در جستجوی هویت (۲)

سید مرتضی آوینی، بهروز افخمی، مسعود فراستی - امید روحانی

□ آوینی: شما اگر الان بروید در این سینمایی که مصداق مدرنیسم است، جستجو کنید، این سوبژکتیویته و بعد نیهیلیستی که ملازم با مدرنیسم است، کاملاً مشخص است. انکار قواعد هم در آن کاملاً مشخص است.

■ روحانی: *طبعاً در ادامهٔ بحثمان مجبورم بپرسم که چرا این سینمایی که شما تفسیر می‌کنید، در حقیقت از صحبتهای آقایان چنین برمی‌آید که دارای یک شکل تقلید از نوعی مدرنیسم به ما رسیدهٔ کاریکاتوری و دست دوم است. به اضافهٔ آنچه که ما معمولاً با واژهٔ فیلمفارسی می‌شناسیم. حالا اگر قرار باشد فرض کنیم این اصلاً با هویت نیست، یا هویت ایرانی را یدک نمی‌کشد، پس بنابر این باید قائل به این شویم که فیلمی وجود دارد یا سینمایی وجود دارد که به طور آرمانی، سینمای باهویت ایرانی می‌تواند در آن متجلی باشد. آقایان تصوری از این دارند؟*

□ فراستی: من قبل از این، یکی دو نکته کوچک دارم. این نکته ای را که در صحبت های آقای افخمی و آقای آوینی بود. روی سخنم به آنهایی است که در ایران مدرنیست هستند ودست دوم هم نیستند. احیاناً حالا باید فکر کنم ببینم چه کسانی هستند، به فرض اینکه وجود دارند، آیا واقعاً خودشان را بیان می کنند؟ یعنی اینکه آیا راست می گویند؟ یعنی من فکر می کنم که سینما خیلی راحت راست و دروغ را منعکس میکند. هر راست و دروغی را، و حتی پشت صحنه را منعکس می کند. ناخودآگاه را هم منعکس می کند. براحتی من مخاطب می توانم از روی پرده، از نماها، از مجموعه ای که می بینم، بفهمم فیلمساز چه می گوید یا چه می خواسته بگوید. مشکلم با سینمای آنها، اینست که راست نمی گویند این دوستان روشنفکر زدهٔ ما. یعنی آن نیاز *نارونی* یا آن نیاز علی خواهی *هامون*، نیاز راستی برای آنها و ما نیست. این اصلاً بحث اخلاقی نیست.

■ روحانی: *شما معتقدید که دارند دروغ می‌گویند اینست لُب کلام دیگر.*

□ فراستی: دروغ می گویند، بله. علتش چیست؟ برخی ها آگاهانه دروغ می گویند و ریاکاری می کنند، بخاطر مُدروز، برخی هم ناآگاهانه دروغ می گویند. یعنی نمی دانند که دارند دروغ میگویند. چی منجر به این دروغ می شود؟ جوّ روشنفکرزدهٔ کاذبی که حاکم شده، یعنی به آنها می گویند که آقا اگر شما می خواهید فیلم کودک بسازید، باید یک عارف هم اینجا بگذاری که این عارف از یک بیابان برود آنجا و... من نوعی برای اینکه خودم را با این اوضاع منطبق کنم، در شرایطی که اهل عارف بازی هم نیستم، ولی خوب می آیم و اولین قدم را برمی دارم. دومین اش می آید پشت سرش. آرام، آرام. یکدفعه می بینم به جایی رسیده ام که اصلاً آن فیلمی که دارم می سازم به من ربطی ندارد، فقط دارم تابع اوضاع «مدرنیسمی» می شوم که دروغ دروغه. شاید در سینمای اروپا با عرفان خیلی دعوا نداشته باشم، فقط دوست نداشته باشم، ولی اینجا با «عرفان» دعوا دارم. چون فکر می کنم این «عرفان» مُد شده از اینجا نیامده، از این آدم ها هم نیامده.

■ روحانی: *صداقت نداره؟*

□ فراستی: اصلاً بحث اخلاقی نمی کنم. این عرفان، عرفانی است تحمیلی و دروغین و...

□ افخمی: داری بحث اخلاقی می کنی دیگه.

□ فراستی: صرف اخلاقیش مد نظرم نیست. راجب هنر، تو یک تعریف داری که من با آن موافقم. اگر حداقل تعریف هنر را این بگیریم که نیاز مبرم هنرمند به بیان است، که باید ترجمه شود به قالبهای هنری که توی این قالبها می خواهد با ما ارتباط برقرار کند و گرنه ناموفق است. اگر این قالب هم در نیاید، هنرنمی شود. یعنی هنر بدون فرم که نداریم. می شود شعارهایی، که در کتاب، در سخنرانی، در هر چیزی منهای هنر هست. پس باید فرم خودش را پیدا کند. اگر این بحث را قبول داریم، این نیاز را شما باید دقیقاً توضیح دهید. یعنی از اوضاع اجتماعی یا از اوضاع فردی سازنده. این سینما از کجا می آید؟ اینکه من می گویم سینمای بعد از انقلاب نداریم، همین است که این سینما از کجا یکدفعه نازل شد؟ این «عارفهای» سترگ اهل سلوک، آیا این سلوک را کرده اند که دارند منعکس می کنند روی پرده؟ و من و شما باید با آن ارتباط برقرار کنیم. به همین دلیل می گویم بحث اخلاقی نیست. به این دلیل که این ارتباط باید برقرار شود. من با چیزی می توانم ارتباط برقرار کنم و باورش کنم که اولاً خود طرف باورش داشته باشد. یعنی امکان ندارد شما چیزی بسازید، چیزی بنویسید و میدانی بر گزینید که باورش نکنید. من فکر می کنم رنوار، مثال خیلی خوبی است. می گوید من حتی اگر سر صحنه آن هنرپیشه را هم باور نکنم، به آن نزدیک نباشم، آن سوژه همهٔ اجزایش را باور نکنم، نمی توانم این ارتباط را با تو برقرار کنم و باورانده هم نمی شود، مهمترین بحث هنر این باوراندن است. وقتی طرف باور ندارد چه جوری می خواهد بباوراند. پس به این دلیل این ارتباط سریعاً برمی گردد به اینکه این مخاطب باور نمی کند، چرا که باوری در کار نیست. باور هم صرفاً شکل مذهبی ندارد. شما می توانید به انحطاط باور داشته باشید. من مخاطب می بینم و آخر سر می گویم تفکر فاشیستی اینجا مطرح شده و من قبول ندارم. و تارکوفسکی مثلاً باور دارد، آینه و ایثار را باور دارد. و این مشکل بعدی را با او دارم. اما اینجا اوّل با این مسئله طرفیم که اصلاً باوری در کار نیست من این را به عنوان مقدمه گفتم تا شما بازش کنید.

■ روحانی: *ما وارد بحثی می شویم که چرا تارکوفسکی باور دارد وچرا یک فیلمساز مشابه ایرانی باور ندارد. این کمی پیچیده می شود و می رود درحیطهٔ دیگر که بعد باید به آن بپردازیم.*

□ فراستی: می شود در بحث هویت، بازش کرد.

□ افخمی: شاید این جزء چیزهایی باشد که گسترده و قلنبه شده. اینکه در مورد تارکوفسکی گفته شد من هم بهش اعتقاد دارم. بخاطر صحبتهایی که به غلط از من نقل شده، این اعتقاد پیش آمده که من یک پدرکشتگی ای با تارکوفسکی دارم.

■ روحانی: *من دارم - ببخشید حرفت را قطع می‌کنم. ما دو تا محور*

داریم که با هم اشتباه می شوند یکی تارکوفسکی زدگی جامعهٔ روشنفکری ایرانی، که مشکلی است که ما داریم.
پدیدهٔ تارکوفسکی زدگی جوان معاصر به خاطر فعالیتهای نابسامان و نابخردانه همکاران مطبوعاتی است.

□ **افخمی: و ناشی از فیلم ندیدن.**

■ *روحانی: بله و ناشی از فیلم ندیدن و ناشی از نقد غلطی که این سالها به عنوان نقد مضمون انجام شده است. این یک بحث و مشکلی است که به خاطر اشکال خود ما بوده است که جا باز شده است برای نوعی نقد، نقد مضمون. این جدا از خود تارکوفسکی است. خود تارکوفسکی آنچه که می گوید واقعاً مسئله اش است.*

□ **افخمی: اگر بخواهیم بحث کنیم باید راجع به فیلم بحث کنیم که چرا مخالفت می شود. امّا واقعیت این است که هنگام دیدن کار فیلم های تارکوفسکی احساس می کنیم که با یک آدم شاعر منش صادقی روبرو هستیم، که دروغگو و کلاش نیست. یک آدم شاعرمنش که افکار و احساسات شاعرانه دارد و وابسته به رمانتیسم است، اگر بشود گفت سینما بلد نیست و اشتباهی به استودیو آمده است.**

□ **فراستی: جز یکی دو مورد که زبان پیدا کرده، مثل آندره روبلوف یا استاکر. بقیه جاها زبونش را پیدا نکرده.**

□ **افخمی: دقیقاً درست است.**

□ **آوینی: چرا می گویید زبان پیدا کرده و زبان پیدا نکرده. به نظر من اینجا اصل قضیه ظاهر می شود. آنجایی که به نظرتان می رسد زبان پیدا کرده، در واقع قواعد کلاسیک سینما را رعایت کرده ـ آنجاهایی که زبان پیدا نکرده، قواعد کلاسیک سینما را رعایت نکرده.**

■ *روحانی: این هم درست است. تصحیح می کنم که تارکوفسکی اساساً هنرمند مدرنیست نیست و اساساً اصلاً در پی شکستن قواعد نیست.*

□ **آوینی: صرفاً تنها صفتش شکستن قواعد نیست این صفت غالب در اوست.**

□ **افخمی: موقعی که به مصداقها می رسم، مثل تارکوفسکی، این مصداقها ممکن است پر از تناقض باشد، مثلاً در خود تارکوفسکی یک علاقه ای که معلوم است علاقه خیلی عمیقی هم هست نسبت به داستانهای علمی تخیلی است که معلوم است در تارکوفسکی علاقه ای به داستانهای علمی تخیلی وجود دارد. خوب این را ما چه جوری توجیه کنیم. یعنی چه جوری تعبیر کنیم. اصولاً قرار نیست وقتی ما راجع به تارکوفسکی صحبت می کنیم تعمیمش بدهیم به یک هنرمند مدرنیست. یعنی بگوییم که مدرنیست است و غیر از این نیست.**

■ *روحانی: دقیقاً من هم همین را داشتم می گفتم.*

□ **افخمی: تمامی هنرمندان پر از تناقضند یعنی تمام هنرمندها تمایلات مختلفی در وجودشان هست. برای همین هم من می گویم که آنچه که من مدعیش هستم، نقد نگرهٔ مدرنیستی است، یعنی می گویم نگره پشتیبان امپرسیونیسم منحط است، نه خود امپرسیونیسم. یعنی نقاش امپرسیونیست و آثار امپرسیونیستی ممکن است که منحط باشد، ممکن است نباشد. ممکن است به اصطلاح کاملاً آلوده به آن چیزی که نگره توصیه می کند، باشد؛ ممکن است در مقابل این آلودگی مقاومت کرده باشد و تا حدی آلوده شده باشد. تارکوفسکی هم همینطور است. تارکوفسکی مجموعه ای است از تمایلات خوب و بد، حتی سنتی و مدرن و وابستگیش به مادیها و وابستگیش به عرفان و با مذهب، البته مذهب به مفهوم سنتی اش، این وابستگی مدرن است. اما وابستگیش یا علاقه اش به داستانهای علمی تخیلی مدرن نیست. یعنی کاملاً کلاسیک است. اصولاً زمینه ای خیلی ندارد.**

■ *روحانی: تارکوفسکی بیشتر هنرمندی است که جزء آخرین افرادی است که به رمانتیسیسم وابسته است، این بنا بر این مشکلمان را حل می کند. اساساً چالش او یک چالش رمانتیک و شخصی است که در رمانتیک ها می بینیم.*

□ **افخمی: البته رمانتیک پیشقراول مدرنیست ها هستند**

■ *روحانی: بله خوب. پیشنهاد می کنم که این مسئله را حل شده تلقی کنید. چون همهٔ ما نسبت به تارکوفسکی یک نگاه مشخص داریم. چون با تارکوفسکی این نسبت مشخص را داریم باید معلوم کنیم تارکوفسکی در این نسبت کجاست. یعنی انگیزهٔ تارکوفسکی...*

□ **آوینی: باید بدانیم کجاست.**

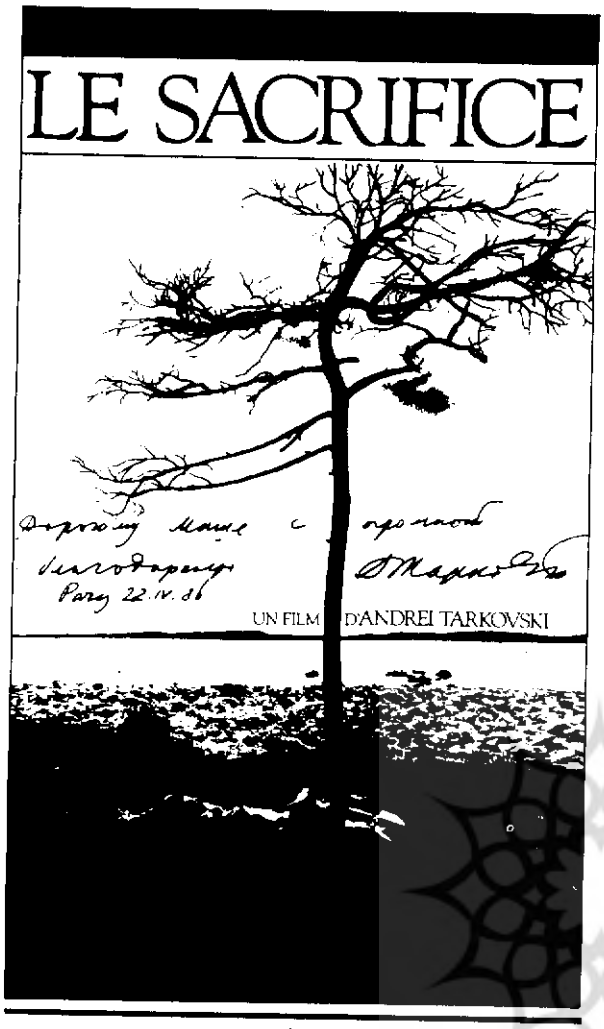
■ *روحانی: البته شوخی می کنم.*

□ **آوینی: در کجاست؟ من بحثم اصلاً اینست که در کجاست؟ از لحاظ ماهوی بحث باید بکنیم که کجاست؟ آخر مسئلهٔ رمانتیک و رمانتیک بودن که فی نفسه نمی تواند دلیل بدی شخص باشد.**

■ *روحانی: ما با تارکوفسکی زدگی که الان در ایران داریم...*

□ **آوینی: من با خود تارکوفسکی هم مخالفم. مسئلهٔ تارکوفسکی هم به وجه اولی اصلاً مزخرفه، ولی خود تارکوفسکی هم چیز قابل بحثی نیست.**

□ **افخمی: این چیزی که در تارکوفسکی به طور خاص به اصطلاح از نظر من مدرن است و اشاعه پیدا کردنش و مد شدنش خیلی ضرر دارد، این است که به سادگی این به اصطلاح آموزش سنتی و درست شدن و زحمتی را که باید بکشد در یادگرفتن سینما، نکشیده و فیلم ساختن بلد نیست. اولین چیز و اولین حقیقتی که از دیدن فیلمهایش معلوم می شود، اینکه**



بسیاری مسائل القابی سینما را بلد نیست و نه اینکه بلد نیست به این معنا که یاد گرفته و نخواسته کنار بگذارد، بلکه به این معنا که اصلاً به گوشش نخورده، نفهمیده، نشنیده و بلد نیست. بعد آنوقت این در ایران مد بشود و به نظر می آید که پسندیده است. این نادانی، این نفهمی در زمینه سینما پسندیده می شود. این مسئله اصلی است یعنی آنچه که من در تارکوفسکی نسبت بهش متعصب بودم، همان است وگرنه بعضی از فیلم هایش است که آدم احساس می کند که در آنها به دلیل همان وابستگی تارکوفسکی یا آموزشی که در زمینهٔ داستانهای علمی تخیلی دارد، تاحد زیادی درست عمل کرده. یکی همین *استاکر* است. فیلم دیدنی است، یعنی قابل تحمّل است. در حقیقت علتش هم این است که داستان اصلی داستانی بوده که تارکوفسکی را به سنت کلاسیک داستانگویی برمی گرداند. یعنی چاره ای نبوده. اصلاً اگر فیلم را خوب نمی ساخت، یک مقداری قوت برای این فیلم باقی می ماند. آنچه که الان از تارکوفسکی در ایران حلوا حلوا می شود، فیلمهایی مثل *آینه* و *ایثار* است. یعنی *استاکر* اصلاً دیده نمی شود. درست به این دلیل که یک چیزی دارد که آزار می دهد. در واقع جوهر آن چیزی که از تارکوفسکی می پسندند در *استاکر* پیدا نیست.

