فیلمساز: هنرمند یا محقق؟

• نشستی با کریم زرگر

■ ورود به سینما برای من بیشتر یک کار تحقیقاتی بود در زمینهٔ اصل سینما، تا یک کار ذوقی و هنری.
با سینما می‌توان به مثابهٔ یک تجربهٔ آزمایشگاهی برخورد کرد...
باید معضلات اجتماعی را سراغ کرد و توسط سینما به میان مردم کشاند.

□ کریم زرگر از جمله سینماگرانی است که اگرچه مدّت زیادی از ورودش به عرصهٔ سینما نمی‌گذرد، ولی خیلی زود در این وادی جا افتاده و مراتب رشد را به سرعت پیموده است. زمانی که قصد مصاحبه با او را کردیم، بیشتر منظورمان صحبت درباب مدیریت تولید بود؛ ولی وقتی قرار و مدار گذاشته شد و چندی بعد به دفتر مجله آمد، کارگردانی اولین کارش را به پایان رسانده و در تدارک ساخت فیلم دوم بود.

کریم زرگر مدّتی مدیر شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی و مدّتی هم رئیس دانشکدهٔ صدا و سیما بوده است. آشنایی جدّی او با فیلمسازی عملی اززمانی آغاز شد که مدیریت تولید سریال «کوچک جنگلی» را پذیرفت. بعد از آن هم در «عروسی خوبان» و «آب را گل نکنید» (به کارگردانی شهریار بحرانی) همان وظیفه را برعهده داشته و انصافاً هم خوب از عهده برآمده است. «مدرسهٔ رجایی» اولین فیلمی است که کارگردانی کرده و اکنون همراه با بچه‌های واحد تولید فیلم حوزهٔ هنری دومین فیلم خود را با نام «أی منفی ـ ۵» در دست ساخت دارد.

با صمیمیت و تواضع بسیار به دفتر مجله آمد و موقعی هم آمد که برق رفته بود و در آن گرمای بسیار صحبت گرم و شیرینی داشتیم، اگرچه نظریات او در باب سینما چندان به مذاق ما خوش نمی آمد؛ با سینما بیشتر به عنوان یک محقق روبرو می شد تا یک هنرمند. میان سینما و تلویزیون تفاوتی چندان قائل نمی شد و هر دو را رسانه تبلیغاتی می دانست. و البته ناگفته نباید گذاشت که از میان حرفهای او به راحتی می شد استنباط کرد که خود خیلی بیشتر از نظریاتش اهل عشق و هنر است.

منتظر هستیم تا چهرهٔ واقعی او را در «مدرسهٔ رجایی» و «أی منفی ـ ۵» ببینیم، چرا که شخصیت فیلمساز، خواه ناخواه در آینهٔ اثرش لو می رود.

□ اگر صلاح می دانید نحوهٔ ورود خود را به عرصهٔ سینما بیان بفرمایید.

■ داستان از سال ۶۱ شروع می شود که ما یک کار تحقیقاتی را با بچه‌های جهاد دانشگاهی شروع کردیم، دربارهٔ تبلیغات. نتیجهٔ کار تحقیق در مجموع خیلی خوب بود، تا آنجا که ما دریافتیم اصولاً سیستمهای تبلیغاتی غربیها بیشتر برچه مسائلی متمرکز است. جهان امروز در چنبرهٔ تبلیغات اسیر است و راه تنفّس بشریت، با استفاده از روشهای خاصّی که در سیستم ارتباطات بین المللی به راحتی مرزها را شکسته است و فرهنگها را از درون تهی کرده، مسدود شده است. بنابراین حضور ما درجهان کنونی، لاجرم بدین معناست که ما جزئی از این سیستم خواهیم بود و هیچ راهی برای فرار از درون آن نداریم. چه باید بکنیم؟ خوب، این یک سؤال بود؛ سؤالی که باید به دنبال جوابش می‌گشتیم.

همین سؤال برای دانشجویان بسیار مهم بود و در جستجوی راه‌حل به نتیجه‌ای رسیدند که با جواب پرسش شما ارتباط دارد. مسلّم است که انقلاب اسلامی، با توجّه به آرمانهای انقلابیش برمبنای اسلام، نمی‌توانست به طور مطلق تسلیم این سیستم شود، چرا که اساساً این سیستم ساخته و پرداختهٔ جریانی است که اصلاً نمی‌تواند مورد قبول ما باشد. پس چه باید بکنیم؟

باید بگوییم که بیگانگان توسّط مکانیسم خاصّی ما را درگیر این سیستم بین المللی کردند. آن مکانیسم نیز، حاصل این تفکّر است که اگر علم و دانش قابل انتقال است، پس انتقال اطلاعات جزء لاینفک دانش بشری است. در این نظام ارتباطی، اطلاعات از طریق علامتی مورد توافق، انتقال پیدا می‌کند و آنها از این طریق: ایجاد علامت، درک و تشخیص علامت و توافق در معنای علامت، به تسخیر مردم جهان پرداختند. از آنجا که این علامتها در چنگ خود آنهاست، این سیستم بین المللی ارتباطات نیز از جانب خود آنها کنترل می شود. خوب، علامتی که بیش از همه توانست در تسخیر مردم جهان مؤثر باشد چه بود؟ «تصویر» مهمترین کشف سیستم فوق برای تسخیر بشر امروز بود. آنها با ایجاد ماهواره‌ها، سینما، دیسکهای ویدئو، ویدئو اسکرین توانسته‌اند به وسیلهٔ تصویر، جهان را تسخیر کنند. پس حالا بهترین وسیله را در دست دارند که فیلم است. چرا؟ به لحاظ رنگ، نور، داستان... فیلم نشان می دهد، می آموزد، تماشاگر را در ماجرا درگیر می‌کند و به او این احساس را می بخشد که خودش در آنچه می‌گذرد دخیل است؛ کاری که رسانه های دیگر از عهدهٔ آن برنمی آیند.

