سینمای ایران، سیاست ما، اقتصاد، رکود و...

مشروح سخنان سیدمحمد بهشتی در دومین جلسهٔ انجمن کارگردانهای سینمای ایران ۷۰/۵/۲۲

«انجمن کارگردانهای سینمای ایران» در دومین جلسه خود در تاریخ ۲۲ مرداد ۱۳۷۰ از آقای سیدمحمد بهشتی مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی برای شرکت در آن، دعوت به عمل آورد. موضوع بحث جلسه مسائل سینمای ایران، علل رکود اقتصادی سینما، سیاستهای سینمایی و... بود که طی آن آقای بهشتی نیز به طرح نظریات خویش در این باره پرداخت که قسمت اول سخنان ایشان را برای این شمارهٔ فصلنامهٔ سینمایی فارابی انتخاب کرده‌ایم که ملاحظه می فرمایید.

لازم به ذکر است که این مطالب در ادامهٔ گفتگوهای حاضران در جلسه که چند ساعت به طول انجامید، ایراد شد؛ بدین خاطر از سوی اعضای جلسه سؤالاتی در میان صحبتهای ایشان مطرح شد که به آن پاسخ گفته شد.

بهشتی: چگونه ارزیابی کردن وضعیت فعلی سینما، یک سؤال کلی است. یعنی از زوایای مختلف اقتصادی، فرهنگی، هنری، تکنیکی، نیروی انسانی و... می توان به آن نگریست. چنانچه بخواهیم بحث ما به نتیجه برسد و این نتیجه‌گیریها حکم نصیحت و رهنمود نداشته باشد بلکه به تصمیم گیریهای عملی از سوی بدنهٔ سینما منجر شود، باید به چند نکته توجه کرد.

اول اینکه اطلاعات ما باید اطلاعات صحیح باشد نه اطلاعات افواهی. اگر اطلاعات صحیح بود، بسیاری از حرفهایی که الآن زده شد، منتفی می شد. یعنی اگر طبق آمار شما

متوجه بشوید که مردم با سینما قهر نکرده‌اند، بلکه هر سال هم بر تعداد تماشاگران سینما افزوده می شود، موضوع صحبت منتفی می شود. آن موقع مطرح می شود که پس چرا همچنان مشکل داریم. اگر مثلاً ثابت شود که کشور ما وضعیتی دارد که در مقیاس ملی، اقتصادش می تواند مقرون به صرفه باشد، حتی در شرایطی که سینما بدون سوبسید باشد، خیلی از بحثها منتفی می شود. برای اینکه اینها تا اندازه‌ای برمی گردد به اینکه اطلاعات ما نسبت به سینما در مقیاس کلان، صحیح نیست.

نکته بعدی این است که هیچ معادلهٔ چند مجهولی را نمی توانیم تنزل بدهیم به حد یک معادلهٔ دو مجهولی و بعد با حل این معادلهٔ دو مجهولی خیال کنیم که آن معادلهٔ چند مجهولی را حل کرده‌ایم. اگر چنین کنیم فقط سر خودمان را کلاه گذاشته‌ایم. زیرا راه‌حلها و جوابهایی که به دست می آوریم، ممکن است در یک مورد و در فاصلهٔ کوتاهی پاسخ دهد؛ اما بعد از مدتی، عوامل دیگری ظاهر می شوند که می بینیم فکری برایشان نکرده‌ایم. بعضی از توضیحات دوستان هم بدون توجه به تعداد مجهولهاست. منظورم این است که ابتدا باید صورت مسئله را تشریح کنیم.

نکتهٔ دیگر این است که سینمای ما مراحلی را پشت سر گذرانده است. از جمله مواردی که در این مراحلی که پشت سرگذارده اتفاق افتاده، تردید در خیلی چیزهای بدیهی و غیرقابل انکار بوده است. البته یک امر فی نفسه بدیهی را نمی توان انکار کرد، ولی ما متوجه شدیم که خیلی از این بدیهیات، قلابی هستند و اینها مانع رشد و همچنین مانع بروز هرگونه وضعیت تازه و جدید در سینما هستند. از جمله تجربیاتی که در هشت سال به دست آوردیم، همین نحوهٔ برخورد با بدیهیات در سینماست.

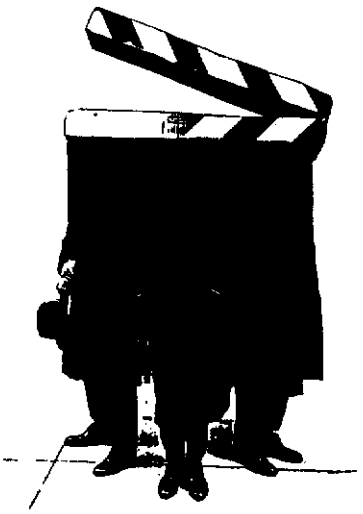
ابتدا به تصحیح اطلاعات بپردازیم: اولاً تعداد تماشاگر سینمای ما ۵۵ میلیون نیست؛ بلکه چیزی حدود ۸۰ میلیون است. ما در شهر تهران، سالانه بین ۲۳ تا ۲۵ میلیون تماشاگر داریم. یعنی چنانچه به تعداد روزهای فعال سینما تقسیم کنیم، تقریباً روزی صد هزار نفر می شود. مثل این می ماند که هر روز استادیوم یکصد هزار نفری ما، فینال جام باشگاههای ایران داشته باشد! می بینید که اندازه، اندازهٔ کوچکی نیست. بنابراین نمی توان فرض گرفت که اگر سینما حذف شود؛ هیچ واکنشی اتفاق نخواهد افتاد. در ورزش هم، چنین است. این درحالی است که ورزش در سال دوبار چنین جمعیتی دارد و سینما ۲۵۰ روز.

- این رقمی که من گفتم مربوط به تماشاگران سینمای ایران است.

بهشتی: نه، تماشاگر فیلمهای ایران از همه بیشتر است. سال ۶۹ در تهران ۸۲ و اندی درصد، تماشاگر فیلمهای ایرانی بودند و بقیه تماشاگر فیلمهای خارجی. این رقم در شهرستانها هم تقریباً چنین است. با این فرق که در شهرستانها به دلیل اینکه تعداد سینماها کم هستند و آنها ناگزیرند که همه فیلمهای ایرانی را در بسیاری از شهرستانها نشان دهند، خیلی از فیلمهای خارجی اصلاً به شهرستانها نمی روند.

- یعنی از ۸۰ و چند میلیون، ۶۴ میلیون بلیتش مال سینمای ایران است؟

بهشتی: بله.



ـ به نظر من زیاد تفاوتی نمی کند.

بهشتی: چـرا، تفـاوت می کنـد. زیـرا کم نیست.

ـ صحبتِ بودن در سبد تفـریحات مـردم ایران است.

بهشتی: اتفاقاً هست. البتـه من خواهم گفت چـه مشکلی وجـود دارد. مـا اگـر تمـاشـاگـران بـاشگاههـایی را که سـالنهـای سینمـای عمـومی نیستند با این رقم جمـع کنیم، حدود صـد میلیون تماشاگر می شود که سینمای ما فعلاً دارد. بـا این حـال نسبت به ۶۰ میلیـون جمعیت، همین صـد میلیـون تماشـاگر در سـال هم کم است. یعنی ما باید حداقل ۳۰۰، ۴۰۰ میلیون تماشـاگر داشتـه بـاشیم، یعنی چهـار بـرابـر این رقمی کـه الآن هست. امـا آیا این مسئله بـه کیفیت فیلمهـایمـان مربوط است یا عوامل دیگری مطرح هستند؟ اگـر به کیفیت فیلمها مـربوط بـاشد، معنیش این است کـه سالنهـای ما خـالی هستند. درحـالی کـه این قضیه واقعیت ندارد. یعنی درحالی که مـا سئانس اول داریم و سئانس آخر، سئانس کم رونق داریم و سئـانس پـررونق، روز کم رونـق داریم و روز پـررونق، فیلم کم رونق داریم و فیلم پـررونق؛ بدون توجه به اینها، درصد بهره‌برداری از ظرفیت نمایشی سالنهـایمان حـدود سی درصد است کـه خیلی رقم بالایی است.

