خبر

ساز انتظامی بر دیوارهای تهران و بم

مهر: عزت‌الله انتظامی اگر نبود، این فیلم را نمی‌ساختم. این را امیرشهاب رضویان می‌گوید که با «رنگ‌های خاطره» یاد زلزله بم را در اذهان ما زنده می‌کند. رضویان و گروهش این روزها در یکی از خیابان‌های قدیمی تهران مشغول فیلمبرداری «رنگ‌های خاطره» هستند تا جام جهانی تمام شود و برای ادامه کار به شهر بندری هامبورگ در آلمان بروند. همان ابتدا یوسف روحانی برنامه‌ریز و دستیار رضویان، ما را با گروه آشنا می‌کند. هنوز انتظامی سر صحنه حاضر نشده، اما شهباز نوشیر (دکتر پارسا) در صحنه حضور دارد. این بازیگر که نقش مقابل انتظامی است به تازگی وارد ایران شده و این اولین تجربه بازیگری اوست. حالا هم گریم شده و در حال خواندن دیالوگ‌ها است. با نوشیر درباره نقشش در این فیلم صحبت می‌کنم. او درباره انتخاب خود برای بازی در «رنگ‌های خاطره» به خبرنگار مهر می‌گوید: من دنبال یک فرصت بودم که بتوانم در سینمای ایران نقشی داشته باشم. در آلمان برای این فیلم تست دادم و خوشبختانه قبول شدم. در این فیلم در کنار انتظامی بودن یکی از افتخاراتی بود که نصیب من شد و این را با جرات می‌گویم که در درجه اول حضورم در این فیلم به خاطر اوست. در بین گفت‌وگوهای من با نوشیر، انتظامی وارد صحنه می‌شود و همه عوامل به احترام او از جا بلند می‌شوند. او برای همه ما نقش یک استاد را ایفا می‌کند و وجودش برای همه قابل احترام است. گرمای هوا گروه را بسیار اذیت می‌کند. به خاطر همین موضوع رضویان تصمیم می‌گیرد قبل از رسیدن وقت ناهار تمرین این سکانس را شروع کند. در فروشگاه قناتی باید سکانسی گرفته شود که او به هنرجویان خود تار می‌آموزد و دکتر پارسا وارد مغازه می‌شود تا قناتی پیشنهاد سفر بم را به او بدهد. این پلان‌ها هم چند بار تمرین می‌شود و موقع ناهار فرا می‌رسد. من در این فرصت رضویان را تنها و با وقت آزاد پیدا می‌کنم و از ابتدای شکل‌گیری ایده این فیلم با هم صحبت می‌کنیم. رضویان از ایده اولیه «رنگ‌های خاطره» می‌گوید: «این فیلم از رابطه یک پزشک میانسال، یک پیرمرد نوازنده و یک راننده جوان آغاز شد. برای دو سال و نیم روی فیلمنامه به همراه آرمین هوفمان و محمد فرخ‌منش کار کردیم. البته عزت‌الله انتظامی نیز به عنوان مشاور فیلمنامه در این امر کمک‌های بسیاری به ما کرد. در طول این مدت زمان داستان را گسترش دادیم تا به شکل فعلی آن رسیدیم. البته این فیلم در اصل نماد رویارویی سه نسل در برابر یکدیگر است که در واقع این نسل با مفهوم مشترک عشق زندگی‌شان به هم گره خورده است، سه‌نفری که یکدیگر را قبول ندارند.» رضویان درباره انتخاب شهر بم برای فیلمبرداری و موضوع زلزله در فیلم

می‌افزاید: در ابتدای نوشتن این فیلمنامه هنوز در شهر بم زلزله نیامده بود و قرار بود فیلم در شهر دیگری ساخته شود. اما درست یک ماه بعد از شروع نوشتن زلزله شهر بم داستان ما را نیز تغییر داد. در این شهر بخشی از فیلم را در قبرستان بزرگ شهر گرفتیم که البته با عکس‌هایی که روی سنگ‌ها کنده شد کار کردیم. بخش دیگر در یکی از قنات‌های این شهر است که مسدود شده و قرار است قناتی داخل آن برود و بازش کند. در نهایت بخشی که در خانه پدری دکتر پارسا است که او را به گذشته و خاطراتش بازمی‌گرداند. صحبت‌های ما که تمام می‌شود، هنوز انتظامی برنگشته و نور روز نیز برای فیلمبرداری تقریباً تمام شده. رضویان هم تصمیم ندارد بازیگر خود را خسته کند و قرار می‌شود فردا صبح دوباره پلان‌هایی که امروز در فروشگاه تمرین شده گرفته شود.