ورود به سینما برای شخص من بیشتر یک کار

پرتال جامع علوم انسانی

تحقیقاتی بود در زمینهٔ اصل سینما، تا یک کار ذوقی و هنری. با سینما می‌توان به مثابهٔ یک تجربهٔ آزمایشگاهی برخورد کرد؛ یعنی باید معضلات اجتماعی را سراغ کرد و توسّط سینما به میان مردم کشاند و بعد نتایج حاصله را ــ ویا به قول همین سیستم ارتباطی، «فیدبک»[1] هایش را ــ گرفت واز تجزیه و تحلیل آنها، پیدا کرد که راه‌حلّ آن معضل اجتماعی چه می‌تواند باشد. البتّه موفقیت یا عدم موفقیت در این کار، از آنجا که یک کار گروهی است، بسته است به اینکه چقدر وقت بگذاریم، چقدر سرمایه و چه تعداد آدمهای متخصّص گردِ این کار جمع بشوند، تا بتوانیم به نتیجهٔ مطلوب برسیم.

□ آنچه که از حرفهای شما برمی آید این است که شما سینما را نه به عنوان هنر، بلکه فقط به مثابهٔ یک وسلهٔ ارتباط جمعی می شناسید، حال آنکه سینما از آغاز اختراع، بیشتر به عنوان یک هنر ــ هنر هفتم ــ مورد توجّه بوده است نه همچون رسانه‌ای گروهی در خدمت تبلیغات. البتّه شکی نیست که از آن استفادهٔ تبلیغاتی هم می شود در خدمت اهداف سیاسی و اقتصادی... امّا به هر حال، می خواهیم ببینیم که شما سینما را به مثابهٔ یک هنر، چگونه می نگرید؟

■ ببینید! از هنر، ما در واقع با ما بازاءِ خارجیش ارتباط داریم. خود هنر، فی نفسه چیزی نیست که ما فی الدّل بگوییم موجودی به نام هنر وجود دارد که ما دربارهٔ آن صحبت می‌کنیم، بلکه هنر از درونِ جریانی، انسانی و یا فلسفه‌ای عبور می‌کند و ظاهر می شود و بعد ما بازاءِ خارجی آن است که به ما می رسد. آنچه ما می بینیم آن است که سینما سمبل ارتباطات است که می تواند جنبه‌های گوناگونی پیدا کند: هنری، سیاسی، اقتصادی... می‌گویند سینمای سیاسی، سینمای تجارتی، سینمای فلسفی، و یا می‌گویند سینمای هنری. می خواستم بگویم علّت ورود بنده به کار سینما این بود که دریافتم بهترین راه ارتباط با بشر کنونی، تصویر است و بهترین نحوهٔ ارتباط تصویری هم سینما است.

□ شما به این سؤال که چرا وارد سینما شدید جواب گفتید، امّا به این سؤالها که «کی بود و چگونه بود؟»، جواب ندادید.

■ ورود بنده به کار سینما در واقع از آن سالهایی که از دانشگاه تهران به دانشکدهٔ صدا و سیما آمدم و سرپرستی این دانشکده را برعهده گرفتم، آغاز می‌شود. در آنجا متوجّه شدم که اصلاً کلیه کادر تشکیل دهندهٔ صدا و سیما با سینما بیگانه هستند، حال آنکه به اعتقاد من دانشکده می توانست نقش مؤثّری داشته باشد. این موضوع همزمان بود با حضور من در «عروسی خوبان». قبل از آن وظیفه‌ای در «کوچک جنگلی» برعهده داشتم که خواهم گفت.

■ مدرسهٔ رجایی

با آقای «مخملباف» به این نتیجه رسیدیم که می توانیم بهترین کاربُرد را از جوانانی بگیریم که در ارتباط با رشتهٔ سینما کار می‌کنند و درس می خوانند؛ همین هم شد و در «عروسی خوبان» شما می بینید که بیشتر، کادر دانشکدهٔ صدا و سیماست که نقش دارد. نتیجه‌اش هم بسیار مثبت بود.

امّا ورود خودم به سینما داستان مفصّلی دارد از این قرار که مدیریت بنده در شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی مواجه شد با تحوّلی که پیرامون سریال «کوچک جنگلی» اتّفاق افتاد. آقای «تقوایی» رفتند و آقای «بهروز افخمی» کارگردانی را برعهده گرفتند. آقای «هاشمی» به من مأموریت داد که به عنوان مجری با سرپرست پروژه وارد کار شوم... و ورود من به سینما از همین سریال آغاز می‌شود: ورود به کمپ کوچک جنگلی، آشنا شدن با کارگردان، بازیگران و...