ایران جزو معدود کشورهـایی است که سینمـا در آن پـررونق است. یعنی سینما و تـولید فیلم در آن وجود دارد و در آن، صف سینما هست. مـا از جمله بـازدیدهـایی کـه معمـولاً بـرای میهمـانـان جشنـواره داریم، بازدیـد از صف سینماست. در فـرانسه ۲۵ سـال است که صف سینمـا ندارنـد. یعنی نسلی کـه الآن بـه کـار مشغـول هستنـد،

تاکنون صف سینما ندیده‌اند. بدین خاطر حیرت می کنند که ما صف سینما داریم.

ـ برای فیلمهای فرانسوی صف ندارند؛ وگرنه برای فیلمهای امریکایی...

بهشتی: باز هم صف سینما ندارند.

ـ کسانی که از آنجا آمده‌اند دربارهٔ آخرین فیلم جیمز باند یا حتی فیلم کوبریك این طور می گفتند.

بهشتی: در آنجا با تحلیلی که دارند، یك فیلم ممکن است تا شش ماه هم بر روی پرده باشد، زیرا مانند ما گروه سینمایی نمی گذارند. گروه سینماییشان کلی است. سینماهای جمع و جوری هم دارند که مثلاً ۲۵ سال، یك فیلم را نشان می دهند. با چنین اوصافی فیلم **رقص با گرگها** در آنجا دو ماه و نیم روی اکران بوده و **باشو، غریبهٔ کوچك** حدود پانزده روز. در همین مدت، فیلم **باشو** در رم پرفروشترین فیلم بوده است و این درحالی است که در یك سالن صد و پنجاه نفری نمایش داده می شد. آنها به خاطر قدرتمند بودن اشکال نمایشی دیگر در کشورشان، با نمایش در سینما، مشکل اساسی دارند. البته ما می توانیم بحثهایی دربارهٔ میزان تأثیر فیلم که بالأخره در جذب تماشاگر مؤثر هست، داشته باشیم زیرا غیرقابل انکار هست، ولی الآن تعیین کننده‌ترین تأثیر را در کشور ما، کیفیت فیلم ندارد. این هم به خاطر ظرفیت محدود سالنهایمان است که تقریباً الآن یك چهارم ظرفیت واقعیمان صندلی داریم. یعنی ما چیزی به اندازهٔ سوریه، سالن سینما داریم، آن هم سوریه‌ای با ۱۸ میلیون جمعیت. براساس آماری که در سال ۶۶ گرفتیم، دوازده میلیون جمعیت ـ طبق سرشماری سال ۶۵ ـ در شهرهایی با جمعیت بیشتر از ۵۰ هزار نفر ساکن هستند که در شهرشان اصلاً سالن سینما وجود ندارد.

ـ ولی سالنهایمان نسبت به سالنهای سینماهای خارج، بزرگتر است.

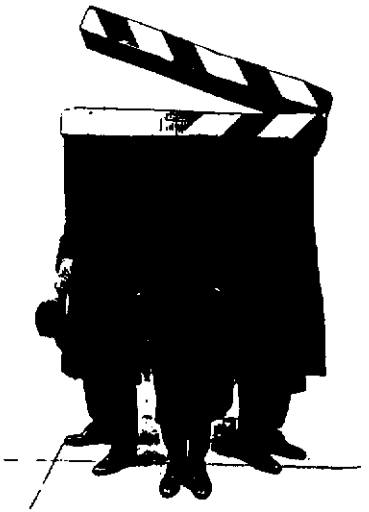
بهشتی: همین بزرگیش، بدتر است. طبق آمارها و معیارهایی که ما داریم، سینما «آزادی» چیزی حدود ۵۵۰ صندلی باید داشته باشد تا مقرون به صرفه باشد درحالی که الآن ۹۰۰ صندلی دارد. این ۹۰۰ صندلی داشتن، یعنی پرسنل بیشتر، مصرف برق بیشتر و خلاصه هزینهٔ بیشتر. اینها لطمه به ظرفیت نمایشی ما می زند. همین سالنها هم از نظر جغرافیایی بد توزیع شده‌اند. شما می بینید که یك سوم سینماهای کشور در تهران است. اگر به تحقیقات موجود مراجعه کنید، متوجه می شوید که سال ۵۰، آخرین سالنهای سینمای ما ساخته شده‌اند که طبق قواعد آن موقع، ۱۵ سال بیشتر هم عمر مطلوب نداشته‌اند. یعنی اکثریت سالنهای سینمای موجود ما عمر مفیدشان هم تمام شده است و شرایط محیطی سالنشان هم شرایط مساعدی نیست. ظرفیت نمایشی به مراتب بیش از کیفیت فیلم اهمیت دارد.

نکته دیگر این است که در هیچ کجای دنیا، سینما به اتکای خودش، نتوانسته است ارتباط خودش را با تماشاگر گرم نگهدارد. بلکه پشتیبانی رسانه‌ای نقش زیادی در این میان داشته است. یعنی رادیو و تلویزیون، روزنامه‌ها و مطبوعات سینمایی و انواع و اقسام رویدادهای سینمایی که خوراکهای رسانه‌ای را فراهم می کنند، همگی یك فضای عمومی را ایجاد می کنند که غیر از مواقعی که سازنده فیلم تماس مستقیم با مخاطب دارد، در بقیه سال، اوقات را

پر می کنند، آن هم با تشویق، تبلیغ، بزرگ کردن نامها و ایجاد تب و... اما در ایران شما می بینید که فیلمی مثل عروس، خودش برای خودش تب ایجاد می کند. اگر ما پشتیبانی رسانه‌ای داشته باشیم، سینمای ما با استقبال به مراتب بیشتری مواجه خواهد بود.

عدم پشتیبانی رسانه‌ای یکی از عناصر فوق العاده مهم در نرسیدن به آن رونقی که در اندازه‌های ملی ما هست، می باشد. یعنی اگر ما ۸۰ میلیون تماشاگر فعلی را به آنچه واقعاً ظرفیت بالقوهٔ کشور هست، نزدیک کنیم، به مراتب بیش از خود فیلم مؤثر خواهد بود. بالأخره در بین ۵۰ فیلمی که می سازیم، تعدادی از آنها از مختصات یک فیلم مطلوب و جذاب برخوردار است. همین فیلم عروس تا چه اندازه مورد پشتیبانی رسانه‌ای قرار گرفت؟ قضیهٔ قطع تیزرش، یك بحثی است. اما اگر شما تیزر هم پخش نکنید؛ مگر در سایر نقاط دنیا مجبور هستند برای فیلمشان تیزر پخش کنند؟ این همه نشریه سینمایی برای عکس روی جلدشان و مطلبی که باید بنویسند، به همین فیلمها نیاز دارند.

در جشنوارهٔ مونترال، یك شبکهٔ تلویزیونی در هتل محل اقامت میهمانان جشنوارهٔ، ۲۴ ساعته برنامه پخش می کرد. یعنی آنها به خاطر وسیع بودن سرزمین کانادا و برای اطلاع تمام نقاط کشور از جریان جشنواره، برنامه‌ها را از طریق ماهواره در کل کانالها پخش می کردند. یعنی ۸ ساعت برنامه، مدام در عرض ۲۴ ساعت تکرار می شد. ما اینجا از چنین پشتیبانی رسانه‌ای بی بهره هستیم. از این عامل که فوق العاده اهمیت دارد، نمی توان گذشت. ما نمی خواهیم عدم ظرفیت سینمایی در اندازهٔ



مطلوب و عدم وجود پشتیبانی رسانه‌ای را به گردن خود فیلم بیندازیم تا بار آنها را فیلم بکشد! هیچ فیلمی را نمی توانید پیدا کنید که بتواند بار همهٔ اینها را به تنهایی بکشد. البته ما می توانیم همچنان بحث کنیم که فیلم مطلوب چه نوع فیلمی است ولی این را بعداً بیان می کنم.

