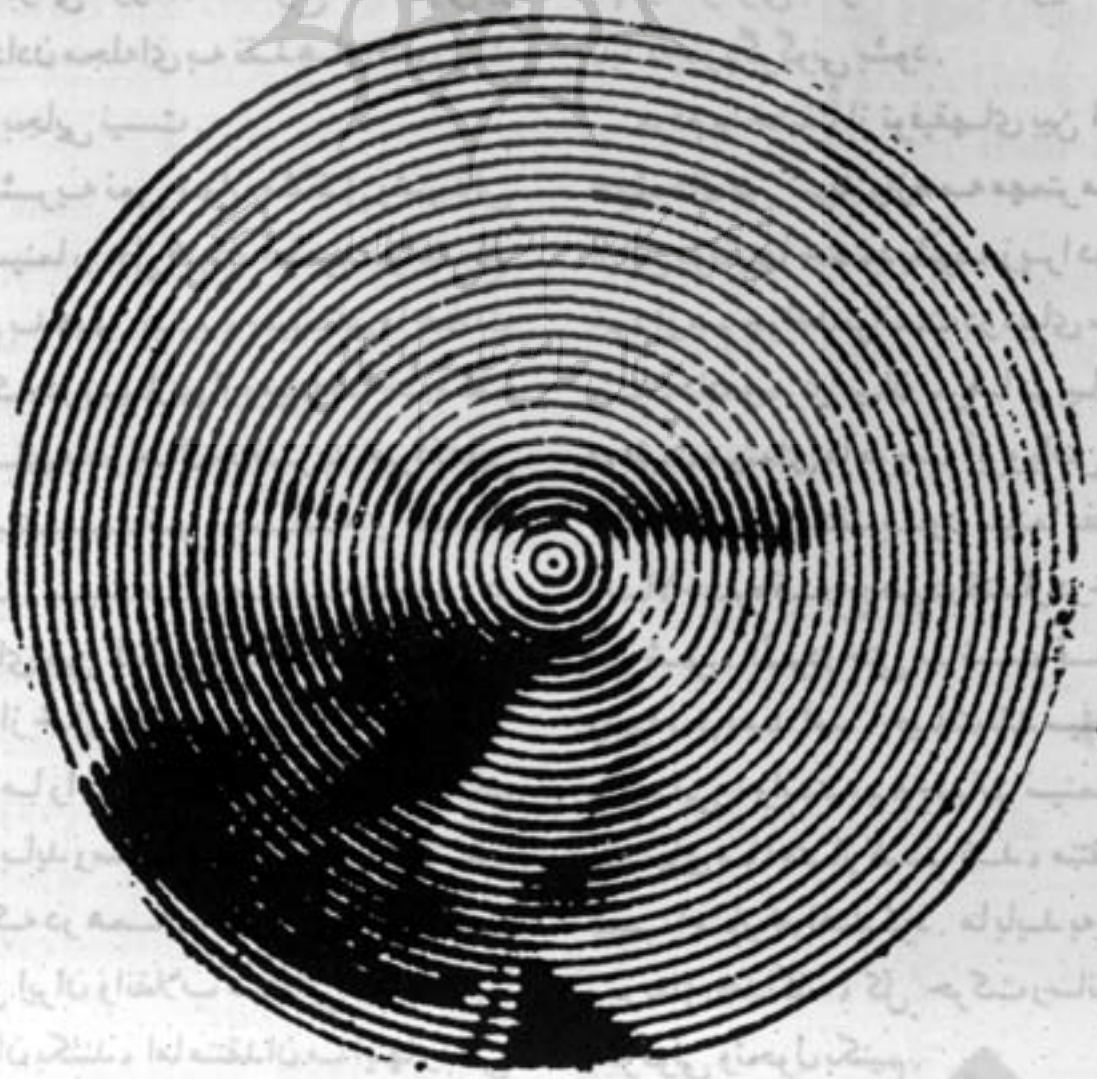
امروزه سینماگر ما، قد علم کرده ومی گوید: «می خواهم خودم باشم؛ نمی خواهم دنباله‌رو کوروساوا و... باشم» سینماگر ما امروز به جایی رسیده که باید روبه روی کوروساوا و... بنشیند وبا او گفتگو کند تا حرف یکدیگر را بفهمند؛ اما در گذشته فیلمسازان ما ازبس خود را حقیر می دیدند که فکر می کردند حرفهای فلان کارگردان را نمی فهمند وبه همین دلیل تصورات وتوهمات بسیار مضحك وخنده‌داری از کارگردانان دنیا ساخته می شد. از همین دیدگاه بود که شبیه شدن یکی ازفیلمهای کارگردان ما به یکی از فیلمهای کارگردانان خارجی، موجبات کیف وشادی کارگردانان ما را فراهم می کرد. خلاصه اگر امروزه شاهد موفقیتهای سینمای ایران هستیم، این امر به دلیل خروج کارگردانان از حبس تحقیرشدگی وبه خرج دادن شجاعت وجسارت می باشد.