□ برگردیم به همان بحثی که داشتیم: ماهیت سینما. شما به این نتیجه رسیدید که تصویر بهترین وسیلهٔ ارتباطی است. از میان راههای ارتباط تصویری، عکاسی، گرافیک، تلویزیون و سینما، تلویزیون با توجّه به گستردگی پوشش آن بسیار پرتوان‌تر از سینماست. از آن دید که شما به سینما و تلویزیون می‌نگرید، احتمالاً باید در جستجوی قدرت و نفوذ ارتباطی بیشتری هم باشید، پس چطور شد که سینما را انتخاب کردید و نه تلویزیون را؟

■ ببینید! سینما و تلویزیون در واقع، ابزار هستند و سخن ما دربارهٔ محتواست. تلویزیون وسیله‌ای است برای ایجاد ارتباط با اقشار مختلف مردم و سینما هم در اشلی محدودتر، همین است. وقتی می‌گوییم فیلم، مقصودمان تلویزیون هم هست؛ فیلمی که در تلویزیون نمایش داده می شود، فیلمی که در سینما نمایش داده می‌شود. اصلاً تفاوتی میان سینما و تلویزیون وجود ندارد و فیلم، یعنی همان تصاویر متحرکی که به وسیلهٔ نور، رنگ، داستان و درگیر کردن انسان در ماجراها، او را به خود جذب می‌کند. چه تفاوتی می‌کند که در سالن سرپوشیده‌ای به نام سینما پخش شود و یا در جعبهٔ کوچکی که در آشپزخانه گذاشته‌ایم؟

□ با این حساب، اگر به شما بگویند آن فیلمی را که دارید می سازید، روی نوار ویدئو بگیرید، برایتان تفاوتی نخواهد کرد؟

■ اصلاً، اصلاً. با بنده نه فقط به عنوان فیلمساز، بلکه همچون یک محقّق روبرو شوید. من در فیلم «مدرسهٔ رجایی» مشغول تحقیق هستم در این معنا که تصویر چه اثری بر بیننده می‌گذارد.

□ شما تا به حال مدیریت تولید چند فیلم را برعهده داشته‌اید. آیا ممکن است که جایگاه و اهمیت مدیریت تولید را در سینما برای ما بیان کنید؟

■ تولید فیلم یک کار گروهی است و فیلم حاصل تلاش تعدادی متخصّص در مشاغل مختلف است که جمع آنها از یک صافی به نام کارگردان عبور می‌کند و آنگاه نتیجهٔ آن در معرض دید

تماشاگران قرار می‌گیرد. لفظ تولید را در اینجا نباید به همان معنایی که مثلاً در کارخانه وجود دارد، به کار ببریم. کارخانه نیست که بگوییم تو چند تا پیراهن تولید کرده‌ای!

در نظام تولید فیلم در جهان، ما شاهد دو سیستم متفاوت هستیم که در اجرا به یک سیستم ختم می‌شود: یکی سیستم دولتی تولید فیلم که در کشورهای بلوک شرق مرسوم است و دیگری سیستم تجارتی تولید فیلم، یعنی همان شیوه‌ای که در کشورهای سرمایه‌داری و غیر کمونیستی اعمال می‌شود... و امّا این هردو به یک جا ختم می‌شود: اینجا دتعادل طبیعی بین آفرینش هنری، ایجاد مکانیسم ارتباطی مناسب وتأثیر گذاشتن بر بیننده از یک سو، و از سوی دیگر اطمینان خاطر به سوددهی کالایی که حاصل آن آفرینش هنری است. اگر چنین تعادلی بین آفرینش هنری و سوددهی فیلم ایجاد نکنیم، خدمتتان بگویم که اصلاً فیلمی تولید نخواهد شد. حالا اینجا می‌توانیم مدیر تولید را تعریف کنیم: مدیر تولید کسی است که بتواند ایجاد تعادل کند بین آفرینش هنری و سودی که باید به سرمایهٔ تولید فیلم تعلّق بگیرد. ما در فیلمهای «عروسی خوبان» و «کوچک جنگلی»، به کمک کارگردان و گروههای دست‌اندرکار تولید فیلم موفّق شدیم که چنین تعادلی را ایجاد کنیم.

الآن در دنیا برای ایجاد چنین تعادلی این فرمول وجود دارد که نخست یک سرمایه گذارشخصی و یا مؤسّسهٔ سرمایه گذار، متخصّصی را تحت نام تهیه کننده انتخاب می‌کنند و با او قرارداد می‌بندند که فیلمی را بسازد. تهیه کننده هم خود را موظّف می‌داند که گروه متخصّصی را جهت تولید آن فیلم فراهم بیاورد. در یک چنین نظام تولیدی، جایگاه مدیر تولید کجاست؟ مدیر تولید دراین نظام در واقع هماهنگ کنندهٔ سیستم خدماتی است، با یک شرح وظایف مشخص.

□ پس در نظام جهانی تولید فیلم هم مدیر تولید آن جایگاه خاصّ مورد نظر شما را ــ ایجاد تعادل بین آفرینش هنری و سوددهی تجارتی ــ ندارد؟

■ **نه، ندارد.**

□ تهیه کننده است که آن وظیفه را برعهده دارد؟

■ **بله.**

□ دراینران چطور؟

■ **در سینمای ایران هیچ نوع سیستمی حاکم بر تولید فیلم نیست. قوانین و مقرّرات وزارت ارشاد، قواعدی صوری هستند که برای حمایت از سرمایه گذار و تضمین استمرار فعالیت فیلمسازی در ایران مقرّر شده‌اند که این هم درجای خود مستحق قدردانی است؛ اگر نه دیگر سرمایه گذاری وجود**

نخواهد داشت که سینما بتواند به حیات خودش ادامه بدهد. امّا در محدودهٔ تولید یک فیلم، اصلاً سیستمی برای تولید وجود ندارد. در ایران سرمایه گذار چه یک شخص حقیقی باشد و چه حقوقی، مستقیماً با کارگردان ارتباط برقرار می‌کند. کارگردانان متأسّفانه در سیستم تولید معمولاً از دوستان کم تجربهٔ خود استفاده می‌کنند و یا در نهایت، اگر به توصیهٔ وزارت ارشاد مدیر تولیدی به آنها معرّفی شود، این مدیر تولید به صورت پادو، همچون رابطی بین سرمایه‌دار و کارگردان عمل می‌کند. در چنین وضعی چگونه می‌توان تعادلی بین آفرینش هنری و سوددهی فیلم برقرار کرد؟ و به همین علّت است که در اینجا اصلاً مدیر تولید پایداری وجود ندارد و مدیران تولید، مرتباً جابجا می‌شوند... و نهایتاً چون آن تعادل برقرار نمی‌شود، فیلمها یا روند غیرتجارتی را طی می‌کنند و یا روند غیرهنری را.