دربارهٔ عدم رونق و سایر مسائلی که صحبت کردید، من این سؤال در ذهنم هست که ما سینما را با چی مقایسه می کنیم و با کجا؟ بالأخره باید یك میزان مقایسهٔ معقول وجود داشته باشد. اگر سینمای امریکا، سینمای موفقی است، یکی از دلایل عمده‌اش جمعیت ۲۵۰ تا ۲۸۰ میلیونی آن است. شما می دانید که یك درصد اقتصاد سینمای امریکا که یك میلیارد دلار می شود، مربوط به فیلمهای خارجی وارداتی به امریکاست ـ که این یك میلیارد هم رقم کمی نیست. یعنی ۹۹ میلیارد دلار دیگر گردش اقتصادی سینما فقط در داخل خاك امریکاست. درست است که این سینما، دنیا را در خیلی جاها فتح کرده؛ اما اتکای اصلیش به این جمعیت است. بدین خاطر به راحتی دچار بحران نمی شود و حتی اگر حضور بین المللی آن را هم محدود کنید،

باز می تواند به حیات خودش ادامه دهد. اما در کشوری مثل استرالیا حتی با وجود آدمهای خیلی توانا و وجود تکنولوژی فیلمسازی در حدّ اروپا، به دلیل جمعیت ۱۶ میلیونی که دارد، رونق فیلمسازیش خیلی جدی و بالا نیست. هر کس در استرالیا از سطح متوسط بالاتر بیاید، دیگر در آنجا نمی تواند بماند و باید به امریکا یا اروپا برود تا بتواند به حیات خودش ادامه دهد. بنابراین باید مشخص کنیم که با کجا داریم مقایسه می کنیم.

سینمای فرانسه و ایتالیا که از نظر ما سینماهایی جدی هستند، در فرانسه سالی ۱۶۰ فیلم و در ایتالیا ۱۰۰ فیلم تولید می کنند. اما تعداد تماشاگر فیلم فرانسوی در فرانسه به مراتب کمتر از تماشاگر فیلم امریکایی در فرانسه است. فیلم فرانسوی فقط با سوبسیدهای بسیار چرب دولتی می تواند روی پای خودش بایستد ـ البته هیچ سینمایی بدون سوبسید نمی تواند به حیات خودش ادامه دهد! علتش چیست؟ فرانسویهایی که مثل ما محدودیت در فیلم ساختن برای جذب تماشاگر ندارند و به راحتی با رسانه‌ها تنظیم می شوند و خیلی ساده، ظرفیت نمایشی ویدئو و تلویزیون را به ظرفیت سینماها اضافه می کنند. تمام وارد کننده‌های فیلم به فرانسه، ۳۰٪ ارزش فیلم را به جایی می پردازند که باید به سینما سوبسید بدهد. این یك قلم آن است. تسهیلات سیستمهای بانکی، پشتیبانی تبلیغاتی مؤسسات گوناگون هم وجود دارد و در کنارش دولت فرانسه از طریق واسطه‌ها، پول زیادی هزینه می کند تا سینمای فرانسه روی پای خودش بایستد. مگر فکر می کنید همین جشنوارهٔ کن از سینمای فرانسه تأمین هزینه می شود؟ شهرداری کن آن را برگزار می کند. این جشنواره فقط در هر دوره ۲۰۰۰ خبرنگار مهمان دارد. در فرانسه سالی ۲۰۰ جشنواره برگزار می شود و برای تمام اینها دولت هزینه اختصاص می دهد که برگزار شود.

منظورم این است که در نقاطی که فکر می کنیم سینمای پررونقی وجود دارد، حقیقتاً سینما در شرایط فوق العاده‌ای دارد به حیات خودش ادامه می دهد.

در ایتالیا که سالی صد فیلم تولید می شود، اکثر فیلمسازان جدیش در پیدا کردن یك تهیه کننده، دچار مشکل هستند. بدین خاطر یك مؤسسه تلویزیونی به نام ساچی راه‌حل ساختن سریالهای کوتاه تلویزیونی را که از آن بتوان یك فیلم سینمایی در آورد یا فیلمهای سینمایی را که بتواند به سریالهای سه قسمتی تبدیل شود، به کار گرفته است تا امثال این نوع فیلمسازان بتوانند به کار فیلمسازی ادامه دهند. یعنی با چنین فرمولهای تصنعی دارند کار می کنند.

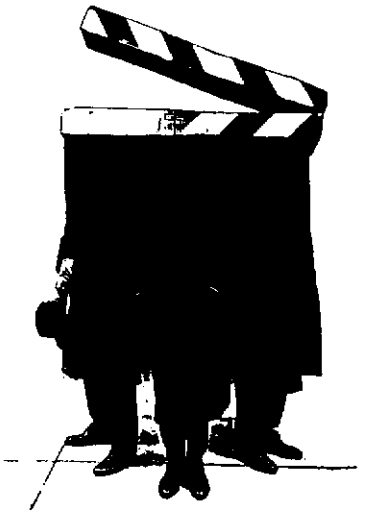
ما چند وقت پیش در یك دیدار با آقای عادلی، دیدیم ایشان می گویند، ببینید بقیه نقاط دنیا چکار می کنند، ما هم همان کار را بکنیم. من گفتم کشورهایی که از نظر اقتصادی مثل ما هستند، اصلاً سینما ندارند. سالنهای سینماهایشان را با فیلمهای وارداتی پرمی کنند. یعنی ما از این نظر نمی توانیم بگوییم که با توجه به پتانسیل و دیدگاه موجود در داخل کشور، دیگران چه می کنند؟ ما خوب است اول این مقایسه را بکنیم و فریب نخوریم که فکر کنیم می توانیم راه‌حل بقیه را پیش بگیریم. باید بدانیم که راه‌حل بقیه را اصلاً نمی توانیم پیش

بگیریم. چون اگر قرار باشد مثل بقیه نگاه کنیم، نباید سینما داشته باشیم. اگر سینمای ما می خواست مختصات به اصطلاح بین المللی را مراعات کند، نمی بایست حرکت می کرد.

ما باید به این قضیه توجه کنیم که ایران جزء معدود کشورهایی است که صنعت سینما دارد. توجه به این نکته، از یك طرف دایرهٔ مقایسهٔ ما را محدود می کند یعنی می فهمیم که با همه جهان نمی توانیم خود را مقایسه کنیم، از طرف دیگر اعتماد به نفس به ما می دهد، برای اینکه حقیقتاً ما هم راه‌حلهایی داریم. من یك بار که خیلی سخاوتمندانه آمار گرفتم، دیدم که حدود سی کشور در دنیا صنعت سینما دارند. یعنی کشوری مثل مکزیك که سالی صد فیلم تولید می کند، ۵۰ فیلم آن را دیگران می آیند و در آنجا می سازند که اگر این ۵۰ تانیایند، ۵۰ فیلم بعدی را هم نمی تواند داشته باشد با این حال من این کشور را هم جزو کشورهای دارای صنعت سینما گرفتم.

بدین خاطر در بررسی سینمای خودمان از جنبهٔ صنعتی، رونق، ایجاد مناسبات، اقتصاد و سایر عوامل دیگر باید دقت کنیم که اگر سه عامل مهم، سینما به مفهوم تولید، ظرفیت نمایشی و رسانه‌ها را درنظر بگیریم، وضعیت تولید از همه بهتر و مطلوبتر است. یعنی در جای خوبی از منحنی قرار دارد درحالی که بقیه، فرسنگها زیر صفر هستند. بنابراین نمی توان این سه عامل را به شکل موزون نگریست یعنی نمی توان حق تولید را در قیاس با عوامل دیگر که تأثیرات فوق العاده‌ای هم دارند، پایمال کرد.

