کاغذ بی‌خط

نگاهی به فیلم «سیزده ۵۹»

شروع کننده یک نگاه تازه

سجاد صاحبان زند

■ «سیزده ۵۹» مصداق کامل نگاهی است که نسل جوان به جنگ دارد، نسلی که جنگ را ندیده‌است و بیشتر آن را شنیده یا بر پرده سینما دنبال کرده است. نسلی که در روزگار جنگ، کم سن و سال بوده و اگر حالا می‌خواهد از آن دوران روایت کند، باید به منابع مکتوب یا تصویری رجوع کند یا در بهترین حالت او می‌تواند سراغ کسانی برود که این واقعه را تجربه کرده‌اند. سامان سالور به عنوان کارگردانی که می‌خواهد در سینما حرف‌های تازه بزند، همه این مسایل را دنبال کرده است. پرویز پرستویی به عنوان مشاور فیلمنامه‌نویس، به طور قطع تجارب خود از دوران جنگ را در اختیار او گذاشته و از سویی خود سالور هم از منابع مکتوب و تصویری بهره گرفته است. نمود این کار پژوهشی در متن پیداست و نیاز به اثبات ندارد. مشکل «سیزده ۵۹» را باید در جای دیگری جست.

سالور در آخرین فیلم خود، نگاهی متفاوت به جنگ را دنبال می‌کند. نگاه او به جنگ، همچنان که از فیلمسازان نسل او بر می‌آید باید متفاوت باشد. او جنگ را آنچنان که باید درک نکرده و در نتیجه به سال‌های پس از جنگ پرداخته است. ماجرا دو دهه بعد از جنگ روی می‌دهد و زندگی معاصر ماست. اما حدیث شیدایی روزهای جنگ است. برای آنکه بتوانیم به طور دقیق‌تر به «سیزده ۵۹» بپردازیم، باید کمی به گذشته‌تر برویم و رد آثاری را دنبال کنیم که درباره جنگ ساخته یا نوشته شده‌اند. فیلم‌ها یا رمان‌هایی که در زمان جنگ ساخته شدند، باید نگاهی خاص را دنبال می‌کردند. در آن روزها نمی‌شد و نباید از نگاه احساسی فراتر رفت و مثلا نگاهی انتقادی داشت. نمی‌شد به جوانانی پشت کرد که سینه در مقابل گلوله دشمن سپر کرده بودند و شجاعانه می‌جنگیدند. کمی بعد از هفت سال دفاع جانانه در مقابل دشمن هم فضا چندان مساعد برای بیان حرف‌های متفاوت نبود. آن روزها هنوز کارگردانانی از جنس سامان سالور، کار فیلمسازی خود را به طور جدی آغاز نکرده بودند. با این همه فیلم‌هایی از کارگردان‌های نسل جنگ ساخته شد که متفاوت بودند و اتفاقا با استقبال مواجه شدند، فیلم‌هایی همچون «لیلی با من است» و «آژانس شیشه‌ای.» با این حال برای رسیدن به سینمای متفاوتی از جنگ نسل سامان سالور باید صبر می‌کردیم.

سینما با فیلم‌هایی از جنس «سیزده ۵۹» پا به وادی تازه‌ای گذاشت. دیگر قرار نبود ما با احساسی‌گری از جنس سینمای روزهای جنگ روبه‌رو باشیم، نگاهی که در فیلم‌های بعد از جنگ هم به نوعی حضور داشتند.

قرار بود و هست که با فیلم‌هایی روبه‌رو باشیم که تحلیل ماجرایند، فراتر از احساسی سطحی. قرار بود و هست که فیلم‌هایی داشته باشیم که ما را با نسل بچه‌های جنگ درگیر می‌کند، فیلم‌هایی که با چشم عقل، ما را به این نتیجه می‌رساند که چرا این بچه‌ها، دوست‌داشتنی و متفاوت بودند. نگاهی از جنس تحلیل در «سیزده ۵۹» غایب نیست، مشکل آنجاست که کارگردان و متن بر سر دو راهی قرار گرفته‌اند.

پرویز پرستویی در «سیزده ۵۹» نقش رزمنده‌ای را بازی می‌کند که در همان روزها به کما رفته است. حالا او بعد از سال‌ها و بدون آنکه کسی امیدی داشته باشد، به زندگی بر می‌گردد. اما همه چیز عوض شده است. هم‌رزمان قدیمی دیگر شبیه گذشته نیستند یا در جنگ جان‌باخته‌اند یا مسیری دیگر را دنبال می‌کنند. تا اینجای کار نشان از نگاه تحلیلی نویسنده/کارگردان دارد. مشکل از جایی آغاز می‌شود که کارگردان بر نگاه تحلیلی خود استوار نیست و می‌خواهد از جذابیت‌هایی نه‌چندان عمیق، مخاطب را همراه خود کند.