□ در بارهٔ رابطه‌ای که بین سرمایه‌دار و مدیر تولید باید وجود داشته باشد نکتهٔ ابهامی وجود دارد و آن این است که سرمایه‌دار خصلتاً به افزایش سرمایهٔ خویش نظر دارد، نه به آفرینش هنری؛ خصلت سرمایه این است که سرمایه تولید کند نه هنر. حالا شما از تهیه کننده یا مدیر تولید چگونه انتظار دارید که آن تعادل را میان آفرینش هنری و سوددهی سرمایهٔ تولید فیلم ایجاد کند؟ مگر نه اینکه مدیر تولید یک عنصر صرفاً خدماتی است؟

■ **شما باید توجّه داشته باشید که صنعت سینما یکی از پرخرج‌ترین صنایع موجود در دنیاست و چون از ابتدای امر نیز، سینما به مثابهٔ اشتغالی تفریحی مورد نظر بوده است، از آغاز همچون یک تجارت پرسود به آن نگاه می‌کردند. امّا در این میان، آدمهای متعهدی هم پیدا شدند که سینما را درجهت باروری ذهن مردم به کار گیرند؛ ما داریم این جنبه‌اش را تشویق می‌کنیم. بله، در سینما سود هم وجود دارد و سرمایه گذارها هم به دنبال سودشان هستند، امّا شما خودتان موفقترین فیلمها را کدام فیلمها می‌دانید؟ فیلمهایی که درعین حال هم از عهدهٔ ایجاد ارتباط با مردم و طرح معضلات آنها برآمده‌اند و هم نهایتاً سود سرشاری هم برده‌اند. ما باید این واسطه را به وجود بیاوریم؛ کسی که بتواند دست این دو تا را در دست هم بگذارد، سرمایه گذار و هنرمند را.**

□ می‌خواهم عرض کنم که اگر فیلمی پرفروش شود، حالا چه واجد جنبهٔ هنری باشد وچه نباشد، قسمت اعظم کار به موضوع تولید فیلم ارتباطی ندارد؛ عوامل دیگری هستند که باعث می‌شوند تا این فیلم پرفروش شود.

■ **گفتم که وقتی سرمایه گذار آدمی را به عنوان تهیه کننده یا مدیر تولید انتخاب کرد، همهٔ اختیارات را به او می‌دهد. او هم اختیار تام دارد که با احتساب مجموعهٔ عوامل برود و فیلم را بسازد؛ تجارتی و یا هنری، دیگر به این شخص مربوط است.**

□ بله. چیزی که شما می‌گویید، خوب است که این گونه باشد؛ حالا که نیست. اگر چه هم سینما دارد راه خودش را می رود و هم تجارت. بگذریم. شما خودتان

تجربهٔ زیادی در ارتباط با مدیریت تولید چند فیلم داشته‌اید. آیا تلاش برای ایجاد آن تعادل مورد نظر را خودتان در عمل تجربه کرده‌اید؟

■ بله. اوّل ازهمه «کوچک جنگلی». ببینید! اساساً در فیلم «کوچک جنگلی» تغییر کارگردان و مدیر تولید قبلی به یک کارگردان و مدیر تولید جدید، به این دلیل انجام گرفت که تعادلی بین آفرینش هنری و سرمایه‌ای که صرف می‌شد، وجود نداشت. بعد از یک سال کار و هزینهٔ حدود ۱۷ میلیون تومان، فقط ۲۴ ثانیه فیلم دراختیار سازمان صدا و سیما قرار داشت که می‌بایست دربارهٔ آن قضاوت کند که آیا ادامهٔ کار به صلاح است یا خیر؛ وطبیعتاً سازمان نمی‌توانست که ادامه بدهد. مگر تا کجا می‌توانستیم به سازمان بقبولانیم که آقا! آفرینش هنری اصل است وپول مهم نیست. اگرچه واقعیت این بود که آفرینش هنری هم در آن حد نبود که به این هزینه‌ها بیرزد. آقای بهروز افخمی آمد وشروع به کار کرد. من هم به عنوان مجری طرح یا همان مدیر تولید وارد ماجرا شدم واین اولین تجربهٔ من درکار سینماست.

پانزدهم شهریور ماه بود که ما وارد شهر رشت شدیم. هوا ابری بود ودَم کرده؛ باران هم می‌بارید. قرار بود اولین صحنهٔ فیلمی که شما در سریال «کوچک جنگلی» دیدید، فردای آن روز فیلمبرداری شود: عبور ارتش تزار از پل «چومارسرا» از مقابل «افسنیکوف». من هم بدون هیچ تجربهٔ عملی، هاج و واج درمیان آن همه آدم...

□ یعنی در واقع هیچ چیز از مدیریت تولید نمی‌دانستید.

■ بله. یک چنین صحنه‌ای را سر ساعت کلید زدن از محالات است؛ امّا آن روز، انصافاً سرپرستهای گروههای مختلف به کمک من آمدند و کارشان را با کمال دقّت انجام دادند و سرساعت کلید زدیم.