سینمای ما در طول این ۸ سال یك الگوی



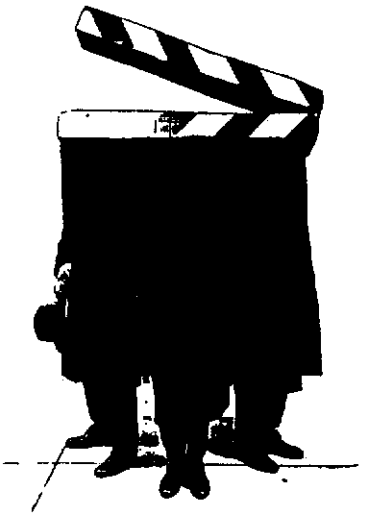
جدیدی به دست آورده است. از جمله بدیهیات سینمای ما قبل از این مرحله این بوده که سینمای ما تقسیم می شده به سینمای هنری و سینمای تجاری یعنی سینمای ما دو قسمتی بوده است. سینمای هنری، سینمای چُرتی و ضدتجاری است و سینمای تجاری، سینمای مبتذل و ضد هنری. یعنی اگر به تهیه کننده‌ها رجوع کنید، چنین الگویی درنظر دارند. به محض اینکه بحث از جذابیت و استقبال می شود، اینها فکر می کنند که باید یکسری ابتذال اضافه شود تا رونق زیاد شود و تا صحبت از جنبه‌های هنری، فکر، اندیشه و زیبایی شناسی می کنید، بلافاصله تنشان کهیر می زند و می گویند که می خواهید با آوردن اینها، تماشاگران را فراری دهید؟ علت هم این است که الگویشان، الگوی سینمای دو قسمتی است، سینمایی که واقعاً زمانی مصداق خارجی داشته است یعنی در عرض شصت و دو سال فعالیت فیلمسازی در ایران و تا قبل از سال ۶۴-۶۵، این قضیه وجود داشته است. الگویی که سینمای ما در عرض این ۸ سال به دست آورده، به شکل عجیبی، سه قسمتی است. البته به شکل صحیحش

می تواند یك الگوی واحد به دست دهد؛ ولی نه به مفهوم اینکه همه بروند فیلم **عروس** بسازند، بلکه بفهمند فیلم مطلوب چیست. این الگوی جدید هم، الگوی هنری، تجاری و تجاری-فرهنگی است. یعنی اگر شما پرفروشترین فیلمهای از سال ۶۵ تاکنون را بررسی کنید، می بینید که اتفاقاً فرهنگی ترین فیلمهای این سالها هم هست. البته استثنائاتی مثل فیلم **بگذار زندگی کنم** هم هست ولی اگر در این سالها بخواهید پنج فیلم پرفروش را نام ببرید، حداقل ۴ فیلم آن از فیلمهایی بوده که از لحاظ فرهنگی فیلمهای با ارزشی بوده است. حالا اینکه چه مشخصه‌ای این فیلمها دارند، بحث مفصلی دارد. ولی به هر صورت سینمای ما عملاً به این الگو رسیده است. ممکن است در نگاه تخصصی و کارشناسانه بخواهیم کشف کنیم که علت موفقیت آنها چه بوده است. اما در توضیح عمومی، مثلاً **کشتی آنجلیکا** فیلم بدی بود؟ فیلم **مهاجر**، **بای سیکل ران**، **هامون** یا **مادر** فیلمهای بدی بودند که فروش کردند؟ پس این یك الگوی سوم است. ما حتماً که نباید **بگذار زندگی کنم** یا **نارونی** بسازیم. البته قبل از این دوران تلقی این بوده که به سمت یکی از این دو نوع باید رفت!

حالا چرا ما این دو نوع سینما را هنوز داریم؟ سینمای تجاری در واقع رسوبات همان الگوی قبل است، یعنی انعکاس فشار تهیه کننده و کسانی که نازلترین نقش مؤثر از نظر فکری فرهنگی را در سینما دارند. دراین حالت «تهیه کننده» چون سرمایه کلان در اختیارش هست، انتخاب می کند. اما سینمای هنری چرا همچنان به صورت یك جریان وجود دارد؟ زیرا

یکی از مختصات سینمای فعلی ما، وجه تجربی بودنش است. یعنی کسی نمی آید فیلم بسازد تا تجربیات گذشته را به منصهٔ ظهور در آورد. شما عموماً وقتی می روید فیلم بسازید، می خواهید تجربهٔ جدیدی کسب کنید درحالی که در نقاط دیگر دنیا این طور نیست. جاهای دیگر دنیا به این دلیل به شما اجازه می دهند، این کار را بکنید که قبلاً نشان داده اید می توانید بسازید. یعنی سرزمین ناشناخته ای برای شما نیست. اما الآن در سینمای ما هر کسی که می خواهد فیلمی را شروع کند، همّت خود را براین می گذارد که سرزمین ناشناخته ای را کشف کند. حتی فیلم **عروس** در این مرحله، یك فیلم تجربی است. اما اگر فیلم بعدی را به اتکای تجربیات در **عروس** رفتید و ساختید، در حقیقت خلاف این جریان حرکت کرده اید. ولی اگر بعد از **عروس** رفتید و یك حوزه دیگر را تجربه کردید، مهم است. ما در طرح موضوعات و مضامین جدید تجربه کردیم. حتی در زمینهٔ ارتقای تکنیکی سینما، ما زمینه برای تجربه داریم. در حوزهٔ هنری هم که تجربیات زیبایی شناختی باشد، برای پیدا کردن زبان سلیس تری برای بیان، امکان تجربه وجود دارد. بدین خاطر است که سینمای ما مثل شعری می ماند که یك شاعر ناشی گفته است. یعنی در لحظاتی درخشان و در لحظاتی هم ناشیانه است. چون یك سرزمین ناشناخته است. البته در یك جایی هم پایش لغزیده و به زمین خورده است.

بهترین فیلمسازهایی که از قبل از انقلاب به بعد از انقلاب منتقل شدند، بعد از اولین نمایش فیلمشان دیگر در فیلم دست نمی بردند، انگار که وحی تمام شده و به کلیت فیلم نباید خدشه ای



وارد شود. اما الآن همانها در اولین نمایش فیلمشان در جشنواره می آیند مثلاً چند دقیقه کم و زیاد می کنند یا در دوبله و موسیقی آن تغییر می دهند. چرا؟ برای اینکه اینها ممکن است حرفه ای آن سینما باشند، اما حرفه ای این سینما نیستند. البته تمام آن تجربه های حرفه ای به کارشان می آید ولی چون در یك سرزمین جدیدی به سر می برند، و این سینما، سینمایی است که ناگزیر می کند فیلمساز در یك میدان تجربه قرار بگیرد، این کارها را می کنند.

سینمای ما از سال ۶۲ تاکنون، در شرایط جدیدی سیر می کند، یعنی می توانیم بگوییم که سینمایمان متولد نشده است. در شرایط جنینی، رشد جنین خیلی سریع است و فعل و انفعالاتی که در جنین صورت می گیرد، عجیب و پیچیده و خیلی سریع است. اما وقتی متولد شد، دیگر به این سرعت، نمی توانیم تفاوتی حس کنیم. اگر به سینمای دنیا مراجعه کنید، می بینید سال ۷۵، یك مجموعه فیلم ساختند، سال ۷۶ فیلمها تنزل پیدا کرده، سال ۷۷ دوباره یك تکانی خورده و سال ۷۸ یك تکان دیگر خورده است. یعنی این سینما، این طور نیست که قدم