تعریف درست فیلم فرهنگی

ادامه از صفحه ۱۵

مدیریت بالا شعار حمایت از سینمای فرهنگی می‌دهد و مدیریت سینماها نگران دخل و خرج سینماها است. این تناقض، تناقض قابل تاملی است. نمی‌توان از کنار این تناقض به سادگی گذشت. نمی‌خواهم وارد ریشه این تناقض بشوم که برمی‌گردد به ساختار اقتصادی جامعه ایران که هنوز تعریف درستی از بخش خصوصی و بخش دولتی در آن نشده و جایگاه دو بخش مشخص نیست که این وظیفه اقتصاددانان است. می‌خواهم موضوع را از منظر سینما نگاه کنم. از این منظر دو دیدگاه وجود دارد. یک دیدگاه معتقد است، فیلم‌های فرهنگی مطلوب مشکل اکران ندارند و به نمایش عمومی درمی‌آیند. مشکل این فیلم‌ها کمبود سینماهای نمایش‌دهنده مخصوص این فیلم‌ها است که در چند سینمای بالای شهر خلاصه می‌شود. طرفداران این دیدگاه معتقدند که اگر فیلم فرهنگی مطلوب در اختیار توزیع‌کننده قدرتمندی نباشد به دلیل تسلط پخش‌کننده‌های قدرتمند بر صاحبان سینماهای ممتاز از داشتن سینمای خوب محروم خواهند شد. مثال طرفداران این دیدگاه فیلم‌های خوب گیلانه، خیلی دور خیلی نزدیک و بید مجنون است که هر سه فیلم در نمایش عمومی با استقبال روبه‌رو شده‌اند و مشکل‌شان ضعف پخش و کمبود سینما بوده است. طرفداران این دیدگاه معتقدند، فیلم‌هایی که در این رابطه اصلاً نمی‌توانند به نمایش عمومی درآیند، فیلم‌هایی هستند که اسماً فرهنگی‌اند ولی ذاتاً فرهنگی نیستند و فیلم بد محسوب می‌شوند. طرفداران این دیدگاه بر این اعتقادند که حد فاصل فیلم خوب فرهنگی و فیلم بد، فیلم‌های متوسط فرهنگی وجود دارند که می‌توانند از طریق همین طرح اکران مخاطب خاص، نمایش محدود و تا اندازه‌ای موفقیت‌آمیز داشته باشند. مثال آنها در این مورد فیلم علی مصفا است که با استفاده از این طرح در سینماهای محدود اکران شد و تا اندازه‌ای موفق بود. طرفداران دیدگاه دوم هر تولیدی، هر فیلمی خارج از روال تولیدات مخاطب عام را به صرف متفاوت بودن، فیلم فرهنگی تلقی می‌کنند و برای به نمایش درنیامدن آن سروصدا راه می‌اندازند. من به عنوان طرفدار دیدگاه اول معتقدم اولاً باید در شورای پروانه ساخت و بعد از آن در شورای صنفی فیلم فرهنگی تعریف شود و هر اثر ضعیفی به صرف متفاوت بودن از جریان غالب، فیلم فرهنگی تلقی نشود که مدعی پیدا کند. ثانیاً پخش‌کننده‌های قدرتمند ملزم به پخش فیلم‌های فرهنگی مطلوب و متوسط شوند. فیلم‌هایی که توزیع‌کننده ندارند و این الزام نه از سوی دولت بلکه از سوی صنف، یعنی اتحادیه تهیه و توزیع سینمای ایران صورت گیرد تا مکانیسم بازار عرضه و تقاضا بدون دخالت دولت نواقص خود را تصحیح کند و جریان مطلوب سینمایی در بازار ادغام شود.

مهتاب کرامتی، کامبوزیا پرتوی و مازیار میری از به آهستگی می‌گویند

به آهستگی تا فاجعه بزرگ

ادامه از صفحه ۱۵

کرامتی: درست است که نمی‌دانیم پری به محمود چه گفته، اما حتی زمانی که او پری را بخشیده، یک تلخی‌ای در نگاهش هست و انگار ته‌نشین یک حادثه همچنان در ذهنش سنگینی می‌کند.

میری: بله، این اتفاق وجود دارد ولی من دلم می‌خواست این را القا کنم که چارچوب خانواده از همه‌چیز مهمتر است.

پرتوی: چیزی که اتفاقاً برای من در فیلم جذاب بود همین نکته‌ای است که شما می‌گویید. این فیلم نگاهی به خانواده دارد که زمانی در سینمای پیشرو در دهه ۴۰ و ۵۰ بود. سادگی این آدم‌ها برایم یادآور شخصیت‌های فیلم «زن نانوا» و یا «برادران روکو» بود. خانم کرامتی حالا خیلی دوست دارم نظر شما را درباره انتخاب بازیگران و بازی‌های آنها در فیلم «به آهستگی» بدانم.

کرامتی: من چون خودم متاسفانه تاکنون در این گونه سینمایی کار نکرده‌ام همیشه برایم سئوال بوده که اصولاً انتخاب بازیگران به چه صورت است. آیا یک بازیگر براساس تجربیات و کارنامه‌اش انتخاب می‌شود و یا نه اصلاً اهمیت ندارد که یک بازیگر چهره مطرحی در سینما باشد. کارگردان قدرتی دارد که می‌تواند این چهره را بشکند و چهره جدیدی از آن بسازد.