متأسفانه ما در بخش نویسندگی برای سینما، چندان موفق نبوده‌ایم. نویسندگان سینمایی امروزه ما، دارند به عنوان سمبل تحقیرشدگی فرهنگی در مقابل غرب (ونه آن هم فرهنگ غرب امروز، بلکه فرهنگ غرب از نوع آمریکایی دهه‌های پنجاه وشصت) مطرح می شوند، اینها سینمای آمریکا را به عنوان معیار گرفته‌اند وهمه چیز را برطبق آن می سنجند. متأسفانه سینمای ما دچار چنین بلایی است. نویسندگان سینمایی ما آنقدر گنده دماغ هستند که به همه چیز بابی تفاوتی نظر می کنند. نقل است که «اعلم» برای سخنرانی، به دانشگاه جندی شاپور رفته بود. بعد دانشجویان را به اجبار پای سخنرانی ایشان نشانده بودند. آقای اعلم گفته بود که «دانشگاه جندی شاپور نه تنها در جهان...» بعد فکر کرده بود که پس در کجا؟ ...حالا نویسندگان سینمایی ما هم چنین وضعی دارند. ازسوی دیگر منتقدان ماهم همینطورند. منتقد به خودش اجازه می دهد که بگوید چه چیز درست وچه چیز غلط است. اما آیا این منتقدان دارای تجربه‌ای بیش ازفیلمسازان هستند؟ آیا بیش از فیلمسازان حق دارند؟ آیا دارای حیات فرهنگی بیشتری هستند؟ آیا بیش از فیلمسازان زحمت کشیده‌اند؟ آیا بیش ازفیلمسازان ما با سینمای دنیا مرتبط هستند

و. . . ؟ پس چه هنری دارند که این طور علیه فیلمسازان شمشیر می کشند و به جان سینما وفیلمساز می افتند؟ اصلاً معلوم نیست این منتقدان براساس چه معیاری کار می کنند و به جان سینما می افتند.

متأسفانه سینمای ما، نه تنها پشتوانهٔ رسانه‌ای ندارد، بلکه دشمن رسانه‌ای هم دارد. در هیچ کجای دنیا چیزی نمی یابید که بدون پشتیبانی رسانه‌ای، حیات طبیعی داشته باشد. فیلمساز فقط دو ساعت وقت دارد که با تماشاچی حرف بزند، رسانه‌ها باید فاصله زمانی بین این دو ساعتها را بپوشانند، تا یك فیلمساز در قرابت بیشتری، باتماشاچی ارتباط برقرار کند. در سایر نقاط دنیا رسانه‌ها نقش ومأموریت خود را می دانند، در صورتی که رسانه‌های جامعه ما

مسیر سینمای ما، مسیر سربالایی است، درست مانند دامنهٔ کوه. در ابتدای امر مدعیان بسیاری برای صعود از این کوه پیدا می شوند، اما هرچه که بالاتر برویم ادامهٔ مسیر، نفس وتوان بیشتری را می طلبد. بسیاری که فاقد چنین توانایی باشند از ادامهٔ مسیر باز خواهند ماند.