بعد از آن روز من قوای ذهنیم را جمع و جور کردم تا آن همه تئوریهایی را که درمورد تولید یک فیلم خوانده بودیم و به دانشجویان گفته بودیم اینجا پیاده بکنیم. اولین کاری که کردم این بود که نیروهای مربوط به امورمالی را دور خودم جمع کردم و شروع کردیم به حساب و کتاب که اتلاف هزینه‌های ما بیشتر در کجا بوده است و چه کارهایی می‌بایست انجام می‌دادیم تا صحنه‌ها کم خرجتر شوند و غیره. متوجّه شدیم که بیشترین ضربه به پروژه از جانب تدارکات‌چی‌های غیرحرفه‌ای می‌خورد. سر صحنه ما متوجّه شدیم که اصلاً هشتصد سیاهی لشگر نمی‌خواسته‌ایم. از آنجا که معمولاً سیاهی لشگرها در «بک گراند[۲]» استفاده می‌شوند، می‌توانستیم با جابجا کردن تعداد بسیار کمتری از آنها، در

■ مدیر تولید کسی است که بتواند بین آفرینش هنری و سودی که باید به سرمایهٔ تولید فیلم تعلّق بگیرد، تعادل ایجاد کند.

■ ما در سینمای پس از انقلاب در ایران توانسته‌ایم تکنولوژی را در خدمت معیارهایمان دربیاوریم.

فاصله‌های فیلمبرداری بین صحنه‌ها در این هزینه صرفه‌جویی کنیم.

این ماجرا ادامه پیدا کرد تا جنگ منجیل. در جنگ منجیل من دیگر استادکار شده بودم. جنگ منجیل بیست دقیقه از فیلم را پُر می‌کرد و یک ماه و چند روز فیلمبرداری داشت. حفظ راکوردها، راکورد سیاه لشگرها، هنرپیشه‌ها... در صحنه‌ای که بیست دقیقه جلوی چشم تماشاگران قرار می‌گیرد در طول یک ماه و نیم، یکی از مشکلترین کارهای این سریال بود. با توجّه به تجربیاتی که در طول این یک سال کار شبانه‌روزی آموخته بودم به آقای افخمی گفتم که شما چقدر اطمینان می‌دهید که می‌توانید پشت سرهم در طول یک ماه و چند روز، این صحنه را بگیرید؟ گفت که اگر شما امکانات لازم را برای من فراهم کنید به شما قول می‌دهم که بتوانیم. امّا یک چیز را من نمی‌توانستم برایش فراهم کنم و آن هوای رشت بود.

جنگ منجیل در یک صبح تا ظهر اتّفاق افتاده بود و ما می‌بایست این یک ماه و نیم را تماماً یا ابر می‌داشتیم ویا آفتاب. گاهی ابر، گاهی آفتاب نمی‌شد، واگرنه کار حدود سه ماه طول می‌کشید. درسکانس جنگ منجیل درحدود ۲۸۰۰ نفر نقش داشتند که از ارتش استفاده کردیم. این را که می‌گویم شاید باور نکنید امّا من با آقای بهروز افخمی تصمیم گرفتیم که برویم نزد سیده خانمی که ایشان معرفی کرده بود واز اوبخواهیم که برایمان دعا کند تا دراین یک ماه وچند روز هوا ابری نشود و همهٔ سکانس را درآفتاب فیلمبرداری کنیم. باور کنید تنها امیدمان هم به همین دعا بود.

آن خانم را پیرزنی بسیار روحانی یافتیم. دعا کرد و گفت: بروید توکّل کنید به خدا... خدا شاهد است که یک ماه و اندی ما آفتاب داشتیم. مردم رشت آمدند و گفتند این بی‌سابقه است؛ در طول تاریخ عمرمان ندیده‌ایم این را که درمدت یک ماه لکه ابری هم درآسمان پیدا نشود. در رشت باران می‌بارید، امّا بالا سر ما درسر صحنه، تمام مدت آفتاب بود. وما درست سر برنامه، موفّق شدیم. در برآورد مالی سازمان صدا و سیما، پنج میلیون تومان برای جنگ منجیل بودجه تعیین کرده بودند که ما با هشتصدهزار تومان این سکانس را به پایان بردیم. دو هزار نفر سیاهی لشگر داشتیم، ساختن پل، پرواز هواپیما... و کارگردان هرچه می‌خواست، چیزی دریغ نکردیم و خیلی مشکلات دیگری که جای گفتن ندارد، امّا بالأخره سکانس جنگ منجیل راً با چنین هزینهٔ اندکی به پایان بردیم. این تجربهٔ بسیار بزرگی بود برای من در کار سینما.

کار بعدی ما «عروسی خوبان» بود که آن هم داستان جذّابی دارد. بنده رئیس دانشکدهٔ صدا و سیما بودم که یک روز در اتاقم باز شد و آقای مخملباف سرزده وارد شد، همراه یکی از دوستانش.

□ قبلاً ایشان را نمی‌شناختید؟

■ چرا، خیلی کم. نشستیم روبروی هم. آقای مخملباف گفت که می‌خواهد فیلم «بای سیکل ران» و «عروسی خوبان» را بسازد و چون می‌خواهد مستقلاً این کار را انجام دهد، آمده است برآورد کند که با چه هزینه‌ای می‌توانند این دو فیلم را بسازند. سناریوها را گرفتم و قرار دو روز بعد را گذاشتیم... بعد از رفت و آمد بسیار، بالأخره قرار شد که اول «بای سیکل ران» و بعد هم «عروسی خوبان» را بسازند. فکر می‌کنم دلیلش هم این بود که مخملباف زیاد امیدوار نبود «عروسی خوبان» اکران شود. قرار شد «بای سیکل ران» را بسازند و بفروشند و بعد با پول آن به سراغ «عروسی خوبان» بروند. مقدّمات کار فراهم شد و چون آقای مخملباف این سرمایه را نداشت، به دنبال کسی می‌گشت که سرمایه گذاری کند. رفتند و من دیگر خبر ندارم چه شد.