میری: من همیشه فکر می‌کردم در این نوع سینما باید بستر و شرایطی توسط تهیه‌کننده و کارگردان به وجود بیاید تا تماشاگر خودش به سینما بیاید. قصه، فیلمنامه، کارگردانی، تدوین و... هر کدام یک عنصر مهم هستند اما ویترین یک فیلم بازیگران آن هستند. بازیگران شناخته شده‌ای که مردم به آنها اعتماد دارند. اما خیلی از این بازیگران اشتباه بزرگشان این است که در این نوع سینما هم می‌خواهند بازی کنند و این مسئله به این نوع فیلم‌ها لطمه می‌زند. من باید دنبال کسی می‌گشتم که دغدغه‌اش بازی کردن نباشد و انگیزه فروتن برای کار در این سینما سبب شد تا بتواند یکی از بهترین بازی‌های عمرش را بکند. عوامل دیگر هم مهم بود، اما انگیزه فروتن برای این که اثبات کند بازیگران ستاره هم می‌توانند در این گونه سینمایی بازی کنند و سینما برایشان از بیلبورد اهمیت بیشتری دارد باعث شد نقش‌اش را درآورد. فروتن تلاش کرد خودش را در اختیار محمود داستان بگذارد و آن کاری را که محمود در آن شرایط ممکن بود انجام دهد، بکند، اما بازی نکند. نکته مهم‌تر که فروتن حاضر شد به آن تن بدهد نوع گریم و لباسش بود. خیلی از ستاره‌ها حاضر نیستند چهره‌شان دستکاری شود و نوع لباسی که می‌پوشند مهم است اما فروتن باید طوری می‌بود، که در میان کارگران فیلم گل درشت نمی‌شد.

کرامتی: شما برای انتخاب بازیگران با کسی هم مشورت می‌کنید؟

میری: خیلی کم این اتفاق می‌افتد ولی در مورد فروتن با پرتوی خیلی بحث کردیم...

پرتوی: من روی فروتن تاکید کردم چون کسی مدنظر مازیار بود که حالا که فیلم را می‌بینم، می‌فهمم که آن بازیگر با بازی‌اش در فیلم باری را با خود می‌آورد که به نظرم خیلی کهنه بود. اما فروتن وجوهی از خودش را نشان می‌دهد که ما توقع آن را نداریم.

کرامتی: دقیقاً اتفاقی که در «مرد بارانی» برای ما افتاد. قرار بود در آن فیلم خسرو شکیبایی بازیگر نقش روبه‌روی من باشد اما به دلایلی او نتوانست و فرامرز قریبیان انتخاب شد و به نظرم با حضورش شکل روایت فیلم عوض شد.

پرتوی: نظر شما درباره انتخاب بازیگران «به آهستگی» چیست؟

کرامتی: به نظر من هماهنگی خوبی در انتخاب بازیگران با فیلمنامه وجود دارد که قسمت عمده آن را باید به حساب کارگردانی درست میری گذاشت که توانسته این هارمونی را به وجود آورد.

پرتوی: انتخاب نیلوفر خوش‌خلق هم به نظرتان خوب است؟

کرامتی: به نظرم بهترین انتخاب برای نقش همسر فروتن بود.

پرتوی: به نظر من تماشاگر باید آن بیماری‌ای را که ندیده با آمدن بازیگر زن در چشمان او ببیند.

میری: این در او هست. خیلی از خصوصیات پری را من در صورت نیلوفر خوش‌خلق می‌بینم. من دلم می‌خواست بازیگر زن برعکس مرد فیلم کسی باشد که مردم او را نشناسند و در عین حال بازیگر باشد. اما دلم می‌خواهد نظر شما را هم بدانم.

پرتوی: نمی‌دانم. شاید اشکال در من و سلیقه‌ام باشد. من آن چیزی که در فیلمنامه خوانده بودم را نمی‌توانستم در خوش‌خلق ببینم.

کرامتی: اما ما زمانی پری را می‌بینیم که کاملاً بیماری‌اش درمان شده و حالش خوب است. تنها جایی که در دوره بیماری او را می‌بینیم به زمانی برمی‌گردد که کودکش را در کوچه رها می‌کند و با قطار به سمت مشهد حرکت می‌کند و این افسردگی کاملاً در چهره‌اش است.

پرتوی: ما باید سایه این بیماری را در صورت او ببینیم.