□ آوینی: سوبژکتیویسم را باید از سوبژکتیویته جدا کرد. سوبژکتیویسم یعنی اینقدر انسان در واقع خودبنیادانه نسبت به نفسانیات و درون نهفته های خودش ارزش و اصالت دردنیا بدهد که از واقعیت خارج منفک شود. این اصلاً معنای سوبژکتیویسم به معنای عامیانه اش است. ولی سوبژکتیویته را هر کسی دارد. در هنرمند هم زمانی که بحث شود اصلاً تمام همّش سر این بود که این سوبژکتیویته را به ابژکتیویته نزدیک کند و از آن به اصطلاح راه یک وسیله ارتباطی با مخاطبان خودش پیدا کند. دو تا مسئله در مورد تارکوفسکی هست. یکی از لحاظ مضمون است. در واقع یکی هم از لحاظ تکنیک که هر دوی آنها به نظر من یکی است. دو مضمون و دو حیثیت ظهور دارد. از لحاظ مضمون تارکوفسکی سوبژکتیویست است. نه اینکه سوبژکتیویته، می خواهد خودش را بیان کند، این کار هر هنرمندی است که سوبژکتیویست است. یعنی در واقع خود بنیاد است توی عالم. این خود بنیادی او را از مخاطب منفک کرده و هنرمند هنر مدرن، درد اصلی اش در ارتباط با مردم همین است که اصلاً به مردم نمی اندیشد. به راه ارتباط با مردم نمی اندیشد و به همین دلیل اصلاً به زبان هنر بی اعتناست. وگرنه می رفت و زبان هنر می آموخت و سعی می کرد از این طریق با مردم بیشتر ارتباط بگیرد. این بی اعتنائیش به زبان هنر علتش هم سوبژکتیویسم است. از لحاظ قالب و از لحاظ تکنیک. در واقع همین مسئله باعث می شود که آن صورت کلاسیک سینما را که در واقع بیان معین دستور زبان سینماست، دستور زبان کلاسه شدهٔ سینماست، این را هم نیاموزد و این در واقع مشکل مضاعفش را هم ما می بینیم که در تمام هنرمندان مدرنیست اینجا می بینید.

مسئلهٔ قواعد فنی در واقع جسم تکنیک است و این چیزی که ما ازش بحث می کنیم، جان تکنیک است و اصلاً با قواعد فنی قابل بحث نیست. نشناختن قواعد فنی سینماست. قواعد فنی سینما خیلی ساده است و دستور زبان ساده ای دارد.

□ فراستی: بگذارید من نکته ای بگویم که این بحث را حالا جمع کنیم. ایثار بهترین مثال است، دیگر، شما سکانس آخر را بیاد بیاورید. پدره و پسره می آیند، می نشینند و چه مونولوگ طولانی ده و دوازده دقیقه ای از پدره راجع به زندگی؛ که تمام داستانه. این اصلاً به زبان سینما ترجمه نشده. یعنی شما می خواهید این را توجیه کنید بگویید که آقای تارکوفسکی دم مرگ بوده، اصلاً دیگر مسئله اش مدیوم نبوده. نشسته آنجا حرفش را بزند. اینکه دیگر سینما نیست. ولی در *استاکر* اینطور نیست. در *استاکر* ما یک انسجام درونی می بینیم که این انسجام هم در فرم است هم در محتوا و آنجا اتفاقاً دلمشغولی هنرمند، مسئله نوستالژی وطن به بهترین شکلش که هم ظاهر را دارد و هم استعاری می شود. یعنی آن مکان، آن خانه، آن دانشگاه، نویسنده هیچکدام، از نظر من مثل شاخ بیرون نمی زنند از اثر. در صورتی که در اکثر فیلمهایش مثل شاخ بیرون می زند. در *آینه* وقتی علفها در باد به حرکت در می آیند، خانم نشسته روی درخت و به علفها نگاه می کند، که بر عکسش دارند حرکت می کنند. این شعاره. ظاهراً تمثیل است. ولی شعاره یعنی باید یک منتقد بنشیند کشف کند که این علفها اینور آمدند یا فلان شعر چگونه... اینها همه به نظر من مثل شاخ اثر است. شاخ ساختار است که از اثر بیرون می زنند. و این نکته ای که آنجاهایی که دلمشغولی اش رابیان می کند در باره وطن از دست رفته اش، داره داد

می زنه راجع به وطنش، که مسئله عرفانی هم یک حدی دارد. آنجاها به هیچ عنوان ترجمه نشده به سینما. یک جاهایی هم هست که این به زبان سینما ترجمه شده و مشخصاً در *استاکر* هست. که اتفاقاً تارکوفسکی زده ها بشدّت نسبت به این فیلم بی اعتنایند. اصلاً این فیلم را نمی بینند. اصلاً این فیلم را بحث نمی کنند.

■ روحانی: *عرض شود که من برای اینکه بحث را تمام کنم پیشنهاد می‌کنم که بحث تارکوفسکی را واقعاً قفل نکنیم. ما پدیده‌ای که اصلاً داریم ... (این را برای خواننده هامی‌گویم که دقیقتر متوجه شوند) تارکوفسکی یک سینماگر و فیلمساز خوبی است. ما داریم در مورد پدیدهٔ تارکوفسکی زدگی بحث می‌کنیم. با این دیدگاه ها در حقیقت اعتقاداتمان را بیان می کنیم. برگردیم به آن سؤالی که مطرح کردیم که اگر سینما با هویت ما نیست. پس آیا چیزی به عنوان سینمای با هویت ایرانی ای که نمایشگر هویت ملّی یا هویت ایرانی باشد. اساساً وجود دارد؟ آیا رگه هایش در این سینمایی که الان ما داریم. حالا از گذشته شروع می شود و به حال می رسد، یک انقلابی را پشت سر می گذارد، دو شاخه می شود، شاخه فیلمفارسی و شاخه دیگر در ادامهٔ مسیر سینمایی که ما اصطلاحاً اسمش را سینمای روشنفکر می گذاریم. در این سینما آیا رگه های هویت ملی وجود دارد یا نه؟ اگه ندارد ...*

■ آوینی: بگذارید اینجا یک چیزی عرض کنم. در تمام طول تاریخ ایرانیها، هویت خودشان را حفظ کرده اند، چون در هر شرایطی در سخت ترین دوره های تاریخ وقتی که مورد هجوم بدترین فرهنگ های روی کره زمین بودیم، در واقع ما هویت خودمان را حفظ کردیم. نمونه اش مثلاً شاهنامه است که در مقابل تنگ نظری های خلفا، یکهویی مثلاً یک آدم فرض کنیم، فردوسی حکیم، فردوسی بیآید یک کاری مثل شاهنامه، یک اثر جاودانی مثل شاهنامه بنویسد که در واقع صورت اسطوره ای فرهنگ ما در آن مستتر است. حالا مسئله بر سر این نیست که باید بیائیم یک هویتی را تزریق کنیم توی سینمای ایران. این مسئله کاملاً باید مورد توجه باشد که اگر صحبت از سینمای با هویت می شود، مسئله سر این نیست که آن هویت را تزریقش کنیم. اتفاقاً سر همین تزریق هویت است که یک مقداری این بلاها سرمان آمده. چون هویت وقتی مظاهر، یعنی اشیای ایرانی ما، مظاهر هویت ایرانی را بگیریم، یعنی وقتی هویت را تزریق کنیم توی سینما، آنوقت یک مشت شئی ایرانی را بگذاریم. مثلاً هر چیزی که توی *تارونی* دیدیم و تصور کنیم که این هویت ایرانی است، در حالیکه باطناً غربی است. اگر شما اجازه بدهید که سینما درواقع مسیر تحوّل طبیعی خودش را طی کند یعنی راحت همان سیر تطوری که خود به خود باید مراحلش راطی کند، این خود به خود هویت خودش را هم پیدا خواهد کرد. به علت اینکه در واقع بچه هایی که می آیند و فیلم می سازند، کارگردانهایی که‌می آیندفیلم می سازند. فیلمسازها، اینها ایرانی هستند. هویت ایرانی دارند. بخصوص خودشان را معتقد به هویت ایرانی می دانند، خود به خود این جلوه می کند در سینما و آن سینمای باهویت ایرانی که می خواهیم، درش هست. هر چند که گاهی اوقات اینور، آنور بزند. ولی جمعش به هر جهت یک چیزی هست که شما می توانید بهش بگوئید سینمای ایران و وقتی در باطن سینما ظاهر می شه نه توی ظاهرش؛ باطن و ظاهر با همدیگر ظاهر می شود، دستکم یک مشت شئی ایرانی را پخش کنید توی سینما، بعد فکر کنید این سینما هویت ایرانی پیدا کرده. مسئله ما همین مسئله هویت به این معنانیست در واقع مسئله سر این است که یک مقدار موانعی بچینند متناسب با یک افق خاصی که مورد نظر سیاستگزاران سینمای ایران بوده. یعنی موانع خاصی چیده شده متناسب با افق خاصی که مورد نظر بوده. مثلاً همین امتحان راهنمایی رانندگی. یک سنگ چینی چیدند و آن راه داره به افق خاصی که این افق همان تارکوفسکی زدگی و پارا جانف زدگی و مدرنیسم و اینجور چیزهاست. منتها این وسط چیز دیگری هم هست. شما اگر اقتضائات خود سینما را هم در نظر بگیرید می بینید که هیچ مانعی در مقابلش نمی تواند بایستد. هیچ سدّی در مقابلش نمی تواند بایستد. یک عده آدمی که می خواهند فیلم بسازند، در هر شرایطی فیلم می سازند، اینها راههایی مثل بیان هویت خودشان گیر می آورند. حتی اگه شما همه این سنگ چینها را چیدید که به افق تارکوفسکی زدگی برسید. بالاخره اینجا آن هویت حقیقی خودش را نشان می دهد. اتفاقاً به نظر من این بحث کمک می کند به آدمهایی که قدرتمند هستند و متعهد هستند به هویت خودشان، به هویت ایرانی خودشان. به اینها کمک می کند. راه حل زیرکانه ای برای بیان خودشان و

برای تجلی هویت ایرانی خودشان ـ الان ببینید این سر مقاله (سوره سینما) کمک کرده به بعضی ها. این را به عنوان یک اغراق نمی شود پیشنهاد کرد. به عنوان یک سیستم که بیاییم توی این سیستم زنجیر موانعی بچینیم و پدر فیلمسازها را در بیاوریم برای اینکه اینها رشد کنند. چون واقعاً همینه، محدودیت همیشه اسباب رشد بشره. این را به عنوان یک راه از من بگیرید. من این را بگویم که به طور غیر رسمی اینطور شده.

■ *روحانی: در حقیقت فکر نمی کنید همان جمله' درستی باشد که اگر ما یک کم خجالت را کنار بگذاریم می توانیم بگوییم، این یک مورد موردی است که به نظر می آید سانسور ویا اگر بخواهم به عنوان یک لغت بد حذف کنیم و بگوییم بده: سیستمهای «هدایتی، حمایتی» کنترلی، نظارتی، در حقیقت باعث این ضایعات شده؟*

□ آوینی: خوب شکی نیست که بالاخره هر محدودیت اسباب رشده ... خیلی جاها وقتی که ظاهراً مثلاً فرض کنیم که اگر این سیاستگزاران بیایند یک سنگ چینی بچینند که مثلاً به سمت غرب می بره، یک مقداری سنگ چینی می چیدند که به سمت فیلم های شماری حمایت از انقلاب، مثلاً سینمای شوروی فرض کن در حمایت از انقلاب و حمایت از جنگ فرض کن می کشید؛ آنوقت نتیجه کاملاً متفاوت بود. یعنی شما می دیدید که همینقدر از تکنیک هم که امروز دارید نداشتید.

■ روحانی: *من فکر می کنم همه جورش را داریم. اتفاقاً یکی از محاسن این سیستمی که داریم اینه که همه اینها راه خلش امکان داره. ما فیلم جنگی تبلیغاتی داریم: کانی مانگا و در کنارش فیلم حاتمی کیا را هم داریم. در کنار این هم یک چیزی مثلاً هامون، یک چیزی مثل فرض کن عروس، همه اینها را مثلاً نارونی و درست عکسش گروهبان را هم داریم. یعنی تکلیف را باز باز می کند. به همه امکان می دهد...*

□ آوینی: هدف ما چیه؟

■ روحانی: *به نظرم می آید که در یک سیستم هدایتی حمایتی حفاظتی نیست یعنی نمی شود واقعاً انداخت گردن پارامتری. مثلاً گفت به این بیشتر بال و پر دادند یا به آن کمتر. واقعیتش اینه که ازنظر کمیّ همه اینها را شما توی این دهساله می بینید. یعنی دراین بُعد البته یک چیزی که به قول شما همه می بینیم و اشاره کردیم به این، این بیشتر می تواند توضیح بدهد.*

□ افخمی: عرض شود که من فکر می کنم که اصلاً مسئله به هیچ وجه در حدی نیست که ما بگوییم مثلاً در آن سیاستهای دولت اعم از وزارت ارشاد و بنیاد فارابی تعیین کننده است...

منظورم اینست که وضعیت، وضعیت خاصی است و یک جریان فکری است. این جریان هست که البته در همه جا، از جمله در نهادهای دولتی هم نفوذ دارد.. فرض کنید فارابی سعی می کرد آن سنگ چین را به سمت فیلمهای شماری و نمی دانم سوسیال رآلیسم می چید.

■ روحانی: *البته یادمان باشد، اگر می خواست بچیند...*

□ افخمی: بله، اگر می خواست بچیند، آیا می توانست؟ در شرایطی که نوعی مقاومت فکری جدی وجود دارد، یعنی هم در فیلمساز و هم در نظریه پردازان و هم کسانی که نشریات سینمایی را می نویسند و آموزش نظری سینما می دهند و دانشکده های سینمایی. مقاومتی وجود دارد، یعنی رئالیسم سوسیالیستی در عمل به بن بست رسیده. من فکر می کنم امکان پذیر نبود که سینمای ایران در راهی برود غیر از راهی که الآن اتفاقاً در آن افتاده. واقعیت این است که کسانی که در ارشاد و فارابی سیاست گذاری کردند خودشان تا حد زیادی سیاست گذاری شده بودند، یعنی از پیش گرفتار تمایلات فکری شده بودند و این تمایلات فکری می توانست درست باشد به شرطی که تمام دنیا از نظر توازن هنری به اصطلاح در جهت درستی پیش می رفت. اما واقعیت این است که نظریه پردازی هنری مبتنی بر نوعی علم زدگی و خودبنیاد بود. نتایجش هنوز کاملاً درک و لمس نشده و به همین جهت نه تنها سیاست گذاری ها غلط بوده بلکه هماهنگ با آن، نظریه پردازی ها غلط است: نوشتن مطالب سینمایی و هنری غلط است و درس دادن توی دانشکده ها غلط است. اینها همه با هم هماهنگ و هم جهت و در یک جهت بحران را پیش می رود و به بن بست می رسد: یعنی هیچ راهی جز سر به سنگ خوردن وجود ندارد. همانطور که همه داشتند در یک راه و روش علمی پیش می رفتند و به حرف کسانی که می گفتند روش علمی به حقیقت نمی رسد گوش نمی کردند، و فکر می کنند باید به راهی رفت که آثار و تکنولوژی ناشی از پیشرفت علم آشکاراست. آنقدر رفتند که خوردند به جایی که معلوم شد مکانیک نیوتن جواب نمی دهد. در تجربه و عمل تا سر به سنگ نخورد تغییری به وجود نمی آید و این سر به سنگ خوردن از لحاظ اقتصادی و به شکل بحران اقتصادی ظاهر می شود. تعیین کننده تکلیف بحران اقتصادی است که پیش رو وآینده سینمای ایران تا یکی دو سال دیگر به وجود خواهد آمد.

■ فراستی: این بحران، ابتدا در تفکرسینمایی ظاهر شد و بعد شکل اقتصادی هم گرفت، دو سال پیش یادم هست که یک عده از منتقدین خارجی را دعوت کردند که تشریف بیاورند و راجع به سینمای ما اظهارنظر کنند و قوت و ضعف هایش را برشمارند. و خلاصه رهنمود بدهند.

■ *روحانی: مثل اینکه خوشبختانه نیامدند.*

□ فراستی: بله، نیامدند. همان موقع مطلبی نوشتم و گفتم اینکه منتقدین بیایند اشکالی ندارد، قدم شان روی چشم. بیایند با منتقدین ایرانی حرف بزنند، با فیلمسازها آشنا بشوند، اما با این دورنما که بیایند و برای ما بخواهند تعیین تکلیف کنند و اظهارنظر دقیق کنند غیرممکن است. دلیلش هم ساده است که دوستان ما نمی دانند هنری فراملی می شود که از مرحله هنر ملی عبور کند. این شروع دعواست. در همین سمینار هم گفتم. به تبع سیاست گزاران و سیاست گزاری، آقایان و فیلمسازانی که به تبع این سیاست گزاری به وجود آمدند و فیلمساز شدند،

فکر می کنند اگر حرفشان زبان و قالب خاصی نداشته باشد، کاملاً خنثی، بی زبان و بی مکان و بی شکل حرف بزنند، به هنری فراملی رسیده اند. آنجا هم گفتم که درست برعکس است. اگر فورد فراملی می شود یا ازو، یا کوروساوا، به سنت ها و ارزش های ملی شان بی نهایت احترام می گذارند و این ملی بودن نه به عنوان ملی گرایی، بلکه احترام به سنن است که اصلاً فراملی می شوند و برعکس آن غیرممکن است. نمی شود اول فراملی شد بعد مخاطب خودی پیدا کرد. یعنی ویژگی این سینمای «فراملی» بی احترامی به خود، به مخاطب و به سینماست. چون قالب ایرانی را دور می ریزی مخاطب ایرانی نخواهی داشت.