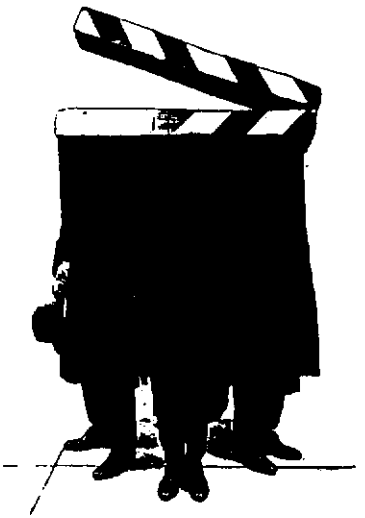
به قدم وپله به پله جلو برود. درصورتی که سینمای ما دائماً مورد مؤاخذه قرار می گیرد که مثلاً سال ۶۹ نسبت به سال ۶۸ مقداری تنزل داشته است. به عبارت دیگر این توقع وجود دارد که هر سال قدم به قدم جلو برویم؛ دلیل آن هم این است که واقعاً چنین اتفاقی افتاده است. یعنی اگر فیلمهای سال ۶۲ تاکنون وهمین طور جشنواره‌های این چند سال را مقایسه کنید، این فعل و انفعالهایی که رخ داد، کاملاً محسوس است. یعنی همان شرایط جنینی را دارد. سینمایی شرایط جنینی را از دست می دهد که دیگر نتواند خیلی اتفاقها در آن رخ دهد. درحالی که در سینمای ما هنوز اتفاقات زیادی می تواند رخ دهد. این یکی از مشخصات این سینماست. بدین خاطر است که فیلم هنری ساخته می شود زیرا زمینه وجود دارد. الآن به خاطر یکسری بحرانهای اقتصادی، آقای ابراهیمی فر شده مثال برای ننگ در سینما، هی می گویند «سینمای ما، الگویش نارونی نیست و نارونی ساختن سینمای ما را نابود می کند و. . .» درحالی که این جریان باید وجودداشته باشد چون جزو شرایط جنینی است. تا زمانی که سینمای ما بتواند این شرایط جنینی را حفظ کند، استخوان بندی آن محکمتر می شود و اگر زمانی این شرایط منتفی شد، نگرانی برای ادامه حیات نخواهد داشت. هرچقدر شرایط جنینی سینمای ما طولانی تر شود، سینمای ما مصون تر می شود از اینکه تحت تأثیر سینماهای نقاط دیگر دنیا قرار گیرد. متکی به نفس تر می تواند هویت مستقل فرهنگی داشته باشد و در نهایت سینمایی باشد جذاب برای تماشاگر و برخوردار از ویژگیهای فرهنگی خوب. البته سینمای ما در این هشت سال، چنین شرایطی داشته است. حتی اگر الآن هم متوقف شود، باز چیزهایی را به دست آورده است و پلهایی را در پشت سرش خراب کرده است که امکان بازگشت به گذشته برایش وجود ندارد.

اگر شما سینمای بعد از انقلاب را مقایسه بکنید با سینمای قبل از انقلاب، مثلاً در مورد سینمای کمدی می بینید آن موقع غیر از میری و ظهوری واداو اطوارهای آنچنانی که فکر نمی کنم اصلاً باعث خنده شود، چیزی نبود. سینمای بعد از انقلاب توانست به سمت این الگوها تهاجم بکند و آنها را بشکند و الگوهای جدیدی از درون خودش بیرون آورد. با توجه به اینها، سینمای ما تا زمانی که شرایط جنینی دارد، سه قسمتی است. اگر شرایط جنینی منتفی شد، امکان اینکه سینمای ما یک وجهی ـ نه در مفهوم بدش ـ بشود یعنی سینمایی که خواص هنری و تجاری را با هم جمع کرده باشد، وجود دارد. وضعیتی که وقتی در خیلی جاهای دنیا که مطرح می کنید، برایشان باور کردنی نیست. درحالی که حقیقتاً در دنیا نیز، همین طور بوده است. یعنی اگر شما پرفروشترین فیلمهای دنیا ـ ده فیلم پرفروش ـ را در طول تاریخ سینما نگاه کنید چه فیلمهایی می بینید؟ آیا مثلاً بر باد رفته یا راز کیهان فیلم بدی است؟ فیلم راز کیهان که تا قبل از ئی تی جزو پرفروشترین فیلمهای جهان بوده است، در میان تمام فیلمهای علمی ـ تخیلی که تاکنون ساخته شده، هنرمندانه‌تر ومتفکرانه‌تر از آن تولید نشده است و اتفاقاً از همهٔ آنها هم پرفروشتر بوده است. ئی تی هم که بعد از این فیلم ساخته شده، فیلم هوشمندانه‌ای است و تمام آن الگوها را بهم زده است. اتفاقاً در دنیا،

مردم همین عوام هستند که طرفدار آثار خوب هستند. حتماً که نباید یك فیلم سخیف و مبتذل و سطحی به آنها عرضه شود تا طرفدارش شوند. بنابراین سینمای ما توانسته این را ثابت کند که پرفروشترین فیلمهایش حتی از نظر تعداد تماشاگر، فیلمهای با ارزش هنری هستند. یعنی مردم هم اتفاقاً خوب فهمیده‌اند.

نکته دیگر که بیان شد این خطر می باشد که سینمای ما به سمتی برود که همه فیلم عروس بسازند. البته این خطر وجود دارد ولی اگر بخواهیم به شکل واقعی به آن نگاه کنیم، نباید بگوییم خطر بلکه باید گفته شود که سینمای ما بناگزیر وارد یك مرحلهٔ جدیدی می شود که این مرحلهٔ جدید فقط ناشی از بحران اقتصادی نیست. یعنی سینمای ما درحال پوست انداختن و رسیدن به یك نوع بلوغ است. اگر این گونه به قضیه نگاه کنیم که سینما در این جهت شروع به حرکت کند، تمام این فعل و انفعالات اقتصادی، فرهنگی و صنعتی داخل سینما به کمك آن می آید. یعنی چنانچه حواس ما به این جنبه‌ها باشد و بتوانیم به شکل درست به وجوه دیگری که در ادامهٔ حیات سینما نقش دارند، بپردازیم و اگر این جبهه‌ها را سینما فتح کند، این قضیه خطر محسوب نمی شود.

کشور ما تاکنون ارزانترین سینما را در دنیا داشته است. درحالی که برای نمونه کشور پاکستان که سینمایش در مقابله با سینمای هند است، در استودیوهایشان که من از آن بازدید کرده‌ام، فقط از یك لنز زوم استفاده می کنند. میزان تولیدشان هم بالاست. فیلم در خارج از استودیو کم ساخته می شود. اتالوناژشان هم به این شکل است که تعدادی فیلم هندی را روی



شیشه‌ای آویزان کرده‌اند و بعد چراغی در پشت آن روشن می کنند، آن وقت این فیلمها را با هم مقایسه می کنند و مثلاً رنگ فیلمشان را تنظیم می کنند. با تمام این حرفها، قیمت متوسط تولید فیلم در این کشور ۱۵۰ هزار دلار است.

ـ تماشاگر این فیلمها فقط پاکستانیها هستند؟

بهشتی: نخیر. پاکستان، بنگلادش، نپال و مقدار معدودی هم به چین فروخته می شود. اما عمدهٔ تماشاگران، پاکستانی هستند. حالا شما بیایید در ایران حساب کنید. اگر قیمت تمام شده فیلم، الآن ده میلیون فرض شود، چند درصدش به شکل نگاتیو و تجهیزات از بنیاد فارابی تأمین می شود؟

ـ حدود ۱۵ درصد.

بهشتی: خدماتتان را نه فقط از بنیاد که از داخل سینما هم تأمین می کنید. اینها با ارز هفت تومانی تأمین می شود. میزان این مبلغ چقدر است؟

ـ حدود بیست هزار دلار.

بهشتی: بقیه را با دلار ۱۴۰ تومان باید حساب کنید زیرا عملاً شما همه چیز را با نرخ آزاد تأمین می کنید، چه مقدار می شود؟

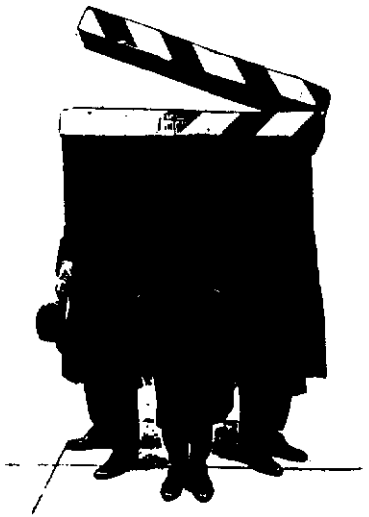
ـ کلاً ۷۰ هزار دلار می شود. ۲۰ هزار دلار با نرخ دولتی و ۵۰ هزار دلار با نرخ آزاد.

