یاد

## دوره سیف‌الله داد نقطه عطف سینمای ایران بود

ابوالحسن داودی

دوره سیف‌الله داد مقارن شد با زمانی که برای اولین بار حرف اهل سینما و آدم‌های اهل این حرفه خوانده شد. در این دوره برخوردی کاملاً اساسی با آن چیزی صورت گرفت که تا به حال دولت از نقش خود در حوزه سینما ارائه کرده بود؛ نقشی که دولت برای خودش قائل بود و آن حاکمیت بلامنازع و تصمیم گیرنده‌اش در حوزه سینما بود. در دوره مرحوم داد این اتفاق برای اولین بار معکوس شد. یعنی در همان اولین روزهایی که مرحوم داد به معاونت سینمایی انتخاب شد من چون بعد از رفتن ایشان از خانه سینما به پست معاونت سینمایی، مسوولیت خانه سینما را بر عهده گرفتم شخصاً در هیات مدیره خانه سینما بودم، بلافاصله از سوی ایشان دعوت شدم تا به اتفاق باقی دوستان در خانه سینما مسائل راهبردی و به طور کلی چشم‌انداز چند سال بعد سینما را ارائه دهیم. بلافاصله بعد از همین زمان بود که کمیسیون‌هایی در رشته‌های مختلف در خانه سینما تشکیل شد و برجسته‌ترین افراد حرفه‌ای هر رشته چه دولتی و چه سینمایی به این کمیسیون دعوت شدند. حاصل آن نشست بیش از ۳۵ ساعت برنامه و بیش از ۴۰۰ صفحه نوشتاری شد که ظرف کمتر از یک ماه تدوین و ارائه شد و بسیاری از برنامه‌هایی که مرحوم داد بعداً در مسیر کاری خود ارائه کرد از همین برنامه‌ها و کمیسیون سرچشمه می‌گرفت. به همین دلیل است که می‌گویم زمان او یک نقطه‌عطف در تاریخ سینمای ایران بعد از انقلاب بود و خب مشخص است برخی دوستانی که امروز بر آن مسند نشسته‌اند و به شکلی گرفتار روزمرگی سینما شده‌اند بی‌انصافی به نظر می‌رسد اگر دستاوردهای آن دوره را زیر سوال ببرند چرا که این نکته را باید در نظر داشت که حتی اگر در آن دوره فیلم‌های مبتذلی ساخته شد، در کنار آن ساخت فیلم‌های ارزشمندی بود که در سینمای ایران ظهور کردند و این جزء تبعات آن فضایی بود که شکل گرفت. اگر در زمانی که نوعی نگاه دولتی بر سینما حاکم است ما شاهد بعضی آثار مبتذل‌تر هستیم این گناه را نمی‌شود به پای دیگری نوشت. کسانی که در یک ساله اخیر شاهد روند سینما هستند به خوبی می‌بینند که سینما به چه وضعیت ناخوشایندی دچار شده است. اگر نسبت هم بگیرید خواهید دید نسبت فیلم‌های مبتذلی که در سینمای امروز ساخته می‌شود چند برابر آن سال‌هاست ولی عملاً می‌بینیم شماری از آثاری که با فکر تهیه شده‌اند گرفتاری‌های خود را دارند.

اتفاقاً من جزء کسانی نیستم که دوره سیف‌الله داد را دوره بی‌نقصی در سینمای ایران می‌دانند. قطعاً هر دوره نقص‌های خودش را دارد. حتی آن زمانی که مرحوم داد اصرار به تثبیت قانون سینما داشت من هم جزء مخالفان این تصمیم بودم چون می‌دانستم اگر سینما بر فرهنگ درست جاری نشود قانون سینما ممکن است شمشیر دو لبه‌ای شود که حقوق اهل سینما را تهدید کند. یعنی این اتفاق باید در فرهنگ و ارتباط کلی سینما و دولت شکل بگیرد؛ تصوری که هیچ‌گاه تصور اطمینان‌بخش و مبتنی بر اعتماد دوجانبه بین سینما و دولت نبوده است. شاید فقط در دوره سیف‌الله داد بود که او توانست آن اعتماد را در بخش اعظم سینما شکل بدهد. همچنان که معدود اشتباهاتی هم داشت که نه‌تنها قابل ذکر نیست که قابل تحسین هم هست چرا که مدیری توانست به هرحال ۷۰، ۸۰ درصد اصلاحات را در حوزه مدیریتی خود اعمال کند. مثلاً شرایط بازی که در محدوده نظارت و بعد، اکران به وجود آمد در وهله اول کار باارزشی بود که شاید در مناسبات جامعه ما یک‌جور جهش محسوب می‌شود؛ گرچه حالا ممکن است به یک ضدارزش تبدیل شده باشد، آن هم وقتی که قدرت‌های پنهانی در بخش خصوصی سینما به وجود آمدند. علاوه بر این تنها دوره‌ای که من پذیرفتم فیلمم ممیزی شود در دوره مرحوم داد بود. زمانی که من «مرد بارانی» را ساختم و به خواهش خود او یک فصل آن را حذف کردم چون او اعتقاد داشت وقتی که من مسوولیت خانه سینما را بر عهده دارم نباید چنین فصلی را در فیلمم بگذارم. اما من این اعمال نظر را به عنوان یک محدودیت در نظر نمی‌گیرم بلکه به چشم یک دلسوزی به آن نگاه می‌کنم. یعنی اگر او کل فیلم را هم حذف می‌کرد باز برایم فرقی نداشت چون می‌دانستم نگاهش به سینما نگاه ممیزی نیست بلکه نگاه دلسوزانه‌ای است که سعی می‌کند اهم و فی الاهم بکند.