من مخالف این نیستم که فیلمهای ما را به خارج ببرند و دیگران بپسندند و کف بزنند و جایزه بدهند. بحث بر سر این است که این موجودی که هنوز به وجود نیامده و دارد به وجود می آید ـ یعنی سینمای ایران ـ شما دارید دست و پایش را می کشید ـ کله اش را با کاه پر می کنید، پایش را دارید به اندازه ی چوب کبریت می کنید، حالا راجع به ارزشش صحبت هم می کنید. اول بگذارید بوجود بیاید، بطور طبیعی دست و پا بگیرد، قلب و اعصاب و مغز و جوارح دیگر پیدا کند بعد راجع به مانیکور انگشت پایش صحبت کنیم. ما دو نوع نگاه به سینما داریم، بنابراین من برعکس نظر برخی فکر می کنم که سیاستها در جهت ناقص الخلقه کردن این موجود بوده. ما داریم ناقص الخلقه بودنش را می بینیم، که چه کلهٔ گنده ای دارد، چه شکم لاغری، چه پایی که رویش نمی تواند بایستد و می خورد زمین ... همه می گویند وقتی سوبسید را بردارند، یعنی این موجود تا به حال سوبسیدی بوده، انگل بوده، وابسته بوده. موجود وابسته موجود مستقلی نیست که محکم بایستد و در هر موجی شنا کند. می گویید چرا؟ چون که وضع اقتصادی مان خراب است. و نمی توانیم سوبسید بدهیم. جوابش این نیست. جوابش این است که شما سینما را هدایت کردید، توی تهران متمرکز کردید، نگذاشتید بطور عملی در شهرستانها رشد کند، تمرکز را آوردید اینجا، سیاستهای خودتان را اعمال کردید و یک سینمای ناقص الخلقه متمرکز در تهران ایجاد کردید که اصلاً ریشه ندارد و از سینمای ۸ و ۱۶ شهرستانها و تهران تغذیه نکرده، می شد سینما در تهران متمرکز نشود (تمرکز نه، مونوپل حتی) و در شهرستانها، به شکل کم خرج و برجی بوجود بیاید و آرام آرام رشد منطقی کند. درست برعکس این روند حرکت کردیم. افتخارمان هم این است که این سینما ۴۵۰ تولید داشته که ۸۵ تای آن توی این جشنواره و آن جشنواره مطرح شده و جوایز گرفته و این ۸۵ تا مورد تائید است، ۸۵ تایی که توی بوق کرده اند. بعد یک شمشیر داموکلس بالای سر ما گرفتند که فلان نشریه، مثلاً لیبراسیون گفته فلان فیلم خوبست، پس خوبست. حالا او هر چه می خواهد بگوید، من با مغز خودم می اندیشم، فیلمساز ما هم باید با دل خودش کار کند و با مغز خودش، تا این مخاطب را داشته باشد. و سینمای خودی بوجود بیاید.

□ افخمی: به هر حال فکر می کنم که این سنگ چین تا حدی مبتنی بوده بر پیش فرض هایی که به خود سنگ چیننده ها هم تحمیل شده بود و خیلی نقادانه وحسابگرانه نبوده. یعنی درواقع راهی جز چرخیدن سنگ به این شکل و کوبیدن و صاف کردن یک راه کمابیش در همین حدود، در این دوره از تاریخ دنیا و این وضعیت انقلابی در ایران وجود نداشت، یعنی بالاخره باید این راه مدرنیسم تا آخر پیموده بشود، امتحان بشود، به بن بست طبیعی خودش برسد، مگر اینکه یک عده ای از پیش گرفتار این سوء تفاهم نشده باشند. حالا که این احساس هست و قوی است، من فکرمی کنم یک سوء تفاهم عمومی مربوط به سیاست گذاری های دولت نیست، مربوط به این است که جوانهای مملکت از ۱۶ - ۱۷ سالگی که شروع می کنند به آموزش هنر و سینما سعی می کنند باور کنند و یاد بگیرند که چگونه تار کوفسکی را دوست بدارند. می گویم که مربوط به سیاست گزاری ها نیست. مجموعه ای از خرافات عام است. این به گردن سیاست گزاری نیست. این چیزی است که در ذهن روشنفکر ایرانی پیش از اینکه این سیاست گزاری ها بشود هم بود. در واقع وقتی ما فیلم مهاجر را می بینیم احساس می کنیم که یک پیشنهاد برای اداره ی کل سینمای ایران در آن مستتر است. می شود دریافت که چگونه باید سیاست گزاری کرد. پیش از انقلاب چنین تصوری بود، منتها فیلم فارسی به معنی و در واقع سینمایی لجام گسیخته بود، یک آتراکسیون بود و چنان قدرتی از لحاظ مالی داشت که اجازه نمی داد این فیلمها اصلاً ظاهر بشوند. بعد که آتراکسیون ممنوع شد، به خاطر اینکه اکثر این آتراکسیون ها مشکل اخلاقی و شرعی داشت آنوقت این سینما فرصت پیدا کرد. آن نوع دستور العمل ها در این سینما، قبل از نوع سیاست گزاری های فارابی، در سینمای روشنفکرانه قبل از انقلاب ایران وجود داشت و بعد گسترش پیدا کرد. هویت ملی را که ما اینجا صحبت می کنیم، مسأله ای است که در عمل باید به وجود بیاید، یعنی سینمای واقعی ایران باید ظاهر بشود تا ببینیم واقعیتش چیست. کسی واقعاً نمی داند که هویت ملی سینمای ایران ـ یا به آن معنا که چند وقت پیشتر متداول بود، سینمای اسلامی یا سینمای انقلاب اسلامی ـ چگونه چیزی است. تا به وجود نیامده نه چیزی می شود گفت و نه دستورالعملی می شود صادر کرد. ما باید در واقع از کسانی عبرت بگیریم که قبلاً دستورالعمل صادر می کردند و تحت تأثیر پیشرفت های اثبات نشده ای بودند. نکته ای در صحبتهای فراستی بود که جالب بود. می گفت که فیلم مهاجر در ایتالیا که اکران شد منتقدی آنجا بود که گفت چقدر شبیه [ساموئل] فولر است. خیلی حرف عجیبی است. من حاتمی کیا را می شناسم و مطمئنم که آنقدر ساده و صادق است که بگوید من فولر را نمی شناسم. قبلاً هم گفته که نمی شناسد، شما تصور کنید که اگر ما هویت ملی، بومی یا اسلامی بخواهیم پیدا کنیم، یکی از نمونه هایش

مهاجر است؛ بعد آن وقت این فیلم در خارج از ایران دیده می شود و می گویند شبیه فیلمهای فولر است. در واقع سینمای بومی ما آن چیزی است؛ که احتمالاً ممکن است چیزی شبیه فولر از آب در بیاید. اما وقتی دستورالعمل صادر می کنیم، برای هویت ملی، اولین چیزی را که ممنوع می کنیم شبیه فولر شدن است، چنانکه برای حاتمی کیا این ممنوعیت صادر شده، یعنی ما قبلاً نگران این بودیم که این آدم احساس نکند که بالاخره باید یک زمانی دست از فیلم جنگی ساختن بردارد و برود سراغ موضوعهای دیگر و این اتفاق افتاد.

دستورالعمل هایی که صادر می کنیم دستورالعمل های بیماری است، یعنی ما تصورمان از سینمای بومی اصلاً سینمای بیماری است.

□ آوینی: نوع سینمایی که ما می پسندیم و دوست داریم به عنوان سینمای بومی در نظر بگیریم، یعنی دستورالعمل های موردپسند و پیش فرض های ذهنی پسند این است که این سینما درست همان کیفیت آثار صادراتی ایران را داشته باشد. کیفیت مثلاً پسته ایرانی وقتی صادر می شود. چرا که آن پسته ای که صادر می شود آن پسته ای که ما می خوریم نیست. اصلاً چیز دیگری است. یک شکلی است که آدم دلش نمی آید بخورد!

□ فراستی: تزئینی است، صادراتی است. ...

□ آوینی: بله. چیزی تزئینی است. هیچ شباهتی به آن چیز که ما خودمان از پسته می فهمیم ندارد. خشکبار ما و سینمای ما باید همان کیفیت را داشته باشند تا بومی به حساب آیند، یعنی بر پایه خط ایرانی؛ مینیاتور ایرانی، نقاشی قهوه خانه ای و نام چیزهای عجیب و غریبی که توی این مملکت در حال فنا هستند و قابل صادر شدن.

□ فراستی: همان جوری هم می بیند که توریستها می بینند. شما به توریست ها دم در مغازه ی صنایع دستی نگاه کنید چه جوری هستند، یا مستشرقین که آمده اند مثلاً تفکرات و تأملاتشان را.

■ روحانی: خلاصه کنم، در حقیقت *آن چیزی که از شرق برداشت می کنند، اگزوتیسم و اوریانتالیسم است، نوعی شرق گرایی ظاهری کمی مبتذل و ارزان ... و ملتی که در سینمایش دارد تظاهرات ظاهری ملیت را نگه می دارد. آقایان دارند این را می گویند. خب، درست. اما این را بگذاریم کنار. این تصویر را خارجی دارد و به همین دلیل حاتمی کیا را ملی نمی داند، در حالی که مثلاً نارونی را می بیند. خب، من پیشنهاد می کنم شما این کمک را بکنید که در حقیقت مسایل را نوعی طبقه بندی نهایی کنید.*

□ آوینی: شما وقتی می بینید ظاهر آنها را، آقای روحانی.

□ فراستی: چی آنها ملی است؟

□ آوینی: شما وقتی ظاهرگرایی را باب کردید. و سنگ چین ها را چیدید، آنوقت طرف ظاهر هنر بومی را به جای اصلش قالب می کند. معلوم است که کار به اینجا می کشد. رشد باطنی پیدا نمی کند. دیگر مهاجر در نمی آید.

■ روحانی: پیشنهاد می کنم *آقایان بجای اینکه بگویند مهاجر ملی است، بیایند بگویند که چی.*

□ آوینی: آقای روحانی؛ یک چیز را در نظر داشته باشید که من لااقل بالشخصه در دام نظریه پردازی نمی افتم. یعنی اگر شما انتظار دارید که ما خودمان یک دستورالعمل صادر کنیم.

■ روحانی: *نه، نسخه نپیچید ... من نمی خوانم شما نسخه ...*

□ آوینی: این همان می شود که آقای افخمی گفت، که باید به وجود بیاید تا ما بنشینیم و در موردش قضاوت کنیم.

□ فراستی: یکی دو مثال بزنم؛ بدون اینکه نظریه پردازی کنم. یکی دو مثال می آورم، شاید کمک کند. به نظر من چیزی ملی است، سینمایی ملی است که آدمهایش اینجایی اند، یعنی آدمی که تشخص داشته باشد. مثال بارزش از سینمای خیلی روشنفکری، مثلاً برگمان است که مخاطب عام هم ندارد، ولی خیلی جالب است که هرجا، حتی وقتی در آلمان فیلم می سازد امضای سوئد دارد، نه فضای ظاهری، بلکه فضای عمیق روحی سوئد را ایجاد و تصور می کند. نوع بکاربردن اشیاء اش بر طبق سنن و آداب و رسوم اسکاندیناویایی است. نگاهش به آب و دریا همان نگاه است، یعنی بی اعتنا به فرهنگ اسکاندیناوی نیست. یا آن یکی، آن که فیلم مهاجران را ساخته و ...

■ روحانی: *یان تروئل.*

□ فراستی: بله اینها همه شان ملی هستند.

■ روحانی: *وقتی آقایان می گویند وجود ندارد، دیگر اصلاً نمی شود بحث کرد ... ماجرا خاتمه یافته است ...*

□ فراستی: باید به وجود بیاید تا ما بنشینیم و بحث کنیم. ببینیم چی هست، واقعیتی هست که الان وجود ندارد جز یکی دو استثنا.

□ آوینی: به نظر من نشانه هایی از آن در فیلمهایی بطور پراکنده هست ... نیاز در جشنواره، نشانه های زیادی از آن سینمایی که به نظر من ملی است دارد.

□ افخمی: شاید تنها خصوصیتی که بشود برای سینمای ملی مشخص کرد و سینمایی است که مردم ببینند توی این مملکت که آتراکسیون ممنوع است، که استفاده از جذابیت های خلاف اخلاق ممنوع است. که هر چه مرم پسندند و ببینند ملی است.

■ روحانی: یک پرانتز باز کنید. که مردم فیلم فارسی را می بینند و می پسندند و می روند، یعنی اگر فیلمی هم امروز ادای فیلم فارسی را در بیاورد، فروش سرسام آور دارد.

□ فراستی: بی شک

■ روحانی: خب، گفتیم چه وضعیتی سینمای ایران دارد. آنچه که در فضا وجود دارد از نوعی جهت گیری هایی که حالا نسبتاً جنبه شخص تری پیدا کرده، بین سازمانها و تهیه کنندگان بخش خصوصی، بخش دولتی و با شایعاتی که روزمره شنیده می شود، درباره حذف سوبسیدها و گران شدن سینما و تولید سینما و به نسبت با وضعیتی که فروش فیلم ها پیدا کرده نوعی انتظار در فضا موج می زند، نوعی پا در هوایی هست، مثل اینکه نه ما می دانیم مردم چرا این واکنش را بروز می دهند و نه مردم درست می دانند چرا به سینما نمی روند. در حقیقت همه چیز به یک بن بستی رسیده، انگار بحرانی پیشاپیش وجود دارد یا به وجود خواهد آمد. دو سه سالی هم هست که در مطبوعات صحبت از بحران سینمای ایران است. می خواستم نظر آقایان را بپرسم که آیا اساساً سینما دچار بحرانی هست یا نیست یعنی ما در حال حاضر اصلاً وسط یک بحرانیم یا یک بحران پیش روی داریم؟ آیا این بحران جدا از بحرانهای گهگاهی هر سینمایی یا هر تولید اقتصادی ـ صنعتی دیگری است. آیا این چیز خاصی است و ویژگیهای خاص خودش را دارد یا خیر؟ یا بخشی از فراز و نشیب های تسلسل دار سینمای ایران است؟

□ فراستی: قبل از بحث درباره وجه اقتصادی بحران باید بحرانی را که دفعهٔ پیش بحث شد دوباره پیش کشید که آنوقت به این بازتابهای اقتصادی هم می کشد. اولاً درباره این شایعه، خود آقای بهشتی هم در سمینار گفتند که تا یکی دو سال آینده احتمال دارد که سینمایی نداشته باشیم، حتی جمله ها از این هم تندتر بود. اگر یادتان باشه. اولین سؤال سؤال از ایشان بود که باید توضیح داده بشود که سیاستی که سینما را به اینجا کشانده، یعنی مجموعه ی این سیاست ها ـ چه سیاست فیلم سازان و چه سیاست هدایت کنندگان و چه سیاست سینمایی نویس ها و هر کسی که دست اندرکار سینماست ـ ما را به جایی رسانده که الآن این خطر موجود است. خطری که همه و فیلم سازان هم با نگرانی از حذف سوبسید می گویند، که اگر سوبسید برداشته بشود ما نمی توانیم به این سادگی ها فیلم بسازیم، هزینه ما پنج تا ده برابر می شود. پس این خطر وجود دارد، مستقل از اینکه من قبول داشته باشم از کجا ریشه می گیرد یا نداشته باشم. بحران شکل اقتصادی خودش را بروز داده. تماشاگرها کم فیلم می بینند، سینما مخاطبش را که قبلاً مخاطب کمی جدی تر و سینماروتری داشت از دست داده است. این بحران مخاطب است دلایلش را فکر می کنم گفتیم، که این سینما از مردم جدا شده،بیگانه شده است.

□ افخمی: به نظر من این چیزی که در حال حاضر، در سه چهار سال اخیر در سینمای ایران وجود دارد اسمش را بحران نمی شود گذاشت. سینمای ایران در حقیقت در وضعیت ورشکستگی قرار دارد، منتها این ورشکستگی با سوبسیدی دائمی که از طرف دولت پرداخت می شود پنهان می شود، یعنی ضرر سینما. ضرر صنعت سینما به سوبسید دولت منتقل می شود. یعنی منتقل می شود به سیستم بانکی که نمی تواند وامهای داده شده را پس بگیرد و بی اعتماد می شود به طور کلی به کل صنعت. بخشی هم منتقل می شود به سرمایه ثابتی که به تدریج در حال زوال و نابودی است. مثلاً ساختمانهای سینما که در حال ویران شدنند.

■ روحانی: بله، سینمای جدیدی ساخته نمی شود ...

□ افخمی: سینمای جدیدی ساخته نمی شود و اینکه خود سالن های موجود، یعنی سرمایهٔ ثابت موجود آماده است تا تبدیل بشود به هر چیز دیگر و استفادهٔ دیگر.

■ روحانی: ساختمانهایی که تبدیل به داروخانه می شوند ...