میری: در این نوع فیلم‌ها اندیشه مهمتر از همه چیز است. باید شرایطی را در فیلم پیش آورد که تماشاگر تمام حواسش به آن اندیشه و تفکر پشت داستان باشد. این در طراحی صحنه، نوع دوربین، نوع پلان‌ها و نوع نوری که استفاده می‌شود باید رعایت شود. نابازیگر با توجه به اینکه پیشینه‌ای ندارد و تماشاگر درباره کارنامه‌اش قضاوتی ندارد شخصیت جدید او در فیلم برایش باورپذیرتر از بازیگر حرفه‌ای است. بازیگر حرفه‌ای که بتواند این باور را در بیننده ایجاد کند کار خیلی سختی در پیش دارد. نابازیگر حس زنده بودن را با خود می‌آورد که در بازیگر حرفه‌ای نیست. بنابراین برای کارگردان راحت‌تر است که بازیگری را انتخاب کند که بازیگری بلد است اما بازی نمی‌کند.

کرامتی: با توجه به اینکه فروتن یک ستاره است و تماشاگر با آن ذهنیتی که دارد به استقبال آن چهره و بازی از او می‌رود آیا در فیلم‌هایی مثل «به آهستگی» که این تصویر و بازی مخدوش می‌شود به ضرر بازیگر نیست؟

پرتوی: این به نفع ستاره نیست، ولی به نفع بازیگر است. چون لازم است. در آمریکا خیلی‌ها بازیگر نیستند، اما ستاره هستند. جور دیگری بلد نیستند بازی کنند و اگر ستاره‌هایشان را بگیرند، هنری در آنها دیده نمی‌شود. منفی و کوچولو می‌شوند. در ایران هم همین‌طور است...

کرامتی: قبل از انقلاب رضا بیک ایمانوردی و محمدعلی فردین مجبور بودند سال‌ها یک نقش را بازی کنند. نمی‌دانم بلد نبودند طوری دیگر بازی کنند یا به خاطر تماشاگر مجبور بودند، اما به هر حال ممکن است که فردین در فیلمی مثل «غزل» مورد تحسین منتقدان قرار بگیرد اما او نیاز به تماشاگر داشت...

پرتوی: من هم می‌خواستم همین را بگویم. قبل از انقلاب ما در سینما در مقابل فردین، بهروز وثوقی را داشتیم که تنگسیر را بازی کرد و سعی کرد کارگر نقاش فیلم «نفرین» تقوایی را باور کند و در خودش بسازد. یعنی از جلد ستاره بودن بیرون بیاید و بازیگر شود. اما فردین خیلی دیر به این مسئله رسید و وقتی «غزل» را بازی کرد نتوانست از جلد ستاره‌ای خودش بیرون بیاید.

میری: من با حرف خانم کرامتی موافقم. یعنی بعضی‌وقت‌ها تماشاگر دوست ندارد قهرمان و ستاره‌اش شکسته شود...

پرتوی: اما اگر بازیگر توانمند باشد می‌تواند این را در تماشاگرش جا بیندازد.

به طوری که او با دیدن چهره و بازی جدید او جا بخورد و تحسین‌اش کند. وقتی چیز تازه‌ای در او ببیند کم‌کم این را می‌پذیرد.

کرامتی: برگردیم به فیلم به آهستگی، به نظرم آقای میری شما دست روی موضوع بسیار حساسی گذاشتید که برای بیان آن صراحتی لازم است که در سینمای ایران هر کسی نمی‌تواند به آن بپردازد و سوژه فیلمش قرار دهد. من تصور می‌کنم نوع و نحوه روایت شما در این فیلم هم نشان می‌دهد که در جاهایی از فیلم برای به چالش کشیدن این موضوع که همان قضاوت است به مشکل برخورد کردید و مجبور شدید در لفافه و پیچیدگی روایی آن را بیان کنید. به زبان دیگر فیلم شما با این فرم روایی تماشاگر عامش را از دست می‌دهد و در چند سینمای محدود اکران می‌شود.

میری: من این را قبول ندارم که فیلم «به آهستگی» نمی‌تواند با مخاطب عام ارتباط برقرار کند...

کرامتی: ببینید آقای میری ما در دهه ۶۰ چند سینما داشتیم که فیلم‌هایی با مخاطبین خاص خود نمایش می‌دادند. به‌عنوان مثال کسی که به سینما عصر جدید می‌رفت، می‌دانست که فیلم روی پرده این سینما اثری سخیف و بی‌خاصیت نیست، حتی اگر مولفه‌های سینمای تجاری مثلاً بازیگر ستاره در آن استفاده شده باشد اما در حال حاضر یک دسته‌بندی خاص در سینماها رعایت نمی‌شود و سینمادارها با هر فیلمی که احساس کنند فروش خوبی خواهد داشت وارد قرارداد می‌شوند. مخاطب در این وسط دچار یک سرگشتگی می‌شود. مثلاً محمدرضا فروتن که در فیلمی مثل بازنده بازی کرده به ناگاه در فیلم «به آهستگی» تمامی فرمت‌های ذهنی مخاطب را به هم می‌ریزد.