حالا که می‌بینم بعضی‌ها ابتذال در سینمای ایران را به دوره او نسبت می‌دهند درست برایم مثل این می‌ماند که انگاربه ناروا همه تقصیرها را گردن انقلاب بیندازیم. هر کس در هر دوره مسوولیتی دارد. ما نمی‌توانیم کم‌کاری‌های خودمان را در هر دوره‌ای به گردن دوره‌های قبل بیندازیم.

سینما یک پدیده اجتماعی است و به همان نسبت پدیده‌های دیگر اجتماعی مثل گذرهای تاریخی و اجتماعی روی آن تاثیر می‌گذارند. به نظرم دوستان کمی دارند فرافکنی می‌کنند یا در سطح به آن نگاه می‌کنند چون از دید جامعه‌شناسی اگر به این موضوع نگاه کنیم می‌بینیم بسیاری از اتفاقات اجتماعی به سینما حادث می‌شوند چون نسبت مستقیم با شرایط جامعه دارند. دوستان باید تدبیر بیشتری نسبت به این پدیده‌ها داشته باشند تا بفهمند چرا در دوره جدید شرایطی پیش آمده که ساخت آثار مبتذل‌مان نسبت به قبل چند برابر شده است. شاید در آغاز کار می‌توانستیم بگوییم این برآیند کارگروه جدید نیست ولی حالا دیگر نمی‌شود چنین حرفی زد. در دوره جدید کمترین میزان ارتباط و مشاوره صنفی را در عرصه مدیریت‌های دولتی شاهدیم. دفترچه سیاستگذاری‌های سینمایی صادر می‌شود و بعد اهالی سینما از آن با خبر می‌شوند. یا مثلاً در حوزه اکران آقای شمقدری از خود سلب مسوولیت می‌کند. به هرحال این یک قاعده کلی است که هر وقت دولت سعی کرده سینما را بیشتر هدایت کند سینما بیشتر به بیراهه رفته و اهالی سینما منافع سینما را کمتر در نظر گرفته‌اند. یعنی منافع شخصی را در اولویت قرار داده‌اند چون دیده‌اند که در مناسبات سینما و دولت نمی‌توانند تاثیرگذار باشند و اولویت دادن منافع شخصی در سینما بزرگ‌ترین نقطه زوال سینماست.

### روایت محمدعلی باشه‌آهنگر از فیلم «بیداری رویاها»

# ناگفته‌های جنگ؛ حلقه گمشده سینما

سالن شماره ۳ سینما عصر جدید، تنها تماشاگر فیلمی که زیاد درباره‌اش حرف زده نمی‌شود، موضوعش در زمان فیلمبرداری مسکوت مانده بود و نمایش اندک آن در جشنواره با واکنش‌های مثبت روبه‌رو شده بود. شاید اگر سخنان کارگردانش در نشست مطبوعاتی نبود حتی جایزه‌ای هم نصیب او می‌شد. فیلم «بیداری رویاها» دومین فیلم سینمایی «محمدعلی باشه‌آهنگر» در این سال‌هاست. صحنه اول از پشت لنز دوربین «حمید فرخ‌نژاد» نشان داده می‌شود؛ مردی اسیر که می‌خواهند او را بکشند. صحنه قطع می‌شود به دو نظامی عراقی که نزدیک می‌آیند. یکی از همین روزهاست؛ روزهایی که باقی‌مانده استخوان‌ها در مرز ایران و عراق کشف می‌شود. بیش از ۲۰ سال گذشته است. برای مرده‌ها صد دلار. اما او زنده است. معامله آغاز می‌شود. می‌گویند کویتی است تا نرخ را بالا ببرند. تا ۱۵۰۰ دلار بالا می‌رود. تا هر چه در جیب دارد. اما می‌روند. صدای یک گلوله. خاطره خوب فیلم «فرزند خاک» با همین صحنه دوباره زنده می‌شود. به قول باشه‌آهنگر «این صحنه نماد است؛ یک جور نشانه برای اینکه تمام تاثیرات کل جنگ و بعد از جنگ در این سکانس هست و به نوعی این سکانس، سکانس نمادین فیلم است.» به تهران می‌آییم. به خانه. به دخترکی که مشغول پوشیدن جوراب تنگش است. تلفنی که زنگ می‌زند. مادربزرگی که تسبیح می‌گرداند. کسی پشت خط است، اما جوابی نمی‌دهد. دوباره زنگ تلفن و باز هم صدایی شنیده نمی‌شود. مادر - هنگامه قاضیانی - با دختر بیرون می‌روند. این آرامش ناگهانی که بعد از آن شروع متفاوت پیش می‌آید از نظر کارگردان «معرفی شخصیت‌هاست. اینکه بی‌بی منتظر است.» بعدتر می‌فهمیم که خانه در تدارک سفر بی‌بی به کربلاست و این سفر آنقدر از نظر عروس خانواده مهم است که یکی از خبرهای مهم را به شریک زندگی‌اش نمی‌گوید؛ خبری که در حالت عادی می‌تواند خوب و شیرین باشد. فضای کارگاه شیشه‌گری. مردانی خیس و مذاب در کنار شعله‌های آتش. زن وارد می‌شود تا وجه دیگری از شخصیت او نشان داده شود؛ وجه مدیریت. او اعتراض می‌کند. به شیشه‌ها و لیوان‌های برگشتی اعتراض می‌کند: «اینجا بخشی از شخصیت‌پردازی رخشانه بوده است تا بعدتر و در انتها وقتی او آن واکنش را نشان می‌دهد تماشاگر برایش آماده باشد. می‌خواستیم او به گونه‌ای باشد که محکم بودنش نشان داده شود.»