یانقش خودرا نمی دانند ویا اصلاً نمی دانند که نمی دانند!

شما صحبت از موفقیت بین المللی سینمای ایران می کنید، اما می دانید این حرف شمابه نقل از کدام روزنامه است؟ شما به نقل از مطبوعات ما این حرف را نمی زنید، بلکه به نقل از روزنامه‌های لیبراسیون، لاکروا و. . . این حرف را می زنید. بد نیست بدانید که روزنامه‌های ما پس از مدتها خواهش وتمنا، حاضر شدند خبر موفقیت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های بین المللی را درج کنند. مطبوعات خبر موفقیت سینمای ما را درج نمی کنند، زیرا باخود می اندیشند: «این همان سینمایی بود که ما فحش وناسزا نثارش می کردیم، حالا چطور است که دارد سری در میان سرها در می آورد!» اما توقع شما مبنی بر اختصاص دادن مجله‌ای به نقدهای تئوریک وعلمی توقع بجایی نیست.

با یک نشریه نمی توان مشکل پشتیبانی رسانه‌ای از سینما را حل کرد، اما می توانیم یک کاری انجام بدهیم. ببینید، سینمای ما عادت کرده است که در بسیاری از زمینه‌ها خودکفا باشد. سینمای مادر حال حاضر به خودکفایی در امر پشتیبانی رسانه‌ای عادت کرده است. سینمای ما باحضور در صحنه‌های بین المللی وانعکاس اخبار مربوطه، از خارج مرزها به داخل، عملاً رسانه‌های ما را در وضعیت انفعالی قرار داده است. الآن باید رسانه‌های ما کاری کنند. نمی شود که در همه جای دنیا صحبت از سینمای نوین ایران وانقلاب سینمایی وسینمای با ارزش در ایران بکنند، اما منتقدان ما اینها را نفی کنند.

در دوران دانشجویی جمعی دوازده نفره به یک سفر علمی رفته بودیم، در میان راه سر یک دو راهی رسیدیم، یازده نفر از ما یک مسیر را انتخاب کردند ویک نفر باقی مانده مسیر دوم را. هرچه اصرار کردیم بیاباهم برویم، گفت: «نخیر باید از این راه برویم. اصلاً همه شما لج باز هستید!»، او آخرش به همان راهی که انتخاب کرده بود رفت. مگر منتقدان ونویسندگان سینمایی می توانند در مقابل همه بایستند وآنها را لج باز بخوانند؟ در صورت بروز چنین حالتی، همه به آنها خواهند خندید. از آنجا که منتقدان از این خنده‌ها خشنود نخواهند شد، ناگزیر خواهند شد که الگوی مد نظر خود را تغییر بدهند. ما نمی توانیم از عناصر سینما صرفنظر کنیم. به همین دلیل معتقدیم که منتقدان هم باید دچار دگرگونی بشوند. همان طور که فیلمساز هم باید دچار دگرگونی بشود.

مردم ما حقیقتاً از توفیقهای بین المللی سینما خوشحال می شوند وازهمه مهمتر منتقد ما باید از این موفقیتها خشنود بشود، زیرا در این صورت خود او هم خواهد توانست در دنیای سینما خودی نشان داده وسری میان سرها در بیاورد. قطعاً موفقیت سینمای ما موجب آبرو یافتن منتقد ما نیز هست. چون منتقد بدون سینما مفهومی ندارد وبالاخره قارچ هم درکنار درخت، سبز می شود. اگردرختی نباشد، قارچی هم به وجود نخواهد آمد. حیات نقد سینمایی ومنتقد سینمایی، وابسته به حیات سینماست. اگر سینمای ما اعتبار کسب کند، منتقدان ما هم کسب اعتبار خواهند کرد. ما باید به جای انتشار نشریه‌ای جداگانه، کلِ حرکت رسانه‌ای را دچار دگرگونی وتحول بکنیم. ◆