□ افخمی: داروخانه و پاساژ و مغازه و اینها که در واقع فقط جلویش به زور گرفته شده. در حقیقت سینماها به هیچ وجه بازدهی قابل مقایسه با مقداری که حتی سرمایه گذاری روی زمین شان ایجاب می کند ارائه نمی دهند. بنابراین ورشکستگی است، مُنتها ورشکستگی که دارد با مصرف سرمایه ی ثابت و مصرف کردن و ویران کردن اصل و اساس سرمایه که در طول دهها سال جمع شده و با در واقع صدمه زدن به سیستم

بانکی و با استفاده از سوبسید پنهان می شود. اینکه حالا چرا این شکل بحرانی که به ورشکستگی انجامیده پیش آمده تا حدودی قبلاً توضیح داده شد. ما اگر بخواهیم در واقع به سینما چیزی را تحمیل کنیم، از سینما چیزی را انتظار داشته باشیم که در حقیقت با ذات و با تواناییهایش نسبتی ندارد اتفاقی می افتد که می بینید و قابل پیش بینی هم بود. چنین وضعی الآن در سینمای ایران وجود دارد. توضیحش را قبلاً گفتیم. به نظر خودم، اصلاً سینما درك نشده باقی مانده است. چیز دیگری، تصور دیگری، توهمی که درباره ی این هنر وجود دارد سعی شده که به زور به صورت یک واقعیت موجود و رسمی دربیاید. نتیجه اش هم این است که سینما دارد می میرد. این قضیه مرا به یاد یک دیالوگ از فیلم دکتر ژیواگو می اندازد، آنجا که در مورد انقلابیون بلشویک می گوید که با روسیه چه می کنند. می گوید: «شما این ملت را مثل یک بیمار روی تخت جراحی خواباندید و می خواهید از بدنش غده های بی عدالتی را در بیارید و این خیلی عالی است، اما این وسط کسی هم باید این بیمار را زنده نگه دارد. بیمار نباید زیر عمل از بین برود». واقعیت این است که سینمای ایران قبل از انقلاب غده های بی عدالتی و ناهنجاری داشت که باید از بدنش خارج می شدند منتها تشخیص درست غده ها و انجام عمل جراحی به نحوی که بیمار زیر عمل نمیرد کار بسیار ماهرانه ای باید می بود. من تصور می کنم که سیاست های موجود نه تنها موفق نشده که این غده ها را بیرون بیاورد بلکه یک جاهای سالم بدن بیمار رو هم از بین برده و نتیجه همین است. این البته فقط مربوط به سیاستهای موجود نیست. من میل دارم تأکید کنم که سیاستهای موجود بخشی از توهم عمومی است که درباره سینما وجود دارد. در حقیقت ما اگر این سیاستگزاران را با سیاستگزاران دیگری هم عوض کنیم چندان معلوم نیست که وضعیت خیلی تفاوت بکند. علتش هم این است که وهم عمومی درباره اینکه سینما چیزی است غیر از آنچه که واقعاً باید باشد توهمی دائمی و همیشگی است، اینطوری نیست که مثلاً به وزارت ارشاد و یا بنیاد سینمای فارابی محدود شده باشد، در مطبوعات سینمایی ما هم هست، در دانشکده های سینمایی هم هست. دامنه وسیعی دارد، در حقیقت به نظر می آید که حرکت غیرقابل متوقف کردنی است در جهت اینکه سینمای ما خودش را منکر شود و این تا کی طول می کشد و با روبرو شدن با کدام بن بست کامل نقطه نظر ما راجع به سینما عوض بشود چندان قابل پیش بینی نیست.

□ آوینی: همانطور که آقای افخمی گفتند این تصوری که از سینما وجود دارد غلط است، توهمی که نسبت به سینما حاکم است در واقع کار را به اینجا کشانده. ما چیزی داریم به اسم نهاد سینمایی، یعنی از لحاظ جامعه شناسی ما نهاد اجتماعی سینما داریم اما این نهاد یک موجود واقعی نیست، موجودی است که بیرون از ما در واقعیت شکل گرفته و یک رشته تحول از لحاظ تاریخی داشته که حتی با مراجعه به همین سیر تحول تاریخی نهاد اجتماعی سینما هم می شود فهمید که ما در کجا دچار اشتباه شدیم. در واقع استقبالی که مردم در طول تاریخ، از همان آغاز پیدایش سینما نسبت به آن نشان دادند خود به خود وضع سینما را نسبت به سایر نهادها متفاوت کرد. حالا اگر هم معتقد به این نباشیم که در واقع مدرنیسم دچار همه مشکلات و نقایصی هست که صحبتش شد، اما سینما وضعیت خاصی دارد که این وضعیت خاص را در ارتباط با مردم پیدا کرده است. نهاد اجتماعی سینما هم به همین صورت شکل گرفته، چیزی است که بیرون از ما موجود است: یک سالن تاریک دارد، گیشه دارد. مردم بیرون بلیت می خرند، پول هم می دهند، در ازای بلیت می روند می نشینند، انتظار هم دارند که چیزی را ببینند که در واقع آنها را جذب می کند و نگه شان می دارد و مورد علاقه شان هم هست یعنی خواه و ناخواه در مورد مشکلات و مسائلی که با آنها سر و کار دارند بحث خواهد کرد. این جزو اقتضائات سینماست. این یک امر عارضی نیست که شما بتوانید از سینما بگیرید و بعد یک چیز دیگر به آن بدهید. این جزو ذاتیات سینماست و اصلاً نهاد اجتماعی سینما بر این مبنا شکل گرفته است. این، فقط، یک مسئله اقتصادی نیست که شما مثلاً بگوئید این بحران اقتصادی سینماست. این اصلاً یک چیز دیگر است. یعنی اگر شما سینما را اینجوری ببینید و این امر یعنی ارتباط سینما با تماشاچی را به عنوان یکی از ذاتیات و شاید اصلی ترین در نظر بگیرید آنوقت کاملاً این تصوری که ما از سینما داریم و تعریفی که خواهیم داشت کاملاً متفاوت خواهد بود. مسئله ای که اینجا در مقابل ما عنوان می کنند اینست. که رویکرد به مردم مساوی است با ابتذال و سر این حکم در واقع باید بحث کرد که به طور کلی حکم اشتباهی است و ناشی از همان توهماتی که نسبت به سینمای ما وجود دارد. وقتی که چیزی را بمثابه صفت ذاتی سینما می شناسیم عدم توجه به آن در واقع دور شدن از ذات سینماست. حالا چطور ممکن است که مثلاً رویکرد چنین صفت ذاتی که سینما باید داشته باشد مساوی با ابتذال خواهد بود. ما در واقع مسئله ابتذال رو باید حل کنیم منتهی با این شکل چون نمی توانیم حل کنیم مشکل رویکرد سینما به ابتذال را هم نمی توانیم حل کنیم. راه حل های درستی متناسب با ذات سینما نداریم. این است که در واقع مشکل را می خواهیم به گردن مردم بیندازیم. اما مخاطب سینما اشکال ندارد. مردم اشکالی اصلاً ندارند، این اشکال از تصور ماست که یک چنین چیزی را می بینیم. اگر این را ما درست ببینیم، در واقع این سیستمی که بیرون از ما به عنوان سینما موجود است. این سیستم واقعی جریان طبیعی خودش را پیدا خواهد کرد، البته این هم حرف کمی نیست یعنی در حد اجمال که صحبت می کنیم. فقط به صورت چند تا جمله مثلاً این موضوع را می توانیم بگوییم و به همین چند جمله هم اکتفا می کنیم، علتش هم این است که در واقع ما در موضع تقابل با وضعیت موجود قرار گرفتیم نه در وضعیت برنامه ریزی برای سینمای آینده. یعنی چیزی دست ما، دست من در واقع حالا نیست اما وقتی که همین چند جمله را ما می خواهیم به تفصیل بررسی بکنیم به

□ آوینی: در تمام طول تاریخ ایرانیها، هویت خودشان را حفظ کرده‌اند، چون در هر شرایطی در سخت‌ترین دوره‌های تاریخ وقتی که مورد هجوم بدترین فرهنگهای روی کره‌زمین بودیم، نیز هویت خودمان را حفظ کردیم. نمونه‌اش مثلاً شاهنامه است، که در واقع صورت اسطوره‌ای فرهنگ ما در آن مستتر است. حالا مسئله بر سر این نیست که بیائیم یک هویتی را تزریق کنیم به سینمای ایران.

صورتی که برنامه ریزی ارائه بدیم اونوقت مسئله به این صورت دیگر در می‌آید، یعنی جایی بحث خیلی زیادی درموردش هست، همینکه ما به هر جهت این را بپذیریم سینما جریان طبیعی خودش را بیرون از ما پیدا خواهد کرد و آن چیزی را که در واقع ایجاد انقطاع کرده توی این سیستمی که بیرون از ما به عنوان سینما موجود است، این سیستم بسته ای که بیرون از ما به عنوان سینما موجود هست این آنوقت آن نقطه جدایی خواهد شد و سینما جریان طبیعی خودش را پیدا خواهد کرد. مسئله اقتصادی یعنی برگشت اقتصادی در واقع پس خوراند این سیستم است، فیدبک این سیستم شما اگه این مسئله را در نظر نگیرید چون گیشه در واقع همین است، من نمی دانم گیشه چطور است که به عنوان یک واژه کلیدی در آمده، به عنوان صفت در آمده به عنوان یک چیزی که بیرون از ما در عالم واقع موجود است. گیشه به صورت یک صفتی است که مساوی است با ابتذال. حال اینکه این نیست. گیشه یک واقعیتی است که دم سینماهاست. اینجور برخورد کردن با گیشه واقعاً سفسطه است. گیشه به صورت صفت درآمده، حال اینکه صفت نیست، یک واقعیت است. ما باید بدانیم که این صفت ذاتی را چه جوری می شود حفظ کرد. در عین حال از چیزهایی که ممکن است پیش بیاید، باز هم به خاطر عدم آشنایی ما یا عدم معرفت کافی ما نیست به سینما ـ حالا اسمش را می گذاریم ابتذال ـ از آنها چه جوری جلوگیری بکنیم. راهش اصلاً این نیست که شما گیشه ها را ببندید. اصلاً راهش این نیست. آنوقت دیگه برگشت اقتصادی نخواهیم داشت و اگر همینجور که بارها ما گفتیم، اگر مجموعهٔ سینما را به صورت یک بدن و یک ارگانیسم کامل تصور کنید، این برگشت اقتصادی و آن گیشه به عنوان پاهای این بدن است. سینمای فعلی ما در واقع یک موجود ناقص الخلقه ای است که هر چند که من اصلاً اعتقاد به سینمای متفکر یا این اصطلاحات جدیدی که برای سینما باب کرده اند ندارم اما اگر هم این چنین باشد و اسم سینما را بشود سینمای متفکر گذاشت، مثل یک موجود ناقص الخلقه ای است که پاهاش فلج مانده، ولی سرش بیش از حد رشد کرده که این طوری هم نیست در واقع، یعنی سینما را اگر به عنوان یک هیکل کامل بخواهید ببینید آنوقت همه چیزش باید به تناسب سایر اعضایش دید و یک جوری ارتباط ارگانیک بین همه اعضایش باید برقرار کرد، نه فقط در یک تزریق یا در واقع تلقیح. این چه فرقی مثلاً می کند که شما بیائید فرض کنید یک پیام خاص، حالا متناسب با هر جور ایدئولوژی حاضر تلقیح بکنید توی سینما یا بیائید مثلاً یک تفکر خاصی را که از یک توهمی نسبت به خود سینما ناشی شده، تزریق کنید به سینما. این باز هم سیاست تزریقی یا تلقیحی است که در نهایت باعث شده که ما از آن واقعیتی که بیرون از ما به عنوان سینما وجود دارد دور باشیم.

■ *روحانی: شما تمام گناهان را به گردن فضای بعد از انقلاب نیاندازید، و به گردن همه آنچه در سینمای بعد از انقلاب رخ داده است. واقعیت اینست که ما نمی دانیم این مردم چه می خواهند و چه نمی خواهند، هیچوقت هم نمی دانستیم.*

□ آوینی: آقای هاشمی رفسنجانی در نمی دانم کی و کجا گفتند که برای ما ساختن سینما همانقدر ارزش دارد که ساختن یک مسجد. می خواستم عرض بکنم که در واقع این مسأله به وجود انقلاب بازگشت ندارد، یعنی باید در عین حال از این توهم جلوگیری کرد که یعنی انقلاب اسلامی و سیاستهایش برگشت داشته باشد. خیر چنین چیزی نیست. مثالی که آقای هاشمی زدند مثال خیلی درستی است. به نظر من بهتر است این مثال را به این شکل برگردانیم که سینما را هم فضایی برای تبلیغ بدانیم که البته این را به این شکل نباید دنبال کرد. مسئله اساسی در گفته آقای هاشمی این است که آن رابطه ای که در واقع بین این فضا و مردم است باید محفوظ باقی بماند، یعنی این حکم به صورتی و به شرطی صادق است که آن رابطهٔ فضا با مردم به همان شکل واقعی خودش بماند. حالا اگر این رابطه را انکار بکنیم اصلاً به طور کلی گرفتار نوعی تناقض می شویم. یعنی شما اگر سینما را به عنوان فضای تبلیغ بخواهید ببینید موقعی این تبلیغ مصداق تبلیغ واقعی می شود که مردم در آن باشند و مردم هم نسبت به این پیامی که حالا مورد تقلید قرار می گیرد در واقع کشش داشته باشند. یک جور نسبتی هم بین این دو برقرار بشود. شاید سیاست گذاران فعلی سینما می خواستند از این جمله ای هم که آقای هاشمی گفتند به یک نحوی استفاده بشود، در جهت توجیه سیاستهایی که ما بعد از انقلاب در سینما داریم. حالا که چنین چیزی نیست همانطور که عرض کردم، در خود این حکم اصلاً یکجور تناقض حاکم است و این تناقض را نمی شود حل کرد. باید سینما فعال بشود. استقبال مردم اصلاً قابل بحث نیست وباید باشد. سینما اگر به عنوان یک حرفه، یعنی سینمای حرفه ای اگر بخواهد مطرح بشود به عنوان یک سیستمی که کارکرد دارد و مستقل هم هست و روی پای خودش ایستاده، باید رابطه اش با مردم برقرار بشود. موقعی که این رابطه موجود نیست اصلاً در مورد مسائل بعدیش نمی شود صحبت کرد، یعنی خواه ناخواه ما اصلاً نمی رسیم به این که بتوانیم در مورد بقیهٔ مسائل سینما صحبت بکنیم.

□ افخمی. کاملاً درست است

□ فراستی: به نظر من این وهم عمومی متعلق به تماشاگران نیست، هیچ وقت هم نبوده و هیچ وقت هم نخواهد بود. چون آنها واقعاً به طور طبیعی راه خودشان را می روند و با طبیعت درست خودشان به فیلم نگاه می کنند. خیلی هم طبیعی، ده دقیقه اول واکنش نشان می دهند. خیلی هم طبیعی تا آخر می نشینند و کف می زنند، هیجان نشان می دهند، یا برعکس. درست رابطه ای که هر تماشاگری باید با فیلم داشته باشد و باورش کند. واگر چنین نیست یعنی تماشاگر این وهم عمومی را ندارد و فرهنگ وهم عمومی را نگرفته. این فرهنگ هم از سیاستگزاری ناشی شده، حتی به نظر من منتقدین ما هم از همین الگو پیروی می کنند، یعنی