دو مرد با دسته گل زنگ خانه را می‌زنند. تلفنی به مرد می‌شود. بی‌بی از حال رفته است. همه در تب و تاب هستند. مردی قرار است برگردد. مردی زنده است که ۲۰ سال پیش خبر شهید شدنش را همه شنیده‌اند. مرد فریاد می‌زند: «تابلوی کوچه را نگاه کنید ببینید اسم چه کسی بر آن است.» اما فایده‌ای ندارد. خبر آمدن مردی پس از سال‌ها خانه‌ای را از هم می‌پاشد. همه باید خوشحال باشند. اما همین‌جاست که فیلم «بیداری رویاها» تفاوتش با دیگر فیلم‌های دفاع مقدس آغاز می‌شود؛ فیلمی که توانسته است یک مساله اجتماعی را بیان کند؛ فیلمی که در جزء جزء آن تاثیری که اجتماع بر زندگی شخصی فرد می‌گذارد موج می‌زند. اما روی گشاده از سوی نهادهای متولی جنگ و دفاع مقدس و مسائل اجتماعی به این فیلم نشان داده نشده؛ آنچنان که کارگردانش اینک آزرده است و می‌گوید: «شاید از این پس دیگر هیچ‌گاه فیلم جنگی نسازم. دیگر از اینکه بخواهم دیگران را آزار بدهم و گاه خودم هم حس کنم که آزار دیده‌ام خسته شده‌ام. قرار نیست فردی که می‌خواهد به موضوعات جنگی بپردازد، خود دچار آسیب شود. اکنون جسم و روح من آسیب دیده و واقعاً در حال حاضر نمی‌توانم بیش از این به این نوع سینمایی بپردازم.»

تنش‌ها از همین جا آغاز می‌شود؛ همان داستان واقعی‌ای که سال‌ها جزء ممنوعه‌های ما بوده است. زنان بسیاری بعد از شنیدن خبر شهادت شوهران‌شان با رضایت یا از روی سختی ازدواج کردند. اما هنگامی که زمان بازگشت اسرا شد خبر آمدن برخی از شهدا در قامت اسیر، بسیاری خانواده‌ها را دچار تزلزل کرد. این اتفاق بارها و بارها رخ داده است. اینکه زنان چه کردند. مردان؛ مردانی که با هزاران امید از زندان‌های مخوف بازگشته‌اند چه کردند و اینکه مرد دوم چه اتفاقی برایش افتاده است.

حکم شرع، عرف و واقعیت چیست؟ در فیلم‌های خارجی این مساله راحت‌تر بیان می‌شود و پرداختن به آن نباید از مسائل زیادی گذر کند. اینکه شرع چه گفته است در فیلم بیان می‌شود.