چند سکانس از فیلم چنین رویکردی دارد. بارزترین آنها نمای پایانی فیلم است که ما بر بام تهران ایستاده‌ایم. نمایی تمثیلی که در آن، هم می‌توان به آسمان رسید و هم سقوط کرد. ارتباط پدر و دختر، بیش از هر چیز به دامان احساسات می‌افتد. همچنین است روابط رزمنده (پرستویی) با دیگر دوستانش. پیش از اینکه پرستویی به این مکان بیاید، او به اندازه کافی فرصت داشت که در تاکسی با فضای معاصر آشنا شود. اما تاکسی که معلوم نیست با چه پولی و چطور او را به مقصد رسانده، هیچ کاربردی در فیلم ندارد. سرگردانی پرستویی در شهر هم تنها انگار از آن روست که نام همرزمش را به عنوان شهید ببیند.

سالور می‌توانست در این فیلم موفق‌تر باشد اگر تکلیفش را با خودش مشخص‌تر می‌کرد. یعنی به همان نگاه تحلیلی‌اش تمرکز بیشتری می‌کرد و چندان در بند آن نمی‌افتاد که احساس مخاطبش را برای غمگین‌شدن، قلقلک بدهد. نمایش واقعی و فارغ از همه احساسی‌گری از بچه‌های جنگ هم می‌تواند مخاطب را با خود همراه کند و چنین فیلم‌هایی هم به اندازه کافی ساخته شده‌اند. اما جای نگاه تحلیلی خالی است، نگاهی که به عمق رود و ما را به فکر بیشتری وا دارد.

«سیزده ۵۹» اگرچه این نقص را دارد، اما از آنجایی که می‌تواند شروع‌کننده نگاه تازه به سینمای جنگ باشد باید دیده شود و آن را جدی بگیریم.

عکس: آیدین رهبر/ شرق

گفت‌وگو با بیژن امکانیان

عشق و وظیفه

مانی تهرانی

این روزها فیلمی دیگر از فریدون جیرانی روی پرده است. کارگردانی که این روزها سکاندار برنامه تلویزیونی «هفت» است. حکایت جیرانی از «قصه پریا» جنایت است و پرداختن به اعتیاد همراه با ته‌مایه عشق. بیژن امکانیان در نقش هادی مسرور نیز کسی نیست جز نظاره‌گر شکوه این عشق. این فرصتی شد تا مروری بر آثار این بازیگر داشته‌باشیم.

■■■

شما در ۲۸ سالگی با بازی در فیلم «آفتاب‌نشین‌ها» وارد عرصه سینما شدید، آیا قبل از آن، فعالیتی در این زمینه داشتید و اینکه عدم فعالیت‌تان در سینمای دهه ۴۰ و ۵۰ عامدانه بوده است؟

نه، من سال ۱۳۵۷ از دانشکده هنرهای زیبا در رشته تئاتر فارغ‌التحصیل شدم حتی قبل از انقلاب نیز چند مورد پیش آمد که در سینمای حرفه‌ای آن زمان بازی کنم که متاسفانه جور نشد. البته شاید هم بهتر شد که بازی نکردم چون ممکن بود بعدا برایم دردسرساز شود. هرچند فیلم‌هایی که قرار بود، بازی کنم در زمان خودشان نیز آثار متفاوتی از سینمای روز بودند مثلا یکی از آنها را قرار بود مرحوم خسرو هریتاش، فیلمساز بزرگ سینمای موج نو ایران بسازد که ساخته نشد. آن موقع من در فیلم‌های هشت میلی‌متری بازی می‌کردم که ایشان یکی از این بازی‌ها را دیده بود و از من دعوت کرد اما چون کم‌کم سینما رو به تعطیلی رفت و سپس انقلاب شد این همکاری میسر نشد.

شما اهل جنوب کشور هستید؛ جایی که هم هنرمندان زیادی از آنجا آمده‌اند و هم در یک فضای سنتی به سر می‌برد، بر این اساس چقدر مانع سر راه‌تان بوده و چقدر مشوق داشته‌اید؟

سال‌های دبیرستان که تئاتر کار می‌کردم به دلیل جوایزی که در محیط‌های تئاتری آن زمان از جمله اردوی هنری رامسر دریافت کردم مورد تشویق خانواده‌ام قرار گرفتم. بعد هم زمانی که وارد سینما شدم سال‌های بعد از انقلاب بود که ساختار سینمای ما به سمت یک سینمای اخلاقی جهت داشت.