اگر شما تا چهار پنج سال پیش هنوز مطلبی که بشود به آن نقد فیلم گفت در مجلات سینمایی می خواندید، حالا هر روز بدتر شده و عمدتاً رپرتاژ آگهی می خوانید یا انشاء. انشایی که تا آخرش هم نمی فهمید بالاخره به نظر منتقد، فلان فیلم خوب است یا بد، ارزشها و ضد ارزشهایش چیست و ... منتقدین ما هرچه بیشتر باج بده شده اند، باج بده سینمایی که بخش اعظمش از سیاستگزاری های غلط آقایان ناشی شده و بخش دیگرش هم مرعوب شدن در مقابل خارجی هاست، یعنی امربه خودشان مشتبه شده که اگر غربی ها می گویند خوبست نکنند واقعاً خوب باشد، چون منتقدین ما عموماً با مغز خودشان نمی اندیشند. و این باج بدهی هم آن حداقل متر را از بین برده است. باز دوباره فکر می کنم این هم از سیاستها ناشی می شود، و نه ماورای آن. این سیاستهاست که دانشکده های امروز را تبدیل به این کرده که هست. قبلاً اینهایی که درس می دهند درس نمی دادند، در دانشکده ها قبلاً آدمهایی نمی آمدند مثلاً به هیچکاك و فورد فحش بدهند و درباره آوانگاردیسم حرف بزنند و بعد خودشان یک فیلم داستانی ساده را نتوانند اداره کنند. یعنی همین به اصطلاح روشنفکران، سینمای بی معنا و مردم گریزی را تبلیغ می کنند که به نظرم سینمای شکنجه است، یعنی سینمایی که باید لذت باشد. اولین نکته ای که هر کسی که سینما را دوست داشته باشد قبول دارد، جنبه سرگرمی سینماست. وقتی این آقایان واژه سرگرمی را می شنوند مثل جن از بسم الله فرار می کنند. آقا سرگرمی خیلی هم شریف است؛ خیلی هم اصولی است و خیلی هم درست است، شما این سرگرمی را از سینما بگیرید، سینما تبدیل می شود به یک موجود افسرده و بی بو و خاصیت و بی مخاطب که درخودش می میرد. مخاطب این سینما افسرده است و در افسردگی مرعوب هم هست. برای اینان جشنواره های خارجی ملاك این سینما می شود، سینمایی که تبدیل به شکنجه مردم شود، مردم با آن قهر می کنند. مازوخیسم ندارند که بروند این فیلم ها رابینند و هر آن آرزو کنند که فیلم تمام بشود. مردم دوست دارند وقتی فیلم تمام می شود بگویند چه زود تمام شد. این سینمای افسردهٔ بی مخاطب جشنواره زده که اصلاً مردم را فراری داده و این وهم هم به نظرم از همین سیاستها ناشی شده. حالا این یک طرف قضیه است. این تفکرها و سیاستها عملکردش همین است. فرض کنید که در یک مملکت ورزش بخواهد پا بگیرد، باید عمومی و همگانی بشود. سینما هم جزو مسایلی است که باید عمومی بشود، امکانات فراهم بشود، دوربین هشت در اختیار بچه های دبیرستانی گذاشته بشود و آموزش فیلم سازی فراهم شود. سینما باید به شهرستانها برود: ما اصلاً رشدی در شهرستانها نمی بینیم، هرچه هست در تهران جمع شده که شهر گرانی است و سینما را هم گران می کند. بازیگر اینجا حدود یک میلیون تومان می گیرد. ما کارگردانی داریم که چهار میلیون تومان پول کارگردانی گرفته. حتی من شنیدم هفت میلیون گرفته و یک فیلم جشنواره ای ساخته است. این ارقام از کجا آمده؟، اصلاً نمی شود این مساله را در بافت سیاستهای اقتصادی عمومی کشور و حتی سیاستهای سینمایی حل کرد، شما در طی ده سال سیاستگزاری غیر از بحث و فیلم سطحی روشنفکری، در جهت اینکه این صنعت بالنده بشود چه کردید؟ به جای عمومی کردن و فراگیر کردن فیلمسازی، فیلم ارزان سازی، مرتب ارقام دستمزدها و هزینه ها را آوردید بالا. این نتیجه همان تفکر که به سیستم عملی تبدیل شده و این سینما را به این جایی رسانده که الان می بینیم. این سیاست اجازه نمی دهد پیکری سالم شکل بگیرد. سینمای آینده ما باید از درون مجموعهٔ محیط ایران وبچه های جوان دبیرستانی و دانشگاهی آرام آرام ساخته بشود، حالا سینمایی که جوانست، تازه پاست و هزاران عیب دارد، ولی این هیکل ساخته نشده. یعنی ما تا به امروز هنوز سینمای حرفه ای نداریم. نه تاریخ سینمایی داریم نه صنعت سینما، نه یک پشتوانه داریم، نه سرمایه گذاری کردیم روی صنعت سینما، با تمام رشته های صنعتی اش. مسئله بعدی هم تکنیک این سینماست، که اغلب به غلط می گویند که خیلی رشد کرده. که به نظرم اینطور نیست. رشد متعادل و هماهنگ نداشته. مثلاً در زمینه بازیگری یا حتی فیلمبرداری. جرقه هایی دیده شده، اما تکنیک به معنای واقعی سینمایی رشد نیافته است در سینمای ما. و در نتیجه فرم هم. نمی تو انیم ببالیم که ما الان وارد یک سینمای صاحب تکنیک رو به کمالی شده ایم که فقط مشکل مضمون دارد. اگر ما می توانستیم فیلمنامه نویس و بازیگر و ... تربیت کنیم، مسئله تکنیکی مان تا حدی حل شده بود. به نظر من تکنیک هم دوباره همان مشکل کلی را دارد که مرعوب جشنواره ها است. یعنی اینکه الان خارجی ها اسیر تم هستند و ما اسیر تم زدگی آنها. و اسیر پلاستیک ...، من نقدی چند روز پیش خواندم راجع به یکی از فیلمهای ایرانی که در پاریس بر اکران است که آدم خیلی معروفی هم نوشته بود، تمام بحثش موضوع فیلم بود. که این موضوع ساده است، این موضوع فلان است، یعنی تم زدگی هم در ادبیات غرب، در رمان غرب و در سینما نیز موجود است و این دارد به ما هم سرایت می کند. حالا از آنورسکه که تم ها را برای آنها برمی گزینیم، تکنیک مان را هم برای آنها برمی گزینیم. یعنی بسیار ظاهری و توریستی. لباسهایمان، دکور صحنه مان، لوکیشنها و ... همه را برای آنها برمی گزینیم. تا زمانی که این نگاه به آنور است به نظر من امکان ندارد که ما یک کمی جدی هم به این بحران بپردازیم، به این ورشکستگی و به این بیماری، و راه حل بیابیم. اگر این سیاستها در این مسیر ادامه پیدا کند خطر تعطیلی سینما خیلی جدی می شود. تنها راهش یک دورهٔ جدی و فعال کردن سینماست. صنعتی کردن آن. و عمومی کردنش.

: افخمی: در این قضیه سرگرمی می خواستم در ارتباط با همین صحبتی که شد روی این نکته تأکید کنیم که مسئله بحران سینمایی ایران ارتباطی با انقلاب ندارد، یعنی در حقیقت بحرانی است که در ۳ یا ۴ سال اخیر به وضوح ظاهر شده. دوران راه اندازی یک سینما دورانی است که

ممکن است همراه باشد با در واقع وحشت و ضرر دادن و در حقیقت مسائل اتلاف سرمایه و اینها، بنابراین از سال ۶۳، در حقیقت ۵ سال بعد از انقلاب که سینما دوباره شروع کرد به راه افتادن و فیلم تولید شد، تا سال ۶۷ ما نمی توانیم بگوییم که در واقع وضعیت به وجود آمده آیندهٔ خوبی رانوید نمی دهد. چون هم قدم های اول را داشتند برمی داشتند و هم آزمایش کردن روشهای مختلف بود. هم اینکه اصولاً اگر به آن سالها نگاه کنیم می بینیم که بیماریهایی که درسه چهار سال اخیر خیلی واضح ظاهرشد آن موقع به این صورت وجود نداشت. یعنی حساسیت و نوعی مقابله با فیلمی که سرگرم کننده باشد، مثلاً یک ملودرام خانوادگی یا حادثه ای وجود نداشت. کوششی برای تخریب اینگونه فیلم ها صورت نمی گرفت. چون اصولاً سینما هنوز راه نیفتاده بود و تصور عمومی این بود که فیلمی که بفروشد کمک می کند به حرکت کردن سینما و اعتماد به نفس پیدا کردن دیگران. بنابراین اصلاً بحران و ورشکستگی مربوط است به حداکثر ۵ سال اخیر و این وضعیت وضعیتی است که در حقیقت با سالهای اولیه انقلاب چیزی حدود ۷ یا ۸ سال فاصله دارد. یعنی خیلی بعد از انقلاب شروع شده این وضعیت. اتفاقاً فضای کشور ایران بعد از انقلاب فضای خیلی مناسبی است برای بوجود آمدن سینمای بسیار پر رونق. شاید یکی از پر رونق ترین سینماهایی که در دنیا می تواند وجود داشته باشد. علتش هم اینست که انواع شکل های سرگرمی در حقیقت غیر اخلاقی و خلاف شرع و انحرافی و وقت گذران در این مملکت ممنوع شد، نه مثلاً کاباره ای وجود دارد، نه امکان نمی دانم مثلاً مصرف الکل و مست بازی و قلدربازی و شلوغ کردن در خیابان و سرگرمی های فاسدی که بسیاری از وقت مردمی را که به دنبال سرگرمی بودند در سالهای قبل از انقلاب در این مملکت پر می کرد. و در واقع ساعتهای خالی که مردم دوست دارند جوری پرش کنند به هیچ وجه امکان ندارد که با سرگرمی های انحرافی پرنشود. *پس سرگرمی سالم چه داریم؟* سرگرمی سالم البته برای بعضی ها مثلاً تماشای یک مسابقه فوتبال است، یعنی دو ساعت مثلاً آدم بنشیند در استادیوم یک صد هزار نفری و جزو کسانی باشد که به یک گروه ۲۲ نفری که یک توپ را رد و بدل می کنند نگاه بکند. این نوع سرگرمی را در این مملکت کسی جرئت ندارد ممنوعش کند و البته نباید هم ممنوع بشود حتی اگر ساعت نمایش یکی از این مسابقات جابه جا بشود، ممکنست تظاهراتی صورت بگیرد تخریبی هم به وجود بیاید و اعتراض عمدی صورت بگیرد. اما بعضی از مردم به این نوع سرگرمی علاقه نشان نمی دهند. سرگرمی های دیگری ممکن است برای آنها وجود داشته باشد. یکی از مهم ترین شان سینماست. یعنی عده ای جمع بشوند و دو ساعت داخل یک سالن سینما وقت بگذرانند، حتی اگر فرض بگیریم که فیلمی که نمایش داده می شود به اندازه آن مسابقه فوتبال پیام و محتوایی نداشته باشد و هیچ مضمونی نداشته باشد و در سرتاسرش دو نفر دنبال هم بدوند. در مملکتی که ۲۲ نفر دنبال هم می دوند و صدهزار نفر تماشا می کنند به چه حق و روی چه حسابی دنبال هم دویدن دو نفر محکوم بشود. یعنی حداکثرش این است دیگه، سرگرمی خالص. یعنی هیچ محتوای اخلاقی نداشته باشد. اگر سینما در این مملکت دست روشنفکران نیفتاده بود و گنده دماغی های خاص روشنفکرها آن را به طرف خفه شدن و ازبین رفتن نکشانده بود و در مقابل این نوع سرگرمی خالص و کامل مقاومتی وجودنداشت ـ هرچند ممکن بود تشویق هم نشود و نباید هم تشویق می شد ـ این سینما از لحاظ اقتصادی بسیار پر رونق بود، یعنی سینمای ایران در جمهوری اسلامی بعد از انقلاب با تمام شرایط و تمام محدودیت هایی که باید رعایت بشود بسیار از لحاظ اقتصادی پر رونق می بود و البته رونق اقتصادی پیامدهایی می داشت. پیامدها این بود که مردمی که به سینما می رفتند و مثلاً فرض کنید ده تا فیلم در طول سال می دیدند که توش دو نفر دنبال هم می دویدند و حتی به یک پیرمرد عارف هم نمی رسیدند، اما در طول سال به کسی هم صدمه نمی خورد، به جایی هم برنمی خورد. مثل این بود که ده تا مسابقه فوتبال دیده باشند. بعد از آن ممکن بود هوس کنند بار یازدهم فیلمی ببینند که توش این دو نفر به یک پیرمرد عارفی هم برسند و ممکن بود واقعاً برای تنوع هم که شده بخواهند فیلمهای پیچیده تری را برای رفع تنوع تماشا کنند. بنابراین جا برای سینمایی که آقایان سینمای متفکر می نامند و سینمای هنرمندانه و سینمای والا و تمام صفات عجیب و غریبی که به آن اطلاق می کنند بیشتر به وجود می آمد، یعنی واقعاً در کشوری که فرض کنید سالی صد تا صدوپنجاه تا فیلم ساخته می شد که ۱۳۰ تا ۱۴۰ تا فیلمش سرگرمی خالص بود شاید در آن کشور و در آن شرایط که تماشاچی اش در طول سال ۲۰ یا ۳۰ تا از این فیلم ها می دید فیلمی مثل نارونی، محض تنوع فروش هم می کرد، یعنی عده ای خسته از دیدن اینکه عده زیادی دنبال هم می دوند می رفتند و فیلمی می دیدند که در آن هیچ کس دنبال هیچ کس نمی دود و ...

■ **روحانی:** *و به پیر مرد عارفی می رسیدند که نشسته ...*

□ **افخمی:** هرچقدر که بخواهیم از این موضوع فرار کنیم واقعیت این است که حداقل گرفتار مقداری فضاها و افکار روشنفکری هستیم، شاید اشتباه می کنیم و خجالت می کشیم که رسماً و صریحاً از فیلم هایی که سرگرمی سالم خالص و انتزاعی است دفاع نمی کنیم. یعنی تاکید کردن براین نکته که سینمای واقعی آن طور که آقای آوینی می گویند سینمای واقعاً موجود هر مملکت در تمام ممالک دنیا ۹۰٪ فیلم های صرفاً سرگرم کننده است. تاکید بر این نکته و دفاع از این فیلم ها و پذیرفتن

اینکه فیلم هایی که صرفاً سرگرم کننده اند در واقع رونقی را به وجود می آورند که در آن می توان فیلم های مثلاً با ارزش تر و متفاوتی هم ساخت شاید درست باشد، لازم باشد که ما تأکید کنیم روی این که باید دفاع کرد از سینمایی که ۹۰٪ فیلم هایش سرگرمی خالص است. شاید به انتزاعی ترین شکلش یک تعداد از فیلم ها حاوی یک پیام اخلاقی مختصر و کم رنگی هم هستند. خوب چه بهتر. یک تعداد کمتری از فیلم ها فیلم های پیچیده تری هستند که در واقع تماشاچی را در موقعیتی قرار می دهد که شاید بشود گفت که با اثر هنری روبروست. یعنی احتیاج دارد به درگیری با تمام ذهن و با ناخودآگاه و با تمام وجود عاقله و شعورش. تا آن سینمای صرفاً سرگرم کننده وجود نداشته باشد این سینمای متفکر نمی تواند به وجود بیاید مگر به همین صورتهایی که در واقع همه چیز را ویران کنند، برای به وجود آوردنش وبعد هم خودش را هم نابود می کنند. شاید باید صریحاً از به وجود آمدن سینمای صرفاً سرگرم کننده دفاع کرد.

¬ آوینی: در واقع سینمایی که در دنیا منشاء اثر است همان واقعیتی است که ما از آن نام می بریم و الان آقای افخمی اشاره کردند. در مجموع فیلم هایی که در دنیا به نمایش درمی آید چه چیزی را می بینید که به عرف نام سینما بر آن گذاشته می شود؟ آن چیزی که منشاء اثر است در واقع سینمایی است که دارای همین مشخصات است یعنی یک سینمای واقعی بر اساس قواعد طبیعی که سینما در طول تاریخ شکل گیری اش به آن رسیده شکل گرفته و رابطه اش را هم همچنان با مردم حفظ کرده است. توهمی که اینجا از آن نام می بریم توهمی است که به نظر من ریشه در قبل از انقلاب هم دارد. البته قبل از انقلاب با توجه به وجود فیلمفارسی و استقبال نسبتاً زیادی که از فیلم هایی با این عنوان می شد مسلماً آن سینمای متوهم از لحاظ فکری و نظری غلبه نداشته است. اما مثلاً فرض کنید در سنت نقد نویسی فیلمها یا مثلاً در سنت دانشگاهی یعنی در واقع آموزشی سینما چنین چیزی رواج داشته. من دانشکده سینما نرفتم و نمی دانم، ولی به هرجهت در بحث هایی که در اطراف سینما وجود داشت بودم و خیلی از کسانی که امروز در نقد نویسی یا مقاله نویسی و یادداشت نویسی در عرصه سینما صاحب نام هستند کسانی هستند که سابقه آکادمیک داشتند، سابقه تدریس داشتند. البته در دانشگاههای قبل از انقلاب. از اینجا من می توانم حدس بزنم که چنین توهمی درواقع ریشه دار بوده است. منتها بعد از انقلاب خالص تر شده است. و همینطور که گفته شد کم کم و از همان اول به طور مشخص ظاهر شده، چنانکه سیاستهایی هم که در سینما اعمال شده کم کم شکل گرفته. این شکلی که فعلاً داریم و نسبت به آن انتقاد داریم خرده خرده پیدا کرده. یعنی از اون اول وجود نداشته. اما به هر تقدیر این دو صورت خروج از اعتدال را ما می توانیم گرفتارش بشویم و در واقع هر دوی آنها را با بعد از انقلاب تجربه کردیم. یک صورتش را در تلویزیون تجربه کردیم. سینمایی که می توانست گرفتار پیام زدگی در عین عدم توجه به تکنیک سینما و عدم آشنایی نسبت به سینما بشود. ما این سبک را در تلویزیون تجربه کردیم در جنگ هفته و آئینه عبرت و از این جور چیزهایی که در تلویزیون ساخته می شد. البته باید به وجه تمایز سینما از تلویزیون اشاره بشود چون اینجا بحث خیلی مهمی است به نظر من یعنی بحث صحنه بزرگ نسبت به صحنه کوچک است: اگر سینما از لحاظ صحنه بزرگ بررسی بشود خصوصیاتی دارد که کاملاً آن را متمایز می کند از تلویزیون. یک صورت دیگر خروج از اعتدال را ما در سینما تجربه کردیم که در واقع همان آوانگاردیسم و مدرنیسم هست که بدون توجه به اقتضاساتی که عرض کردم بطور غیرطبیعی بوجود آمده. ما در سیاستگزاری ها سعی کردیم سینما را به یک جایی هدایت کنیم تا به افقهایی که مورد نظرمان بود برسیم. می خواستم عرض بکنم که این چنین نیست که اگر سینما به دست سیاستگزاران فعلی اش نمی افتاد، ممکن بود مثلاً اتفاق دیگری برای سینما بیفتد. ما خوب می دانیم این دوجور تفکر هست. ممکن بود در واقع ما مواجه بشویم با سینمایی که گرفتار همان پیام زدگی در عین عدم توجه و عدم معرفت نسبت به خود ذات سینما هست. ممکن بود گرفتار آن پیام زدگی بشود و آنوقت در واقع توی چاهی بود بزرگتر از این. به نظر من نباید اشتباهات و همه نقایص را به گردن سیاستگزاری سینما انداخت. به اینجا هم برمی گردد که ما بعد از انقلاب بدون هیچ تجربه و سابقهٔ تاریخی در کار سینما وارد شدیم و می خواستیم پا در جایی بگذاریم که قبلاً تجربهٔ تاریخی در آن نداشتیم. اینجا خب بالطبع تمام راههایی که به نظر می رسید می بایستی تجربه می شد. منتها آن چیزی که در حقیقت اطلاق پیدا کرد متناسب با آن افقهایی بود که سیاستگزاران سینما می خواستند، یعنی چه بسا که آن چیزی هم که از اول مورد نظر بوده همین بود که سینما به عنوان یک جای مقدس دربیاید که بدون گرایش به ابتذال به صورت سرگرمی مناسب برای مردم دربیاید یا مثلاً فرض کنید حتی بتواند مردم را به تفکر عادت بدهد. شاید چنین چیزی مورد نظر بوده ولی نتیجه ای که به آن رسیدیم در واقع چیزی است که در واقع خلاف جهت است.