نظیر این مردان و زنان در فیلم‌ها هستند؛ در صحنه‌ای کوتاه مانند «میم مثل مادر»؛ دری که جمشید هاشم‌پور رزمنده ارمنی بر روی خود می‌بندد. شاید به خاطر گذر از محدودیت‌ها بود. این همان نکته‌ای است که برای فیلمی هم چون «بیداری رویاها» می‌تواند حائز اهمیت باشد. باشه‌آهنگر به عنوان ایده‌پرداز و کارگردان در این زمینه توضیح می‌دهد و هم از تحقیق زیادی که در این زمینه انجام شده می‌گوید و هم از درهای بسته خانواده‌های این گونه: «فکر نکنید قضیه به همین راحتی بوده است. درهای این خانواده‌ها بسته است. آنها با وجود گذشتن زمان حساس هستند. قرار نیست آدم‌ها یا سیاه یا سفید باشند. ما هیچ وقت درباره همسر شهید صحبت نکرده‌ایم. البته این را هم بگویم که علاوه بر شرایط جامعه، ما فیلمسازان هم دچار نوعی خودسانسوری شده‌ایم. اینها لایه‌های درونی و پنهانی جنگ است؛ لایه‌هایی که به آن پرداخته نشده است. ما کمتر درباره آنها صحبت کرده‌ایم. سخن گفتن از آنها راحت نیست.»