بهشتی: یعنی ما در کشورمان، فیلم را با ۷۰ هزار دلار تمام می کنیم که در هیچ کجای دنیا این گونه نیست. بدین خاطر الآن شدیداً تحت فشار خارجیها هستیم که می خواهند بیایند و در ایران به دلیل ارزانی تولید، فیلم بسازند. یعنی ما را به عنوان بردهٔ ارزان قیمت ـ که خیلی هم توهین آمیز است ـ تصور می کنند. البته سینمای ما برای ادامهٔ حیاتش چاره‌ای نداشت که به این سینما رو آورد. اما این ارزانی به چه چیزی برمی گردد؟ ما در حقیقت در سینما، بی عدالتی می کنیم که سینمایمان ارزان است. مثلاً در زمینهٔ دستمزدها، معادلهٔ دستمزدها یك معادلهٔ غیرعادلانه است. ما مجبور بودیم از مواردی چون سیاهی لشکر فراوان، حوزه‌های متنوع، دکورهای گوناگون و... چشم بپوشیم زیرا اینها باعث افزایش قیمت تمام شدهٔ فیلم می شدند. سینما برای اینکه بتواند یك سینمای درست و حسابی بشود، می بایست یك پله‌هایی را طی می کرد و در یکسری از حوزه‌ها رشد پیدا می کرد. «در» بالای پله‌هاست و هر وقت به بالای پله‌ها رسیدید می توانید در را باز کنید. سینمای ما درحال نزدیك شدن به بالای پله‌هاست. درحالی که در سایر نقاط دنیا این پله‌های اولیه وجود ندارد که بخواهند در را باز کنند یا نکنند، اینکه کی باز کنند، چطوری باز کنند و چطوری وارد شوند. اصولاً درچنین موقعیتی قرار نمی گیرند.

سینمای ما این مسیر را طی کرد تا به این نقطه رسید. رخ دادن تحول هم فقط در ضرب ۱۵ درصد در عدد بخصوصی نیست. نظام سرمایه‌گذاری در فیلم، نظام معادلهٔ دستمزد، نوع تکنولوژی مورد بهره‌برداری در سینما، ناگزیر درحال تغییر است. یعنی اندازه‌های سینما دارد تغییر می کند. این تغییر و تبدیل، فقط در قیمت ارز، فیلم عروس را با ۴۰ میلیون تومان هزینه به اتمام می رساند؛ اما تنها با عروس ساختن مشکل حل نمی شود.

سینمای ما به طور کلی باید اندازه‌هایش دچار تغییر و تحول بشود تا بتواند همچنان جایگاه خودش را چه در سطح ملی و چه در سطح جهانی حفظ کند. اگر می گوییم سینمای ما باید دیوارها را بشکند و خارج از مرزها حضور پیدا کند، یعنی از نظر استاندارد باید در حدی باشد که بتواند از این حرفها را بزند. الآن در دنیا، سینمای فعلی ما به عنوان یك سینمای صرفاً هنری مطرح است. یعنی در مقیاس سینمایی، سینمایی است که دانشگاهها و جشنواره‌ها به دنبال آن هستند نه سینمایی که بتواند برای تماشاگر عمومی جذاب باشد زیرا آن مختصاتی را که می گوییم پیدا نکرده و تجربیاتش به نهایت نرسیده تا بتواند در یك صورت کامل و جذاب و فرهنگی که بر حرفی که می خواهد بزند و در قالبی که آن را بیان می کند، ظاهر شود. تمام این مسائل حکایت از این می کند که سینمای ما باید دچار یك تحول جدی بشود.

سیاستگذاری و برنامه‌ریزی در زمانی که کمیت، ارزش فوق العاده‌ای در سینما دارد، نقش زیادی می تواند داشته باشد. ولی وقتی کیفیت مطرح می شود، به هر میزان که نقش کیفیت مهمتر می شود، سیاستگذاری نقش کمتری پیدا می کند. زیرا کیفیت، متأثر از حال



و هوای فرهنگی جامعه است و به تصمیم و سیاستگذاری ربطی ندارد. یعنی نمی توان تصمیم گرفت که دیده‌بان ساخته شود. اما می توان شرایط ساخت آن را فراهم کرد. یعنی شرایط کمی را می توان فراهم کرد؛ اما اگر حاتمی کیایی نباشد و قصد ساختن آن را نکرده و توان ساختش را نداشته باشد، این فیلم ساخته نمی شود. سیاستگذاری به چه گفته می شود؟ به همین چیزهایی که مثلاً درصد عوارض شهرداری کم شود، قیمت بلیت افزایش یابد، سالنهای سینما این گونه بشود و امثالهم.

ـ سیاستگذاری فرهنگی چطور؟

بهشتی: در سیاستگذاری فرهنگی هم، اهرم حکومت این چیزهاست. اما اگر منظورتان جریانات و نهضتهای فرهنگی ـ فکری موجود در جامعه باشد، آنها مدیریتش نوع دیگری است و توسط حکومتها انجام نمی شود. مگر در جایی که بخواهیم با شستشوی مغزی جامعه را پیش ببریم، و تازه آن هم فقط با سیستمهای تبلیغاتی اتفاق می افتد. ولی شما نمی توانید با آن وسایل نهضت فرهنگی ـ فکری ایجاد کنید. مدیریت یك نهضت فرهنگی طبیعت دیگری دارد. آن بسرمی گردد به اینکه ما چه شخصیتهای برجستهٔ فرهنگی داریم. آیا اینها ابزار اشاعهٔ فکرشان در اختیارشان هست یا نه؟ کلوپ فکری می توانند تشکیل دهند یا نه؟ اگر بتوانند تشکیل دهند و تریبون برای اشاعهٔ فکر از خودشان داشته باشند و شرایط حیات فرهنگی در آن مختصاتی که به نظرشان صحیح می رسد، بتواند فراهم شود؛ البته که می تواند راه بیفتد حتی اگر حکومت علیه آن باشد. شما به همین جریان شعر نو در عالم شعر توجه کنید. آیا این را حکومت شاه تصمیم گرفته بود ایجاد کند آن هم به عنوان یك نهضت ادبی و هنری در کشور؟ اصلاً چنین چیزی نبود. یك عده شاعر که اندیشه و فکری داشتند و می توانستند قدرتمند عمل کنند، تریبونهای خودشان را به دست آوردند و زیر چتر کلوپهای خودشان توانستند آدمها را جمع کرده و چنین نهضتی راه بیندازند. نقش نشریات **فردوسی**، **خوشه**، **سخن**، **نگین** و آرش و امثالهم در پا گرفتن شعر نو خیلی زیاد است. اصلاً قابل مقایسه با حرکت شاه در «کانون پرورش فکری» نیست که تازه بعد از مشهور شدن این افراد، تصمیم به درست کردن نوار از شعرهای اینها گرفت. آنها به واسطهٔ این نشریات، در حقیقت این نهضت هنری را مدیریت و سازماندهی کردند. این فقط در شعر نو و در ایران نیست.

سینما نو فرانسه توسط کایه دوسینما سازماندهی می شود نه وزارت فرهنگ و هنر فرانسه. او اصلاً حق ندارد در اینکه یك الگوی فکری داشته باشد، دخالت کند و بگوید که مثلاً در نقاشی طرفدار امپرسیونیسم و در سینما طرفدار اکسپرسیونیسم است. اینها میدان حیات

و نشـو و نمایشـان، یك میـدانی خـارج از حیـطهٔ دولت است. دولت نمی تـوانـد بـاعث و مـوجب آن شـود بلکه فقط می تـواند مـانعش گردد. فقط خود جامعهٔ هنری می تواند زمینه‌ساز چنین امـری بـاشـد. دولت تنهـا می تـوانـد مـوانـع کمی یـا فیزیکی را از سر راه بردارد.

ـ استثنائاً در کشور ما فرق می کند.

بهشتی: در مملکت ما هم فرقی نمی کند.

ـ چـرا، فرق می کنـد. مثـلاً بنیـاد فـارابی یـا وزارت ارشاد به هر حال یك نوع تفکر، سلیقه، زیـبایی شناسی خـاص یا انـدیشهٔ معینی را دنبـال می کردند و آن کلوپ بودند و هستند.