■ *روحانی: عرض شود اگر اجازه بدهید نکاتی را مجبورم توضیح بدهم. دوست ندارم حرف آقایان را قطع بکنم. بخشی از حرفهایم در توجیه و دفاع از بعضی هاست که در این گفتگو به شدت مورد حمله قرار گرفتند. من از آنها دفاعی بکنم مخصوصاً در جمع بندی فرمایشات آقایان. اینجا بارها به بخش عمده ای از این تماشا گران قشر جوان، دانشجوها، دانش آموزها، منتقدین سینما در مجلات و مطبوعات حملاتی انجام شد، فضای موجود تم زدگی به قول آقای فراستی، که برخلاف نظر ایشان من فکر نمی کنم خیلی بین المللی باشد. گرایشات سینمایی، بسیار عرض شده است. آدم رنگ و بوی مطبوعات معاصر را که در خارج می بیند متوجه می شود که مجلات وزینی مثل سایت اند ساند، کایه دوسینما یا پوزیتیف آرام آرام تغییر شکل دادند، رنگی شدند، کمی خبری تر شدند، به اصطلاح عام پسندتر شدند. فصل نامه های*

□ افخمی: ما اگر بخواهیم در واقع به سینما چیزی را تحمیل کنیم، از سینما چیزی را انتظار داشته باشیم که در حقیقت با ذات و با توانایی‌هایش نسبتی ندارد، اتفاقی می‌افتد که می‌بینید و قابل پیش‌بینی هم بود. چنین وضعی الان در سینمای ایران وجود دارد. اصلاً سینما درک نشده باقی مانده است.

وزین در مورد موضوعات هنری در این سالها تغییر شکل دادند نوع نگرششان به سینما اصلاً به نظرم یک کم عوض شد. نقد فیلم به آن سبک و عرف قدیمش آرام آرام در حال تغییر است. در ایران قبل از انقلاب ما سنت نقدنویسی و تحلیل فیلم سابقه داری داشتیم. منتقدینی داشتیم که سینما را با همین نگاه و دید نقد می‌کردند. جوانهای معاصر چه منتقدین و چه مخاطبین این انتقادها، بی‌گناهند. در طول چند سال اول انقلاب در اثر فروپاشی ارزشهایی که وجود داشت بی‌شک نسل قدیم اندکی برای ارزیابی و بازیابی ارزشها و شناخت موقعیتهای خودشان کمی عقب کشیدند. این همراه شد با آمدن چهره‌های جدیدی که احتمالاً تحت تأثیر فضای پیام‌زدگی سه چهار سال اول بعد از انقلاب صحنه هنر ایران را فرا گرفت. حاصل احتمالاً احترام به ارزشهای اخلاقی مردم هنوز روشن نیست چه چیزی مبتذل است و چه چیزی نیست. آیا عام اصلاً مبتذل هست؟ اگر دقت بکنید الان یکی دو ساله که ما داریم دوباره از سربرمی‌گردیم و سعی می‌کنیم این ده دوازده سال گذشته را از سر بررسی کنیم. باز هم ما نسل قدیم داریم این کار را می‌کنیم. من خودم را عرض می‌کنم. به خاطر خاموش ماندن نسل قدیم‌تر جوانها به کار افتادند. این فضا مضمون زدگی یا تم‌زدگی، این شکل نقدنویسی، این انشاهایی که هر روز به عنوان نقد فیلم می‌بینیم، اینها به نظرم حاصل اشتباه نسل گذشته یا حالا به هرطریق من گذشته است. دوم اینکه دانشکده‌ها هم طبعاً تحت تأثیر همین فضا هستند. من هروقت به سینما عصر جدید می‌روم، به آن دیوار پشت نگاه می‌کنم که به عنوان نقد خوانندگان مقداری انشاء و کاغذ چسبانده شده خنده‌ام می‌گیرد. همه همین حرفها را دوست دارند. همه فکر می‌کنند اصلاً سینمایی خوبست که مثلاً در آن بشود حرف‌های عالمانه درباره اخلاق زد، پیامهای سنگین درباره موقعیت بشری زد. این همه به نظرم می‌آید که قابل رفع است. خیلی جدی نباید گرفت.

نکته سوم، شما به طور مداوم دارید به نوعی سینمای روشنفکری می‌پرید. درست هم می‌پرید، اما واقعیتش اینست که وقتی من نگاه می‌کنم، به این ۲ سه سال اخیر، متوجه می‌شوم که انواع و اقسام فیلم‌ها را داشتیم، ۳ تا چهار تا هم روشنفکری بوده، من هرچه فکر می‌کنم همراه نارونی مثلاً فیلم دیگری به ذهنم خطور نمی‌کند. بنابراین به نظر می‌آید از ۵۰ تا تولید سینما در ایران ۴۰ تاش، لااقل از سوی تولیدکنندگانشان به قصد پیداکردن فرمولها یا کلیشه‌ها یا زبان یا بیان برای یک سینمای عام‌پسند یا عمومی پسند یا رو به سوی مخاطب وسیع بوده یا لااقل با این هدف ساخته شده‌اند. خب، مثل هر سینمای دیگری دوتا فیلم روشنفکری یا روشن‌فکرنما یا به قول دوستان جدید متفکر یا پیام‌دار هم داریم. فکر می‌کنم که آقایان زیاد دارند روی ۲ تا ۳ فیلم پیام‌دار بار سنگین همه گناهان را حالی می‌کنند. بنابراین فکر می‌کنم بهتر است که به طور واضح بپردازم به اینکه لااقل همه قصد ندارند سینمای پیام‌دار متفکر بسازند. خیلی‌ها به این سمت می‌روند که یک زمان رو به سوی مخاطب عام پیدا کنند. اگر این شکست بخورد به نظر من به علت این عدم شناخت یا این عدم ارتباط است لزوماً همه چیز را نمی‌شود گردن این ۲ تا ۳ تا فیلم انداخت. در تولید سینمای ایران که عملاً دیگر الان ۲ یا سه سال است به حدود ۵۰ فیلم درسال رسیده ۴ تا ۵ تا ده درصد فیلمها این طور است. شما همه گناهان را سراین سه چهار تای فیلم بدبخت نریزید. بالاخره حالا این سه چهار تا هم وجود دارد. حالا یک جوانی هم علاقه‌مند شده برود پول چهار تا ۵ تهیه‌کننده‌ای را به دور بریزد برود فیلم روشن‌فکری بسازد، این اشکال ندارد به نظر من. می‌تواند این سینما چهار تا پنج تا هم فیلم چهار پنج میلیونی داشته باشد که شکست بخورد. چهار تا تهیه‌کننده را هم به خاک سیاه بنشاند. اشکالی پیش نمی‌آید ولی قسمت اعظم فیلم‌ها لااقل ۹۰٪ فیلم‌ها با این سعی و کوشش ساخته می‌شوند که مخاطب عام را جلب کنند.

□ افخمی: آقای روحانی داری کاری می‌کنی که شروع کنیم مدارک و شواهد ارایه کنیم. مشکل سینمای ما را نباید در آن ۴ یا ۵ تا فیلم روشنفکرانه‌ای جستجو کرد که همه ساله ساخته می‌شود، به خاطر اینکه خوب ساخته شدن این فیلم‌ها با خطر ریسک اقتصادی بزرگی همراه است و با وجود تمام کمکهای مستقیم و غیر مستقیمی که می‌شود این فیلم‌ها چون از پشتیبانی تماشاگران برخوردار نیست در نهایت تهیه‌کننده و حتی کارگردانش را در خطر بی‌کار شدن یا به بن بست رسیدن قرار می‌دهد. مشکل را باید درگرفت و گیرهای پنهان و آشکاری دید که در مقابل نمونه‌های فیلم‌های موفق به وجود می‌آید، سانسور شکل‌های مختلفی دارد باید اول توضیح داد که سینمای واقعی تمام ممالکی که سینما دارند، ۹۰درصدش فیلمهای سرگرم کننده خالص است. حالا البته سرگرم کننده خالص بعضی از جاها می‌شود پرنوگرافیک بعضی جاها می‌شود سرگرم کننده همراه با خشونت سادیستی، اما واقعیت این است که اگر ما سینمایی داشته باشیم که ۹۰ درصدش سرگرمی انتزاعی باشد و همان ده درصدش فیلمهای قابل دفاعی باشد، سینمایی موفق و آبرومند داریم. چنین سینمایی می‌بایست بر اساس کلیشه‌های موفق پیش برود یعنی شما نمی‌توانید با ساختن هر فیلمی سینما را از نو اختراع بکنید، چون سینما هنر پیچیده‌ای است. تاریخ دارد، خاطره و به اصطلاح پیچیدگی‌هایی دارد که ناشی از خاطرات تماشاچی‌ها نسبت به فیلم‌های قبلی است. به این معنی که یک فیلم موفق در حقیقت ساختن فیلم‌های بعدی را مشکل می‌کند. تماشاچی‌ها دیگر حاضر نیستند فیلمی را ببینند که به اندازه آن فیلم موفق و جذاب و خوب ساخته نشده است. پس درنتیجه، همه فیلمسازها یا همه فیلمسازهایی که درست کار می‌کنند مورد تحقیر منتقدین در داخل کلیشه‌هایی قرار می‌گیرند که برای خودشان و برای کارشان مناسب است. یعنی هرفیلم سازی در کلیشه خاصی که برای او مناسب است یا چند تا کلیشه‌ای که دوست دارد شروع می‌کند به فیلم

ساختن. هیچکاك هیچ وقت فیلمی جز فیلم جنایی نساخته یا فیلم های موفقش همه فیلم هایی است که در کلیشه مخصوص فیلمهای پلیسی جنایی قرار می گیرد. فورد بهترین فیلم هایش را درمتن کلیشه های مخصوص وسترن ساخته و همه ی فیلمسازهایی که ما می شناسیم فیلمسازهای ارزشمندی هستند که در تاریخ سینما ماندگارند. نه این که امسال بیایند و پنج سال بعد فراموش بشوند. اینها فیلم سازهایی هستند که داخل سنت یا به تعبیر تحقیر آمیز منتقدین در متن کلیشه کار می کنند. حالا ببینیم در ایران با کلیشه چگونه رفتاری می شود. مثلاً فیلم *خواستگاری* چه به سرش آمد. فیلم خواستگاری اصلاً باعث شد که مسئله تصویب فیلمنامه درسینمای ایران مجدداً برقرار بشود. یعنی ما از این به بعد دوباره فیلمنامه ها را تصویب می کنیم و اجازه نمی دهیم که فیلم سازان هرچه که دلشان می خواهد بسازند. تمام سینما مجازات شد به خاطر فیلمی که باعث ایجاد این توهم شد و به قول آقای آوینی توهم باطلی هم هست که حاکمیت انقلاب اسلامی با این نوع فیلمها مخالف است. این کاملاً توهم است. این فیلم خواستگاری را ببرید در حضور نمایندگان مجلس نشان بدهید، در حضور یک گروهی از مسئولین مملکتی نشان بدهید، ببینید دلشان می خواهد این نوع فیلم ها ساخته بشود. ساخته شدن این نوع فیلم ها را تشویق هم می کنند یا تمام سینما را به خاطر ساخته شدنش مجازات می کنند. شما دست کم نگیرید ضربه ای که بعد از ساخته شدن فیلم خواستگاری به صورت مجازات کردن و چوب زدن تمام سینما به وجود آمد. یک فیلم موفق، یک فیلم جذاب و خوش ساخت، در همان زمینهٔ سرگرمی همراه با پیام اخلاقی. اینطوری هم نیست که فیلم سرگرمی خالص و انتزاعی باشد، تازه اگر هم باشد بد نیست. اینطوری هم نیست که مثل یک مسابقه فوتبال بی ضرر باشد. محتوای اخلاقی هم دارد. نه فقط خودش مجازات شد که تهیه کننده اش و کارگردانش مجازات شدند، که تمام سینمای ایران به خاطرش مجازات شد. شما فکر می کنید که چنین رفتارهایی چه نتیجه ای خواهد داشت. البته شما آقای روحانی اگر بخواهید تاکید کنید بر اینکه فیلم های روشنفکرانه کم ساخته می شود یک نکته راندیده می گیرید، ساخته شدن فیلم های روشنفکرانه همیشه باعث ورشکسته شدن تهیه کننده می شود، به خاطر اینکه با تمام وعده و وعیدهایی که سیاستهای موجود می دهند به هر حال واقعاً نمی توانند کمکی بکنند، منتقد می تواند تعریف بکند و توی روزنامه ای مجله ای چیزی بنویسد. تنها چیزی که از آن تعریفها نصیب منتقد می شود حق التألیف اوست، اما کسی باخواندن آن نقد نمی رود فیلم را ببیند. به قول معروف انتقاد فیلم را نمی شود به بانک سپرد، انتقاد فیلم رو نمی شود به عنوان قسط بانک به بانک پس داد. بنابراین تمام این حمایت ها نمی تواند ساخته شدن فیلم های روشنفکرانه را امکان پذیر کند درست نیست که چون فیلم های روشنفکرانه که ساخته می شود معنی اش این است که حمایت از سینمای روشنفکرانه کم است و مقابله یا مقاومت در مقابل سینمای واقعی زیاد نیست.

فراستی: در ادامه صحبت های امید، حتی اگر چیزی که گفتی درست بود، یعنی ما در سال مواجه بودیم با دو سه فیلم از نوعی که مورد حمله ماست مساله ای نبود. بحث بهروز بحثی است که مصداق دارد. من در این فاصله چند دقیقه ای فیلمهای ۲ یا ۳ سال اخیر را برایت لیست درآوردم. فکر می کنم بیش از بیست تاست: *مادر - جستجوگر - مشق شب - آب باد خاك - هامون - ابلیس - کلوزآپ - گروهبان - برهوت دلشدگان - رقص خاك - بانو - زندگی و دیگر هیچ - مسافران - ناصرالدینشاه - پرده آخر - سفر عشق - دوفیلم با یک بلیط - در مسلخ عشق - در کوچه های عشق - نقش عشق* ... اینو من خیلی سردستی درآوردم.

افخمی: حتماً آقای روحانی بعداً اینها را حذف می کنند ...

آوینی: مگر *بانو* را دیده اید؟

فراستی: بله من دیدم با آقای روحانی با هم دیدیم. این فقط در ۲، ۳ سال اخیر است. تعدادش اصلاً کم نیست. همینطور که الان کلی هم از دستم در رفته دیگه حتی چه جوری شده که خاچیکیان آدمی که همه او را می شناسند و من هم به او احترام می گذارم مجبور شده برود فیلم عرفانی بسازد. چه جوری می شود که او عارف می شود. توی فیلم *چاووش*. خوب درست بحث همین است. چه جوری آدمی که میلاد و *بهار* را ساخته فیلم های تلویزیونی متوسط قابل تحمل ساخته، یک دفعه می زند به در و دیوار و رقص خاك رامی سازد. این ازکجا در آمده؟ واقعاً پنج نفر نمی توانند این فیلم را ببینند. چگونه این بیماری مثل اپیدمی افتاده به جان این آدمها. نکته اینجاست که این سینما آنچنان تحت حمایت و آنچنان آن روی سکه (سینمای دیگر) تحت فشار است که این نوع سینما رشد می کند. آقایان پایان سال کارنامه می دهند. در این کارنامه می گویند که ما ۴۵۰ فیلم ساختیم در ۱۰ سال که ۸۵ تایش جشنواره رفته بوده. شما روی آن ۸۵ تا فیلم دارید افتخار می کنید. ۴۵۰ فیلم باقی مانده اش که خیلی هایشان سرگرمی های معمولی هستند به حساب نمی آیند. شما می گویید سینمای ما رسیده به مقام والای هنر و تبلیغ انسان اسلامی و همینجور شعار وهرسال هم یک قربانی به این خیل اضافه می شود. و البته بعدترش، *آنسوی مه* می شود هی جو. حتی اگر تعداد ۸۵ فیلم کمتر هم بود و به همین بیست فیلم هم ختم می شد باز ما مواجه با این بیماری بودیم آقای روحانی. یعنی مواجه با این بودیم که این سینما دارد این پیکر طبیعی را که باید بوجود بیاید مورد حملهٔ جدی قرار می دهد، و اجازه نمی دهد به وجود بیاید. در سمینار هم عرض کردم که دوستان دارند سر مانیکور ناخن این موجود بحث می کنند. این نوزاد را اجازه بدهید بزرگ شود. با این تحمیل و تزریق عرفان مخمور و بیمار حتی در سینمای کودك. اینها را الگو نکنید، جایزه ندهید، این چنین زیر بالشان را نگیرید، که واقعاً بعضی ها ـ بعضی فیلمها ـ شرم آورند، توهین آمیزند. و در مقابلش اینقدر نامساوی و ناعادلانه برخورد نکنید. امکانات را درست و عادلانه تقسیم

□ فراستی: این به اصطلاح روشنفکران، سینمای بی معنا و مردم گریزی را تبلیغ می کنند که به نظرم سینمای شکنجه است. هرکسی که سینما را بفهمد، وجه سرگرمی آن را قبول دارد. اگر این سرگرمی را از سینما بگیرید، سینما تبدیل می شود به یك موجود افسرده و بی بو و خاصیت و بی مخاطب، که در خودش می میرد.