اما شرع و عرف در این میان جایگاه ویژه‌ای دارد. جایی که پیرمردها به داود می‌گویند: «همین که زن بفهمد شوهر مرده‌اش زنده است، همسر دومش برای او حرام است و طلاق جاری می‌شود» یا هنگامی که داود فریاد می‌زند: «شماها به من گفتید که بیا ازدواج کن. مگر من نمی‌توانستم راحت ازدواج کنم. مگر رخشانه نمی‌توانست ازدواج کند. خود شما گفتید بیا مردانگی کن.» همین‌جاست که برخی محدودیت‌ها در سینمای ما به وجود می‌آید. اما نقش نهاد حمایت‌کننده‌ای مانند حوزه هنری در این فیلم چیست؟ آیا حضورش سبب نشده تا نحوه پرداخت به این موضوع عوض شود؟ «میزان هزینه و بودجه صرف شده را از آقای آشتیانی بپرسید. فیلم قبلی ایشان نقاب بود. کارگردان هیچ دخالتی در این زمینه ندارد. تهیه‌کننده باید بودجه را تامین کند. اما اگر منظورتان این است که حضور سرمایه‌گذار دولتی باعث تغییر داستان شده است، خیر این طور نیست. این همه فیلم با بودجه تهیه‌کننده‌های خصوصی ساخته می‌شود، کدام آنها به مسائل اجتماعی می‌پردازند؟» سوالی که جواب آن را همه می‌دانند و هیچ پاسخگویی وجود ندارد. اما سوال بعدی این است که وقتی ما نمی‌توانیم واقعیت را به طور کامل بگوییم چرا باید به آن بپردازیم یا آن را تحریف کنیم: «ما واقعیت را بیان کردیم. نمی‌توان به هوای اینکه تمام واقعیت را نمی‌توان گفت اصلاً سراغ موضوع نرفت. فکر می‌کنید سرانجام این جور زنان به کجا می‌رسد؟ شاید خودکشی کنند. نمی‌توان خودکشی را تصویر کرد. چون ترویج رفتار نادرستی است. اما برخی از این زنان خودکشی می‌کنند. آنجا که قرص‌ها را نشان دادیم اگر واقعاً این کار را می‌کرد چه می‌شد؟ شاید اگر رخشانه خودکشی می‌کرد این تراژدی کامل می‌شد. او یک خطای تراژیک انجام داده است.» سینمای ما نمی‌تواند تمام این واقعیت را به تصویر بکشد و خود کارگردان نیز به این موضوع اعتقاد ندارد. یکی از نکته‌های فیلم همین است. نکته همین‌جاست چرا باید تمام خطوط قرمز را در فیلم به گونه‌ای شکست. چرا باید هم بخواهد فرزندش را از بین ببرد هم ناگزیر شود از خانه برود. هیچ جایی هم ندارد. او به هتل می‌رود. چرا باید او خیلی تنها باشد، از پرورشگاه آمده باشد. «باشه‌آهنگر» برای همه اینها جواب دارد. او و همکار نویسنده فیلمنامه «محمدرضا گوهری» به تمام سوال‌ها و نکته‌هایی که به ذهن تماشاگر می‌رسد فکر کرده‌اند: «موقعیت رخشانه تراژیک است. برایش خانواده‌ای نگذاشتیم، چون باعث سوال‌های فراوانی می‌شد. اگر خانواده‌ای داشت موقعیت‌های مختلفی پیش می‌آمد. او می‌توانست پیش آنها برود یا نرود. آنها با او چه برخوردی می‌کردند. اصلاً اگر خانواده داشت این طور ازدواج می‌کرد یا نه؟ اینها همه سوال‌هایی بود که درباره شخصیت رخشانه می‌شد. همان‌جاست که داود هم می‌فهمد چه فاجعه‌ای برای زندگی‌اش اتفاق افتاده است هنگامی که همسرش دیگر جلوی او چادرش را عوض نمی‌کند همان جاست که داود بیشتر می‌فهمد چه اتفاقی برایش افتاده است. تمام خطوط قرمز در فیلم شکسته نمی‌شود. ما یک وضعیت را بررسی می‌کنیم. یک زندگی که دچار مشکل می‌شود. سوال‌هایی که برای داود پیش می‌آید و می‌پرسد که اولش به خاطر حمید بود، بعدش چطور. یا هنگامی که به رخشانه می‌گوید تو از اول می‌خواستی این کار را بکنی اما جواب رخشانه تماشاگر را قانع می‌کند. همان‌جاست که بحث درباره علاقه‌شان پیش می‌آید و رخشانه سکوت می‌کند.» درباره این عشق که هنوز فراموش نشده است در فیلم نشانه‌های زیادی وجود دارد. هنگامی که با مادر ایوب و داود خاطرات گذشته را در زیرزمین مرور می‌کند یا هنگامی که دو حلقه ازدواجش را در آن هتل در اوج تنهایی کنار هم قرار می‌دهد؛ تقصیر چه کسی است؟ این اتفاق مقصرش کیست؟ چرا مادر که ماجرا را می‌داند چیزی نگفته است؟ چرا پدر داود این را نگفته است؟ «هیچ کس مقصر نیست. گاهی ما دلسوزی‌هایی می‌کنیم که به مرور زمان ایجاد دردسر می‌کند. تصمیمی که برای رخشانه و داود گرفته شد همه چیز را به هم زد. برای مثال لرها معتقدند ناموس برادرم ناموس من هم هست و ناموس طایفه و ایل هم هست، پس هر کس به او نزدیک‌تر است باید بیشترین کمک را بکند. خب این در ایل خیلی رسم پسندیده‌ای است اما در زندگی مدرن امروزه معنای دیگری دارد. در اینجا هم تصمیمی که برای رخشانه گرفته شد ممکن است تصمیم خوبی به نظر بیاید، اما در نهایت مشکل بزرگ‌تری را برایش رقم می‌زد. فکر کنید حالا اگر رخشانه با کس دیگری ازدواج می‌کرد ممکن بود مشکلات دیگری داشته باشد اما قطعاً به این مشکل بر نمی‌خورد. خب همین مساله باعث می‌شود هر کس که با آن به نوعی درگیر است، حکم قربانی پیدا کند. مثلاً آنجایی که رخشانه به داود می‌گوید ما دیگر نمی‌توانیم با هم زندگی کنیم. مگر من تقصیر داشتم؟ مگر تو تقصیر داشتی؟ پدر وقتی ماجرا را می‌فهمد در دلش مخفی می‌کند و به کسی نمی‌گوید که شاید این فاجعه عقب بیفتد. شاید ایوب هیچ‌گاه برنگردد. مادر هم همین طور. او منتظر است اما هیچ نمی‌گوید. اما وقتی با اعتراض داود روبه‌رو می‌شود تنها می‌گوید: «من خسته‌ام.» اما آنجایی که داود بر سر قبر می‌رود؛ او به ایوب می‌گوید: می‌خواهم ببینم ارزشش را داشت؟ او به راحتی محکوم می‌کند. همان نگاه غالب نسبت به تمام رزمنده‌ها؛ همان رزمنده‌هایی که باید فراتر از انسان می‌بودند. باید مدام ایثار می‌کردند. باید گذشت می‌کردند. باید بهترین می‌شدند. فراتر از انسان بودند. آنها حق اشتباه کردن نداشتند. اگر اشتباه می‌کردند باید مواخذه می‌شدند. باشه‌آهنگر می‌گوید: «این صحنه خیلی بلندتر بود. او خیلی حرف‌ها را می‌زد. اما این حرف‌ها خطاب به او بود که این کار را کرده است. بعدتر توضیح می‌دهیم. آن زمان برای بالا رفتن آمارشان همه را تشویق به پناهندگی می‌کردند. مجروحان را عذاب می‌دادند. آنها را دچار مشکل می‌کردند. ایوب برای اینکه از سه تا از دوستانش مراقبت شود تصمیم گرفت پناهنده شود. بعدتر او را نگه داشتند و برای خنثی کردن مین استفاده کردند. او مدام به دنبال فرار کردن بوده است و می‌خواسته این کار را انجام دهد تا سرانجام توانسته. ما باید کاملاً دلایل پناهندگی‌اش را بررسی می‌کردیم. چرا پناهنده شده؟ اینکه سرانجام ناگزیر می‌شود باز هم ایثار کند.»

اگر ایوب تا انتها اسیر باقی می‌ماند و پناهنده نمی‌شد کاملاً قضیه فرق می‌کرد. ولی به نظر می‌رسد این تمهیدی است که کارگردان و نویسنده فیلمنامه اندیشیده‌اند که فیلم را به زمان گذشته نبرده‌اند. باشه‌آهنگر می‌گوید: «من با شناختی که از سینما و تماشاگر داشتم می‌دانستم تماشاگر ایرانی علاقه زیادی به تماشای گذشته ندارد. علاقه‌ای به اتفاقی که سال‌ها پیش افتاده ندارد. مگر جذابیت داشته باشد. راه‌های زیادی هم برای جذاب کردن وجود دارد که من نمی‌خواستم به سراغ آنها بروم. به همین خاطر موضوع را به حال آوردم.»