«بای سیکل ران» که تمام شد، برای «عروسی خوبان» آقای مخملباف آمد سراغ من که تو از جانب ما به عنوان مدیر تولید به بنیاد جانبازان معرفی شده‌ای. گفتم بسیار خوب. این فیلم هم زیر برآورد ساخته شد. تجربیات ما در «کوچک جنگلی» بسیار ارزشمند بود. برای آنکه فیلمی زیر برآورد ساخته شود، ما نیازمند یک توافق واقعی هستیم

■ «مدرسهٔ رجایی»

بین مدیر تولید و گروهی که قرار است فیلم را بسازد؛ امّا در عمل، معمولاً این طور اتفاق نمی‌افتد. تا رسیدیم به «آب را گل نکنید» که آن هم به دلیل توافق کاملی که بین من و کارگردان وجود داشت، زیر برآورد ساخته شد، و من از این تجربه هم خوشحال هستم.

حالا در مجموع، نکته‌ای را که می‌خواهم بگویم و شاید اهمیّت داشته باشد این است که در کار تولید سینمای ایران، تجربه کرده‌ام که این دو مورد باید عمل شود: اولاً باید یک هماهنگی کامل بین گروه دست‌اندرکار وجود داشته باشد و دوم ــ که در واقع مهمتر است امّا کسی هم بدان اهمیّتی نمی‌دهد ــ مسئلهٔ دستمزدهاست. هیچ تعادلی بین دستمزدها وجود ندارد و شما در سینمای ایران، اگر بتوانید دستمزدها را به حد متعادل برسانید، مطمئن باشید که سینمایتان، سینمایی سودآور خواهد شد. فیلمبردارهایی داریم که سالی سه میلیون تومان درآمد دارند و این واقعاً بازار کار را می‌شکند. بالا بودن دستمزدها بسیار غیراصولی و غیرمنطقی است. هنرپیشه‌هایی که جایزه‌ای گرفته‌اند و اسم و رسمی دارند، دستمزدهای کلان می‌گیرند و عدم توازن به وجود می‌آورند. یک سرمایه‌گذار، دیگر بیش از هفت میلیون تومان که نمی‌تواند برای یک فیلم بدهد. شما می‌بینید دوسوم این پول پای دستمزد می‌رود و باید با یک سوم دیگر فیلم را بسازید. آن وقت باید از صحنه و لباس و هنرپیشه و گریم و حتی داستان، کم بگذارید تا این فیلم ساخته شود و این در واقع ایجاد تعارض می‌کند با آن هدفی که داریم. من فکر می‌کنم که وزارت ارشاد در بررسی پروندهٔ فیلم، باید وادارشان کند که این تعادل را به وجود بیاورند.

□ خوب، چطور شد که از مدیریت تولید به کارگردانی کشانده شدید و «مدرسهٔ رجایی» را ساختید؟

■ داستان از این قرار است: فیلم «عروسی خوبان» قرار نبود که سیاه و سفید بشود؛ قرار بود رنگی باشد و فقط نخیّلات «حاجی» به رنگهای آبی و سبز درآید و به این وسیله از مجموعهٔ فیلم جدا شود. یک روز صبح که با شدّت داشتند تهران را با موشک می‌زدند، من با سرعت و هیجان آمدم به دفتر کارمان در زیرزمینی در دانشکدهٔ صدا و سیما، که اتفاقاً همان روز هم، روبروی دفتر کار ما را با موشک زدند که شیشه‌ها شکست و ما تا ساعتها گرفتار پاک کردن شیشه‌ها بودیم. آمده بودم به آقای مخملباف بگویم که من آخر فیلم را چه می‌بینم. وقتی «مهری» به دنبال «حاجی» به سالن راه‌آهن می‌آید، ما آنجا را پُر کنیم از بسیجیهایی که همه پیشانی‌بند آبی دارند. تا این را گفتم، محسن پرید بالا و گفت عجب حرف خوبی زدی. اصلاً ما فیلم را سیاه و سفید می‌کنیم و این صحنه را رنگی می‌کنیم. از آنجا بود که بحث سیاه و سفید بودن فیلم مطرح شد.

امّا صحنهٔ آخر را ما اصلاً فیلمبرداری نکردیم، چرا که برخورد به قبول قطعنامهٔ ۵۹۸... و بعد یک روز آقای مخملباف به من پیشنهاد کرد که چرا تو فیلم نمی‌سازی. پرسیدم چه بسازم، و او یکی از فیلمنامه‌های خود را پیشنهاد کرد. پای یکی دیگر از دوستان آقای مخملباف هم درمیان بود که بالأخره قرار شد ایشان «فرماندار» را کارکند و بنده «مدرسهٔ رجایی» را.

ناگفته نماند که من به شدت می‌ترسیدم که نکند فیلمنامه را خراب کنم. «مدرسهٔ رجایی» فیلمنامهٔ بسیار معروفی بود و اولین کار من به عنوان کارگردان. آقای مخملباف هم صرفاً به خاطر اینکه نگویند این فیلم را ایشان ساخته است، از روزی که من فیلمنامهٔ «مدرسهٔ رجایی» را دست گرفتم تماسش را با من قطع کرد و دوستی ما منحصر شد به یک سلام علیک و دیداری محدود.

از نظر من فیلمنامه یک اشکال عمده داشت و آن این که محور داستان ناظم مدرسه است. ناظم مدرسه است که مبارزه می‌کند، مقاومت می‌کند و تصمیم می‌گیرد. امّا در فیلمی که من ساخته‌ام، مدرسه است که مبارزه می‌کند، مدرسه است که در مقابل دشمنانش می‌ایستد و بچه‌های مدرسه، قهرمانهای اصلی داستان هستند. خوب، برای آنکه این تغییر در متن فیلمنامه انجام شود، من به کمک فکری آقای مخملباف نیازمند بودم؛ امّا ایشان به هیچ وجه حاضر نشد که نشد. کس دیگری هم حاضر نشد. بنیاد جانبازان هم فشار می‌آورد که شما حق ندارید حتّی یک «واو» از فیلمنامه را تغییر بدهید... و من با اضطراب کار را ادامه می‌دادم.

قصد من این بود که در فیلم «مدرسهٔ رجایی» به مسئولین کشور هشدار بدهم که نسل آیندهٔ انقلاب همین بچه‌هایی هستند که دارند مدرسه‌شان را تخلیه می‌کنند و می‌ریزندشان توی خیابان. اینها کسانی هستند که باید تداوم دهندهٔ انقلاب اسلامی باشند و اگر به آنها توجّهی نشود، دیگر چگونه می‌توانیم امیدوار باشیم که این راه ادامه خواهد داشت؟ بعد که تقریباً فیلم به نیمه رسید از آقای مخملباف خواستم که بیاید فیلم را مونتاژ کند که ایشان قبول نکرد و دیگری را که از مونتورهای مشهور هم هست، معرّفی کرد. جلسه‌ای با او داشتم که دیدم اصلاً توافقی بین ما وجود ندارد. من می‌گویم نسل آینده و انقلاب و اسلام... و ایشان می‌گوید فیلمت را ببینم تا بعد ببینم چه می‌شود کرد. رفتم خانهٔ آقای مخملباف و گفتم واقعیتش این است؛ گفت خوب من می‌آیم

راههای گرفته شده را می‌بینم و بعد تصمیم می‌گیرم. آقای مخملباف آمد راشها را دید و از فیلم خوشش آمد و قبول کرد که مونتاژ کند و من که داشتم سکانسهای آخر فیلم را می‌گرفتم، خوشحالی غیرقابل وصفی داشتم از اینکه بالأخره، صاحب اصل فیلمنامه نه تنها نارضایتی ندارد که خوشحال هم هست از تغییراتی که در فیلمنامه ایجاد شده است. مدرسه رجایی با این تیم ساخته شده، آقای مجید انتظامی هم موسیقی خوبی برایش ساخته است. آقای محسن روشن هم کار صدایش را به نحو احسن انجام داده و بالأخره ما منتظریم که قضاوت همگان را دربارهٔ فیلم ببینیم.

□ فیلم بعدی شما چیست؟

■ فیلم بعدی داستانش این است که من یک روز وارد اطاق یکی از دوستانم شدم، در ستاد تبلیغات جنگ، به نام آقای حسین حقیقی. روی میزش پوستری بود که داده بود تازه برایش درست کرده بودند. زمینهٔ سیاه که با خط سفید به انگلیسی رویش نوشته بودند «چه کسی مقصر است؟» و خطوط قرمزی هم در کنار آن نوشتهٔ سفید بود. نزدیکتر که رفتم دیدم نوشته است: پس از گذشت یک سال از قبول قطعنامه ۵۹۸ هنوز دو هزار کیلومتر مربع از سرزمینهای میهن اسلامیمان در اشغال رژیم عراق است. این پوستر مرا به شدّت منقلب کرد. خیلی از آقای حقیقی تشکر کردم که چنین پوستری را تدارک دیده‌اند برای چسباندن روی در و دیوارهای پاریس و لندن و نیویورک. همین انگیزه مرا به سوی ساختن این فیلم کشاند. «اُی منفی» (O) فیلمنامه‌ای است که آقای ابوالفضل جلیلی نوشته است. داستان مادر و پسری است که مادر در جریان بمباران زخمی می‌شود و ادامهٔ ماجرا که ان‌شاءالله در فیلم خواهید دید. دراین فیلم من به دنبال همان پوستر هستم، یعنی می‌خواهم بگویم که واقعاً چه کسی مقصر است. هنوز در مرحلهٔ تدارکات هستیم و دارم روی فیلمنامه کار می‌کنم تا آن صورت مورد نظر مرا پیدا کند.

□ فیلم فقط سؤال می‌کند و یا نه، خود بخود روشن می‌کند که چه کسی مقصر است؟

■ پیش از آن بگویم که فیلم معمولاً از زمانی که فیلمنامه در ذهن کارگردان پرورانده می‌شود تا آخرین پلانی که گرفته می‌شود، صورتهای مختلفی به خود می‌گیرد؛ یعنی شخصیتها، وقایع، داستان، ریتم و تم داستان و زیر و تم‌های آن، همه در طول کار است که پرورانده می‌شود. بعید می‌دانم کارگردانی وجود داشته باشد که بگوید: آقا من قبل از اینکه فیلمبرداریم را شروع کنم، دقیقاً می‌دانم که چه می‌خواهم بکنم. و یا لااقل دربارهٔ خود من و این چند کارگردانی که در کنارشان بوده‌ام، اینچنین است که فیلم نیز همزمان با رشد خود، کارگردان رشد می‌کند و ساخته می‌شود. «اُی منفی» (O) هم سؤال می‌کند و هم پاسخ می‌دهد. ما می‌خواهیم واقعیتهای جنگ را در این فیلم نشان دهیم و این کار بسیار مشکلی است. امّا خوشبختانه این کار در کنار بچه‌هایی انجام می‌شود که آنها را بسیار صمیمی یافته‌ام؛ بچه‌های حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی. من پیش از این از آنها شناختی نداشتم، امّا الآن می‌توانم بگویم که این فیلم یکی از راحت‌ترین کارهای من در طول این سه چهار سال خواهد بود، در کنار این دوستان، به خاطر اینکه بسیار صمیمی برخورد می‌کنند و خیلی راحت مرا درک می‌کنند. آقای حسین صابری و آقای حسن کلامی را به عنوان دستیار به من معرفی کرده‌اند و ما خیلی خوب با هم ارتباط برقرار می‌کنیم. سکانسها خیلی خوب دارد پرورانده می‌شود و این بچه‌ها حسابی دارند تدارک می‌کنند. هنر پیشهٔ اول فیلم که یک بچه ده ساله است انتخاب شده و سعی کرده‌ایم که شکل و شمائلش به بچه‌های جنوب بخورد... اصل ماجرا را نمی‌خواهم برایتان، تعریف کنم.

□ ما که می‌دانیم.

■ عیب ندارد. تمام نشد؟ اطاق شکنجه درست کرده‌اید!

□ یکی دو سؤال دیگر و بعد تمام می‌شود. آقای زرگر بعضیها سینمای ما را با معیارهای سینمای غرب محک می‌زنند. نظر شما چیست؟

■ خدمت شما عرض کنم که اولاً سینمای ما، از لحاظ تکنیک بسیار پیشرفت کرده است و در مقایسه با سینمای غرب باید گفت که یک شبه ره صدساله پیموده است. سینما، تکنیک و محتواست؛ جدای از هم که نیستند. تکنیک سینمای ایران، سینمای غرب است و شکی هم در آن نیست؛ ولی محتوای آن، محتوای پس از انقلاب است و این جای بسیار خوشوقتی است. سینما یکی از معدود جاهایی است که ما در ایران پس از انقلاب توانسته‌ایم تکنولوژی را در خدمت معیارهایمان دربیاوریم... الآن سینمای غرب از لحاظ محتوا چیزی برای گفتن ندارد. بنده فیلم «مردبارانی» را دیده‌ام، «می سی سی‌پی در آتش» را دیده‌ام، آخرین فیلم «اسپیلبرگ» را دیده‌ام... همه توخالی است؛ چیزی برای گفتن ندارد. حالا جای این نیست که من مفصلاً این فیلمها را تحلیل کنم؛ امّا شما نگاه کنید، بنده سه سال عضر داوران جشنوارهٔ سینمای جوان بوده‌ام؛ باور کنید درمیان فیلمهای ۸ میلیمتری ما، محتوایی وجود دارد که در غرب رنگش را هم ندیده‌اند و این به دلیل تحوّلی است که در ذهنیت بچه‌های ما ایجاد شده است و البته در سینمای حرفه‌ای، محتوا ضعیف است امّا تکنیک خیلی پیشرفت کرده است.

□ خوب، ما آخرین سؤال را طرح می‌کنیم که برمی‌گردد به سابقهٔ شما در مدیریت یک مرکز آموزشی، یعنی دانشکدهٔ صدا و سیما. ارزیابی کلّی شما از آموزش سینما در کشورمان چیست و چه پیشنهادی دارید؟

■ من در شرایط بسیار سختی رئیس دانشکدهٔ صدا و سیما شدم، در شرایطی که جنگ در اوج خودش بود و شاید بتوان گفت که بسیاری از این مدّت را ما زیر بمبارانها بودیم و اصلاً کلاسها آن تعادل رسمی خودش را نداشت. امّا در مجموع اشکالی که در نظام آموزش سینمایی کشور می‌بینم این است-که ستاد انقلاب فرهنگی متأسّفانه، در رابطه با رشتهٔ سینما برسر سیلابس‌ها و یا آیتم‌های مشخص درسی به توافق نرسیده‌اند. بنده هم در دانشگاه تهران تدریس کرده‌ام هم در مجتمع دانشگاهی هنر و هم در دانشکدهٔ صدا و سیما. نوع آموزش در دانشکده‌های سینمایی ما را از روی دانشکده‌هایی که در دنیا وجود دارد الگوبرداری کرده‌اند و اساتید نیز پرورش یافتهٔ همان سیستم هستند، امّا تحوّلاتی در رشتهٔ سینما در دنیا اتفاق افتاده که اینها با آن تماس ندارند و آموزش سینما در کشور ما، همان آموزشهای سالهای پنجاه (۱۹۵۰) در غرب است... امّا با این همه همان‌طور که گفتم، سینمای ما از لحاظ تکنیک یک شبه ره صدساله را پیموده و این بسیار امیدوار کننده است.

مهمترین توصیهٔ بنده این است که برای ایجاد تعادل لازم میان تکنیک و محتوا، به آموزش دستیابی به راههای محتوایی بهای بیشتری بدهیم. امّا متأسفانه شنیده‌ام که رشتهٔ فیلمنامه‌نویسی را در دانشکدهٔ صدا و سیما حذف کرده‌اند، یعنی به جای اینکه ما بخشهای فکری را تقویت کنیم، در جهت حذف آن قدم برمی‌داریم.

□ خسته نباشید. بسیار متشکریم از اینکه دعوت ما را پذیرفتید.

■ من هم متشکرم.

● پاورقیها

۱. «FEEDBACK» را معمولاً «پسخوراند» ترجمه می‌کنند.

۲. "BACKGROUND"