کنید. نه بنا به مذاق و سلیقه روشنفکر نمایانه خود. اصلاً اکثر فیلمهایی که درخارجه گُل کرده: *کلوزآپ*، *مشق شب* و ...، که به نظرم توهین آمیزند و حتی سادیک. اصلاً سینمایی ندارند. نه میزانسنی، نه قصه ای، نه مستندی، نه ... ابتذالی روشنفکرانه به اسم ساده سازی که فرانسویها الان دارند برایش سینه می زنند، هیچ دخلی به سینما ندارد. برخلاف تصور شما آقای روحانی، الان در فرانسه، تم زدگی و سادگی زدگی بیماری اصلی نقد فیلم است: کایه دوسینما، پوزیتیو و ...

■ *روحانی: بله، البته فرانسویها، این بیماری را از زمان قدیم داشتند، آنهم به خاطر اینکه، انگلیسی بلد نیستند.*

□ فراستی: فرانسوی ها خط می گذارند وبدبختانه دیگران به دنبالشان می افتند. از دیر باز اینطور بوده.

□ افخمی: این جمله اصلاً مال تروفو است که می گوید اشتباه کردیم جری لوییس را ورداشتیم تبدیل به فیلمساز نابغه کردیم. و نمی دانم خیلی از فیلمسازهای بزرگ مثل جوزف منکیه ویتس را مدعی بودیم که فیلمسازهای بی ارزشی هستند. علتش این بود که زبان انگلیسی بلد نبودیم و فیلمهایی که پر از حرکت بود و داستانش را از روی تصاویرش می شد فهمید، می فهمیدیم و بزرگ می کردیم و فیلمهایی که متکی بودند به دیالوگ نمی توانستیم بفهمیم. درنتیجه تعقیب نمی کردیم و اصلاً مدعی این نکته شدند که سینما هنر تصویر خالص است و متکی به تصویر است و هر فیلمی که متکی به دیالوگ بود، فیلم بدی می شد. این از همان در واقع توهماتی است که تروفو بوجود آورد. بیشتر کسانی که شروع کردند و آن هیاهوی موج نو را در فرانسه راه انداختند، علت اصلی هیاهویشان این بود که انگلیسی بلد نبودند و در نتیجه از سینما درك غلط و منحرفی داشتند و فیلمهای کم ارزش تری رابسیار با ارزش تلقی می کردند. واقعیت هم اینست که اگر شما انگلیسی ندانید، فهمیدن فیلمی مثل *ناگهان تابستان گذشته* خیلی کار مشکلی می شود. یعنی آدم نمی تواند اصلاً قضاوت کند که فیلم خوب است یا بد.

■ *روحانی: آقای افخمی، شوخی کردم، شما کم لطفی نکنید ...*

□ فراستی: نکته دیگر اینست که جو آنچنان شده که فیلمساز خودش را توجیه می کند. هرچه بسازد را توجیه می کند و اصلاً نقدپذیر نیست، وقتی می گویی که آقا چرا فیلم بد می سازی، حداکثر می گوید آره فیلمم درنیامد برای اینکه سانسور نمی گذارد، برای اینکه عارف نمی گذارد. بعد خودش عارف می آورد. آنچنان جوی ایجاد شده که همه به راحتی بی هنری خودشان را بتوانند توجیه کنند. یعنی دیگر شما نمی توانید بفهمید که کی واقعاً چی در چنته اش دارد و کی واقعاً محدودیتهایی دارد. و نتوانسته بسازد. این جو، جو قالبی هست. همه راحت گناهانشان را می اندازند به گردن سیاستها. من به نظرم این چیزی که اتفاق افتاده که مطبوعات سینمایی نیز در آن دخیل بوده اند، تا به امروز جبری نیست، یعنی من در صحبت دوستان یک کم این را فهمیدم که به نظر می رسد این سیاستها یک مقدار جبری بوده. به نظر من اینطور نیست. برای اینکه یک سنت نقدنویسی هست که همه اشاره کردند از گذشته آمده و تا به امروز رسیده. آیا این سنت نقدنویسی منجر به این سیاستها شد یا نه؟ این جای تحقیق دارد. نقد فیلم فعلاً هیچ کار کردی نداره یعنی شخصاً فکر می کنم ایران جزو کشورهایی است که نقد فیلم در آن کارکردی ندارد. با اینکه در این زمینه کم و بیش قدیمی هم هستیم، یعنی یک سابقهٔ چهل پنجاه ساله ای نوشتاری داریم، از دههٔ ۳۰ حداقل به این طرف ولی همچنان نقد فیلم بی اثر است. در آمریکا واقعاً ممکنست شما با یک ستون نیوزویک یا یک ستون مجلهٔ دیگه روی فروش تأثیر بگذارید اینجا مطلقاً نقد منفی تیزچنگال ممکنست نتواند روی فروش کم فیلم تأثیر بگذارد. که برعکس هم بشود ...

■ *روحانی جای شکرش باقی است، آقای فراستی ...*

■ فراستی: دیگر نقدنویسی هیچ تأثیر مثبت یا منفی ندارد. به نظرم تبدیل شده به یک گپ خانوادگی بین یک عده آدمی که مرتب هم با همدیگر حال می کنند و جواب همدیگر را می دهند.

■ *روحانی: ببخشید حرفتان را قطع می کنم. کمی قبل گفتید که منتقدین نان قرض می دهند. یک مقدار به خاطر اینکه منتقدین همه شان علاقه مندند که فیلم ساز بشوند.*

□ فراستی: بله، یکی از دلایلش حتماً همین است. مشکلی دیگر داریم که در این ده ساله واقعاً فیلم ندیدیم. فیلم در ویدئو دیدن که فیلم دیدن نیست.

■ *روحانی: حذف سینمای خارج این عیب را داشت.*

□ فراستی: با خارج کاملاً قطع هستیم. یک تارکوفسکی شناختیم که کاش نمی شناختیم، برای اینکه بیماری اش هم نمی آمد. در این ده دوازده سال اخیر به خاطر مشکلات سکس و خشونت و غیره و غیره یک رشته فیلم ندیدیم. این ندیدن ما را جدا کرد، از تحولی که در سینمای امروز جهان بوجود آمده و فیلم های خوب بسیاری هم در این ده دوازده سال ساخته شده. هروقت هم که رفتیم فیلم خریدیم. یا تارکوفسکی خریدیم یا اروپا شرقی که همراه با گوشت یخی به ما غالب کردند. با سینمای سرحال وزنده آمریکا یا اروپا که وندرس نیست. سینمای اروپا فقط تارکوفسکی نیست. اینها دو نفرند که کایه دو سینما با آنها ساخته و بزرگشان کرده ولی در سینمایشان خبری نیست. این عرفان زدگی از آنها و از آنجا برای ما صادر شده. بله، ارتباط که قطع باشد، ... فیلم های کلاسیک را توی دانشکده هایمان نشان نمی دهند. کانون فیلم هم که دو روز باز است و دو روز نیست. بچه هایی که جوانند این پشتوانه را ندارند. از یک جایی باید شروع کنند وفیلم ببینند. اولین فیلمی که دیده و علاقه مند به سینما شده برخلاف تو و من که *دزد بغداد* را دیدیم و علاقه مند شدیم، *ایثار* را دیده. آینه را دیده و او همان راه را دنبال کرد. پشت او خالی است. دیگر نه لانگ می فهمد، نه فورد. استادش هم سرکلاس

به فورد فحش می دهد. یک چیزی هم مد شده در ایران که البته خوشبختانه بهروز جزو سر دمداران ضد این موج بوده که آمریکا چون همه چیزش بد است، یعنی اصلاً بحث نداریم پس حتماً سینمایش هم خیلی افتضاح است! سینما، اصلاً یعنی سینمای آمریکا. همچنان از گذشته تا به امروز سینمای آمریکا در رأس است.

یادت هست که می گفتند این عده ای که طرفدار سینمای آمریکااند رو به غرب دارند مثل اینکه اروپا غرب محسوب نمی شود. دیگه روسیه و سوئد جزو غرب نیست و امریکا غرب است. و این تفکر منجر به این شد که این جوانهایی هم که باید از این به بعد فیلم بسازند، اصلاً با سینمای آمریکا بیگانه اند. بیگانگی با یک سینمایی که طبیعی شکل گرفته، یعنی فیلمنامه نویسش سرجای خودش است. وهمه چیزش سرجای خودش است. به جای آموختن از نقاط قوی آنها، فقط چیزهای سطحی و دهان پرکن و شعاری و روشنفکری می آموزیم. مثلاً درباره «تئوری مؤلف»، درك غلطی که همه گیر شده، مؤلف هم یعنی همه کاره! این است که کارگردان هنوز کارگردانی بلد نیست می گوید مونتاژش را هم خودم می کنم. موسیقی فیلم را خودم می سازم. فیلمنامه را هم خودم می نویسم. من سینماگر مؤلفم دیگر.

□ آوینی: من چند تا توضیح بدم راجع به صحبتهای آقای فراستی. یکی ایشان گفت جبر یعنی قول به جبر در مورد سیری که سینمای ایران طی کرده. من تصحیح بکنم اینجا که من اعتقاد به جبر ندارم. چیزی که از آن صحبت می شود به نحوی موجبیت است. که به نظر من از لحاظ تاریخی ضرورت دارد. به خاطر اینکه سابقه و تجربهٔ تاریخی در سینما نداشتیم و بعد از انقلاب باید همه چیز را از صفر بنیاد بگذاریم، درواقع از اول شروع کنیم. در تجربهٔ تاریخی غرب هم در مورد سینما ما نمی توانستیم شریک بشویم، بدون شرکت در آن. بعد از انقلاب ما چیزی را از اول باید بنیاد می گذاشتیم. این بنیاد گذاشتن را از آغاز و در کل اگر بیندیشیم، یعنی در کل سیری که سینما طی کرده به ناچار بایست تمام راهها را، از وضعیت معتدل و واقعی تا خروج از اعتدال تجربه می کردیم. یعنی امکان اشتباه کردن خیلی زیاد است. به دلیل اینکه تجربه ای نیست و سابقهٔ تاریخی اصلاً اینجا نیست. این واقعیتی است که من الان حس نمی کنم خود به خود کار را به اینجا کشاند که علی رغم تمام موانع و حدودی که قرار دادند و سیاست گزاری هایی که وجود دارند خود به خود همین موجبیتها کار را به آنجا کشاند که ناچار در جهت تثبیت آن رابطهٔ طبیعی و واقعی بین سینما و مخاطبش، رابطه غیرطبیعی تحمیل شد. به نظر من ساختن فیلم پر فروش در این روزگار و در مجموعه شرایط فعلی ضرورتی است و این را به طور طبیعی و کاملاً ناخودآگاه، فیلمسازها به سمتش می روند و هیچ چاره ای اصلاً نیست. برای اینکه نجات بدهند سینما را از این وضعیت. درست است که در واقع می شود این را مثلاً تعبیر به جبر کرد، اما این چیزی که داریم می گوییم جبر نیست موجبیت است. در واقع همان چیزی است که ما از آن به عنوان اقتضائات سینما اسم می بریم، یعنی اقتضای رابطه ای که سینما با مردم دارد. نسبتی که سینما بااقتصاد دارد خود به خود فیلم سازها را به آنجا می کشاند که در جهت تصحیح این رابطه بربیایند. این امری طبیعی است. من اعتقاد دارم که علیرغم سیاستهای تحمیل شده بر سینما یا حرفهایی که زده می شود، درمورد تعطیلی سینما، سینما تعطیل پذیر نیست. یعنی راههای ارتباط خودش را با تماشاچی می یابد. مشخص است که فیلمسازان دارند در جهت تصحیح رابطه خودشان و تماشاچی و مخاطب برمی آیند وخود به خود می روند به سمت ساختن فیلمهایی که این نقص در آن جبران می شود، منتها به شرطی که در واقع یک برخورد طبیعی با این وضعیت بشود و بخواهد با یک سیاست های جدیدی و موانع جدیدی در واقع جلوی رشد این تصحیح نقایص گذشته را بگیریم. اگر موانع جدید پیش نیاید و سیاستگزاری های جدید تحمیل نشود خود به خود سینما درجهت تصحیح رابطه خودش با تماشاچی اقدام می کند. توی جشنواره دهم شما در واقع این قضیه را به رای العین و واضح می دیدید که چنین چیزی هست، یعنی لزوماً سیاستهایی که برای سینمای ایران گذاشته می شود توسط همهٔ فیلمسازها تبعیت نمی شود و نباید هم توقع داشت که همه فیلمسازها از این وضعیت و سیاستها تبعیت کنند. جو غالب سینما و این سینماگرها و میان آکادمیسین ها و در نشریاتی که حالا اشتغال دارند به نوشتن نقد و اینجور چیزها، در واقع در جهت تائید سیاستگزاری هایی است که برای سینمای ایران وجود دارد. اما اینطور نمی ماند. علتش هم روشن است. اگر ازجهت سرمایه ها ببینیم، تهیه کننده که سرمایه ای می گذارد، طبعاً انتظار دارد که این سرمایه برگردد چراکه اصلاً آن سرمایه ای را باید بگذاریم که مصرف بشود وهیچ برگشتی نداشته باشد در واقع موجود نیست. دولت همیشه چیزی را که به عنوان سوبسید می دهد نمی تواند. همیشه بگذارد برای یک چنین سینمایی. من حس می کنم که علیرغم تمام این چیزها سینما یک چیز زنده است، و نمی شود آن را کشت. به این راحتی ها از بین نمی رود.

■ *روحانی: خوشبختانه، البته ...*

□ آوینی: خوشبختانه به این راحتی از بین نمی رود. به ضرب و زور البته می شود ولی سخت جان است. مطلب دیگر تفاوت بین سینما و تلویزیون است و این به نظر من خیلی مسئله ای مهمی ست. مردم ما فرهنگ سینما رفتن ندارند، اما در تلویزیون برخلاف این است. مثلاً سریالهایی مثل اوشین را که خوب جذابیت هم داشته می دیدند. این در واقع باز به تضعیف سینما انجامیده، چرا که وقتی را که مردم باید صرف سینما رفتن بکنند و اراده ای را که در واقع باید مردم را از خانه به سینما بکشاند در واقع صرف دیدن سریالی مثل اوشین می شود. و احتیاجی به سینما رفتن پیدا نمی کنند. البته این هم به نظرمن یک امر پایداری نیست، برای اینکه نوع رابطه ای که تلویزیون با مردم دارد کاملاً متفاوت است. دیدن فیلم روی پرده بزرگ سینما یک چیز است. شما بهترین فیلم های سینمایی را که روی پرده بزرگ می بینید وقتی توی تلویزیون یا ویدئو

واقعیتی است که بیرون از ما موجود است. شما می دانید مثلاً بیشترین تیراژ روزنامه های ما در یک کشورپنجاه ۶۰ میلیونی، حداکثر چهارصد هزار تاست. و بیشتر هم به خاطر استفاده مردم از نیازمندیهای عمومی و آگهی ها و این حرفهاست تا خود مطالبی که توی روزنامه مندرج است. این نشان دهنده مسئله ای است که اصلاً نمی شود به آن بی اعتنا بود. در جامعه اگر شما می بینید نقد توی مردم اصلاً تأثیری نمی گذارد، به همین دلیل است. چون مردم اصلاً این نقدها را نمی خوانند.

می بینید چیز دیگری است. همین تفاوت به نظر من کافی ست که ما به این اعتقاد برسیم که حتی گسترش ویدئو یامثلاً فرض بفرمائید نفوذ تلویزیون مانع جذابیت سینما نیست. اخیراً فیلم ۲۰۰۱ را دوباره دیدم. روی پرده کوچک، خیلی تفاوت داشت یعنی اصلاً قابل قیاس با اصل آن نبود.

■ *روحانی: بهتر بود یا بدتر؟*

□آوینی: از بین رفته بود. اصلاً فیلم نبود، یعنی فیلم هیچی اصلاً نبود. یعنی تمام ظرایفی که در کار بود، دیگو توی صحنه کوچک نمی دیدی. به نظر من همین تفاوت کافی است برای اینکه سینما خودش را پیدا کند. به محض اینکه فیلمهایی ساخته بشود که اقتضائات سینما را رعایت کند. دوباره فرهنگ سینما رفتن ایجاد خواهد شد. فرهنگ سینما رفتن بالاخره باید در این مملکت بوجود بیاید. سینما دوباره جایگاه خودش را در این مجموعهٔ رسانه های تصویری پیدا کند. راجع به نقد فیلم که آقای فراستی گفتند که نقد فیلم در واقع در ایران امر بیهوده ای است ...

□ فراستی: نگفتم بیهوده، گفتم بی اثر. اگر بیهوده بود که نمی نوشتم ...

■ *روحانی: کاش همان بیهوده بودن بود، راستش به نظرم جمله درست این است که بیهوده است ...*

□افخمی: چون می نویسد مجبور است نگوید که بیهوده است.