چرا همه این اطلاعات را در پایان فیلم داده‌اند؟ آیا این باعث نشده فیلم مشکل‌دار شود: «ما به یک زمان ۱۲۰ دقیقه‌ای برای فیلم رسیدیم. با این قضیه مشکل دارند، هم سینماداران و هم تماشاگر. ما بخشی را خلاصه کردیم و قبول دارم بخشی از مشکل فیلم به همین ماجرا برمی‌گردد. بخش پایانی اطلاعات زیادی می‌دهد.» شاید به همین خاطر است که بعضی‌ها با دیدن فیلم فکر می‌کنند انواع ایده‌های خوب هرز رفته و تنها به آنها اشاره شده و از کنارشان گذر کرده است. شاید به خاطر زمان فیلم، شاید هم به خاطر هدفی که کارگردان دنبالش بوده است. او می‌گوید: «همه به خاطر اتفاقی که سال‌ها پیش افتاده است دچار مشکل شده‌ایم. همه ما و حتی کسانی که هنوز به دنیا نیامده‌اند درگیر این اتفاق هستند. حتی کودکی که هنوز به دنیا نیامده دچار این تنهایی است.»

اما ایوب در عین مظلومیت، همه چیز برگردن او می‌افتد بدون اینکه او را ببینیم. این نکته‌ای است که باشه‌آهنگر هم آن را تایید می‌کند و می‌گوید: «او در شرایطی به میهن برگشته که چیزی رنگ سابق را به خود ندارد. او نماینده نسل آرمان‌گرایی است که انقلاب کرد، جنگید و به اسارت رفت. او حتی پس از آزادی اسیران، آزاد نشده و زندانی مانده و پس از بازگشت، به قول حمید، پسرش، در سکانس قهوه‌خانه، به فضایی قدم می‌گذارد که «هیچی سر جاش نیست، اولیش خونواده‌ت».

در نهایت انتخابی که رخشانه می‌کند همان نگاه خاصی است که باشه‌آهنگر به زنان جنگ دارد و در این دو فیلمش آن را نشان داده است؛ زنانی که از دور و نزدیک درگیر جنگ هستند. چه پایانی باید برای رخشانه در نظر گرفته می‌شد؟ این پایان که رخشانه از ماشین پیاده شود کاملاً نمادین است که کارگردان معتقد است مانند ابتدای فیلم و ادامه می‌دهد: «ما سه پایان برای فیلم در نظر گرفته بودیم و هر سه را فیلمبرداری کردیم و هر سه را برای زنان از گروه‌ها و طیف‌های مختلف نشان دادیم. یکی از پایان‌ها این بود که رخشانه از ماشین پیاده می‌شود و روبه دوربین می‌آید و از کادر خارج می‌شود. ۷۰ درصد زنان با آن مشکل داشتند. می‌گفتند چرا؟ مگر چه می‌خواهد. وقتی شوهرش حاضر است با او زندگی کند چرا این کار را می‌کند و البته ما نشانه‌هایی را در طول فیلم گذاشته بودیم تا این برخورد از او بربیاید. اما به نظر زنان این برخورد درست نبود. او باید می‌نشست و زندگی‌اش را می‌کرد و به این فکر می‌کرد که برای دخترش و فرزندی که در راه است چه اتفاقی می‌افتد. در پایان دیگر هر دو در ماشین پشت چراغ قرمز می‌ماندند. در پایان سوم که اکنون نشان داده می‌شود او می‌آید و کنار ماشین می‌ماند.»

فیلم «بیداری رویاها» با واکنش‌های مثبت و منفی روبه‌رو شده و برخی عنوان کردند توانایی «باشه‌آهنگر» فقط به خاطر بکر بودن نکته‌هایی است که به سراغ‌شان رفته و برخی دیگر نه!

این کارگردان سینمای ایران بسیار صبور است و برای اکران هر فیلمش فاصله‌ای گاه تا ۱۰ سال را تحمل کرده است. در یکی از نقدهای منفی نوشته شده است: «ایده‌های بسیاری در فیلم وجود دارد که به شدت هرز رفته‌اند. اما اکثر این ایده‌ها در یک سوم پایانی فیلم در حالی ارائه می‌شوند که برخلاف انتظار زمینه لازم برای‌پذیرش این موضوعات و البته جا افتادن‌شان در داستان فیلم مهیا نشده است و خب این، باعث منفک بودن و عقیم ماندن ایده‌ها و به چشم نیامدن‌شان و... می‌شود تا درست در مرحله‌ای که انتظار داریم کارگردان و فیلمنامه‌نویس به شدت غافلگیرمان کنند. سرخورده شویم از تماشای ایده‌های تازه‌ای که مقابل چشم‌مان هرز می‌رود و فنا می‌شود و تبدیل می‌شود به موقعیتی متوسط و نه چندان دلچسب. اصولاً ما باید همراه داود و رخشانه ترس داشته باشیم. باید لحظه‌لحظه فیلم را به سختی پشت سر بگذاریم و به همان میزان که شخصیت‌های فیلم لحظات دشواری را پشت سر می‌گذارند، سختی موقعیت را تحمل کنیم اما سرانجام باید افسوس بخوریم و می‌شود اپرای پر از آه.» ولی منتقدان دیگر جزییات فیلم را در راستای رئالیسمی که در فیلم وجود دارد دانسته‌اند.

بلایی که بر سر فیلم‌هایی که به جنگ برخلاف روال مرسوم پرداختند همیشه همین بوده است؛ شکست در اکران، بی‌تفاوتی و سرانجام فراموش شدن در حاشیه. حرف‌های جنگ را فقط باید عده‌ای خاص بزنند و نام‌های خاص. در این میان «اتوبوس شب» کیومرث پوراحمد کمی خوش‌شانس‌تر بود. فیلم «مثل یک قصه» خسرو سینایی حتی به اکران عمومی نرسید. یا «طبل بزرگ زیر پای چپ» ساخته کاظم معصومی در یکی دو سالن اکران شد و بعد هیچ خبری از آن نبود تا چند کلمه در نامه‌ای که «بابک حمیدیان» بازیگر فیلم خطاب به یکی از مسوولان نوشته و در آن از سختی فیلم‌هایی که بازی کرده گفته بود. داستان‌های جنگ ما بسیار جلوتر از آثار سینمایی‌مان هستند؛ حرف‌هایی که در کتاب‌های نویسندگانی نظیر «احمد دهقان» و «احمد غلامی» در کتاب‌هایی همچون «من قاتل پسرتان هستم» یا «تو میگی من اونو کشتم» گفته شد رگه‌هایی از آن حدود ۱۰ سال در فیلمی همچون «طبل بزرگ زیر پای چپ» و «پاداش سکوت» به تصویر کشیده شد. ۲۰ سال از پایان جنگ گذشته و هنوز زخم‌های زیادی وجود دارد. هنگامی که چنین فیلم‌هایی ساخته می‌شود، حتی اگر کامل نتوانند یک مشکل بزرگ برآمده از جنگ را بیان کنند لایق توجه بیشتری هستند و حتی می‌توان این حق را برایشان قائل شد که فقط بیانگر سوژه‌های ناب باشند برای تلنگر زدن به آدم‌ها. آیا اصل پرداختن به این موضوع آنقدر مهم نیست که به کارگردان آن تبریک گفت و جسارت او را تحسین کرد؟

**بلایی که بر سر فیلم‌هایی که به جنگ برخلاف روال مرسوم پرداختند همیشه همین بوده است؛ شکست در اکران، بی‌تفاوتی و سرانجام فراموش شدن در حاشیه. حرف‌های جنگ را فقط باید عده‌ای خاص بزنند و نام‌های خاص.**

**نکته**

**فکر نکنید قضیه به همین راحتی بوده است. درهای این خانواده‌ها بسته است. آنها با وجود گذشتن زمان حساس هستند. قرار نیست آدم‌ها یا سیاه یا سفید باشند. ما هیچ وقت درباره همسر شهید صحبت نکرده‌ایم. البته این را هم بگویم که علاوه بر شرایط جامعه، ما فیلمسازان هم دچار نوعی خودسانسوری شده‌ایم.**

گپ

## پرداختن به خانواده‌های درگیر جنگ دشوار است

**سینمای جنگ و پرداختن به موضوع دفاع مقدس همواره با معضلات خاصی همراه است. در این باره با سیروس تسلیمی گفت‌وگو کردیم.**

---

**- نگرش دولت می‌تواند در ساخت فیلم‌های حوزه جنگ و دفاع مقدس تاثیرگذار باشد؟**

نگرش دولت در این رابطه بسیار تاثیرگذار است چون سینمای ما دولتی است از مرحله صدور پروانه تا ساخت و حتی اکران فیلم‌ها به دولت مربوط می‌شود، بنابراین صد درصد نگرش دولت تاثیر خواهد داشت. دولت در جاهایی که به ضررش نباشد دخالت‌هایی می‌کند. با این حساب باید سرمایه‌گذاری بیشتری هم در این رابطه انجام شود. اگر جنگ ما در کشور دیگری رخ داده بود تاکنون صدها فیلم و سریال ملموس و تاثیرگذار در رابطه با آن ساخته می‌شد. در شرایطی که یکی از وظایف دولت ایجاد اوقات فراغت برای افراد جامعه و اعتلای حس میهن‌دوستی برای آحاد مردم است، قطعاً تاثیرگذاری دولت خیلی زیاد خواهد بود و این کاری است که باید با علاقه و پشتکار انجام شود. در کوتاه‌مدت این مساله در بخش فرهنگی دولت خیلی خوب اتفاق می‌افتد ولی تغییرات در این حوزه به خیلی مسائل لطمه زد. این موضوع پروژه‌ای درازمدت است که شاید ۲۰ سال طول بکشد تا درست انجام شود.

**-منظور شما از حمایت‌های دولتی چیست؟**

دولت باید بودجه مناسب در اختیار سینماگران قرار دهد تا مظلومیت مردم ما در زمینه جنگ نشان داده شود. از طرف دیگر ما مشکل ابزار در سینمای جنگ داریم. تمام وسایل مورد نیاز برای ساخت یک فیلم جنگی از جمله تانک و تفنگ و... با هزینه‌های زیادی در اختیار فیلمساز قرار می‌گیرد و برای هر ساعت کار باید مبلغ زیادی پرداخت کند. ما حتی از نظر فیلمبرداری هنوز با دوربین‌های قدیمی کار می‌کنیم و از نظر تکنیک از کشورهای دیگر حتی کره و ژاپن عقب‌تریم که همه این مشکلات باید با حمایت دولت برطرف شود ولی به نظر می‌رسد دولت‌ها گرفتارتر از این هستند که به این مسائل بپردازند.

**- فیلمسازی در این حوزه چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد؟**

فیلم ساختن درباره جنگ برای کشوری که هشت سال درگیر آن بوده یکی از ایده‌آل‌ترین سوژه‌هاست. مخصوصاً درباره جنگ سرزمین ما که بیشتر جنبه دفاع داشته و ملتی که به سرزمین آنها تجاوز شده دفاع قابل توجهی کردند. درباره جنگ‌های جهانی اول و دوم هزاران فیلم ساخته شده، حتی کشورهایی که در آن جنگ شکست خوردند نیز با ساختن فیلم‌های زیاد سعی در توجیه این موضوع داشته‌اند. بنابراین جنگ سوژه ابدی و همیشگی برای سینما و ادبیات خواهد بود.

**-علت عدم استقبال از این فیلم‌ها چیست؟**

اینکه چرا از این فیلم‌ها خیلی استقبال نمی‌شود چند عامل مهم دارد. از آنجا که ابزار ساخت این فیلم‌ها در اختیار دولت است، بسیاری از فیلم‌ها هم دولتی شدند، یعنی فیلم جنگی به نوعی تبدیل به فیلم تبلیغاتی شده. دولت طی این سال‌ها مواضع خود را در این رابطه بارها و از رسانه‌های مختلف مثل تلویزیون و رادیو و مطبوعات نشان داده و دیگر این سوژه‌ها تکراری شده و این تکرار برای مخاطب هم جالب نیست و از آن استقبال نمی‌کند. از سوی دیگر وقتی باید برای ابزار جنگی در فیلم‌ها هزینه‌های گزاف پرداخت شود برای تهیه‌کننده ساخت این فیلم‌ها دشوار است. اکثر فیلم‌های خوب جنگی با حمایت بخش خصوصی و ارتش و نیروهای نظامی ساخته شده. اما ناهماهنگی گروه‌های مختلف فرهنگی ما باعث شده فیلمسازان سراغ این سوژه نروند. البته این مشکلی است که در همه طیف‌های سینمای ما وجود دارد.

**-آیا در سینمای ما می‌توان مسائل خانواده‌ها و اطرافیان درگیر این حادثه را به راحتی نشان داد؟**

همین مشکل کلیدی سینمای ماست. معیار جنگ، فیزیک ساخت فیلم را پوشیده‌تر می‌کند در حالی که فیزیک در سینما باید شبیه واقعیت باشد. با ساختن فیلم از خانواده‌های رزمندگان این شباهت اتفاق نمی‌افتد؛ از بحث حجاب گرفته تا سایر رفتارها. این مشکلات پرداختن به این خانواده‌ها را دشوار می‌کند.

**-با توجه به اینکه بیش از ۲۰ سال از جنگ گذشته پرداختن به این سوژه لزومی دارد؟**

جنگ ما یک جنگ کلاسیک نبود. اتفاقاً به دلیل مردمی بودن، جنگ ما فضای راحت و پذیرفتنی برای ساخت فیلم در ژانرهای گوناگون دارد. همین که در ابتدای جنگ فقط ارتش، که بعد از انقلاب از نظام دیگری به این حکومت آمده بود، چطور مقابل دشمن ایستاد خود سوژه بسیار مهمی برای ساخت فیلم است. اما فیلم‌های ما دو گروه شدند؛ یکی سینمای معناگرا که فهم آنها برای توده مردم ساده نیست و دیگر فیلم‌هایی که به ابزار و ادوات و فیزیک جنگ پرداخته که در اروپا و امریکا بسیار فیلم‌ها در این رابطه ساخته شده و سینمای ما در مقابل آنها فقیرانه است.

**-چه خط قرمزهایی در ساخت این فیلم‌ها و