پرتوی: در مورد صحبتی که شما درباره وضعیت سینماها در دهه ۶۰ کردید من فکر می‌کنم اگر بخواهیم بررسی کنیم آن موقع سینما دست دولت بود یعنی به نوعی هم اختیاردار و هم پاسخگو خود دولت بود. به همین علت سینما را به شکلی جلو می‌برد که تمام فیلم‌ها یک دست باشند ولی با برداشت خودش. در آن زمان بحث ستاره‌سازی نبود و دولت به سینمای اندیشه بها می‌داد و این بها دادن خود به خود باعث پرورش تماشاچی بود ولی الان سینما این جایگاه را ندارد. اکران فیلم‌ها دست یکسری پخش‌کننده و از سوی دیگر یک عده صاحب سینما است که برایشان پول مهم است و سر و کاری با اندیشه ندارند.

کرامتی: یعنی حتی اگر پخش‌کننده‌ها هم تلاش کنند، سینمادارها حاضر نیستند که این نوع فیلم‌ها در سینمایشان اکران شود.

پرتوی: حتی سیاستگزاری سینماهایی که دولتی و در اختیار بنیاد فارابی و وابسته به وزارت ارشاد هستند مثل سینما فرهنگ به سمت و سوی فیلم‌های تجاری می‌رود و فیلم‌هایی مثل باغ کندلوس و به آهستگی به زور توانسته‌اند چند هفته چنین سینمایی را برای اکران داشته باشند. متاسفانه انگار برای آنها هم به صرفه است که از فیلم‌های تجاری که چندین ستاره دارند و عامه‌پسند و به نوعی ساده‌انگارانه هستند حمایت کند. همان گونه که می‌بینیم به فیلم چهارشنبه سوری بها داده می‌شود و جوابش را هم می‌گیرد.

میری: به‌نظر من این عنوان «خاص» را پخش‌کننده‌ها روی این فیلم‌ها گذاشته‌اند برای نابود کردن این فیلم‌ها. من با آمار و ارقام می‌توانم ثابت کنم که این نوع فیلم‌ها مخاطب عام هم دارند کما اینکه باغ‌های کندلوس با چهار سینما روزی سه میلیون فروش می‌کند و فیلمی همزمان با آن با داشتن هشت سینما روزی پنج میلیون می‌فروشد. پس وقتی شرایط اکران برای این گونه فیلم‌ها فراهم و بسترسازی مناسب شود تماشاگری که اندیشه فیلم برایش مهمتر از بازیگر و کارگردان و یا تبلیغات و جوسازی‌های دیگر فیلم است خیلی راحت می‌تواند به تماشای چنین فیلم‌هایی بنشیند. بحث من بر سر این است که زمانی فرضاً فیلمی بر پرده می‌رود و تماشاگر چندانی ندارد پس طبیعی است که صاحب سینما بگوید می‌خواهد فیلم را بردارد، اما زمانی که فیلمی مثل باغ‌های کندلوس توانسته به فروش خوبی در یک سالن سینما برسد چرا به یک‌باره تصمیم گرفته می‌شود که فیلمی مثل زیر درخت هلو که متعلق به همان پخش‌کننده است جایگزین فیلم قبل شود. این اتفاقات پیش‌آورنده چراهایی است و به نوعی نشان‌دهنده بدبستان‌های خاص بین پخش‌کننده و کسانی است که صاحب سینما هستند تا بتوانند طبق آمار عنوان کنند که این نوع فیلم‌ها فروش نمی‌کنند و از طرفی ارسال آنها به جشنواره‌های خارجی به زیان سینمای ما است و از سوی دیگر شرایطی پیش می‌آورند که وام و تسهیلات درست در اختیار این فیلم‌ها قرار داده نشود و از این امکانات برای ساخت فیلم‌های تجاری استفاده کنند. از طرف دیگر برخی تهیه‌کنندگان مبالغ هنگفتی صرف تبلیغات فیلم‌های خود می‌کنند و مسلم است وقتی بیلبورد فیلمی در تمام سطح شهر پخش است فروش ۵۰۰ میلیونی آن که نیم بیشترش خرج تبلیغات شده اتفاق عجیبی نیست. بالطبع همه سینمادارها دوست دارند با چنین فیلمی قرارداد ببندند و اصلاً ما چند سالن خوب داریم که فیلم‌های ما هم در آنها اکران شود.

کرامتی: پس برعکس همه جای دنیا به جای اینکه رقابت در تولید باشد در سینمای ایران رقابت در اکران و نمایش فیلم است. آن هم نه یک رقابت عادلانه و سالم...

میری: اتفاقاً مشکل همین نکته‌ای است که شما می‌گویید. یعنی ما تعدادی سالن سینمای محدود داریم که بخش عمده‌ای از آنها در اختیار حوزه و فارابی است. این دو ارگان دولتی هم اصلاً برایشان فرقی ندارد که در سینمایشان چه فیلمی به نمایش درآید. درحالی که در یک شرایط طبیعی باید تمامی فیلم‌ها در کنار هم نمایش داده شوند، اگر فیلمی توانست مخاطب خود را جذب کند به اکران خود ادامه می‌دهد در غیر این صورت کنار می‌رود و فیلمی دیگر جایگزین آن می‌شود. اما این زمانی می‌تواند اجرا شود که شرایط اکران برای تمامی فیلم‌ها برابر باشد.

پرتوی: بعد از جنگ جهانی اول و دوم سینمای ایتالیا و فرانسه به شدت از سوی آثار تجاری آمریکا مورد هجوم قرار گرفتند. اما آنها توانستند برای این اتفاق راهکار پیدا کنند. سینمای ایتالیا سبک تازه‌ای به‌نام نورئالیسم را به‌وجود آورد و سینمای فرانسه به‌وسیله منتقدان کایه‌دو سینما، موج نو سینمای فرانسه را راه انداخت. از طرف دیگر دولت این کشورها به دلیل اینکه از سینمای اندیشمند در مقابل سینمای تجاری و تفریحی آمریکا حمایت کرد و سوبسیدهای کلانی داد موجب شد تماشاگران سینمای فرانسوی و یا ایتالیایی از مرحله سطحی‌نگری و تفریحی فیلم‌های هالیوودی عبور کنند و روی فیلم‌های اندیشمند تامل کنند.

میری: من فکر می‌کنم که همیشه توی تاریخ ما آدم‌ها به سلیقه شخصی خودشان عمل کردند و جلو رفتند یعنی اسم‌ها و آدم‌ها بودند که توانستند یک کارهایی را انجام دهند و هیچ موقع یک قانون مدونی وجود نداشته مثلاً در همان دوره ۶۰ آقایی به نام بهشتی می‌آید و فکر می‌کند و درست عمل می‌کند و می‌رود جلو یعنی هیچ قانونی فارابی ندارد یا همین الان از مجریان قبلی به نظرم آقای رضاداد در واقع یک گوشه کار را می‌گیرد. مثلاً دیشب در آخرین لحظه با ایرج کریمی تماس می‌گیرد و سعی می‌کند که فیلمش را نگه دارد یعنی هیچ چیزی وجود ندارد و این یک سلیقه شخصی است که یک مدیر فارابی دوست دارد این کار را بکند ولی قانونی وجود ندارد.

پرتوی: شما نگاه کنید ببینید در دوره آقای خاتمی اندیشه ارزشمند بود به خاطر اینکه آن جوری فکر می‌کردند، ببینید در آن دوره چه فیلم‌هایی ساخته شد؟ چه فیلمسازهایی پرورش پیدا کردند ولی حالا چطور؟ وقتی که اندیشه‌ای نباشد آنها هم سینما را در حد سطحی می‌بینند، در سطح عامه می‌بینند نه اینکه بخواهند باری به این سینما بیاورند.

کرامتی: شما به مسئله حمایت دولت و سوبسید برای تولید فیلم‌ها اشاره کردید. اما به نظرتان بهتر نیست دولت به جای پرداخت سوبسید به فیلمسازان به وظیفه اصلی خودش که همان گسترش زیرساخت‌ها در سینما است بپردازد؟ یعنی دولت به جای پرداخت وام و وابسته کردن فیلمسازان به این وام‌ها و به تبع آن دخالت در نحوه ساخت و اکران آثار سینمایی به سالن‌سازی و ایجاد فضاهای فرهنگی- هنری بپردازد؟ چون همان طور که شما اشاره کردید در حال حاضر مشکل ما تولید فیلم نیست، مسئله اصلی اکران و پخش مناسب اثر است.

میری: در سینمای فرانسه هم همان طور که کامبوزیا گفت در آن شرایط بحرانی در ابتدا برای ساخت اثر به سینما سوبسید تعلق می‌گرفت. به دلیل اینکه آنها تمایل داشتند سینمای اندیشمندشان قوت بگیرد و دید تماشاگران نسبت به مقوله سینما دچار تحول شود. آنها به فیلم‌های تجاری کمتر کمک مالی می‌کردند چون معتقد بودند این نوع سینما راه خودش را برای ادامه کار پیدا می‌کند. اما در سینمای ایران برعکس این اتفاق می‌افتد، یعنی از سینمای تجاری حمایت می‌شود و سینمای روشنفکرانه و هنری کمتر مورد توجه و عنایت دولت قرار می‌گیرد. سینمای فرانسه در همان زمان یک هدف بلندمدت چهل‌ساله برای خودش در نظر گرفت و ابداً به این فکر نکرد که ممکن است چند سال بعد نفر دیگری بر مسند قدرت بیاید که تعلقی به جناح او نداشته باشد. اما متاسفانه در سینمای ایران این اتفاق نیفتاد. تمامی مدیرانی که در این مدت بر سر کار آمدند بیشتر درصدد رد و ایرادگیری به سیاست‌های مدیر قبلی و ارائه برنامه‌ریزی‌های جدید بودند و نتیجه این می‌شود که سینمای فرانسه کجا قرار گرفته و سینمای ایران در چه جایگاهی است.

کرامتی: خب راهکار شما چیست؟ فکر می‌کنید دولت در این مقطع چه سیاستی را باید در نظر بگیرد؟

میری: به نظرم ما در حال فراموش کردن این نکته مهم هستیم که دوره فیلمسازی بسیار طولانی‌تر از دوره مدیریت است. در دوره یک مدیر کل فیلمنامه باید تصویب شود در دوره مدیرکل دیگر فیلم ساخته می‌شود و وقتی مدیرکل دیگری بر مسند کار آمد ما فیلم‌مان را اکران می‌کنیم. هر کدام از این مدیران هم سلایق و سیاست‌های خاص خود را در اداره مسائل سینمای کشور دارند. در حالی که آنها باید به این نتیجه برسند آن چیزی که می‌ماند و بقا دارد فیلم است. مهم یک ساختارسازی و یک بسترسازی طولانی است و این را باید در یک سیاستگزاری طولانی‌مدت به اجرا درآورد.

پرتوی: شما در جایی از صحبت‌تان گفتید فیلم «باغ‌های کندلوس» خوب می‌فروشد. اما من فکر می‌کنم نمی‌فروشد. در حق این نوع فیلم در کشوری که دو میلیون دانشجو دارد واقعاً ظلم شده است. حالا بقیه مردم را کنار بگذاریم و جامعه خود را جامعه‌ای بی‌سواد که پرورش یافته سینمای ترکیه و هند و آمریکا است قلمداد کنیم اما نمی‌توانیم فراموش کنیم که این کشور دو میلیون دانشجو دارد. این فیلم باید نه به خاطر پول بلکه به خاطر شأنی که دارد دیده شود. این احترام به شأن دانشجو نیز هست. اگر من به جای وزارت ارشاد تصمیم‌گیری می‌کردم حتی این فیلم را برای مدارس توصیه کرده و امکاناتی فراهم می‌آوردم تا همه محصلین این مملکت امکان دیدن این فیلم را داشته باشند. واقعاً اگر دولت شعار می‌دهد که اندیشه حق مردم کشور ماست باید برای گسترش آن تلاش کند.

میری: اینها همه می‌تواند جزء رئوس برنامه‌های دولت باشد. یعنی دولت تبلیغات مجانی در مراکز فرهنگی بکند.

پرتوی: یک اتفاق دیگر که خانم کرامتی به آن اشاره درست کردند سوبسیدی است که فارابی می‌دهد. یعنی این سوبسید از یک طرف به خاطر حمایتی که از ساخت این نوع فیلم‌ها می‌شود خوب است و از سویی دیگر عملاً به نفع تهیه‌کننده است که با اتکا به این پول و پول و سرمایه‌ای که در این نوع کارها مثل سهم کارگردان و غیره وجود دارد فیلم را می‌سازد و برایش واقعاً آن اندیشه‌ای که ما درباره‌اش صحبت می‌کنیم اهمیت ندارد. بلکه فقط صرفاً ساخت و تولید فیلم مهم است. اما در کشورهای اروپایی و آمریکایی برای تولید هر فیلمی از ابتدا تا زمان بعد از اکران فیلم برنامه‌ریزی و برآورد هزینه می‌شود.

کرامتی: البته این اتفاق بیشتر در سینمای هنری و یا به اصطلاح خاص رخ می‌دهد که تا سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده فیلم مطمئن به بازگشت سرمایه‌شان نباشند اصلاً پا پیش نمی‌گذارند و وقتی به این سود رسیدند دیگر اکران اثر برایشان مهم نیست، چون ظاهراً به‌نظر می‌رسد سودی که در ساخت اینگونه آثار هست در اکران و نمایش آن وجود ندارد...

پرتوی: ما در سینمای ایران تهیه‌کننده‌ای که دارای تفکر و شناخت از تولید در صنعت سینما باشد خیلی کم داریم. برای این که وقتی فیلمی به میزان فروش بالایی دست یافت بدون ریشه‌یابی علل استقبال مخاطب همه درصدد کپی‌برداری از آن برمی‌آیند و به یک‌باره با انبوه فیلم‌هایی روبه‌رو می‌شویم که شبیه هم هستند. ما در سینمای تجاری ایران چند تهیه‌کننده حرفه‌ای مثل فرح‌بخش یا بابائیان داریم که می‌دانند چه محصولی تولید می‌کنند، این محصول چه میزان سرمایه می‌طلبد و قرار است در کجا و در چه زمانی اکران شود. اما متاسفانه سینمای متفکر ما اصلاً تهیه‌کننده حرفه‌ای ندارد.

کرامتی: شما چه راهکاری پیشنهاد می‌کنید، دنبال تهیه‌کننده حرفه‌ای برای تولید اینگونه آثار باید گشت و یا باز از دولت استمداد طلبید؟

پرتوی: من فکر می‌کنم باید ذهن تماشاچی را به مرور پرورش داد. باید آنچنان در محاصره آثار خوب قرار بگیرد که خوب و بد را تشخیص دهد. روزنامه‌ها در این میان رسالت بزرگی دارند. در سینماهای قبل از انقلاب همه‌گونه فیلمی نمایش داده می‌شد اما محال بود که نقدی مفصل روی یک فیلم سخیف نوشته شود. چون آن فیلم قرار نبود که نقدی هم داشته باشد. از طرف دیگر می‌دیدیم آن سینمایی که تازه پا گرفته است و آثاری چون گاو و... در آن تولید می‌شود آنقدر مورد توجه قرار می‌گیرد که تمام دانشجویان سعی می‌کنند این پدیده جدید را بشناسند و با آن ارتباط برقرار کنند. این اتفاق در اکثر کشورهایی که صاحب سینمای متفکر هستند افتاده است. همه منتظرند تا یک فیلم خوب و یک کارگردان خوب کشف کنند نه یک چهره زیبا در بازیگری. من معتقدم این اتفاق به تهیه‌کنندگان ما برمی‌گردد. آنها به رضایت تماشاچی راضی هستند. راضی هستند تا سطح تفریحی تماشاگر در همین اندازه بماند تا آنها برایش پاسخی راحت داشته باشند. اگر کمی سطح سلیقه تماشاگر بالاتر برود کار تهیه‌کننده سخت می‌شود. همین است که سینما را به خاص و عام تقسیم می‌کنند. سینما عام و خاص ندارد، سینما یکی است. دیدگاه‌ها هستند که عام و خاص‌اند. دیدگاه آنتونیونی خیلی خاص است اما خیلی هم عام است. خیلی همه جا با آن برخورد می‌شود. «فلینی» که عامی‌ترین فیلمش «جاده» است، خیلی خاص است. مگر همین مردم ما نیستند که فیلم «جاده» را تماشا می‌کنند و لذت می‌برند و با آن ارتباط برقرار می‌کنند. آیا این مردم که فیلم «جاده» را می‌فهمند و دوستش دارند لایق سینمای سخیف با این گونه فیلم‌های تجاری هستند؟

کرامتی: من صحبت‌های شما را قبول دارم اما آقای پرتوی، این سینمای دگراندیش یا اندیشمند در حال حاضر کارش از قبل سخت‌تر شده چون ما با مقوله‌ای به نام ماهواره، DVD و اینترنت روبه‌رو هستیم که به سرعت جدیدترین آثار تجاری را با تبلیغات فراوان به خورد تماشاگر می‌دهد. تلویزیون ایران هم که مرتب از شبکه‌های مختلف فیلم خارجی نشان می‌دهد. اگر زمانی از آثار تارکوفسکی یا فلینی در ایران استقبال می‌شد و در سینماهای ایران چندین ماه این آثار بر پرده بود و تماشاگر هم بلیت می‌خرید و آن را می‌دید چون ما با محدودیت نمایش فیلم‌های روشنفکری روبه‌رو بودیم. حتی VHS این آثار هم به زور پیدا می‌شد، اما حالا...

پرتوی: کاملاً با شما موافقم.

میری: البته این مسئله خیلی ربطی به فیلمسازان ندارد. این جدیت و تلاش باید در سیاستگزاران سینما هم باشد و آنها عزمشان را جزم کنند تا از این گونه سینمایی حمایت کنند. دقیقاً مثل رابطه مادر و بچه است، که مادر آنقدر فرزندش برایش مهم است که حاضر می‌شود لقمه از دهان خودش بگیرد که فرزندش زنده بماند. اگر مسئولین سینمایی کشور ما هم به زنده ماندن این گونه سینمایی اهمیت می‌دهند باید برای زنده ماندنش تلاش کنند.

کرامتی: شما خیلی ناامیدانه صحبت می‌کنید. من فکر می‌کنم حتماً کسانی هستند که دوست دارند این سینما زنده بماند.

میری: به نظر من اشخاص و آدم‌ها خیلی تعیین‌کننده نیستند...

پرتوی: از ۱۰ کارگردان جوانی که در سال مجوز کارگردانی می‌گیرند ممکن است فقط یک نفر فیلمی سطحی بسازد، بقیه گرایش به این نوع سینما دارند. این تفکر از درون سینما شروع شده. فقط چیزی که هست به قول خانم کرامتی از یک طرف تلویزیون را داریم با آن سطح تفکر و سطحی‌نگری که در میان مردم رواج می‌دهد و ماهواره داریم که برای ارتباط با فرهنگ‌های مختلف سعی می‌کند زبان تصویری خودش را عام و خرد کند...

کرامتی: و مهم‌تر از همه سینمای آمریکا که با گسترش سطح تولیداتش برای همه نوع سلیقه، عملاً نبض همه چیز را در دستش گرفته است. با این هجوم وسیع از سوی سینمای هالیوود و ط