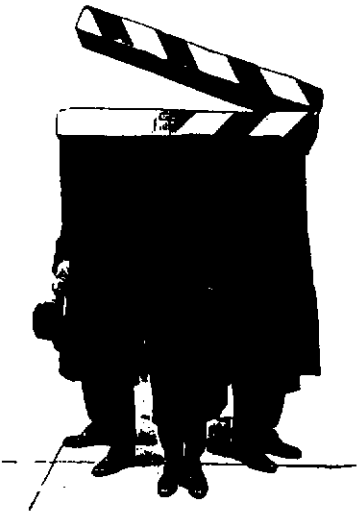
بهشتی: اگر هم این طور بوده است، به اعتبار نسبتی کـه با دولت داشتـه، نبوده بلکـه بـه اعتبـار اشخـاصی است که آنجـا بودنـد. مثلاً بنـده یك خصوصیات و فکر و اندیشـه‌ای دارم، فلان آقـا، فیلمنـامه‌اش را می آورد و می گـوید می خـواهم تـو بخـوانی. من هم می خـوانم و نـظر شخصی خودم را می گویم. اما از نظر رسمی، وظیفـهٔ من نیست و من چنین وظیفه‌ای ندارم.

ـ می خـواهم بگـویم کـه ایـن جـریـان می توانسته یا می توانـد توسط این کلوپ فکـری کـه بنیاد فـارابی یا وزارت ارشـاد است، جریـان داشته باشد.

بهشتی: می تـواند؛ امـا نه در حیثیت دولتی. دولت به چیزی اطلاق می شود که شما نـاگزیـرید بـا آن سـروکـار داشتـه بـاشیـد. یعنی بـرای فیلم ساختن و نمایش دادن ناچار به اجازه گـرفتن از آن هستیـد. امـا بـرای سـاختن آن فیلم بخصـوص مجبور نیستید نـظر شخص بهشتی را بپرسیـد. او می تـواند اخم کنـد ولی نمی توانـد مانـع جـدی بتراشد. چنانچه این مطلبی که شمـا می گوییـد،

صحت می داشت یعنی مثلاً بنیاد فارابی یک چنین حاکمیتی می داشت اینقدر تنوع در سینمای ما امکان نداشت وجود داشته باشد. اتفاقاً موفقترین فیلمهای ما آنهایی هستند که نمی توانیم یك حکم کلی درباره این قضیه که مرتبط با کلوپهای فرهنگی اینچنینی هستند، برای آنها صادر کنیم. همین الآن که **سایه خیال و عروس** درحال اکران هست؛ آیا اینها یك سینماست یا دو سینما؟ معلوم است که دو نوع سینما هستند. اتفاقاً یکی دوسال، پرفروشترین فیلم را بنیادساخته است. ولی نمی توان یك قاعدهٔ کلی از آن درآورد. اگر من یا آقایان دیگر در آنجا بودند، همیشه نقشمان را به عنوان شخصی ایفا می کردیم. به صورت نهادی و سازمانی اصلاً نمی توان سلیقه را نسبت به ساخت اعمال کرد. مگر می شود من در این جلسه نظراتم را بگویم وبعد شما بروید این سلیقه را اعمال کنید؟ کار دل را، همان دست می کند و آنجا، کار دل است.

هرجایی که بتواند نقش یك کلوپ فرهنگی را ایفا کند، می توان از او توقع داشت و مثلاً اگر سینما نو فرانسه چیز بدی است، فحشش را باید به کایه دو سینما داد. اما نمی توانید توقع داشته باشید که به کایه دوسینما بگوییم حالا که سینما نو فرانسه را خراب کردی سرعقل بیا و به آنچه من می گویم عمل کن و یك نهضت سینمایی راه بینداز. او به باورهای خودش عمل می کند. من هم اگر چنین باوری دارم، می توانم چنین نهضتی را راه بیندازم. او نمی تواند سفارش بگیرد. شاید با جوسازی و هو و جنجال بتوان تغییرات کوتاه مدتی ایجاد کرد ولی یك نهضتی که دوام داشته باشد، نخواهد بود.



می شود نام آدمها را در جامعهٔ روشنفکری، همین طوری سر زبانها انداخت. مثل تنکابنی که غیر از یادداشتهای شهر شلوغ و یکی دو یادداشت فیلم، در عالم روشنفکری کاری نکرده است. به دلیل جوسازی بی مورد، اسم او را همه می دانیم ولی او که در حوزهٔ فکر و اندیشه و هنر جامعهٔ ما اثر نداشته است. اما کسی مثل سپهری وضعش با او فرق می کند زیرا حیات او برمی گردد به آن جریان مداوم سازماندهٔ نسبت به یك جریان شعری در کشور.تنکابنی از هو و جنجال بعضی از این مطبوعات بهره برده و نامی پیدا کرده، مطبوعاتی که نقش کلوپ ندارند و فقط می توانند یك بت ایجاد کنند ولی در آخرش، تنکابنی بماند یا بمیرد، هیچ اتفاقی در عالم روشنفکری نخواهد افتاد. درحالی که اگر یك جریان هنری متوقف شود، خیلی تحولات ایجاد می شود.

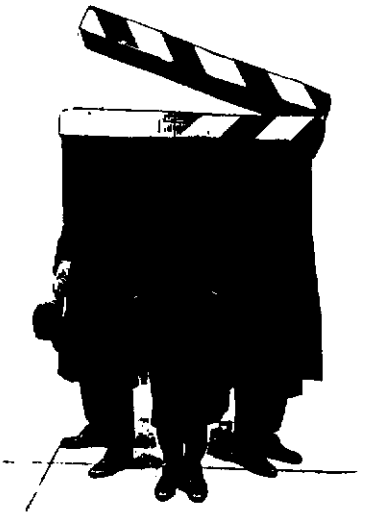
یك نکته دیگر که در صحبتها بود، این خوف است که همه فیلمها مثل عروس شود. این نکته خیلی مسائل را از این طرف روشن می کند. مگر همه می توانند عروس بسازند؟ همان طور که همه ناروئی نمی توانند بسازند.

ـ من این تعبیر را به کار نبردم.

بهشتی: نمی خواهم متهم کنم. چون دیگران این ذهنیت را دارند، من از جملهٔ شما می خواهم بهره بگیرم. همه که نمی توانند یك نوع فیلم بسازند. هر کسی فقط بلد است فیلم خودش را بسازد. اگر هم بیاید ادای راه رفتن کبك را درآورد، راه رفتن کبك را که یاد نمی گیرد هیچ، راه رفتن خودش را هم فراموش می کند. به خاطر طبع متفاوتی که فیلمسازان دارند، سینمای ما به سمت تنوع پیش می رود. تماشاگر هم به خاطر اینکه امکان انتخاب را در سینما دارد، گزینش می کند. این به واقعیت طبع تماشاگر هم نزدیك است یعنی اگر به فیلمهای مختلف و آمار استقبال از آنها نگاه کنیم، ما را کمتر به خطا می اندازد چون به طبع واقعی نزدیکتر است. درصورتی که در تلویزیون این گونه نیست. یعنی از تلفنها نمی توان نتیجه گرفت که عکس العمل واقعی مردم چی هست؟ زیرا خود عوامل فیلم هم می توانند زنگ بزنند و درخواست تجدید نمایش کنند. به دلیل تنوع تماشاگر، سینمای ما اولاً شکل بیان مختلفی خواهد داشت. این مشخص است که جنس مرغوب همیشه تعدادش کم است و جنس نامرغوب تعدادش بیشتر. اما باید هرم ما از همه‌گونه فیلم پُر باشد. با این تنوع خصوصیات کارگردانها، سینمای ما به راحتی به سمت یك نوع سینما نمی رود. این امکان هست که همه بروند دنبال صورتی از فیلمهایی که می توانند به شکل جذاب بسازند ولی حتماً این فیلمها هم با هم فرق خواهند داشت. چنانچه **هامون** و **عروس و مادر** و این فیلمهای پرفروش دو سه سال اخیر را کنار هم بگذارید، هر ورقش دفتری

است . . . همه هم پرفروش هستند . یعنی لازم نیست همه بروند هامون بسازند زیرا خراب می کنند . فقط کسی که بلد است باید آن را بسازد . عروس را هم ، کارگردانش باید بسازد . یعنی هر کس ، آنچه را بلد است بسازد . اتفاقاً فیلمسازها کم کم دارند می روند به سمت سینمایی که بلد هستند . دریك مصاحبه از من ایراد می گرفتند که سیاستگذاریهای شما باعث شده که سازنده فیلم **جهیزیه برای رباب** ، می رود فیلم **رنوی تهران ۲۹** را می سازد . درحالی که از نظر من اینها دو سینما نیستند ، یك سینماست . حالا در **جهیزیه برای رباب** ایشان نمی توانست جذابیت داشته باشد ، اگرچه یك جنبه‌هایی را بیشتر توجه کرده بود ، ولی در فیلم دوم برعکس آن معلوم است که هر دو مربوط به یك فیلمساز است . یعنی آقای شایقی هم می تواند به آن نقطه‌ای برسد که در اندازه‌های خودش مخاطب دارد . در سینمای ما به خاطر اینکه ظرفیت بالقوه‌اش بیشتر از ظرفیت بالفعلش است نمی توان روی این استقبالها ، نسبت جدی باز کرد .