□ آوینی: فرهنگ ما فرهنگ مکتوب نیست. فرهنگ شفاهی است. حقیقت اینست که درواقع انقلاب پیروز شد چون فرهنگ ما شفاهی بود. اگر فرهنگ مردم فرهنگ مکتوب بود به نظرمن انقلاب پیروز نمی شد. مردم رابطهٔ واقعی خودشان را در واقع با رهبران خودشان و کسانی که به آنها اعتقاد داشتند و اولیاء خودشان در واقع به اشکالی غیر از طریق روزنامه و نشریه و این حرفها پیدا کردند. این هم خوبست و هم از بعضی جهات بد. این در واقع صفت ذاتی جامعهٔ ماست. فعلاً که خارج از اینکه حالا ما بخواهیم این رابه عنوان ارزش یا ضد ارزش مثلاً بشناسیم،

□ افخمی: اینهم یک جور متلک شخصی شماست ...

■ *روحانی: شما چرا ناراحت شدید، متلک به خود ما بود نه به شما!*

□ آوینی: در جامعه سینمایی ما، عده ای مثل ما این نقدها را می نویسند، یک عده هم آن ها را می خوانند. البته نمی شود گفت بی تأثیر است، چنانکه به هر جهت رابطهٔ دانشگاههای سینمایی و رابطه مجموعه نظام تولیدسینما را نمی توانید با مردم فراموش کنید، منتها این رابطه به این شکل که در غرب هست نیست.

□ فراستی: در تمام تاریخ سینما اگر ما نگاه کنیم به اصطلاح هوشمندترین منتقدان دنیا در تاریخ سینما در واقع یک جوری و به یک نحوی از مردم دور بودند وگاهی نیز سلیقه مردم را منحرف کردند من می خواهم بگویم این انحرافی که در به اصطلاح مطبوعات و منتقدین سینمایی در نگرش به سینما دارد به بدترین شکلش در ایران وجود داشته و دارد. تنها مجله سینمایی در ایران (برای مدتها) بیشترین کوشش و تمرکزش روی فیلم هایی است که به هرحال ما الان راجع به آنها موضع گیری داریم. ما نباید توقع داشته باشیم یک دانشجوی جوان سینما یا یک علاقه مند جوان سینما حافظه سینمایی اش را چیزی غیر از این مطالب پر کرده باشد.

■ *روحانی: فقط برای خاطر اینکه این بحث نقد را ببندیم اما ما داریم یک اشتباه می کنیم. مطلقاً منتقد فیلم مخاطبش مردم نیستند. منتقد فیلم نقدش را برای مردم عادی و مخاطبین عام سینما نمی نویسد. این یک جعل است.*

□فراستی: این حرف کاملاً درستی است، لااقل برای ما. در امریکا نقد، مخاطب وسیعتری دارد و اثر گذار است. اما در ایران ما این اصلاً یک گپ خانوادگی بین دوستداران سینما و دانشجویان و فیلم سازان و منتقدین. واقعاً همین طور است. یعنی آدمی که سروکاری با سینما ندارد و می خواهد برود فیلم تماشا کند بر اساس قضاوتهای یک منتقد، فیلم را رد یا تکذیب نمی کند که مثلاً برود با این فیلم را ببیند یا نبیند. در واقع من منظورم اینست که سلیقه های جوانان و دانشجویان علاقه مند به سینما با این مقاله ها و نوشته های سینمایی در واقع منحرف شده است، اما مهم اینست که ما به هر حال سلیقهٔ و گرایش ذاتی مردم را نمی توانیم تغییر بدهیم. مردم از هوای خوب و تمیز یا مثلاً از خوردن آب خنک خوششان می آید، از دیدن فیلم پر تحرک هم همینجوری خوششان می آید. و اصلاً

لازم نیست که ما یک قواعدی به اصطلاح وضع کنیم یا قانونهایی را برای یک اثر هنری وضع کنیم که اگر اثر هنری حاوی یک خصلتهایی باشد اثرهنری خوبی است و اگر نباشد بد است. مردم خود به خود بدون اینکه کسی به آنها آموزشی بدهد می دانند چه فیلم هایی را باید ببینند و چه فیلم هایی را نباید ببینند. و عموماً در واقع موضع گیری شان را انجام می دهند، اما چیزی که مهم است. اینکه ما هیچ وقت توجه نکردیم و به تجاربی که قبل از این در خود تاریخ سینما صورت گرفته در بهترین شکلش و ناب ترین و خالص ترین شکلش این گرایش روشنفکرانه به سوی سینما قبلاً انجام شده است. در فیلم هایی مثل *هیروشیما عشق من* و *سال گذشته درمارین باد*. روشنفکران زیادی در این زمینه کار کرده اند، منتها همان موقع هم کاملاً معلوم بود که مردم این فیلم ها را نمی روند ببینند. یعنی در زمان خودش هم مارین باد مخاطب عام نداشته است. و زمانی هم بوجود آمده که سینمای فرانسه رشد جدی داشته. ما داریم دوباره سعی می کنیم این کوشش (آنهم بشکلی دست دوم و تقلیدی) را انجام بدهیم، کوششهایی که قبلاً تجربه شده. کما اینکه این کوششها در زمینه های دیگه هم تجربه شده حال ما بدون توجه به ریشه ها و زمینه های تاریخی و فرهنگی سعی در تقلید این کوششها داریم. حال آنکه باید مسیر طبیعی خود را طی کنیم.

■ *روحانی: به نظر من حرف شما منطقی است که سنت نقد نویسی یک نوع جدل خانوادگی است و به نظر می آید جدل خصوصی بین آدمهایی است که از همدیگر بدشان می آید و نان قرض دادن بین آدمهایی که از همدیگر خوششان می آید و اصلاً نقد نویسی تمام حرفش را از این طریق می زند. این حرف درستی است که نقد به هر حال توی نسل جوان ما تأثیر مخرب گذاشت. به نظرم حرفهایی که آقای فراستی و آقای آوینی می خواستند بزنند همین بود. و درست هم هست. متأسفانه نقد نویسی در چند سال اخیر مخرب شده. به نظرم می آید تمام چیزهایی که در مورد تاریخ سینمای آمریکا وجود دارد مثل مثالهایی که شما زدید، از این بچه ها دور است. اینها بی گناهند. شما وقتی اولین باری که باد این بچه ها می افتید که به این جوونهای بدبخت بیچاره که ما داریم تو سرشون می زنیم، فیلم نشان بدهید، در جشنواره نهم ده تا فیلم را با یک موسیقی یک فیلم ضبط شده روی همه فیلمهای دیگر نشان می دهید خب، بیچاره ها بی گناهند. هیچ گناهی این جوانهای بدبخت ندارند. شما تمام طول مدت به این بدبخت ها چی نشان داده اید؟ امسال که خواستید سینمای کمدی نشان بدهید، چه کردید؟ دنبال بحث جوانهای بدبخت را ول کنیم. ما خودمان را تافته جدا بافته ندانیم، سینماگرمان، منتقدمان، سردبیرمان، همه مقصریم. حالا شما اولین باری است که این حرفها را می زنید، تازه اینجا من بانی شدم. اگر من نمی آمدم چی؟*

□ **فراستی: سردبیر تقصیر دارد!**

■ *روحانی: استثنائاً چون آقای آوینی خیلی آدم خوبی است.، از این میان ایشان را خارج می کنیم.*

□ **آوینی: مطابق معمول ما دراز می شویم بنابراین ...**

■ *روحانی: خب البته منظور حتماً بررسی تأثیرات سینمای موج نو و روشنفکرانه فرانسه که نیست. منظور شما بی توجهی منتقدین و سیاست گزاران است. اما شما هم واقعاً دارید زیاده روی می کنید. بدجوری همه چیز را به گردن هامون و نارونی می اندازید. باید آنقدر باسعه صدر برخورد کرد که بگذاریم و بخواهیم و اصرار کنیم که هر نوع فیلمی در هر نوع و سبک ساخته شود، تا هر کدام مخاطبان خودش را پیدا کند، شما بدجوری یخه هامون و نارونی را چسبیده اید.*

□ **فراستی: شما کم لطفی می کنید. یکی از دوستان فیلمنامه ای برده بود برای تائید و تصویب به شورای تشخیص سناریوی وزارت ارشاد و آنجا روی فیلمنامه نوشته بودند: از ساختار منحط فیلم های پلیسی بهره برده است. اما اگر در همان فیلمنامه یک بابایی دقیقاً «عارف» می شد، همه چیز حل بود. چنین طرز تفکری دانسته یا نادانسته دارد جلوی سینما را می گیرد. اینست که فیلمی مثل *نارونی یا آب باد خاک* بهرحال برای تماشاگر مثلاً ۵ نفر یا ۱۰ نفر توی سینما عصر جدید خوبست ساخته بشود، هیچ اشکالی هم ندارد و کسی هم با آن مخالفت نمی کند، ولی وقتی فیلمی مثل *۵۳ نفر* یا دست نوشته ها در مطبوعات یا فرض کنید تلویزیون ...**

□ **افخمی: من را مثال نزن ... !**

■ *روحانی: شما هرچی بود گفتید، دیگه چی چی را مثال نزند.*

□ **افخمی: میگم من رو مثال نزن. ۵۳ نفر و دست نوشته ها هر دو سناریوهای من است.**

■ *روحانی: همه تقصیرها متوجه شماست.*

□ **فراستی: برخورد عمومی مطبوعات و منتقدین با چنین فیلم هایی و سیاست گزاری های سینما با چنین فیلم هایی اینست که یک فیلم مثل ۵۳ نفر درجه ج می گیره و یک فیلم مثل نارونی الف می گیره. چطور ما توقع داشته باشیم که آن فیلم ها هم رشد کنند.**

■ *روحانی: حالا ۵۳ نفر از ساختار سینمای منحط پلیسی استفاده کرده؟*

□ **آوینی: موضوعات فیلم هرچی می خواهد باشد. موضوع فیلم ممکن است پلیسی باشد ممکن است خیالی باشد ممکن است چیزهای دیگه باشد. ولی جذابیتی توی سینما هست. خود سینما قبل ازصد سال پیش وجود نداشته ولی جذابیتی که سینما از آن استفاده می کند شیوه هایی که برای ایجاد جذابیت استفاده می کند همان شیوه های قدیمی است که مثلاً در لطیفه گویی بوده یا توی قصه گویی عامیانه بوده یا توی رمان هم همین شیوه ها باز تکرار شده، حالا در نوع های مختلف چه پلیسی، چه جنایی، چه عشقی و چه نمی دانم ملودرام. در حقیقت به قالبها و مدلهای مختلف.**

■ *روحانی: ژانرهای منحط را نام می برید!؟*

□ **افخمی: راجع به همین فیلم پلیسی که گفتند اصلاً میل به گشودن**

معما یعنی پیگیری راز و رازگشایی که در واقع مضمون ...

■ *روحانی: ژانر منحط پلیسی است ...*

□ **افخمی**: یکی از مجموعه های اصلی ژانر منحط پلیسی است که مفهوم واقعی و درستش در واقع مایه عرفان است. در ادبیات غرب درست شناخته شده و این نوع داستانها جزو داستانهای رازآلود به حساب می آید که دقیقاً خود کلمه ای است که برای رازبری و سیر و سلوك عرفانی هم بکار می رود، یعنی کلمه مشترك است. در واقع بی ثباتی کامل در زمینه شناختن سنتهای سینما و جریانهای سینمایی و ارتباطش با جریانهای ادب یا تفکر باعث می شود که کسی بگوید که ژانر پلیسی منحط است مثلاً و یا فلان فیلمنامه از ژانر منحط پلیسی استفاده کرده!

□ **آوینی**: این عرفان حسابی است نه عرفان قلابی ...

□ **فراستی**: می خواهم یک جمله اعلام موضع بکنم، یک پرانتز که بعداً نگویند چرا نگفتی. با تمام توضیحات (خودم و شما) من شخصاً به نقد اعتقاد دارم. به نقد جدی. اصلاً فکر می کنم که هنر بدون نقد نمی تواند رشد کند.

■ *روحانی: البته من بعداً در ویرایش این قسمت را پاك می کنم ... !*

□ **فراستی**: می گوییم سینما هنر ناب نیست و درست هم می گوییم. اما همه وجوه اش، یعنی وجه رسانه ای اش، صنعتی اش و هنرش، همه این وجه ها احتیاج به نقد دارد و بدون نقد اصلاً هنر، رشد نمی کند. در سینمای جهان شما «ازو» را دارید و برسون را و ... ازو را دارید که بنده بسیار دوست می دارمش، مخاطب خاصی هم دارد. از او می شود برای حالا حالاها یاد گرفت. منتها در این سینما، تقلید از ازو، از برسون، از برگمان درست نیست، یا ملودرام مبتذل می شود یاعکس بی معنی، یا اداوبازی. اول باید این طفل را رشد داد. جلو برد. راه رفتن آموخت و بعد تجربه های مختلف کرد. وقتی به آنجاها رسیدیم ...

□ **افخمی**: من فقط می خواستم یک نکته بگویم، درباره جبری بودن وضعیتی که سینمای ایران توش گرفتار است. یا آن طور که آقای آوینی فرمود مسئله موجبیت، این بهر حال به نظرم باید یک موضع گیری صریحی راجع به آن بشود. واقعیت این است که من اعتقاد دارم که این وضعیت و یا وضعیت های مشابه، این چاه یا چاله هایی ناجورتر از این، چیزی بود که در انتظار سینمای ایران بود. یعنی یا عرفان زدگی یا روشنفکر زدگی و یا ... یکی از این به اصطلاح جریانات یا همه شان را به مدتهای کوتاه می بایست تجربه می کردیم و علتش هم اینست که ما موقعی می توانیم از اختیار صحبت کنیم، یعنی از مجبور نبودن صحبت کنیم که عوامل فعال داشته باشیم، یعنی کُنش پذیری حاکم نباشد. خلاصه، منفعل بودن و تأثیرپذیر بودن حاکم نباشد. از آنجا که ما به اصطلاح انسان و هنرمند فعال به اندازه کافی قدرتمند در سینمای بعد از انقلاب نداشتیم، سیاستگزار فعال هم نداشتیم، مطبوعاتی و نظریه پرداز فعال هم نداشتیم. در واقع همهٔ جامعهٔ مشغول ایران در حد زیادی منفعل بودند وبه ناچار راهنمایی شدند به همان طرفی که باید راهنمایی می شدند. خلاصه هیچ تافتهٔ جدا بافته ای نبودند، و هیچ کار تازه ای نکردند و هیچ خلاقیتی عرضه نکردند و در نتیجه جریان ها همان طور پیش رفت که عوامل اصلی و انگیزه های اصلی مشخص می کرد.

□ **فراستی**: یعنی در واقع بیله دیگ بیله چغندر!

□ **افخمی**: بله در حقیقت باید منتظر انسانهای فعال باشیم. انسانهایی که در هر زمینه جریان سازند، یعنی خط انفعالی حرکت موجبی بر اساس موجبیت را تغییر می دهند.

□ **آوینی**: اختیار حرکت همراه با تکامل اختیاری بشر همیشه با سلب راههایی که مخالف تکامل او هستند پیش می رود، یعنی انسان اصلاً تکاملش در طول تاریخ از این طریق بوده.

□ **فراستی**: البته همیشه هم از طریق جمعبندی صحیح از اشتباهات گذشته و درس آموزی ...

□ **افخمی**: یعنی خلاصه قضایا جبری پیش خواهد رفت مگر اینکه اراده انسان دخالت کند. ما انسان با اراده داشته باشیم. ماندیدیم در این مدت که انسان با اراده به معنی واقعی، کسی که بتواند خلاف جریان شنا کند وجریان ساز باشد ...

□ **آوینی**: ما دیدیم البته ولی حالا چون خجالت می کشیم ... شماخودتان هم حضور دارید در این جلسه، نمی گوییم ...

■ *روحانی: هرجلسه ای قرار نیست به تعریف از آقای افخمی ختم شود، گرچه ایشان چون به طور مرتب دارن فحش می خورن، بد نیست ...*

□ **افخمی**: با تعریف ختمش نکنید، بگذارید برای یک جای دیگه. با خوش آمدگویی از اراده انسانی تمام کنیم. همیشه انسانهایی جامعه را می سازند که خودشان منفعل درمقابل فضای غالب نیستند، جو زده نیستند.

□ **فراستی**: بله، آقای روحانی دو تا مثال زدنی دارم بیرون از جو. خوشبختانه در این سینمای خودمان در این دههٔ اخیر، ما مهاجر را داریم ونیاز را. و از نظر سینمای حرفه ای با مخاطب هم عروس را داریم، که اینها فیلمهایی هستند که منجر به ...

□ **افخمی**: مثال نزنید، خواهش می کنم ...

□ **فراستی**: به اضافه *ناخدا خورشید*، *باشو* و ...

□ **افخمی**: من از آقای روحانی خواهش می کنم که *دست نوشته ها* و بعد هم عروس را حذف کنند.

***

و اما این میزگرد در آن سال ناتمام ماند، و قرارشد که در چند مبحث جداگانه ادامه یابد: پُست مدرنیسم در هنر، ادامه مبحث هویت در هنرهای ایران، و ... راستش دلیل اصلی انجام نشدن همه این گفتگوها تنبلی و هزارسودایی من بود، وگرنه همه این دوستان، با همه مشغله هایشان آماده بودند تا وقتی گیر بیاورند. دیدارهای من با شهیدآوینی ادامه یافت اما تنها برای خودم حاصلی داشت. بسیار. ■ ا ـ ر