شما در سال‌های بی‌ستاره سینمای آن سال‌های ایران به نوعی تجلی‌گر آرمان‌های آن دوران بودید، آن آرمان‌گرایی امروز به اینجا رسیده، تفکرات شما چه تغییری کرده است؟

واقعیت این است که من همیشه بیش از آنکه آرمان‌گرا باشم واقع‌گرا بوده‌ام. حتی دوره‌ای که در مطبوعات کار می‌کردم -با اینکه آن موقع فضا خیلی سیاسی بود- هیچ وقت جذب هیچ گروه سیاسی‌ای نشدم البته خیلی هم آگاهانه نبود. اساسا کاراکترم به این صورت بود که بیشتر واقعیات را می‌دیدم تا هر چیز دیگری. در سینما هم با همین نگاه آمدم مبنی بر اینکه بعد از سال‌ها زحمت حالا وقتش است که وارد این سینما شوم؛ سینمایی که تغییر کرده است. شما من را ستاره سینمای آن سال‌ها قلمداد کردید در حالی که همین اخیرا آقای جیرانی در برنامه هفت ابتکار جالبی به خرج داد که برای اولین بار در صدا و سیما اسامی ستاره‌های سینمای ایران از آغاز تا امروز را عنوان کرد که خیلی هم کار درستی بود. فقط مشکل اینجاست که از ستاره‌های سال‌های دور پیش از انقلاب شروع کرد به اسم بردن اما همین که به سال ۵۷ رسید یکهو ۱۳ سال را -نه تنها من بلکه بازیگران دیگر را- جا گذاشت و گفت اولین ستاره‌های بعد از انقلاب با فیلم «عروس» آمدند.

این بر می‌گردد به تعریف ستاره و... که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، اما بحثی که الان مطرح است این است که شما مدعی واقع‌گرایی هستید در حالی که نماد سینمایی بودید که به غایت آرمان‌گرایانه بود و نمایندگانش دایما از تئوری‌های هنر ایدئولوژیک سخن می‌راندند؛ در چنین شرایطی شما دچار تناقض نمی‌شدید؟

نه. واقعیت این است که بخش بسیاری از این جریانات انتخاب‌های شخصی افراد بوده است. اینها که شما می‌گویید در حیطه سیاست وجود داشت اما من فکر می‌کنم در حیطه سینما بیشتر اخلاق‌گرایانه بود تا آرمان‌گرایانه، حالا معدود فیلمسازانی هم بودند که آن گونه که شما گفتید، فیلم می‌ساختند. ضمن اینکه آن موقع کمیت تولیدها بسیار پایین بود و خیلی از کارگردان‌های خوب امروز - چه جوان‌ها و چه فیلمسازان قدیم که آن موقع اجازه کار نداشتند- آن موقع نبودند؛ همان هم که بود اخلاق‌گرا بود. به عنوان مثال اگر به فیلم «سناتور» که من در آن بازی کرده‌ام، نگاه کنید خواهید دید که مضمون فیلم از نظر آرمانی تفاوت چندانی با خیلی از فیلم‌های پیش از انقلاب ندارد فقط دیگر از کافه و کاباره و این مسایل در آن خبری نیست و فیلم بااخلاق‌تری است.

و از این لحاظ این فیلم‌ها رئال‌تر و به فرهنگ سنتی توده مردم آن دوره نزدیک‌تر هم بودند.

بله. فقط تنها موردی که این رئالیسم را دچار مشکل می‌کرد، نبود صدابرداری سر صحنه بود که فیلم باید دوبله می‌شد. اگر آن موقع صدابرداری سر صحنه وجود داشت چه بسا شاهد فیلم‌های خیلی بهتری بودیم، چرا که اگر به فیلم‌های نیمه دهه ۷۰ به این طرف که با سیستم صدابرداری سر صحنه ساخته شده، توجه کنیم می‌بینیم که با فیلم‌های خیلی جدی‌تری روبه‌رو هستیم و این ماجرا در سینما نگاه را به کلی تغییر داده است.

اتفاقا الان بعد از دوبله «جرم» مسعود کیمیایی خیلی از کارگردان‌ها به این فکر افتاده‌اند که فیلم‌هایشان را دوبله کنند زیرا دوبله مثل سیاه و سفید یک حس نوستالژیک ایجاد می‌کند و این سوال اساسی پیش می‌آید که آیا سینما باید یک هنر واقع‌گرا و آیینه اجتماع باشد یا اینکه نه، فقط وظیفه‌اش رویاسازی و جدا کردن تماشاچی از دغدغه‌های روزمره‌اش است، نظر شما چیست؟

به نظر من الان دیگر زمان رویاپردازی به سبک کلاسیک - هالیوودی به سر آمده است به دلیل اینکه واقعیت‌های جامعه خیلی آشکارتر شده است، نمونه‌اش هم فیلم‌های زیادی است که به این سبک ساخته شدند و موفق نبودند. اتفاقا فیلم‌هایی که با نگاه تحلیلی واقعی به مسایل اجتماعی پرداختند موفق‌تر بودند البته اگر این واقع‌نمایی‌ها به سمت تلخی مطلق پیش برود تماشاچی پس می‌زند، مثلا فیلم «گل‌های داودی» که من در دهه ۶۰ بازی کردم که فیلم واقعا غم‌باری است. یک پسری بعد از سال‌ها در انتظار لحظه دیدن پدرش در همان زندان پدرش را از دست می‌دهد و مورد ظلم آشکاری قرار می‌گیرد که دستش هم به هیچ جا نمی‌رسد و خانواده‌اش به هم می‌ریزد اما در پایان حس این پسر نابینا به دختری که دوستش دارد رگه‌هایی از امید را به تلخی کالبد داستان تزریق می‌کند. با وجود اینکه این فیلم یک اثر موفق جریان اصلی و تماشاگرپسند است اما باز می‌بینیم نسبت به فیلم‌های سینمای قبل از انقلاب نگاه واقع‌بینانه‌تری دارد حداقل اینکه قهرمان‌های فیلم معلول هستند و هیچ وقت در گذشته چنین چیزی سابقه نداشت. این سینمای بعد از انقلاب همین‌طور پیش رفت تا در دهه ۷۰ تبدیل به سینمای اجتماعی شد؛ به این دلیل که کم‌کم از آن فضای صمیمیت قبل از انقلاب فاصله گرفت و واقعیت‌ها بیشتر خودشان را نشان دادند. سینما هم از آن قالب اخلاقی و نصیحت‌گرانه‌اش فاصله گرفت و بیشتر اجتماعی شد. مثلا رسول صدرعاملی از «گل‌های داودی» رسید به «من ترانه ۱۵ سال دارم» و «دختری با کفش‌های کتانی».

منظور من بیشتر حس نوستالژیک و ارزش هنری آن کارهاست.

من نبود صدای سر صحنه را یک اتصال در ارزش هنری آن کارها تلقی می‌کنم اخیرا کارگردان‌هایی به این فکر افتاده‌اند که فیلم‌هایشان را دوبله کنند، من فکر می‌کنم بیشتر صورت تفننی دارد و اپیدمی نخواهد شد چون این یک ایراد بزرگ بود که از سینمای ایران رفع شد؛ چیزی که به عقب بر نخواهد گشت و سینمای ما چاره‌ای ندارد جز اینکه با سینمای روز دنیا پیش برود. دوبله در سینمای جریان اصلی پیش از انقلاب به نوعی ضرورت داشت، چرا که بسیاری از هنرپیشه‌های آن زمان دیالوگ‌ها را حفظ نمی‌کردند.

آن موقع شرایط بحرانی جنگ بود و به طور طبیعی در چنین شرایطی -مخصوصا برای سینما که شاید در آن شرایط امری فانتزی محسوب می‌شد- مضیقه‌ها بیشتر می‌شود.

اگر هم این طور بود باز آنقدر عشق ما به سینما زیاد بود و آنقدر انگیزه داشتیم که همه این مشکلات را کنار می‌گذاشتیم. مثلا هزینه فیلم «سناتور» را خود گروه دست به دست هم دادند و تقبل کردند هر چند بعد از پایان کار فیلم را فروختیم اما واقعا تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار اصلی‌اش خودمان بودیم. امکانات همه‌جوره کم بود مثلا الان تهیه‌کننده می‌تواند مستقیم از خارج نگاتیو وارد کند اما آن موقع هرگز چنین امکانی وجود نداشت.

حتی گفته می‌شود تعداد معدودی دوربین در کشور وجود داشت که آن هم دست فارابی بود.

بله. آن موقع با دوربین‌های اریوفلکس معمولی و حتی خبری کار می‌کردیم که برای همان هم همیشه در نوبت بودیم.

اولین‌باری که بازخورد بازی‌تان را در میان مردم گرفتید کی و چگونه بود؟

در فیلم «پرونده» بود که من نقش کوتاهی بازی کردم و بعد جاهای مختلفی شنیدم که دوستان تعریف کردند.

منظورم بازخورد میان مردم و در فضای عمومی است.

بعد از فیلم «سناتور» بود که مردم در کوچه و خیابان می‌شناختند و بعد با فیلم «گل‌های داودی» به اوج خودش رسید چون فیلم صدرعاملی بیشتر خانوادگی بود، ضمن اینکه نگاه پر از مهر و عطوفت آن سال‌ها نیز بی‌تاثیر نبود. حالا چون روابط دختر و پسری خیلی زیر ذره‌بین بود اینجا به شکل یک زوج معلول تبلور یافته بود؛ مهری که به تدریج در جامعه رنگ باخت و در پس آن روی خشن فاصله طبقاتی نمایان شد.

حداقل در سینما فکر می‌کنید چه کسی مقصر بود که آن فضا به اینجا رسید؟

همیشه این مساله مطرح است که سینمای دهه ۶۰ سینمای کنترل‌شده و گلخانه‌ای بود؛ سینمایی که به آن امر و نهی می‌شد و خیلی‌ها معتقدند آن سینما بهتر، آرمانی‌تر و اخلاقی‌تری بود. یک مسوولانی آمده بودند که وحشت داشتند مبادا سینما به دوران گذشته‌اش برگردد و بنابراین اعتمادی هم نداشتند و دقیق و شدید همه چیز را کنترل می‌کردند.

نتیجه حرف شما این است که کنترل، آن سینمای باکیفیت را به وجود آورد و آزادی وضع امروز را، سوال این است که اگر در مقیاس کلی‌تر نگاه کنیم مگر همین مردم در کمال آزادی جنگ و انقلاب را انجام ندادند؟ چطور حالا امروز آزادی‌شان خطرناک شده؟

نه منظور من اتفاقا این است که دوره بعدی نتیجه آن محدودیت قبلی است و بهترین شیوه تعادل است. مسلم است وقتی در یک دوره‌ای آن همه سخت گرفتند به محض اینکه کمی فضا به اقتضای شرایط باز شد، همه رفتند سراغ محدودیت‌های گذشته، هر چند در همان فضا نیز فیلمسازان راه خود را پیدا می‌کردند؛ مثلا یکی از این راه‌ها این بود که با یک سناریو مصوبه هیات نظارت را دریافت می‌کردند بعد با همان مجوز و به همان اسم فیلم دیگری می‌ساختند. خیلی از فیلم‌های موفق دهه ۶۰ به همین شکل ساخته شدند چون چاره دیگری نبود.

این نگاه را قبول دارید که محدودیت خلاقیت می‌آورد؟

نه، من فکر می‌کنم خلاقیت در شرایط متعادل منصفانه و درست شکل می‌گیرد. وقتی دست‌اندرکاران جامعه و در اینجا سینما شناخت درستی از مقوله پیش رویشان داشته باشند، سخت‌گیری بیهوده به خرج نمی‌دهند و حداقلش این است که دوغ و دوشاب را تشخیص می‌دهند اگر این‌طور باشد همه را با یک چوب نمی‌رانند اما وقتی افرادی فقط در حرف مدعی‌اند و در عمل دانش کافی برای اثبات ادعایشان ندارند، نتیجه این می‌شود که آدم بی‌استعداد تک‌تاز می‌شود و آدم‌های مستعد خانه‌نشین. این آزادی که از نیمه دهه ۷۰ به سینما آمد به دلیل همان محدودیت‌های دهه ۶۰ به سرانجام خوبی نرسید. مثلا من قبل از «سربازان جمعه» به نوعی به خودم ریاضت دادم و خیلی از نقش‌های پیشنهادی را به دلیل تکراری بودن یا کیفیت پایین رد کردم؛ برای همین هم مدتی بیکار بودم اما چه کسی در این مدت خبری از من گرفت؟ از آن طرف آدم نگاه می‌کند می‌بیند حالا فرضا یک نقشی به یک دلیلی گرفته و جواب داده یکهو مثل قارچ ۲۰ تا کپی‌اش ساخته می‌شود و سینما را می‌گیرد خب این دیگر اسمش هنر نیست بساز بفروشی است و جالب اینکه بازیگرش نیز بدون اینکه تلاشی بکند و بدون اینکه تحلیلی از کارش داشته باشد و بخواهد چهره تازه‌ای از این کاراکتر همیشگی به نمایش بگذارد، آنقدر آن را تکرار می‌کند تا حسابی دستمالی می‌شود و دیگر تماشاچی هم پس می‌زند و در نتیجه فیلم‌هایش نمی‌فروشد اما در کمال تعجب با اینکه فیلمش نمی‌فروشد، باز همچنان دستمزد آقا بالا می‌رود. آخر بر چه اساسی؟ آنقدر این روند را ادامه می‌دهند تا فرد مورد نظر با مخ به زمین بخورد.

در صحبت‌هایتان از همدلی گروه تولید «گل‌های داودی» گفتید، تجربه نشان داده صداقت پشت صحنه روی پرده نقره‌ای جاری می‌شود و مخاطب آن را درک می‌کند. از طرفی به دلیل تغییرات فرهنگی اجتماعی پشت صحنه‌های امروز با دهه ۶۰ فرق دارد، شما این تفاوت را چگونه می‌بینید؟

بله، پشت صحنه خوب کمک می‌کند یک اثر هنری به درستی ساخته شود، حواشی پشت صحنه در فیلم‌های دهه ۶۰ خیلی کمتر از امروز بود و این سبب می‌شد هنرمند در محیط امن‌تری به کارش ادامه دهد و این در نتیجه کارها تاثیر بسزایی داشت. الان اما تعدد فراوان رسانه‌های مکتوب، مجازی و... و نیاز روزافزون این رسانه‌ها به خوراک باعث شده به حاشیه‌ها بیشتر توجه شود و بسیاری از اینها که نگاه تحلیلی در مسایل ندارند، سعی می‌کنند برای بالا بردن تیراژ و فروش به این حاشیه‌ها دامن بزنند و از این طریق بازیگران جوان را به دام می‌اندازند، از طرفی هم مقوله شهرت در سینمای امروز یک‌شبه شده و اینها در کنار هم باعث می‌شود ظرفیت بازیگران از بین برود، در نتیجه بازیگر نسبت به جایگاهش دچار اشتباه، سوءتفاهم و توهم می‌شود و به جای اینکه به کارش فکر کند، درگیر این حاشیه‌ها می‌شود.

ارزیابی شما از موقعیت فعلی بازیگری‌تان چیست؟

خیلی دوست داشتم که اگر فیلم‌ها ؟؟؟ دچار شده ؟؟؟ (که نقش‌های تکراری را می‌طلبد) نبردند و دایره آنها وسیع‌تر بود. نگاه کنید به سینمای دنیا برای بازیگرانی که به ؟؟؟ می‌رسند، تازه دوره شکوفایی آغاز می‌شود. برای سن من در سینمای دنیا نقش‌های زیادی وجود دارد اما اینجا به محض اینکه مثلا من در «تقاطع» نقش پدر را بازی کردم و مورد توجه واقع شد تا ابد دیگر باید نقش پدر را بازی کنم، من با این کوته‌بینی‌ها مشکل دارم و حداقل کاری که از دست من بازیگر برمی‌آید، این است که سعی کنم از این دام‌ها فرار کنم.

حذفیات آنقدر به نقش لطمه زد و باعث سرخوردگی من شد که فکر کردم دیگر چه انگیزه‌ای برای کار کردن باقی می‌ماند. این همه تلاش، کوشش و امیدواری بعد یکهو به راحتی سکانس‌هایی را حذف می‌کنند بدون اینکه هیچ دلیل محکمی پشت آن وجود داشته باشد

در دهه ۶۰ پرسونایی داشتید، به عنوان جوان اول آن سال‌ها که به طور طبیعی با تحولات فرهنگی در دهه ۷۰ آن چهره تمام شد و به نظر می‌رسد در دهه ۸۰ با بازی در «تقاطع» ابوالحسن داودی دوره‌گذار به سوی یک پرسونای جدید را آغاز کرده‌اید، تحلیل خودتان چیست؟ چقدر در این مسیر موفق بوده‌اید؟

بله، درست است و طبعا به دلیل آن تجربه‌ای که من پشت سرم دارم پرسونای جدیدم می‌تواند هوشمندانه‌تر و بر پایه توانایی‌ها و خلاقیت‌های بیشتری باشد، به دلیل اینکه یکی از ابزارهای مهم بازیگر تجربه است و ولوم‌های حسی و تکنیکی‌اش را دقیق‌تر می‌کند. البته من فکر می‌کنم این دوره‌ام با «سربازهای جمعه» مسعود کیمیایی آغاز شد و با کاندیداتوری در یک نقش کوتاه متفاوت بعد از دو دهه نقش مثبت بازی کردن، سینما من را در شمایلی متفاوت دید و تحسین‌برانگیز شدن این نقش کاملا منفی پل و زمینه‌سازی شد برای حضور من در این پرسونای جدید که شما گفتید. در اواخر دهه ۷۰ نقش‌های پر حجم‌تری هم به من پیشنهاد شد، اما قبول نکردم چون دنبال یک فرصت مناسب برای گذار از آن دوران و ورود به عرصه جدید می‌گشتم که با کیمیایی این شرایط را مناسب دیدم.

نقش را خودتان پروراندید یا اینکه ذهنیت کیمیایی بود؟

توانایی کیمیایی در این است که بدون اینکه به بازیگر چیزی بگوید با اشاره‌هایش و فضایی که می‌سازد بازی مورد نظرش را از بازیگر می‌گیرد؛ یعنی شرایط بروز خلاقیت بازیگر را مهیا می‌کند و بازیگر اگر هوش، استعداد، توانایی و پشتکار کافی داشته باشد، می‌تواند از این امکان به نحو مطلوب استفاده کند. کیمیایی اتکا به نفس را به من بازگرداند و با این نقش توانستم از زیر سایه سنگین آن چهره گذشته بیرون بیایم، اما همان‌طور که شما اشاره کردید نقطه اوج و تبلور این مساله در «تقاطع» بود؛ آن هم به این دلیل بود که ابوالحسن داودی خط‌شکنی کرد و در چارچوب تنگ آن گروه‌هایی که گفتیم، انتخاب نکرد. نقش خوبی بود، ریسک کرد و البته من هم این فرصت عالی را از دست ندادم و جواب مثبت داد. نویسنده گفته بود که امکانیان به این نقش نمی‌خورد، اما داودی می‌گفت، من این نقش را در امکانیان دیده‌ام و نتیجه کار نیز حرف او را تایید کرد. سیروس الوند بعد از تماشای فیلم در جشنواره به من گفت که من اگر قرار بود «تقاطع» را بسازم برای این نقش فکرم جز خسرو شکیبایی به سمت هیچ‌کس نمی‌رفت، اما الان که فیلم را تماشا کردم مطمئن شدم جز تو کس دیگری نمی‌توانست آن را بازی کند. این نقش را درآورد. اینجاست که ارزش کلیشه‌شکنی داودی مشخص می‌شود.

و یکی از شانس‌های شما در «تقاطع» این بود که شمایل متفاوت شما همراه شده بود با ساختار روایی متفاوت فیلم.

بله. در مورد موفقیت پرسونای جدید نیز باید بگویم هیچ وقت موفقیت برای یک هنرمند تمام شده نیست؛ یعنی روزی که هنرمندی فکر کرد که من موفق شدم و دیگر تمام شد آن روز اضمحلال و سقوط او کلید خورده است من هنوز که هنوز است همچنان جست‌وجوگرم.

«قصه پریا» بعد از «صعود» ۱۳۶۴ دومین همکاری شما با فریدون جیرانی بعد از سال‌هاست، جیرانی کارگردان را امروز نسبت به آن سال‌ها چگونه دیدید؟

خیلی فرق کرده. مثل تفاوت یک آدم زبردست پخته کاربلد است با یک جوان خام ندانم‌کار.

در این فیلم هم مثل چند فیلم قبلی که بازی کرده‌اید، گریم خاصی دارید، گریم سنگین مثل لبه تیغ عمل می‌کند یعنی همان قدر که می‌تواند به بازیگر جهت عینیت بخشیدن هر چه بیشتر به نقش کمک کند به همان اندازه هم می‌تواند خطرناک باشد و خیال بازیگر را حداقل از جنبه بصری کاراکتر راحت کند، نظر شما چیست؟ و برای اینکه به آن ورطه نیفتید چه کرده‌اید؟

اصل بازیگر است. مثلا من در دهه ۶۰ یک فیلمی بازی کردم به نام «سیمرغ» که آنجا در نقش یک بلوچ اصلا گریم نداشتم و نقش، خیلی هم خوب از آب درآمد و موفق شد. اینکه بازیگر نقش را رها کند و خودش را بسپارد به گریم، مطمئن باشید زمین خواهد خورد. گریم به تنهایی فقط می‌تواند چند دقیقه اول و در حد معرفی نقش تاثیرگذار باشد اتفاقا برعکس من همیشه دوست دارم تماشاچی چند دقیقه اول بیژن امکانیان را بشناسد اما بعد از چند دقیقه اصلا یادش برود که این منم و نقش را ببیند. آیا گریم می‌تواند در طرز نگاه کردن کاراکتر، راه رفتنش، صدا و غیره تغییری ایجاد کند؟! پس اصل بر بازی است نه گریم.

خب بپردازیم به اصل فیلم حاضر «قصه پریا»

نقش من مکمل است و خیلی جای کار نداشت حالا بخش زیادی از بازی همین کاراکتر هم حذف شده، فکر می‌کنید نتیجه چه خواهد شد؟! این حذفیات آنقدر به نقش لطمه زد و باعث سرخوردگی من شد که فکر کردم دیگر چه انگیزه‌ای برای کار کردن باقی می‌ماند. این همه تلاش، کوشش و امیدواری بعد یکهو به راحتی سکانس‌هایی را حذف می‌کنند بدون اینکه هیچ دلیل محکمی پشت آن وجود داشته باشد، همین‌طور بیهوده حاصل زحمات یک گروه را هدر می‌دهند. این نگاه بدبینانه و تنگ‌نظرانه به هنر و هنرمند برای جامعه مثل سمی مهلک عمل می‌کند.

با توجه به اینکه با سه ستاره نسل امروز سینمای ایران هم‌بازی شدید چه تفاوتی بین این نسل با نسل بازیگران جوان دوره خودتان می‌بینید؟

این چند ستاره‌ای که من در این فیلم دیدم مهناز افشار و بقیه، بازیگران جدی و پرتلاشی هستند مخصوصا باران کوثری که من واقعا زحماتش را برای ایفای هر چه بهتر نقش می‌ستایم، البته شاید به سبب نوع کاراکتر بازی‌اش زیاد به چشم نیاید اما یک بازی درست اصولی و منطبق بر نقش است و مصطفی زمانی هم بهترین بازی‌اش تا به حال در همین فیلم است.

«قصه پریا» یک فیلم اجتماعی است، به طور کلی نظرتان درباره مسایل امروز جامعه ایران چیست؟

من به عنوان یک بازیگر فکر می‌کنم سینما باید بتواند و اجازه داشته باشد عین جامعه باشد و این نگاه باید فراتر از خواست جناح‌ها صورت بگیرد.

اتفاق خودش می‌افتد

ادغام سینمایی به دستور احمدی‌نژاد

حمید جعفری

■ در ادامه ادغام‌های پر سر و صدای دولت دهم، در تازه‌ترین طرح این‌بار شاهد ادغامی سینمایی خواهیم بود. پس از آنکه با ادغام وزارت مسکن با وزارت راه و ترابری و وزارتخانه‌های صنایع و بازرگانی موافقت و با ادغام وزارت ارتباطات در راه و مسکن مخالفت شد، احمدی‌نژاد طی ابلاغیه‌ای این‌بار نه به مجلس شورای اسلامی که به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دستور تاسیس سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری آن هم با ادغام معاونت امور سینمایی و موسسات پژوهشی وابسته داد. شاید شمای مخاطب هم از این همه ادغام کمی گیج شده باشید اما به اصل خبر ادغام سینمایی توجه کنید که از سوی محمود احمدی‌نژاد؛ رییس‌جمهور و رییس شورای‌عالی اداری برای اجرا ابلاغ شده است: «شورای‌عالی اداری بنا به پیشنهاد مشترک وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و معاونت توسعه مدیریت و سرمایه انسانی رییس‌جمهور، به منظور استفاده مناسب از ظرفیت‌های حوزه سینمایی کشور و رفع موانع و مشکلات مربوط به تولید و عرضه آثار سینمایی تصویب کرد؛ معاونت امور سینمایی و سمعی و بصری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و پژوهشکده هنر و رسانه، موسسه پژوهشکده هنر و رسانه، موسسه پژوهشی فرهنگ، هنر و ارتباطات با کلیه امکانات، منابع، تجهیزات، اعتبارات، تعهدات و نیروی انسانی در یکدیگر ادغام و عنوان آن به سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری کشور تغییر یابد. بر این اساس، سازمان مذکور زیر نظر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی فعالیت خواهد کرد و ردیف بودجه آن به صورت مستقل در لایحه بودجه سنواتی کل کشور پیش‌بینی می‌شود.» اصل این خبر یک طرف ماجراست که از ادغام معاونت امور سینمایی و موسسات پژوهشی وابسته خبر می‌دهد. اما خط آخر این خبر، گواهی از ماجرای دیگر می‌دهد؛ آن هم اینکه قرار است ردیف بودجه این سازمان به صورت مستقل در لایحه بودجه سنواتی کل کشور پیش‌بینی شود. البته با توجه به اینکه بودجه سنواتی کشور در سال ۹۰ بسته شده است باید منتظر تخصیص ردیف بودجه مستقل در سال ۹۱ برای سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری بود. با این حال با تاسیس این سازمان تا سه ماه دیگر معاونت فعالیتش به پایان خواهد رسید چرا که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی موظف است طی مدت سه ماه نمودار سازمانی و تشکیلات تفصیلی سازمان مشتمل بر اهداف، وظایف، تعداد و عناوین پست‌های سازمانی را تهیه و برای تایید به معاونت توسعه مدیریت و سرمایه انسانی رییس‌جمهور ارایه کند. آنگونه که در این ابلاغیه آمده است وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی مسوول حسن

اجرای این مصوبه بوده و دبیرخانه شورای‌عالی اداری گزارش عملکرد آن را به شورا ارایه می‌کند. همچنین کمیته‌ای متشکل از نمایندگان وزارتخانه‌های فرهنگ و ارشاد اسلامی، علوم، تحقیقات و فناوری و معاونت توسعه مدیریت و سرمایه انسانی رییس‌جمهور طی مدت سه ماه، ساز و کار لازم برای انتقال دانشجویان شاغل به تحصیل در مراکز دولتی به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به مراکز آموزش علمی ـ کاربردی فرهنگ و هنر در بخش دولتی را فراهم می‌کنند. بر اساس این مصوبه، تمامی فعالیت‌ها و امور آموزشی و پژوهشی مربوط به حوزه فرهنگ، هنر و سینما در استان‌های کشور در ذیل فعالیت‌های ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان‌ها ساماندهی شده و از ایجاد واحد مستقل خودداری می‌شود. بحث تشکیل سازمان سینمایی از زمستان سال ۸۸ توسط «شمقدری» معاونت سینمایی دولت دهم و مشاور هنری احمدی‌نژاد در دولت نهم برای اول بار مطرح شد و نام وی برای تصدی این سازمان عنوان شد. به دنبال ارایه طرح سازمان سینمایی، بحث تشکیل وزارتخانه سینمایی نیز عنوان شد. «شمقدری» در آن روزها که تحت فشار رسانه‌ای توقیف‌ها و رفع توقیف‌های مکرر بود از سازمانی مستقل از سینما خبر داد و گفت: «یک سازمان و مکان مرجع باید امور سینما را در دست بگیرد و به نظر ما؛ سینما نیاز به یک وزارتخانه دارد. سینما در هر شکلی که اداره شود به قوه مقننه پاسخگو است و سازمان سینمایی هرچند مستقل هم باشد بازه