من حقیقتاً باورم این است که فیلمی مثل **خانهٔ دوست کجاست؟** هم می تواند در سینمای ما مقرون به صرفه باشد . اما تبلیغات سینمایی ما متناسب با این فیلم نیست . تنها هنر این فیلم در تبلیغات ، پلاکاردش بود که مناسب ترین پلاکارد برای آن بود . اما اگر آن پلاکارد برای **عروس تهیه** می شد آیا چنین استقبالی از آن می شد؟ تناسبی ندارد . همین دو عامل ظرفیت بالقوه و بالفعل و عدم وجود پشتیبانی رسانه‌ای اثر می گذارند براینکه ما تماشاگر بالقوهٔ همین فیلمهای موجود را هم نداشته باشیم . به همین



راحتی نمی توان گفت که **خانهٔ دوست کجاست؟** یا نارونی سینما را به نابودی می کشاند .

با تمام این حرفهایی که زدم ، معتقدم که سینمای ما می تواند بدون سوبسید در مقیاس ملی ، هم به حیات اقتصادی خودش ادامه دهد و هم مختصات فرهنگی خودش را حفظ کند . شصت میلیون جمعیت ما ، رقم کمی نیست .

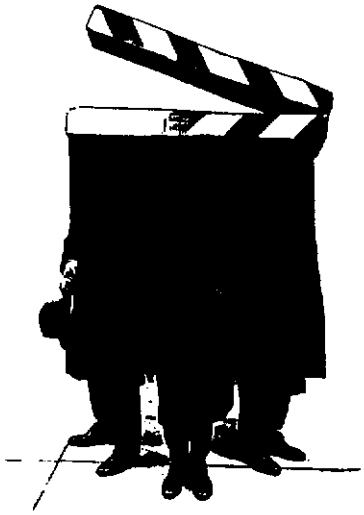
در اقتصاد جهانی ، بزرگترین سرمایهٔ کشورها ، نقدینگی یا منابع طبیعی نیست ، بازارشان است . چرا اروپا به سمت وحدت می رود؟ وحدت اروپا به خاطر این است که بتواند با امریکایی که ۲۸۰ میلیون جمعیت دارد ، رقابت بکند . زیرا با وحدت اروپا ، جمعیتها برابری می کند . شما می دانید که در اروپا قبل از وحدت سیاسی و اقتصادی به شکل کامل ، وحدت اقتصادی اتفاق افتاده بود . آنها بازار مشترك داشتند یعنی به داخل خودشان به عنوان یك بازار واحد حساب می کردند .

شصت میلیون جمعیت ما برای سینما بیشتر از نفت و وسعت سرزمین و ذخایر ارزی می ارزد . الآن ، کویت با این همه ذخایر ارزی

چون جمعیت ندارد، کاری نمی تواند بکند و همیشه از دنیا گدایی آدمیزاد می کند. عربستان سعودی و امارات متحده عربی هم همین طور هستند. این درحالی است که ما شصت میلیون جمعیت با این مختصات فرهنگی داریم یعنی از نظر تحصیلات، میزان تخصص، تنوع تخصص، رشد سیاسی و همهٔ اینها، شصت میلیون سرمایهٔ جدی و اسکناس درشت هستند. بدین خاطر معتقدم که سینمای ما در مقیاس ملی می تواند متکی به نفس، روی پای خودش بایستد. معنی این حرفم هم این نیست که درهای دنیا را به روی خودمان ببندیم. اتفاقاً به دلیل اهداف سیاسی ـ فرهنگیمان باید اولین هدفمان، هدف اقتصادی باشد. سینمای امریکا به این خاطر می آید دنیا را فتح می کند که هیچ کجا مثل سینمای شوروی نمی آید مجانی فیلم در اختیار بگذارد. یعنی امریکا، سینمایش را به همه جا می فروشد.

اینکه در خبرها می خوانید امریکا به مصر یا پاکستان، اینقدر کمك کرد، این کمکها که نقدی نیست. یك مقدارش گندم است یا مثلاً پارچه و اسلحه است، مقداری از این کمك، تعدادی فیلم است که به او می دهد. یعنی دولت امریکا می رود و از تهیه کننده، فیلم را می خرد و بعد به کشور طرف معامله می دهد. یعنی آن کشور هم آزادی عمل ندارد که هرچه خواست بخرد. حالا این کسی که فیلمها را بدین شکل خریده، برای به دست آوردن سود بیشتر، بیشتر هم نمایش می دهد. یعنی منافع اقتصادی ایشان با منافع فرهنگی ـ سیاسی امریکا هم جهت می شود.

ما که از نظر فرهنگی می خواهیم حضور



داشته باشیم، باید شاخص اصلی حضور ما، شاخص اقتصادی باشد. یعنی ما در محدودهٔ خودمان نمی توانیم موفق باشیم. اتفاقاً با اعتماد به نفس در صحنه‌های بین المللی حضور پیدا می کنیم. هیچ لزومی هم ندارد که دست گدایی به سمت این صحنه‌ها دراز کنیم، همان طور که سینمای امریکا لازم نیست دست گدایی دراز کند. اتفاقاً از این جنبه، سینمای ما در اندازهٔ کوچکی، با سینمای امریکا مشابهت دارد. البته مشکل است زیرا تازه می خواهیم شروع کنیم. ما اصلاً رقیب سینمای امریکا نیستیم. او جایی دارد و ما هم جایی، منتها ما هنوز نرفته‌ایم جای خودمان را به دست بیاوریم. سینمای امریکا با رشد تکنیکی فوق العاده بالا مجبور است به میدان برود. اما ما فیلمی می توانیم داشته باشیم که برای دیدنش از یك کشور به کشور دیگر سفری صورت بگیرد. ما عملاً چنین موردی را دیده‌ایم ولی دربارهٔ سینمای امریکا چنین چیزی امکان ندارد. البته یکی از دلایلش این است که اگر صبر کند، فیلم را برایش می آورند ولی چنانچه نیاورند، فیلم بعدی، اورا تأمین می کند.

منظور من این است که جای سینمای ما، جایی نیست که سینمای امریکا آن را اشغال کرده باشد. جای سینمای ما در تلویزیونها و حتی در سینماهای خاصی در همین اروپا و امریکا که مردم عادی بتوانند مراجعه کنند، وجود دارد.

سینمای ما این قدرت را دارد که قشرهای تحصیلکرده‌تر، جدی تر، باارزشتر را جذب کند و آنها را متقاعد کند که متقاعد کردن هریك نفر از این قشرها به معنی متقاعد شدن صدها نفر است. یعنی سینمای ما برای اینها متقاعد کننده‌تر است تا سینمای امریکا؛ حتی فیلمی که از نظر ما تجاری قلمداد می شود. فیلم **عروس** که در ظاهر یك فیلم تجاری است، در مجلهٔ **ورایتی** به نقد کشیده می شود و این درحالی است که هزاران فیلم مثل **عروس** در دنیا ساخته می شود. ما حواسمان نیست که در آب هستیم ولی معنای آب را نمی توانیم درك کنیم.

ادامه دارد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی