پلی از جشنواره به هزار توهای یک فیلمساز

میزگرد با حضور کیانوش عیاری، جواد طوسی، تهماسب صلح‌جو، مسعود میرزایی

جواد طوسی: آقای کیانوش عیاری! امسال شاهد برگزاری بیستمین دورهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر هستیم که یکی از بخش‌های جنبی آن اختصاص دارد به بزرگداشت شما به عنوان یک سینماگر مطرح بعد از انقلاب. البته این تمکگیر شدن می‌تواند عامل بازدارنده‌ای در صراحت لهجهٔ شما باشد. اساساً نقطهٔ نظر خودتان در مورد جشنوارهٔ فیلم فجر پس از نوزده سال تجربه چیست؟ آیا اساساً این رویداد توانسته است طی این مدت تأثیری در تغییر ذائقهٔ مخاطب بگذارد و از یک وجه دیگر به ارتقاء باز تصویری سینما کمک کند؟

کیانوش عیاری: نمی‌توان منکر این تأثیرگذاری شد. حالا تأثیرگذاری لزوماً به معنای رشد یک پدیده نیست و می‌تواند گاهی عامل توقف یا انحراف هم باشد. جشنوارهٔ فجر، از جهاتی عامل پیشرفت و توسعه در رشد سینمای این دوران بوده است. گاهی هم، بازدارنده یا به نوعی، موجب ایجاد یک انحراف در ذهن خانواده محدود سینمای ایران بوده است. ولی گمان می‌کنم در طول این ۲۰ سال، جشنواره مجموعی بوده تا سینما در افکار عمومی، جدی‌تر تلقی شود. در واقع جشنواره به مثابهٔ یک جشن ملی است. با آن‌که ما نمی‌توانیم سینما را در سبد خانوادهٔ ایرانی، یک عامل مهم، در حد نان و گوشت و دیگر مایحتاج روزمره بدانیم، ولی واقعیت امر این‌جاست که در شرایط غیرجوانی، سینما همیشه جایگاه خودش را داشته است. آدمی که بی‌حوصله و خسته از سر کار به خانه برمی‌گردد، ناخودآگاه وقتی تلویزیون را روشن می‌کند و پای یک سریال ایرانی یا خارجی می‌نشیند، قطعاً یک نیاز روحی را به این شکل اعلام می‌کند. بنابراین در چنین سرانه‌ای و با چنین نگاهی، حتماً سینما این وجهه را دارد که به یک واقعهٔ مهم در زندگی اکثریت مردم بدل شود. جشنوارهٔ فیلم فجر، در زمینهٔ جدی تلقی‌کردن سینما، نقش مهمی را ایفاء کرده است. ولی در برخی سال‌ها نیز شاهد بوده‌ایم که به دلیل سیاست‌های اعمال‌شده، پدیده‌هایی مثل سینمای مؤسوم به عرفانی رواج پیدا کرده و در سطح جامعهٔ کوچک فیلم‌سازان ایرانی می‌توانست تبدیل به یک انحراف شود. منکر انحرافات نمی‌توان شد. جشنوارهٔ فیلم فجر بی‌میل نبود که به زبان بی‌زبانی بگوید: سینما باید بدون توسل به بارانه، روی پای خودش بایستد و لازمهٔ چنین ظرفیتی، ساختن فیلم‌هایی است که خودشان توان جذب مردم را داشته باشند. خواه ناخواه ما متوجه می‌شویم که سینما دارد به سمت آثار تجاری و بازاری گرایش پیدا می‌کند. حداقل خواستهٔ ما از سینما ـ به عنوان تماشاگر ـ ، انسجام آبرومندانه است. همان‌گونه که جشنواره‌ای مثل «کن» ممکن است به دلیل نوع گزینش‌هایش، هر سال، خط و خطوطی را پیشنهاد بدهد، جشنوارهٔ فجر هم در محدودهٔ کشور خودمان، این فراخوان‌ها را همیشه به صورت پنهان داشته است.

طوسی: پس شما قبول دارید که جشنوارهٔ فیلم فجر تابع سیاست‌های دوران خودش بوده است. اگر این ذائقه را صحه بگذارید، آیا این روند، کماکان استمرار داشته است یا نه؟ آیا در حال حاضر می‌توانیم ظرفیت مستقلی برای چنین جشنواره‌ای قائل شویم؟

عیاری: همهٔ جشنواره‌ها این توان را دارند که مستقل عمل کنند، ولی ـ به جز تعدادی محدود ـ چند جشنوارهٔ جهانی توانسته‌اند استقلال خود را حفظ کنند؟ شاید اصلاً اصالتشان در این است که مستبد باشند. بقیهٔ جشنواره‌ها زیاد پز مستقل‌بودن نمی‌دهند.

آیا آن عدالتی که یک فیلمساز می‌تواند مدعی باشد، رعایت شده است؟ فرضاً شاید در یک سال با ریاست داوری جشنواره توسط شخصی مثل ژاردیو یا اردیو، ترکیبی از داوران به وجود بیاید که نوع نگاهشان با سیاست ولیهٔ جشنوارهٔ کن در پنجاه سال پیش هیچ‌گونه نزدیکی نداشته باشد. این عدم قرابت، دوره‌ای است. آیا باید باور کنیم که مدیر جشنوارهٔ کن به هیأت داوران دیکته می‌کند که چه سیاستی را اعمال کنید؟ انتخاب هیأت داوران و ترکیب و ترسیم و رنگ‌آمیزی‌شان، به خودی خود، می‌تواند مبین سیاست‌های یک جشنواره در هر معنایی باشد. ولی نشنیده‌ام که بر اساس رأی هیأت داوران در یک جشنواره، فیلمسازها نوع نگرش فیلمسازی خود را تغییر بدهند.

طوسی: ببینید! من نگاهی کلی به جشنوارهٔ فیلم فجر دارم. انگار این جشنواره بعد از سال‌ها برگزاری، هنوز تابع شرایط ملتهب جامعهٔ سینمایی ماست. یعنی این ترکیب متناقضی را که در سیاست‌گذاری‌های جامعهٔ سینمایی خودمان، از بدو انقلاب تاکنون دیده‌ایم. در هر دوره‌ای به یک نوع سینما متمایل بوده است و هنوز نتوانسته‌ایم به تعریف درستی در مورد سینمای فرهنگی و هنری یا سینمای ملی و پر مخاطب برسیم. به همین خاطر، نقش تأثیرگذار جشنوارهٔ فیلم فجر، فقط به همان دوران کوتاه دوازده روز برگزاری آن محدود می‌شود و یک ارتباط پیوستهٔ سالانه، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، با جامعهٔ سینمایی و سیاست‌های عمومی آن ندارد. این نقیصه یا نگاه سهل‌انگارانه، از چه نشأت می‌گیرد؟ اگر ما بخواهیم از بُعد استقلال، برای جشنوارهٔ فیلم فجر مابه‌ازای عینی و واقعی قائل شویم، در عین حال که در این دوره‌های اخیر سعی شده است ترکیب همگونی را در هیأت داوران ایجاد بکنند، ولی انگار مسائل دیگری (متأثر از جامعه، صنف و سیاست‌های جاری)، حتی من داور را هم به یک نوع نگاه سلیقه‌ای و مصلحت‌جویانه متمایل می‌کند. نقش تأثیرگذار جشنواره، زمانی کاملاً احساس می‌شود که هم بتواند به بدنهٔ اقتصادی سینما کمک کند و هم زمینه‌ساز ارتقاء فرهنگی تماشاگر شود. متأسفانه جشنوارهٔ فیلم فجر بیشتر یک شکل تشریفاتی دارد که تداوم حضورش را با همزمانی برگزاری با دههٔ فجر توجیه می‌کند. در کنار آن، ما با یک سینمای ورشکسته و کم‌مخاطب و بی‌بنیه روبه‌رو هستیم. آیا اساساً ما باید جشنوارهٔ فجر را منتزع از این شرایط تعریف کنیم و بگوییم اصلاً لازمی نیست که یک جشنواره فرهنگی و سینمایی بتواند این‌قدر نقش تأثیرگذار را داشته باشد؟!

عیاری: بی‌آن‌که قصدم کم‌بها کردن پدیدهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر در طی بیست سال گذشته باشد، یک مثال می‌زنم. شهرداری می‌آید بخت شهر را دگرگون می‌کند و شهردار دیگری بر اساس سلیقهٔ خودش می‌خواهد شکل دیگری به وجود آورد. یعنی احتمال یک سلیقهٔ شخصی، یا یک جهان‌بینی خاص، چون که کار پژوهشی و مطالعهٔ علمی انجام نشده است. متأسفانه مسائل فرهنگی و هنری در جامعهٔ ما نهادینه نشده است. طبیعی است که جشنوارهٔ فجر بتواند جولانگاه سلیقه‌های شخصی باشد. ضمن این‌که ما اساساً به دلایل گوناگون اجتماعی، در تصویر کردن زندگی توأم با راستی و درستی در پیرامون خودمان، چند بن‌بست عمده داریم. ما هنوز در زمینهٔ برخی مسائل در فیلم‌هایمان ناچار هستیم واقعیت را تحریف کنیم و آن را به عنوان یک قاعده و قانون بین خودمان و تماشاگر تلقی کنیم و بر اساس این موافقت به وجود آمدهٔ سراسر کذب بین تولیدکننده و مخاطب، کارهای سینمایی‌مان را هم انجام دهیم. هرجایی که ما می‌خواهیم به نوعی جسارت را نشان بدهیم، این بن‌بست‌ها را می‌بینیم که بخشی از آنها، واقعیت‌های زندگی‌مان هستند. جشنوارهٔ فجر نیز در طی بیست سال گذشته، ناچار بوده است از این شاخ به آن شاخ بپرد. اما به‌رغم تمام این اتفاق‌ها، جشنوارهٔ فجر به یک جشن ملی بدل شده است و حالا «خانهٔ سینما» هم می‌خواهد این نقش را ایفاء کند که شاید در سال‌های آینده بتواند اهمیت جشنواره فجر را پیدا کند.

طهماسب صلح‌جو: بحث از جایی شروع شد و اکنون به جایی کشید که من ترجیح می‌دهم فقط گوش کنم. ولی چون صحبت از این قضیه پیش آمد که جشنوارهٔ فجر نمی‌تواند در روند سینمای ایران تأثیرگذار باشد یا حتی نظارتی اعمال کند، باید بگویم که جشنوارهٔ فجر ـ در بین انبوه جشنواره‌های ریز و درشت داخلی ـ تنها جشنواره‌ای است که روی سینمای ایران هم نظارت داشته و هم تأثیرگذار بوده است، یعنی خط مشی و جریان و روند سینمای ایران را همواره جشنوارهٔ فجر رقم زده است. واقعاً نباید جشنوارهٔ فجر را با جشنواره‌هایی که تعریف مشخص و پیشینه‌ای طولانی دارند، مقایسه کنیم. می‌توان فرض کرد که این رویداد، جشنواره نیست، بلکه رخدادی است که برای روشن کردن راه سینما در دو دههٔ گذشته شکل گرفته است. در طی سال‌های گذشته، اگر سینمای ایران افت و خیزی داشته است، باید آن را از چشم جشنواره ببینیم. حتی آقای عیاری هم در حرف‌هایش اشاره کرد که جشنوارهٔ زمانی در شکل‌دادن به یک نوع سینمای عرفانی، نقش خیلی مؤثری داشت. این که سینمای عرفانی مورد نظر انحرافی بود یا اصالت داشت مهم نیست، مهم این است که آن جریان سینمایی متناسب با شرایطی بود که شاید حاکمیت وقت لازم می‌دانست. ما نوسان مسیر سینما را باید با شرایط سیاسی ـ اجتماعی بیست سال گذشته بی‌ارتباط ببینیم. بخصوص که دورانی به‌شدت پوتانسیل را پشت سر گذاشته‌ایم و شرایط موجود ایجاب می‌کرد که سینما همسو با دگرگونی‌ها حرکت کند. زمانی جشنوارهٔ فجر به سینمای جنگ و دفاع مقدس بیشتر بها می‌داد؛ آن هم سینمایی که به فراخور وضع موجود، برای تهییج افکار عمومی، جنگ را معرفی می‌کرد. در کنار آن جریان، وقتی فیلمی مثل آبادانی‌ها ساخته شد، چندان مقبول طبع قرار نگرفت؛ درست است آقای عیاری؟

عیاری: بله؛ کاملاً درست است.

صلح‌جو: همین قضیه در دیدگاه فیلمسازی مثل شما، نسبت به جشنواره، ناخودآگاه به‌وجود می‌آورد. آقای عیاری! الان چند دوره است که شما در جشنواره حضور ندارید؟

عیاری: نزدیک به ده سال؛ فکر می‌کنم آخرین فیلمم، آبادانی‌ها در سال ۱۳۷۱ بود.

صلح‌جو: در حالی‌که فیلم بودن یا نبودن را اگر با معیارهای جشنواره‌ای ارزیابی کنیم، اتفاقاً باید باب دندان جشنواره باشد، یعنی فیلمی است که باید در جشنواره پاسخ اولیهٔ خودش را بگیرد، ولی به نظر می‌آید سازندگانش حتی از ارائهٔ آن به جشنواره خودداری کردند و چندان رغبتی نداشتند که فیلم را به جشنوارهٔ فجر ارائه کنند، و بعد هم در اکران عمومی، سرنوشت بدی پیدا کرد که من دقیقاً نمی‌دانم ناکامی فیلم بودن یا نبودن در اکران عمومی تا چه اندازه به شوکت نکردن فیلم در جشنواره ربط دارد. ولی حدس می‌زنم بی‌ارتباط هم نباید باشد. جشنوارهٔ فجر برآمد سیاست‌گذاری‌های دولت است. اگر در دولت اتفاقی بیفتد و سیاست‌های حکومتی تغییر کند، طبعاً در جشنواره هم بازتاب دارد و از این طریق به سینما منعکس می‌شود. یعنی ما الان سینمایی داریم که به

سمت پسند تأمه روی آورده است و این تغییر مسیر را نباید با سیاست‌های دولت بی‌ارتباط بدانیم. به هر حال جشنوارهٔ فیلم فجر در طی سال‌ها برگزاری، بر روند سینمای پس‌ار تأثیرگذار بوده است و اگر هم گاهی بین دست‌اندرکاری کم‌رنگ شود و ما نقدو و مسئولان آن را مثل گذشته بر سینما نبینیم، در واقع حاصل برنامه‌ریزی‌های کارگزاران جشنواره است یعنی خواسته‌اند سایه‌شان را از روی سینمای ایران مقداری کم کنند.

عیاری: دربارهٔ سرکت نکردن فیلم بودن یا نبودن در جشنوارهٔ فجر باید بگویم که زمان نامناسب اعلام‌شدن فیلم، باعث شد که به آن دوره از جشنواره نرسد...

صلح‌جو: زمانی فیلمسازها سعی داشتند به هر قیمتی فیلم را به جشنواره برسانند و...

طوسی: آقای صلح‌جو به نقش بسیار مؤثر جشنوارهٔ فیلم فجر اشاره داشتند. ما؛ یک دوران دفاع مقدس را تجربه می‌کنیم، ولی در کنارش سینمای اجتماعی هم، موجودیت مستقل خودرا دارد. در صورتی که عامدانه این سینما محو می‌شود و فیلم‌هایی که قابلیت و استحقاق لازم را برای مطرح شدن دارند، هیچ انگاشته می‌شوند و از آنها حمایت به عمل نمی‌آید. نمی‌خواهم از قبیحی اسم بیاورم که سوءتفاهم ایجاد کند. بخصوص این اتفاق در دوراتی افتاد که همان سینمای به اصطلاح «گیشه‌ای» بیشتر تصمیم‌گیرنده و یک دورهٔ چندساله را شامل می‌شد. اگر در دوره‌های اخیر جشنوارهٔ فیلم فجر، فیلمی مثل آژانس شیشه‌ای برگزیده یا حتی‌کما به عنوان فیلم برتر انتخاب می‌شود، این ناشی از سر بحث سیاسی دوران اخیر است. به هر حال، در یک شرایط متعادل انتظار می‌کند که به همهٔ این نوع نگاه‌ها و گونه‌های مختلف سینمایی، اهمیت و توجه یکسان شود. در صورتی که غالب شاهد بوده‌ایم که به یک مضمون خاص متناسب با هدف و سیاست‌های فرهنگی و هنری دوران خودش (به‌ویژه در دوره‌های اولیه جشنواره) توجه شده و بقیهٔ مضامین مطرح، در حاشیه قرار گرفته‌اند.

صلح‌جو: این قضیه دو جنبه دارد: یکی ارزیابی عملکرد جشنواره است و دیگری پیشنهاد دادن به جشنواره... ما فعلاً عملکرد جشنواره را ارزیابی و بررسی می‌کنیم. این‌که آنها باید چه کار بکنند، حرف دیگری است. هر وقت از ما پرسیدند شما بگویید که ما چه کنیم؟ می‌توانیم بگوییم، وگونه خودشان راه خواهند رفت. من فکر می‌کنم که سیاست‌گذاری‌ها دقیق‌تر می‌سنجند که در چه برهه‌ای و به قرارخور چه سرانه‌ای، چه نوع سینمایی را ترویج کنند. آقای عیاری می‌توانند در مورد حرف‌های ما دربارهٔ فیلم آبادانی‌ها و بودن یا نبودن دقیق‌تر توضیح دهند.

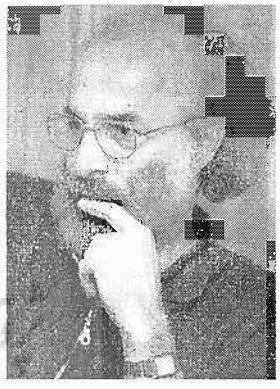
عیاری: متأسفانه نمی‌شود دربارهٔ بودن یا نبودن صحبت کرد. من به طور خصوصی برایتان توضیحی را تعریف کردم. خودداری کردن من، زیاد هم از روی محافظه‌کاری نیست. در طی سال‌ها وقایع زیادی را در صندوقخانهٔ دل خودم بایگانی کرده‌ام. هیچ‌خیال نبودم که بخواهم از آنها مستمسکی بسازم. هیچ وقت نخواسته‌ام حتی را بدست آورده باشم یا جایی را پرملا کرده باشم. این‌ها را بخشی از میزان پذیرش خودم در رابطه با وقایع پیرامونی‌م تلقی می‌کنم. نه منتی می‌گذارم و نه حرف می‌زنم. ما فیلم آبادانی‌ها زمانی که در جشنوارهٔ سال ۱۳۷۱ به نمایش گذاشته شد، به طور خیلی جدی مورد بی‌مهری قرار گرفت و هیچ علاقه‌ای به این فیلم و دیدن آن نبود. من هم در آن مقطع وقت حاضرنبودم، ولی به‌صورت مطلق ندیده نشدن آبادانی‌ها، بر یک توجیه‌پذیر نبود. کاندید شدن یک فیلم، نشانگر صاحب ارزش بودنش نیست، سال گذشته که من داور جشنوارهٔ فیلم کودک اصفهان بودم، به عینه دیدم که در داوری، استقلال و آزادی کامل موجود بود. کوچک‌ترین ذهنیتی برای من به‌وجود نیامد که بخواهند خط و نگرش خاصی را به ما تحمیل کنند تا فرصت‌ها فیلمی و بهتر ببینیم. ترجیح داده بودیم که در بضاعت محدود جشنوارهٔ اصفهان، جایزهٔ بهترین فیلم را به فیلم زمانی برای مستی اسب‌ها بدهیم. در هیأت داوران ما، جریان دیگری هم وجود داشت که با این نوع نگاه مخالف بود و اعتقاد داشت که فیلم زمانی برای مستی اسب‌ها متعلق به کودکان نیست؛ کودکانی که فراموشت از دیدن یک فیلم لذت ببرند. این جریان می‌گفت که باید بدون روتوربایستی و ترس از محاکمهٔ روشنفکران، جایزه را به فیلم یکی بودا بدهیم. اگر آن جریان از نظر تعداد و کمیت می‌چربید، مسلماً حرفش را به کرسی می‌نشاند، بی‌آن‌که این تأثیر در خارج از هیأت داوری اتفاق افتاده باشد. به هر حال فیلم زمانی برای مستی اسب‌ها جایزهٔ اول را گرفت، و خود من هم جزو کسانی بودم که سنگ این فیلم را به سینه‌ام زدم. اما با جسم گردان. پیش خودم می‌گفتم بی‌کاش فیلم دیگری جایزهٔ بهترین فیلم را می‌گرفت، چون یکی بود. یکی بود از نظر کیفی، نمی‌توانست در اندازه‌های دریافت جایزه، حتی در یک جشنوارهٔ کم بضاعت مثل جشنوارهٔ یارسال باشد. جایزهٔ اول هم باید حریم و ارزش‌هایش حفظ شود. حالا اگر یک قدم به عقب برگردیم و بگوییم داوران را چه کسانی انتخاب با گلچین کرده‌اند و در کنار هم قرار داده‌اند و انتخاب هیأت داوران را یک الگوی از پیش تعیین‌شده بدانیم، زود بدگمانی است. من دو دوره هم داور جشنوارهٔ فجر بودم. یک‌بار زمانی که فیلم مصائب شیرین جایزهٔ بهترین فیلم را گرفت و یکی هم حدود ده سال پیش. آقای مهاجرانی در دفاع از استیضاح وانوی خودش گفت که فیلم منتخب ما در جشنوارهٔ فجر فیلم، فیلم جنگی نبود بوده است. من شاهد بهره‌گیری درشمندانهٔ آقای مهاجرانی از این انتخابی نبودم و بر کارشناسی بودم. ما در دفاع از توسعهٔ اصلاحات سکوت کردیم. در واقعیت امر، انتخاب فیلم نبود که اتفاقاً من یکی از سرسخت‌ترین طرفدارانش برای اخذ جایزهٔ اول بودم، هیچ ارتباطی به سیاست‌های دنبکه‌شده از بیرون نداشت و در یک فضای بسیار عادلانه صورت گرفت، در چنین شرایطی ممکن بود یک فیلم دیگر دربارهٔ دفاع مقدس جایزه را بگیرد، اما همه این‌ها برمی‌گردد به این‌که هیأت داوران را چگونه در کنار هم قرار داده‌اند؟ این بازی چگونه شکل گرفته است؟ این شطرنج‌باز قهار کیست که بخواهد در انتخاب هیأت داوران، ترکیبی را رعایت کند که در نهایت به مسیری دلخواه ختم شود؟ من چنین شطرنج‌باز قهاری را که بیش از شش، هفت حرکت را بتواند پیش‌بینی کند، واقعاً نمی‌شناسم. اگر چنین نابغه‌ای وجود داشته باشد، فکر می‌کنم ارزه‌جای انتخاب حساب‌شدهٔ هیأت داوران یک جشنواره، به کارهای مهم‌تری در عرصهٔ برنامه‌ریزی من کشور می‌پردازد.

صلح‌جو: ما باید به نتیجه کار فکر کنیم و ببینیم آیا واقعاً جشنواره در تعیین خط مشی برای سینمای در طی دو دهه گذشته، نقش مؤثری داشته یا نه؟ من نمی‌دانم پشت پرده چه خبر است؟ چطور فیلم و داور انتخاب می‌کنند؟ ولی وقتی نتیجه را ارزیابی می‌کنیم، به نظرم می‌آید که جشنوارهٔ فجر توانسته است در طی دو دهه گذشته جریان‌ساز باشد. این را شما قبول ندارید؟

عیاری: خیر؛ برای این‌که به متغیرهای اجتماعی به‌شدت اعتقاد دارم، بنابراین نمی‌توانم منکر بده بستان جشنواره و یک جامعهٔ در حال پویایی شوم و نقش متقابل

جشنواره و سینما را نادیده بگیرم. به هر حال، جشنوارهٔ فجر در دوران طولانی برگزاری‌اش، خط و خطوطی را خواسته یا ناخواسته به سینما ما القاء کرده و در فراروی سینمای ایران گذاشته است، و این یک تعارف نوام با جبابریت بوده است. اگر این تعارف مورد پذیرش واقع نمی‌شد، شاید با واکنش تندتری از جانب ارائه کنندگان و طراحان آن نظام فکری واقع می‌شدیم. جشنوارهٔ فجر، تحت تأثیر شرایط اجتماعی، خواه ناخواه باید خودش را تطبیق می‌داد و البته متقابلاً هم این اتفاق می‌افتاد. دینامیزم اجتماعی در واقع، شامل همین بده بستان است و تحت هیچ شرایطی نمی‌توان منکرش شد، و تحلیلش هم ساده نیست. من دقیقاً حافظه‌ام مدد نمی‌کند، ولی به‌خاطر دارم در سال‌های ۶۳ و ۶۴، تأثیرگذاری جشنواره را می‌شد روی تولیدکنندگان اصلی سینمای ایران دید. جشنوارهٔ فجر در همان سال‌های اولیه، به نوعی دیکته هم می‌کرد، برای همهٔ ما، سینمایی که تازه وارد آن سده بودیم، آن‌قدر هیجان‌انگیز بود که بتوانیم تحت تأثیر جشنواره واقع شویم و از عدم حضور فیلم‌مان در جشنواره احساس ناراحتی کنیم. نمونه‌اش برخورد با فیلم خودم بود و این سوءتفاهم دامن‌زده شد که فیلم شیخ کژدم، نظام سینمای کشور را زیر سئوال می‌برد. من این را توهین به شأن هنر می‌دانم که یک فیلم و مثل یک بیانیه تلقی کنند. در آن سال بی‌توجهی به شیخ کژدم، باعث حزن من شد، ولی الان چنین حساسیتی ندارم. سنم بالاتر رفته و نگرشم متفاوت شده است. حالا دیگر نبودن فیلمم در جشنوارهٔ فجر، شکل حزینی از ماجرا را برایم ندارد.

صلح‌جو: علتش چیست؟



عیاری: انگیزه‌هایم فرق کرده‌اند. شاید اگر این سریال دوازده را که می‌سازم ببینید، بهتر متوجه شوید که من دنبال چه چیزی هستم. الان اگر یک فکر سینمایی را در طی چند ماه اخیر به‌راحتی و آسودگی کنار گذاشته‌ام تا سریال دوازده را بی بگیرم، به دلیل این است که آسوده‌تر می‌توانم در مدیوم تلویزیون اثری را خلق کنم که بیشتر دوستش دارم و در این‌جا دستم بازتر است. دیگر هیچ گوشه‌ای از تماس، برای من جذابیت ندارد. من دوستانم را نمی‌شناسم، ولی محصولاتشان را می‌شناسم. بر اساس کیفیت و نوع محصولات، متأسفانه می‌بینم که شاخک‌هایشان برای درک نیازهای بالقوهٔ جامعه، حساس‌تر شده است. الان در اتاق همکارانم می‌بینم وقایعی را پیش‌بینی می‌کنند که می‌تواند در یک سال آینده محصول تولیدی‌شان، با نیاز روز جامعه، منطبق و جوابگوی تنش‌های اجتماعی احتمالی جامعه باشد. البته نمی‌توانم کاملاً این جور حساسیت‌ها را رد کنم، چون فکر می‌کنم بخشی از کار ما ایجاد ارتباط است. سال‌ها پیش هم گفتم که از دیدن صف طولانی تماشاگران، قند توی دلم آب می‌شود. برای فیلم‌هایی چون آن سوی آتش، بودن یا نبودن و آبادانی‌ها، انتظار دیدن صف‌های طولانی را داشتم.

میرزایی: آیا می‌توانید علت این تفاوت‌ها را بیشتر روشن کنید؟ آیا واقعاً جشنواره نقش خودش را در ذهن شما از دست داده یا انگیزه‌هایتان تفاوت کرده است؟

عیاری: ابداً! جشنواره برای من حتی به عنوان یک تماشاگر، دوران پرانتهایی است. هر وقت این دوران فرا می‌رسد، آرزو می‌کنم زودتر تمام شود. چون می‌خواهم زودتر از این تب فاصله بگیرم. گاهی هم پیش آمده که برنامه‌ریزی کرده‌ام و به مسافرت رفته‌ام تا دور از این التهاب‌ها باشم. این یک دوری مزورانه و از روی تنگ‌نظری نیست. بلکه هرگاه از شرایط عادی خودم دور می‌شوم، احساس ناامنی می‌کنم. حتی در جشن‌ها و مهمانی‌ها هم آرزوی من این است که زودتر تمام شوند و به خلوت خودم بخزم و به سمتش بروم. به همین خاطر، تقریباً در بیشتر دوران‌های جشنوارهٔ فجر غایب بودم. البته غایب را به عنوان یک تماشاگر عرض می‌کنم. از دیدن این همه برنامه فیلم و برنامه‌های متنوع دچار سرگیجه می‌شوم و نمی‌دانم کدام‌شان را باید انتخاب کرد؟ اگرچه ممکن است فیلمی از این برنامه‌ها و فیلم‌ها تکراری بوده باشند. روی هم‌رفته، جشنوارهٔ فجر هنوز برای من یک پدیدهٔ هیجان‌آور است.

میرزایی: حالا بیایید ببینیم که اصلاً جشنوارهٔ فجر برای چه طراحی شده و چگونه تا به این‌جا رسیده است؟ فرضاً جشنواره‌هایی مثل اسکار، کن، ونز و... یک تعریف مشخص دارند که بر اساس آنها با جشنوارهٔ فیلم فجر، قابل قیاس نیستند. اگر جشنوارهٔ فجر، آن‌قدر معتبر نشده که چند کارگردان خارجی معتبر و صاحبنام در آن شرکت کنند؟ چرا آن اعتبار جهانی را پیدا نکرده تا فیلمسازان معتبر خارجی نیم‌نگاهی هم به این طرف داشته باشند؟

طوسی: به هر حال شاخص‌های بین‌المللی برای ما که جشنوارهٔ فیلم نیستیم را هم پیش از انقلاب دیده‌ایم، تعریف مشخصی دارد. حضور ما آن قدر به این فیلد و بند معتقد هستیم که کم‌کم قائل به تفکیک شویم و یک هیأت داوری بخش بین‌المللی بیاوریم و یک هیأت داوری برای بخش داخلی. ولی هنوز آن شاخص‌ها و یک جشنواره، نشانه‌های اصلی و واقعی برای یک جشنوارهٔ بین‌المللی را نمی‌خواهیم بپذیریم و همواره از آن فرار می‌کنیم و خودمان را به کوچهٔ علی‌چپ می‌زنیم؟ در این صورت، چه اشکالی دارد که ما خودمان را محدود به یک جشنوارهٔ داخلی کنیم؟ ما در این چند سال اخیر، جشنوارهٔ فجر به‌طور همزمان یک جشنوارهٔ داخلی و یک جشنوارهٔ ـ در ظاهر ـ بین‌المللی را تجربه می‌کنیم و بعضی فیلم‌ها حضور توأمان در هر دو بخش داخلی و بین‌المللی دارند. آیا فکر بهتر نیست که ما یک زمان جدا گانه‌ای را برای جشنوارهٔ بین‌المللی در نظر بگیریم؟

عیاری: من گمان می‌کنم جشنوارهٔ فاجره هم یک بخش داخلی و یک بخش بین‌المللی دارد که احتمالاً جزء پنج جشنوارهٔ گروه «الف» محسوب می‌شود. اما چند سال پیش که آن‌جا حضور داشتم، گویا این بخش داخلی برگزار شد و بعد نوبت رسید به بخش بین‌المللی. راجع به جشنوارهٔ فجر همیشه این سئوال وجود دارد که با توجه به برخی محدودیت‌ها، چه‌طور می‌شود یک جشنوارهٔ بین‌المللی برگزار کرد؟ آن دخل و تصرف در فیلم‌ها نمی‌تواند در یک جشنواره با عنوان «بین‌المللی»، توجیه منطقی داشته باشد. با وقتی ناچار می‌شویم به صورت گزینشی با برخی فیلم‌ها روبه‌رو شویم، خواه ناخواه اصل محدود کردن جشنواره را پذیرفته‌ایم. اگر نخواهیم واژه «تنازل کردن» را بکار ببریم، محدود کردن یعنی اجازهٔ رشد به جشنواره ندادن. این جشنواره ممکن است تا زمانی که چنین ذهنیتی در آن حاکم است در همین قد و قواره باقی بماند.

صلح‌جو: پس می‌توان نتیجه گرفت که بین‌المللی بودنِ جشنوارهٔ فجر، فقط جنبهٔ صوری دارد. یعنی اسمش بین‌المللی است، مثل نمایشگاه بین‌المللی...

عیاری: البته جشنوارهٔ فیلم فجر، عضو کنفدراسیون جشنواره‌هاست و جزو فستیوال‌های گروه «ب» دنیا محسوب می‌شود که در این گروه، فستیوال‌های فراوانی از «اوکارنو» تا «مونترال» وجود دارد، ولی خواه ناخواه، گروه «ب» هم بالا و پایین‌های فراوانی دارد.

طوسی: می‌خواهم به این مسأله برسیم، چرا فیلم‌هایی که به عنوان آثار برتر از طرف داوران انتخاب می‌شوند، نمی‌توانند آن نقش جریان‌سازی را که آقای صلح‌جو اشاره کرد دارا بوده، و ارتباط گسترده با مخاطب داشته باشند. اتفاقاً در بیشتر اوقات می‌بینیم که بدترین اکران تجسم این نوع فیلم‌ها می‌شود. همین فیلم چیزهاکه به عنوان فیلم برتر جشنواره انتخاب شد، دو سال بعد در بدترین زمان، اکران عمومی پیدا کرد. فیلم بارانی نیز، شرایط چندان دلپذیری را از نظر اکران عمومی نداشت. ممکن است استدلال سیاستگذاران و یا کسانی که نقش تعیین‌کننده‌ای در اکران عمومی سینماها دارند، این باشد که اساساً این قبیل فیلم‌ها نمی‌توانند از فروش مناسبی برخوردار شوند. در این صورت بیاییم مدیری سیاستگذاری‌هایمان را با وجوه فرهنگی این فیلم‌ها همسو کنیم و یک بازنگری اساسی در شیوهٔ اکرانسان داشته باشیم. اگر حسابی جدا برای این فیلم‌ها از نظر ارتباط تدریجی با مخاطب و تغییر ذائقه فرهنگی هنری باز کنیم و در مورد سینماهای نمایش‌دهنده نیز سوبسید یا تسهیلاتی را سوبسیدی در نظر بگیریم، دیگر این دسته از فیلمسازان فقط دلشان را به جشنواره‌های خارجی خوش نمی‌کنند. یعنی من فیلمساز مخاطب این‌جا را از یاد نمی‌برم و از همان ابتدا برای مخاطب آن طرف سرمایه‌گذاری نمی‌کنم.

عیاری: سیاست‌های دولتی، حتی در دموکراسی‌های آرمانی مثل کشورهای اسکاندیناوی هم در نهایت از جانب دولت، به یک انتظاراتی منجر می‌شود. ما همه فکر می‌کنیم که راه بهتر و صریح‌تر این است که سینما به هر شکل، از حیث تولیدات و امکانات، نمایش و جشنواره‌ها، مستقل باشد. اگر جشنوارهٔ فجر که می‌دانیم یک جشنوارهٔ دولتی است، همسو با اکران عمل بکند، گمان می‌کنم همین رنجش‌های فعلی بیشتر از همیشه خواهد بود. به نظر می‌رسد که فیلم‌های برتر به زعم دولت و سیاستگذاران، چون بازار را می‌گیرند و اکران‌های خوب را هم به دست می‌آورند و بقیه فیلم‌های طردشده هستند یا اگر طردشده نباشند، لااقل فیلم‌های مورد علاقهٔ مسئولان دولت نیستند. بنابراین بهتر است که این دو سیاست را از یکدیگر کاملاً مستقل کنیم تا هر کدام، سازِ خودشان را بزنند. اما دقیقاً اشکال از این‌جاست و به همین دلیل است، گاو، پلنگ فعلی شکل می‌گیرد و با همین بن‌بست‌هایی که درباره‌شان صحبت می‌کنیم، مواجه می‌شویم. یک‌جا قرار است که جشنواره سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های دولت را از حیث فرهنگی به جامعه القاء بکند، و در جایی دیگر ـ مثلاً اکران آزادانه که تعدادی از اعضای اهل صنف هم در آن حضور دارند ـ راجع به سیاست‌های اکران تصمیم بگیرند. واقعاً نمی‌خواهم بدبینانه راجع به این جریان صحبت کنم و بگویم که خانه از پای‌بست ویران است، اما شرایط را در هر حال مهم و بسیار تعیین‌کننده می‌دانم. گاهی از تق زدن عده‌ای از همکارانم راجع به برخی از مسائل درون صنفی و یک‌سری کاستی‌ها تعجب می‌کنم.

صلح‌جو: البته به یک نکته باید توجه کنیم و آن قیاس بین نقش جشنواره‌های خارجی بر سینمای ایران و نقش جشنوارهٔ فجر در سینمای ایران است. به نظر من این قیاس جالبی نیست. به این خاطر که جشنواره‌های خارجی تکلیفشان کاملاً با سینمای ایران روشن است. آنها دیدگاه خاصی را نسبت به سینما و جامعه به عنوان نگرش بدبرش در نظر گرفته‌اند و بر همان مبنا، محصولات سینمای ایران یا حتی کشورهای دیگر را در جشنواره‌های خودشان می‌پذیرند و اگر خوب بود جایزه می‌دهند و اگر هم نبود، کنار می‌گذارند. ولی جشنوارهٔ فجر برای خودش دردسر درست کرده است، یعنی می‌خواهد مجموعه‌ای از ژانرها و شیوه‌ها و گرایش‌های سینمایی را پاسخ‌گو باشد. با این‌که فیلم را برای بخش مسابقهٔ جشنواره گزینش می‌کند. اما در انتخاب‌ها تنوع عجیبی وجود دارد. اگر فیلم‌های سال گذشتهٔ جشنواره را با هم مقایسه کنیم، آنها را خیلی با هم متفاوت می‌بینیم. ما نمی‌توانیم برای این تفاوت، یک مبنای فکری و دیدگاهی تعیین بکنیم و بگوییم دیدگاه جشنواره نسبت به سینما این است، چون تنوع خیلی زیاد است. جالب این که چنین طیف متنوعی باز هم به جشنواره می‌آید و کاندیدا هم می‌شود. اگر در جشنوارهٔ سال گذشته فیلمی را که جایزه‌های اصلی را با فیلمی که بیشترین کاندیدای جایزه بوده مقایسه کنیم، می‌بینیم هیچ سنخیتی با هم ندارند! نمی‌دانم شاید هم اصلاً سیاست همین است. همین باعث می‌شود که تنوع برای جشنواره، دیدگاه تعیین کرد. در حالی که فکر می‌کنم هر جشنواره باید از دیدگاه خاصی پیروی کند. در غیر این صورت آن تناقض‌ها و چندگانگی و به قول شما شتر، گاو، پلنگ به‌وجود می‌آید. جشنواره‌های فرهنگی بر اساس دیدگاهشان توانسته‌اند یک جریان در سینمای ایران به وجود آورند که اتفاقاً اگر ارتباط آن جریان با جشنواره‌های فرهنگی قطع شود، این نوع سینما خودبه‌خود حذف می‌شود. اما جشنوارهٔ فجر نمی‌تواند جریان خاصی را در دل سینمای ایران بدنه بیاورد و از بین همه گرایش‌های سینمایی، بهترین‌ها را انتخاب بکند، چون می‌خواهد به همهٔ جوانب خاطر داشته باشد و به همه پاسخ دهد.

طوسی: دلیلش مشخص است چون هنوز سینمای ما به شرایط تثبیت‌شده‌ای در همهٔ این عرصه‌ها نرسیده است. یعنی هنوز نمی‌توانیم یک سقف تولید سالانه مناسب و مشخص برای سینمایی که به بدنهٔ اقتصادی نزدیک است، داشته باشیم. یا تعداد معینی فیلم فرهنگی و هنری در هر سال داشته باشیم که بتوانند مخاطبین خاص خودش را جوابگو باشد. بنابراین ناخودآگاه بدون این‌که من داور در آن دوران ده روزه، آقا بالاسری داشته باشم، این مصلحت‌اندیشی به‌طور ناخودآگاه تحمیل می‌شود. یعنی سر میز مذاکره و در تصمیم‌گیری نهایی، تمام جوانب را در نظر می‌گیرم. از یک طرف می‌بینیم فیلمساز مطرحی که سینمای پیش و بعد از انقلاب را تجربه کرده، بعد از یک وقفهٔ ده ساله، فیلمی ساخته، پس خود مسی‌گوییم بی‌انصافی است که بخواهیم او را نادیده بگیریم. در عین حال می‌بینیم که در کنارمان

یک تهدیدکنندهٔ حرفه‌ای بخش خصوصی نشسته که کارش را خوب بلد است. او این توقع را دارد و نظر خودش را نیز با هوشمندی جا می‌اندازد که این نوع سینمای بخش خصوصی را هم فراموش نکنیم. و در کنارش متقاعد می‌شویم تا از فیلمی که به‌درستی قابلیت جهانی‌شدن دارد، حمایت کنیم.

میرزایی: خب! فکر نمی‌کنید دلیلش فقدان یک فکر مستقل باشد؟ همان‌طور که شما اشاره کردید، هیچ فشاری نبوده و ایشان هم می‌گویند در دورهٔ قبل هم فشاری نبوده است. نقش این تفکر مستقل، کم است. نه تنها در سینما، در حوزهٔ ادبیات و جشنوارهٔ کتاب سال نیز همین نوع نگاه را داریم. آن‌جا هم می‌بینید که آقای احمد محمود می‌آید مطلب خودش را می‌گوید. در همین جشنوارهٔ سال گذشته، فیلم آخر بازی در بیشتر رشته‌ها کاندید می‌شود، ولی نهایتاً فقط یک دیپلم افتخار می‌گیرد...

عیاری: البته به نظر من این طبیعی است. نمی‌دانم چرا در موردش این‌قدر جنجال راه افتاد.

من خیلی ساده با این مسأله برخورد کردم، یعنی فکر کردم فیلم آخر بازی یک فیلم میان‌مایه است. نه فیلم بدی است و نه فیلم خوب و درخشانی است. یک سری ویژگی‌هایی دارد که به اتکاء آنها توانسته در آن رشته‌ها کاندید شود. نکات خیلی مثبت و در یکی دو مورد حتی نکاتی درخشان در این فیلم دیدم. این فیلم توان آمدن تا یک مرحله را داشته است، اما نتوانست وارد یاشگاه درخشان‌ترها بشود.

طوسی: در واقع با حجم وسیع فیلم‌های متوسط در آن دوره، آخر بازی از بقیه شاخص‌تر بوده است. ولی آخر بازی قابل قیاس نیست با فیلمی که جایزه می‌گیرد، و این تناقضی است که از موقعیت جشنوارهٔ فجر ناشی می‌شود. یعنی این جشنواره مثل یک پهلوان دوست دارد دستش را بیندازد و تمام سینمای ایران را در آغوش خودش بگیرد. نمی‌خواهد این را بپذیرد که اگر قرار باشد جشنواره‌ای با اعتبار فرهنگی یا هنری یا حتی صنعتی، سینما را به خودش اختصاص بدهد، باید از برخی ملاحظه‌کاری‌ها چشم بپوشد و بعضی چیزها را کنار بگذارد. جشنواره‌ای حتی حاضر نیست که یک فیلم مذهبی نشان بدهد. برخی دیگر از جشنواره‌ها فقط به بخش اقتصاد سینما نگاه می‌کنند. جشنواره‌ای دیگر فقط به دیدگاه اجتماعیِ فیلم‌ها بهاء می‌دهد، ولی این تقسیم‌بندی در جشنوارهٔ فجر وجود ندارد. همه چیز هست و چون می‌خواهد همه چیز باشد، همه چیز نیست.

طوسی: طبیعی است! شما خودتان هم اشاره کردید که این جشنواره تابع شرایط است و به هر حال باید غیر مستقیم جواب پس بدهد. در چنین جامعه‌ای دارد زندگی می‌کند. این چنین فرهنگی به‌طور غیرمستقیم به من تسری پیدا می‌کند؛ به گونه‌ای که وقتی در یک ترکیب هفت‌نفره قرار می‌گیرم، تحمل‌پذیری‌ام بیشتر می‌شود. خارج از این خیطه ممکن است خیلی آدم سرتق و یک‌دنده‌ای باشم، ولی ناخودآگاه وقتی در این مجموعه و پشت میز مذاکره قرار می‌گیرم، انگار باید یک سری مسائل را رعایت کنم.

وانگهی سینمای ما یا در هوا‌تر از آن است که بخواهیم به‌طور مطلق یک بخش از آن را ارزشمند بدانیم.

عیاری: شاید لازم بود در چنین نشستی، از آقای جمالِ امید که در تمام این سال‌ها دوشادوش جشنواره بوده و نقش اصلی را بر عهده داشته باشد، دعوت شود. قاعدتاً ایشان ریشهٔ خیلی از این مسائل را می‌دانند و شاید هیچ وقت صلاح ندانند که مطرح کنند.

تمام جشنواره‌های جهان، بدون استثناء، در آغاز تعریفی برای خودشان داشته‌اند. اول می‌گویند چه چیزی را پی بگیریم و به چه چیزی بهاء بدهیم. کدام نکات هستند که باید برجسته‌تر شوند و عمدتاً هم باید به سینمای ملی‌مان احترام بگذاریم و در عین حال به سینما از وجه تجاری‌اش نیز بهاء بدهیم تا فیلم‌ها بتوانند روی پای خودشان بایستند. و البته نه این‌که به بهانهٔ روی پای خود ایستادن، دچار ویروس یا مرض خوش‌رقصی شوند و به سمت فیلم‌فارسی سوق پیدا کنند. همهٔ این حرف‌ها در طی این سال‌های گذشته، نه فقط در جشنوارهٔ فجر بلکه در تمام شوراهایی که برگزار می‌شود، بیان شده است. اما در عمل چه‌قدر توانسته‌اند به این گفته‌هایشان اقتدا کنند: «هر کسی از ظن خود شد یار من.» هیچ وقت این تضادها شکافته نشد. آیا مسئولان و سیاستگذاران جشنواره، نهایتاً متناقض با صحبت اولیه‌شان عمل نکرده‌اند؟ آیا نتیجهٔ کار در طول این ۱۹ سال، جوابگوی آن صحبت اولیه بوده است؟ بعید می‌دانم. فکر می‌کنم اولین فستیوال - نمی‌دانم کجا و کی - هم سیاستی به جز ارج نهادن به سینما نداشت، ولی می‌بینیم که بعدها بسیاری از سیاست‌های اعمال‌شده بر آن، همان فکر اولیه را هم از شکل انداخت. عنوان «جشنواره» در ترجمهٔ ایرانی، شاید واژهٔ درست‌تری باشد تا «فستیوال»، چون یک نوع جشن است؛ جشن بزرگداشت سینماست. و قاعدتاً چنین جشنی نمی‌تواند چندان به ارزش‌ها مقید باشد. هر سال دیده‌ایم عده‌ای می‌نالند که چرا ارزش‌ها، ضدارزش شده‌اند و ضدارزش‌ها، ارزش... این داستان پایانی ندارد و به نظر می‌رسد فقط متعلق به جشنوارهٔ فجر نیست.

طوسی: ولی مبانی ارزشی در این‌جا، یک مقدار حساس‌تر و پر سوءتفاهم‌تر است...

عیاری: مسلماً! ما در دالانی حرکت می‌کنیم که می‌دانیم باید تمام این ارزش‌ها را این‌جا بیان بکنیم. هر کاری که می‌خواهیم انجام دهیم باید در این محدوده باشد.

طوسی: نکتهٔ مهمی که یادآوری‌اش را ضروری می‌دانم، این است که اگر بخواهیم برای آثار کیانوش عیاری یک تعریف جشنواره‌ای قائل شویم، اتفاقاً او شایسته‌ترین کسی است که در سینمایش می‌توان نشانه‌های درستِ جشنواره‌ای را دید. تجربهٔ تاریخیِ ما می‌گوید که کیانوش عیاری در سینمای آزادِ پیش از انقلاب، فیلم‌های کوتاهی ساخت که اتفاقاً در عرصهٔ سینمای تجربی، ثبت شدنی بودند. مثل خاکبازان، آن سوی آتش و انعکاس. اگر بخواهیم این فیلم‌ها را بازنگری کنیم، کاملاً با یک تعریف درستِ سینمای جشنواره‌ای در حیطهٔ تجربیِ خودش، قابل دفاع هستند. این اتفاق به یک شکل منطقی، بعد از انقلاب هم ادامه پیدا کرد و او فیلم‌هایی مثل تنوره دیو و آن سوی آتش و شیخ کژدم را ساخت، که به‌ویژه فیلم آن سوی آتش هم در جشنوارهٔ داخلیِ فیلم فجر و هم در جشنواره‌های دیگر خارجی، مورد حمایت قرار گرفت. منتها در ادامه می‌بینیم که جشنوارهٔ فیلم فجر نمی‌تواند این فیلمساز مستقل و بادوق را

درست کسف کند. مثلاً آبادانی ها از نظر آن نشانه‌شناسی تصویری، فیلم قابل دفاعی نیست. در صورتی که برچسب «ضدجنگ» به آن، همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. وقتی آقای کیارستمی در جشنواره‌های خارجی به عنوان یک پدیده مطرح می‌شود، این تعریف خاص خودش را دارد که ممکن است مورد قبول من نباشد. آنها به چنین تعریفی رسیدند و حد قل توانستند کیارستمی را در سطح جهانی به عنوان یک فیلمساز ایرانی مطرح کنند و به او اعتبار ببخشند، ولی چرا در یک جشنوارهٔ داخلی، چنین اتفاقی نباید بیفتد؟

عیاری: من کاملاً تأیید می‌کنم.

صلح‌جو: اگر سینمای ایران مسیر منسجمی را طی کند، باید به این گرایش و دریافتی که عیاری از سینما دارد، بیشتر بها می‌دادند. خب؛ حالا قرار است جبران مافات شود و از ایشان قدردانی کنند؟

عیاری: من باز هم تعجب می‌کنم؛ هنوز کسانی هستند که از آنها قدردانی به عمل نیامده است...

صلح‌جو: در آن دورهٔ سینمای آزاد، بچه‌هایی که فیلم می‌ساختند و من هم کم و بیش با آنها انس و الفتی داشتم، تلاش نمی‌کردند که فیلم جشنواره‌پسند بسازند. طبیعت سینمای آزاد اقتضا می‌کرد که فیلم‌ها ویژگی خاصی داشته باشند. بخشی از این طبیعت را ابزار و امکاناتی که در اختیار بچه‌ها بود رقم می‌زد. فیلم ۸ میلی‌متری امکانات محدودی داشت که جوانان علاقمند سعی می‌کردند تجربه کنند. بهترین جایی که این فیلم‌ها نمایش در می‌آمد، جشنواره‌هایی بود که سینمای آزاد برگزار می‌کرد.

عیاری: وقتی اولین فیلم ۸ میلی‌متری خودم را به اسم انعکاس می‌ساختم، یک دوربین ۸ میلی‌متری داشتیم. من و یکی از دوستانم در گرمای تیرماه اهواز، از این دوربین خانوادگی دو جهت دیگری استفاده می‌کردیم. در آن مقطع، به نوع عرضهٔ کارمان فکر نمی‌کردیم. اصلاً از وجود جشنواره‌هایی برای حضور فیلم‌های ۸ میلی‌متری اطلاع نداشتیم. مثلاً نمی‌دانستیم که قرار است جشنوارهٔ سپاس برای اولین بار فیلم‌های ۸ میلی متری را هم در معرض قضاوت قرار دهد و جایزه بدهد. آن فیلم‌ها در چنین دورانی ساخته شدند؛ در دورانی که کاملاً نگاهمان شخصی و ـ در عین حال ـ صادقانه بود. می‌توان گفت که آن سینما خودجوش بود به رقابت فکر نمی‌کرد و تجربهٔ محض بود، ما دو سال‌های بعد همه چیز کاملاً وارونه شد. حالا بچه‌ها سعی می‌کردند که خودشان را با معیارهای جشنواره‌های آماتوری ایرانی و خارجی تطبیق بدهند. فکر می‌کنم که از سال ۱۳۵۲، این به‌صورت پدیده‌ای در سینمای آماتور ایران، خودنمایی و رشد پیدا کرد. خیلی زود هم به عاملی برای شروع فروپاشی یا سقوط و نزول سینمای تجربی ایران بدل شد. فیلم‌های سال‌های ۵۲ و ۵۴ تا آستانهٔ انقلاب، اگرچه صیقل یافته‌تر و منسجم‌تر بودند، اما آن نور و صداقت و قابل باور بودن فیلم‌های اولیه را کمتر داشتند. باید بپذیریم که جشنواره‌ها در ارتباط با سینمای آماتوری ایران، کاملاً مخرب عمل کردند.

صلح‌جو: یعنی در واقع تگویی را به بچه‌ها دادند؛ همان کاری که جشنوارهٔ فجر در طی این سال‌ها نسبت به سینمای ایران کرده است؛ یعنی با این الگو دادن باعث شد که فیلمسازان حیطهٔ عمل و گسترهٔ نگاهشان محدود شود.

طوسی: البته از ناحیهٔ بعضی از فیلمسازها این سماجت و مقاومت حس می‌شد. مثلاً خود آقای کیانوش عیاری یا ناصر غلامرضایی فارغ از تب و تاب این جشنواره‌ها و حتا از سمت و سوی سینمای آتنزاعی در حال شکل‌گیری دنیای خودشان را بنا می‌کردند؛ دنیایی که به محدودهٔ اقلیمی و بومی و منطقه‌ای خودشان وفادار بود. آقای عیاری فیلمی ساختند به نام روز و خبر که در عین حال که متعادل‌بودن یک فیلمساز تجربی را به سینمای حرفه‌ای‌تر نشان می‌دهد، هنوز از آن نگاه تجربی دور نیست و حضور دوگانه‌ای دارد. حالا می‌خواهم از این پس‌زمینهٔ تجربی، برسیم به نوع حضور موجودیت عیاری در جشنواره‌های در اندازه‌های جشنوارهٔ فیلم فجر. انگار او دیگر این دور و تسلسل حضور در جشنواره را تجربه کرده و آن ظرفیت‌پذیری منطقی را دارد و زیاد برایش استمرار حضور در چنین جشنواره‌ای، تطبیق دادن خود با سیاست‌ها و فرهنگ و الزامات آن، اهمیت زیادی ندارد. به همین خاطر وقتی می‌بینیم که به فیلمی مثل آن سوی آتش آن‌قدر بها داده می‌شود، باز کیانوش عیاری در ادامهٔ این روند، دنیای ذهنی خودش را تکامل می‌بخشد. فیلم آبادانی‌ها نمونهٔ عینی‌اش است. خب؛ طبیعتاً آقای عیاری جدور از ما می‌دانستند که این فیلم ممکن است با موضع‌گیری‌هایی بد و منفی مواجه شود، ولی سعی می‌کند دنیای خودش را صادقانه به تصویر بکشد. این جا روی صداقت این فیلمساز تأکید دارم و نه کار این صداقت، یا بایایی بود. کیانوش عیاری علی‌رغم تمام قابلیت‌هایش، هنوز یک حضور مهجور در سینمای ایران دارد. فیلمسازی که کاملاً بر ابزار رسانه‌ای خودش اشراف دارد و می‌تواند یک قصه را درست تعریف کند، در این فضای آشفته و سردرگم بی‌در و پیکر «سینمای این دوران، هنوز نتوانسته است آن موجودیت درست و واقعی خود را پیدا کند.

صلح‌جو: حتی از اولین فیلم بلند سینمایی عیاری کاملاً مشهود است که مخاطب عام را نادیده نمی‌گیرد؛ یعنی فیلمی نمی‌سازد که خیلی خصوصی و شخصی باشد. البته دغدغه‌ها و دیدگاه‌های خودش را در فیلم ارائه می‌کند، ولی تلفیق خیلی خوبی بین ذهنیت خودش و خواسته‌های مخاطب دارد. منتها یادم نیست که این فیلم اول شما ـ نوروز دیو ـ در جشنواره، چه سرنوشتی پیدا کرد؟

عیاری: جایزهٔ بهترین کارگردانی و بهترین بازیگر زن و مرد مکمل را به‌دست آورد.

صلح‌جو: اکران عمومی‌اش چه‌طور بود؟

عیاری: خیلی متوسط بود و فروش قابل توجهی در تهران نداشت؛ ـ حدود دو میلیون و نیم تومان در سال ۱۳۶۵. فیلم نوروز دیو و چند فیلمی که آن سال‌ها ساخته شدند، بخشی از تولید و سرمایه‌گذاری در سینما بعد از انقلاب محسوب می‌شدند. می‌توان گفت آن سرمایه‌گذاری، بسیار ناچیزتر از آن است که بشود فکر کرد. یعنی بازدهی این سرمایه‌گذاری، بسیار بیشتر از این حرف‌هاست. پانزده درخسانی که در نهایت، منجر شد به سینمایی که الان شاهد هستیم.

طوسی: می‌خواهم برسم به شاخص‌ترین فیلم شما از این دریچه؛ آن سوی آتش، هم از استقبال داخلی برخوردار شد و هم در چند جشنوارهٔ خارجی مورد حمایت قرار گرفت. منتها من فکر می‌کنم که شکل‌گیری فیلم کوتاه آن سوی آتش پیش و انقلاب اگه از جهاتی همان فیلم بلند بعدی‌تان را در پی داشت، خودجوش‌تر بود.

عیاری: البته آن سوی آتش ۸ میلی متری با نسخهٔ بلند سینمایی‌اش تفاوت‌های آشکاری دارند و نه‌تنها در اسم و محل فیلمبرداری و جوهر موجود، با هم وجه اشتراک دارند. از این دو هیچ ارتباطی با هم ندارند. این‌که یک بار دیگر از اسم آن سوی

آتش استفاده کرده‌ام، به دلیل این است که فکر می‌کنم، آن‌قدر این اسم با اتفاقاتی که بعد از من آتش‌های همیشه سوزان اهواز رخ می‌دهد، متناسب است که اگر بیست فیلم دیگر هم بسازم، باید اسمش «آن سوی آتش» باشد.

طوسی: فضا و قالب کلی فیلم کوتاه خاکباران را هم می‌توان در تئوری دیو دید...

عیاری: من‌ها علائق من را در یده‌ها نشان می‌دهد. همیشه با قناعت و سکونتی نگاه کرده‌ام؛ یک معدن کاربلدی و متأسفانه شناخته‌نشده. پیش از ساختن فیلم تئوری دیو، درباره قنات مطالعه کرده بودم و داخل قنات را دیده بودم. در ارتباط با آن سوی آتش نیز آتش‌های اهواز، جزئی از زندگی یومیهٔ من در شهری بود که سقف آسمانش به دلیل وجود آتش، شب‌ها قرمز بود.

حقیقتاً هیچ وقت ـ حتی در نسخه بلند سینمایی آن سوی آتش ـ وسوسه و فریفته جشنواره‌ها نبودم. سال ۶۸ وسوسه شدم تا به یک سفارش از جانب یکی از مسئولان جشنواره‌های خارجی دراروپا، باسبح منبت بدهم و وسوسهٔ نکصلی آن سوی آتش را بسازم، ولی این میل را در خود کشتم و فیلم دو سه سیب را ساختم.

من اخیراً به این مسأله برمی‌گردد که من هنوز بازیگوشم و فکر می‌کنم که علائق زیادی دارم. احساس می‌کنم سینما بیش از آن‌که برایم یک رسانه باشد، اسباب بازی دوران بچگی‌ام است که دوست دارم با آن بازی و شیطنت کنم. شاید فیلم مزه ایرانی؛ زاهدی بر این ادعا باشد. به هر حال، همچنان دارم تجربه می‌کنم. البته هدفم این نیست که لزوماً باید تجربه کرد تا آموخت. آموختن بایستی به بار بنشیند.

صلح‌جو: در دومین فیلم بلندتان، همین تنوع و بازیگوشی را اینبار شکل ظاهری؛ می‌بینیم که من از همان زاویهٔ تجربه می‌آید. تلاش برای این‌که مضمون و دستمایهٔ دیگری را در حال و هوای دیگری تجربه بکنید. به نظر من شیخ کژدم فیلم خیلی خوبی است، که آن‌طور که باید در موردش حق مطلب ادا نشده است.

عیاری: هر کدام از این فیلم‌ها حرف و حدیث‌های ناگفته‌ای دارند. وقتی آدمی دارد از سینما به عنوان یک اسباب‌بازی دوران بچگی خودش صحبت می‌کند، پذیرفته که باید بهایی را به‌خاطرش بپردازد. من مهم نیستم، بلکه مهم، فیلم‌هایم هستند. بی‌مهری به این فیلم‌ها، به دلیل نوع نگاهی بوده که در عرضه و نمایش‌شان اعمال شده است. اگر یک سوم فیلم، تولیدش باشد، دو سوم دیگر، نحوهٔ عرضهٔ این فکر است. برای من این تبدیل شده به ۹۰٪ ساختن و لذت بردن بر مبنای ساختن، و دیگر به عرضه‌اش فکر نمی‌کنم. اغلب نرگانم هم چشم به این می‌دوزند که شاید من برای عرضهٔ بهتر آن فیلم کاری بکنم، غافل از این‌که تقاضا کسی که کوچک‌ترین کاری انجام نمی‌دهد، من هستم.

طوسی: چرا؟

عیاری: من آدم خوبی برای این کار نیستم. اگر انگیزه‌ای داشته باشم، انگیزه‌های من هیچ وقت، وجه غالب برای عرضهٔ بهتر نبودند. شاید پسندیده‌تر این باشد که من تهیه کننده‌ای داشته باشم که به‌خاطر دفاع از منافع خودش، کار را رها نکند، ولی هرگز چنین تهیه کننده‌ای نداشتم. در فیلم بودن یا نبودن، بنیاد فارابی با هدف کمک به شکل‌گیری یک فیلم جدید توسط آدمی مثل من، می‌آید و در ۴۰٪ فیلم شریک می‌شود، ولی بعد از آن نمی‌تواند انگیزهٔ یک تهیه کنندهٔ بخش خصوصی را در عرضهٔ بهتر فیلم داشته باشد. احتمالاً فکر کردند که بهتر است توپ را به زمین من بیندازند. جزایی آن، دلایل فراوانی دارد. متأسفانه گاهی اوقات برای آنان بهتر فیلمی، خیلی از اصول را پا گذاشته می‌شود.

طوسی: ممکن است در وهلهٔ اول این‌طور استنباط شود که شما در یک شرایط ناگزیر اقدام به ساخت دو فیلم بعدی‌تان (روز باشکوه و دو سه سیب) کرده‌اید با نگاهی عمیق‌تر می‌توان وجوه تجربی را حتی در این دو کار حرفه‌ای‌تان دید. اشاره می‌کنم به نوع لوکیشن و استفاده از معماری سنتی شهر سمنان در روز باشکوه و حجم انبوه‌تر بازیگر (در مقایسه با آثار قبلی‌تان) و ترکیب آنها در هر دو فیلم یادشده. علاوه بر این، یکی از مؤلفه‌های مشترک در آثار شما، قرار گرفتن آدم‌ها در یک موقعیت خاص است. این موقعیت می‌تواند بحرانی و ژانرهٔ شرایط دگرگون‌شده باشد که در تئوری دیو یا سنتی که در معرض تهاجم منطقی متزلزله قرار گرفته، موجه هستیم. ما در شیخ کژدم این موقعیت را در قالب طنز و هجو می‌بینیم که نهایتاً به تراژدی می‌رسد. انگار یک نوع پرده‌برداری از آدم‌های شما می‌شود تا من از یک حضور دقیقه‌آمیز، به یک حضور پرجاذبهٔ نهایی برسم و یا برعکس. این آدم‌ها هیچ کدام‌شان به‌طور مطلق، بد یا خوب نیستند و تحت شرایط حاکم بر زندگی‌شان و برای ادامهٔ بقاء، این کنترast را پیدا می‌کنند. آیا شما این نگاه تجربی را در یک قالب حرفه‌ای از پیش تعیین‌شده قبول دارید؟

عیاری: بله... اگر در جلوی پای من یک فیلم سفارشی هم گذاشته شود، من به آن سرسری نگاه نمی‌کنم و همهٔ تجربیاتم را صرف بهتر شدن آن اثر می‌کنم. بر این مبنا، اگر روز باشکوه برای تهیه کننده‌اش سودی داشته و برای من آبرویی به بار نیاورده است، لااقل می‌بایستی در جایی، من هم از این فیلم بهره ببرم. فرضاً در بعضی از صحنه‌ها، سعی می‌کردم روش‌های یگانه‌ای استفاده کنم. مثلاً صحنهٔ پیدا شدن یحیی و النهایی که در خانه به وجود می‌آید، در یک پلان سکانس برگزار می‌شود. خوب بسیاری از فیلم‌ها، «پلان/سکانس» داشته‌اند، ولی این‌که چرا بایستی این صحنه در یک پلان گرفته شود، برای من اهمیت داشته است. فکر می‌کردم سرنخچه‌ای که اهالی خانه به‌خاطر برگشت ناگهانی آن شخصیت گمشده پیدا می‌کنند، می‌باید قبل از داستان و دیالوگ، حرکت‌های دوربین بیان کند. با این حال، سعی کرده بودم که دوربین خودش را در آن «پلان/سکانس» طولانی، به رخ نکشد. فکر می‌کنم اگر این تجربیات و کوشش‌های خلاقانه را از سینما بگیری، دیگر برای سینما چیزی باقی نمی‌ماند. آیا سینما مقدر است که به یک جایگاه وعظ و خطابه تبدیل شود؟ خیرا من فراتر از این‌ها عمل می‌کنم. بهتر است که اول سینما مرا رضاء کند؛ تا از طریق این فعالیت ذهنی، بتوانم این را به تماشاگر خودم هم منتقل کنم. نوع انتقال بستگی به این دارد که چقدر در قدم اول با خودم صادق بوده‌ام. این‌ها بی‌هیچ تردیدی به خود فیلم منتقل می‌شود. من در طول تاریخ سینما نمی‌توانم باور کنم فیلمی ساخته شده باشد که در درون سازنده‌اش با صداقت توأم نبوده و بعد، فیلم صادقی از کار درآمده باشد.

طوسی: یک نوع لجاجت و یکدندگی خاصی در شیوهٔ فیلم‌سازی شما دیده می‌شود که برای من مخاطب که با یک پس‌زمینهٔ نسبتاً گرفته شده از کودکی به این مدیوم علاقه‌مند شده‌ام، دوست‌داشتنی است. این لجاجت می‌تواند با آن بازی کودکانهٔ صادقانه‌ای که عنوان کردید، پهلو بزند. به همین خاطر است که مثلاً می‌بینیم بعد از

ساخته شدن فیلمی مثل دو نیمه سیب که پرفروش‌ترین فیلم شما بوده، فیلم آبادانی‌ها را می‌سازند؛ در واقع شما برمی‌گردید به همان سینمای شخصی و تجربی‌تان و یک فیلم کاملاً متفاوت را در کارنامه‌تان به ثبت می‌رسانید.

عیاری: البته این برگشت، چندان هم ساده نیست. از سال ۶۵ تا ۷۰، در یک تبعید به سر می‌بردم و نمی‌توانستم کاری انجام دهم. حدود ۵ سال از عمر من، دو فیلم دور باشکوه و دو نیمه سیب می‌شود. نمی‌خواهم یک بازنگری در افکار گذشته، خودم بکنم، چون حالا از آن تبعید برگشتم. خیلی ساده است این تبعید؛ نه منتی پشتش هست و نه می‌شود خورده گرفت. مگر بهرام بیضایی، ناصر تقوایی و علی ژکان در این تبعید طولانی به‌سر نبرده‌اند؟ بنابراین طبیعی است که روزی روزگاری این تبعید، تحلیل می‌رود. اگر شبر از این عمل کنم، باید مرا به نقد بکشید که چرا؟

صلح‌جو: همین دو فیلم دور باشکوه و دو نیمه سیب که شما خودتان هم سعی می‌کنید سریع از آنها بگذرید، از یک جهت خیلی ارزشمند هستند. شما نشان می‌دهید که توانایی ساختن فیلم مردم‌پسند ـ با آن شیوه‌ای که امروزه بیشتر رایج شده ـ را دارید. یعنی فیلمساز یک جریان خاص نیستند. در صورتی که دیگر فیلمسازان بوگزیدهٔ سینمای ایران، هنوز این را در حمل نتوانسته‌اند اثبات کنند. شاید منظورشان این باشد که ما نمی‌خواهیم از این نوع فیلم‌ها بسازیم، ولی اثبات این‌که من هم می‌توانم آبادانی‌ها و هم دو نیمهٔ سیب و دور باشکوه بسازم، یک تجربهٔ ارزشمند است. من خودم شخصاً نمی‌گویم که این‌جا، عیاری از دستش در رفت. این فیلم‌ها ـ خودشان ـ آثار موفقی هستند.

عیاری: بله؛ به هر حال تجربهٔ جرا در این دو فیلم، برای من خیلی جدی بوده است. به‌خصوص، کار با آن تعداد آدم‌بوده از سیاهی‌لشگر، آسان نبود، ولی با تمرکز و عشق و آسودگی خاطر ـ نگار که صحنه‌ای را با یک بازیگر در یک فضای کاملاً قابل کنترل می‌گیرم ـ کار می‌کردم و چیزی در اجرا کم نمی‌گذاشتم.

صلح‌جو: دو نیمه سیب می‌تواند تنها تجربهٔ شما در نوع سینمای مولودرام باشد...

عیاری: با آن‌که کوشش کردم از مولودرام اثری باقی نماند، ولی ذات این داستان، چنین مایه‌ای را در خودش دارد.

صلح‌جو: می‌شود گفت شما ژانرهای مختلفی را در سینما تجربه کرده‌اید.

عیاری: ژانر جنایی را هنوز نه...

صلح‌جو: چرا شیخ کردم فیلمی است در همین ژانر؛ یعنی فیلمی است دربارهٔ سینمای جنایی. شخصیت محوری فیلم به نظر من روی پردهٔ سینما وارد جامعه می‌شود.

عیاری: بله؛ بعد از گشت ۱۵ سال، تعبیر درستی است. من این حرفی که می‌زنید را دوست دارم.

صلح‌جو: علت این‌که از پرده بیرون می‌آید و در جامعه تکاپو می‌کند، این است که در سینما به بن‌بست می‌رسد. در جامعه سعی می‌کند راهش را ادامه دهد؛ یعنی در نتیجهٔ بن‌بستی که در سینمای ایران برای آن شخصیت که دنیایش دنیای درون سینماست پیش می‌آورد، او علیه سینمای موجود و شرایطی که خودش در سینما دارد، عصیان می‌کند و می‌گوید چون در پردهٔ سینما نمی‌توانم مسیرم را ادامه بدهم، در واقعیت آن را دنبال می‌کنم و خیلی جالب است که این فیلم تا آخرین لحظه، من تماشاگر را بین دنیای فیلم و دنیای واقعی، سرگردان نگه می‌دارد. حتی لحظه‌ای که حسن اکشن می‌میرد، نمی‌توانیم باور کنیم که بازی می‌کند یا واقعاً می‌میرد!

میرزایی: آیا فیلم‌نامه‌هایتان را خودتان نوشته‌اید؟

عیاری: بله!

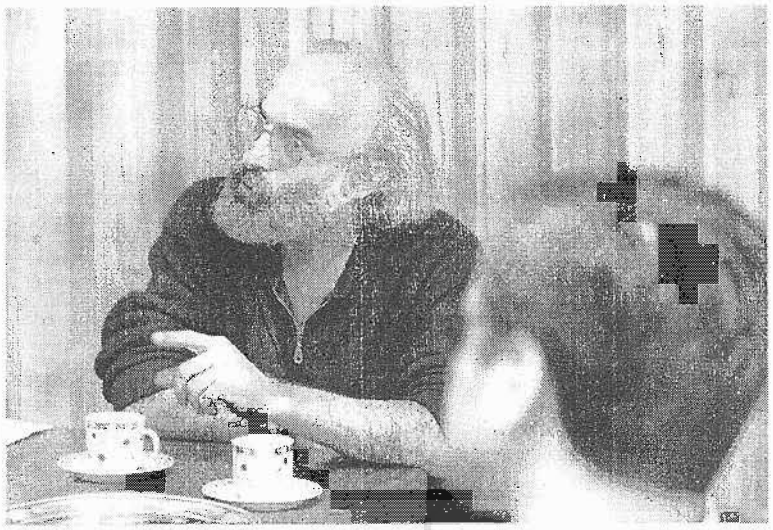
میرزایی: این زیر و بم فیلم‌هاست که نشان می‌دهد که نویسندهٔ فیلمنامه، خود کارگردان است. به نظر می‌رسد که شما اهل مطالعه باشید، آن هم مطالعهٔ عمیق؛ خصوصاً در حوزهٔ جامعه‌شناسی!

عیاری: من در دوران نبعید، به کارهایی غیر از ساختن فیلم پرداختم که مطالعه، یکی از مستمرترین‌شان بوده است. کتاب خیلی می‌خوانم و دورانی شیفتهٔ مبحث «جامعه‌شناسی» شده بودم. شاید باورتان نشود که خواندن را خیلی دیر شروع کردم؛ یعنی می‌خواندم، ولی خیلی پراکنده و بندرت. شاید در ده سال اخیر، داستان بریم بن‌فور جذابیت پیدا نکرده است. فکر می‌کنم با خواندن هر داستان، یک جهان‌بینی را به آسانی به‌دست می‌آورد. نمونه‌اش آثاری مثل اسب‌های لجام گسیخته. این منظری که به فاصلهٔ دو یا سه روز پیش رویم قرار می‌دهد، شاید به اندازهٔ چند ترم عمیق جامعه‌شناسی، ساخت عرفان و مسلک‌های مختلف باشد. این‌ها خیلی ارزشمند است، ولی جامعه‌شناسی همیشه برایم جذابیت داشته است؛ البته جامعه به معنای انسانی‌اش. شناخت انسان گسترش پیدا می‌کند و در کنار هم تبدیل به جامعه می‌شود. گوچه به طبیعت، به‌طور خالصش علاقه‌مند هستم. این‌ها در کنار انسان معنی پیدا می‌کنند. من دیدن جاده‌هایی که در دل طبیعت نیز کشیده شده‌اند و با دکل‌های برقی که ممکن است آن طبیعت بکر را از شکل انداخته باشند، بیشتر از طبیعت یکدست دوست دارم. چند سال پیش سوئیس بودم و با ماشین داشتیم از برن به لوکارنو می‌آمدیم. در طول مسیر دیدم که ماشین‌ها افتاده‌اند به جان درخت‌ها و با سرعتی زیاد در حال از بین بردنشان هستند! خوب ممکن است در ظاهر از دیدن این صحنه ناراحت شویم، ولی کاملاً مشخص بود که هدف از این اقدام ضربتی، تخریب نیست و برای تطبیق نیازهای روز آن جامعه صورت می‌گیرد؛ یا جاده قرار است ساخته شود یا چیز دیگری... گاهی وقات که دلم می‌گیرد به جای این‌که بروم در دل طبیعت با ماشین دور بزنم، می‌روم حوالی میدان ولی عصر، که مردم متوسط ما در آن محدوده حضور و تردد دارند؛ یک ساعت قدم می‌زنم و بعد با روان سالم برمی‌گردم به سر خانه و زندگی‌ام.

طوسی: اگر بخواهیم یک ارزیابی کلی از آثار شما داشته باشیم، می‌بینیم که اساساً همیشه از بیانیه صادر کردن از زبان آدم‌هایتان، پرهیز می‌کنید.

عیاری: در اصل، بیانیه‌ای ندارم!

طوسی: در واقع می‌توان گفت که نگرش و سمت‌گیری اجتماعی شما، عمدتاً با زبان تصویر بازتاب می‌یابد. مثلاً در فیلم آبادانی‌ها، از یک شرایط تاریخی در



جامعه‌مان، استقلال و شخصیت خودتان را می‌کنید. در این‌جا اجرای نئورئالیستی شما را با یک وسواس ساختار و نشانه‌شناسی منطبق با فضا و آدم‌ها و موقعیتشان می‌بینیم؛ حتی نوعی رنگ فیلم را نیز عامدانه ساده و سفید، یا یک زمینه پر کنتراست و غبارگرفته انتخاب کرده‌اید. همچنین در فاصله‌گذاری و نوع دیالوگ‌نویسی موجز این فیلم هم می‌توان آن نگاه تجربی را شاهد بود. شکل‌گیری چنین دنیایی را کمی توضیح دهید.

عیاری: سعی می‌کنم آن چیزی را که می‌بینم و باور می‌کنم، به تصویر برگردانم. خبر تبتری، از مصاحبه‌ها، خبر آقای بیضایی یا یکی از نشریات، نظرم را به خود جلب کرد. انسان گفته بودند، فیلم‌های رئالیست، فیلم‌های دروغگویی هستند. من خیلی از این نقطه‌نظرتان خوشم آمد.

صلح‌جو: البته تبتری که من خواندم نوشته بود: «اگر فیلم عین واقعیت باشد، دروغ محض است»؛ که البته هیچ وقت فیلم نمی‌تواند عین واقعیت باشد.

عیاری: بله؛ همین حدود بود. من متأسفانه مصاحبه را نخواندم و نمی‌دانم این عبارت، برخاسته از چه صحبتی بوده است، ولی احتمالاً چنان خواستند از یک نگاه نئورئالیستیک فرار کنند. یعنی قرار نیست که ما آن چیزی را که در جامعه می‌بینیم، تقلید کنیم. برای یک لحظه نگران شدم که آیا نوع سینمایی که من کار می‌کنم و تلاشم برای وفادار ماندن به واقعیت‌ها، سینمای دروغین است؟

حدود ماه پیش به همراه پسرم نوار ویدئویی دست و پاشکستهٔ سفرهٔ ایرانی را در خانه نگاه می‌کردیم. از تو در پایان فیلم گفت: «جوا این‌قدر می‌خوهی از خودِ سینمای خسته جلوتر بیفتی؟» یعنی صحنه‌ها را دستمند هم نمی‌شود تلقی کرد. به‌نظر می‌رسد که یک دوربین مخفی، ناظر آدم‌ها است.» این انتقاد برایم جالب بود. آیا من در جنبهٔ همان ناتورالیستی که از آن صحبت می‌کنم، فرار گرفتم، و صرفاً تقلیدی از طبیعت داشتم یا فراتر از آن عمل کردم؟ این صحبت آقای بیضایی، اگرچه مرا در وهلهٔ اول نگران کرد، ولی با تحلیل مختصری که راجع به این عبارت داشتم، آسوده‌خاطر شدم که در تعریض چنین اتهامی قرار نمی‌گیرم. در واقع، من چشم‌انداز ویژه‌ی را که خودم باور می‌کنم، برای نمایش رخدادها انتخاب می‌کنم، نه آن چیزی را که صرفاً تماشاگر یا جستجوگرهای خارجی دوست دارند. بنابراین فیلمی مثل آبادانی‌ها دقیقاً یک باور شخصی است که در نهایت تبدیل به فیلم می‌شود. آن سوی آتش فراتر از باور و آن چیزی است که پیرمرد در حضور دارد. یک بار، یکی از اهالی هتر از من پرسید گرفت که چه احساری دارید که فیلمی مثل آن سوی آتش را بسازید، که شعار یا بیانیه سیاسی پشتش باشد؟ من ضمن رد این‌که هیچ گونه بیانیه‌ای در این فیلم نداده‌ام، گفتم اگر چنین فیلمی را نمی‌ساختم، شما باید مرا به عنوان کسی که در اهواز متولد شدم و زندگی کردم و از فرهنگ آن قیم تغذیه کردم و تضادها و شکاف‌هایش را دیدم، به نقد بکشید. بودن یا نبودن نیز برای من حسی به‌شدت عمیق، راجع به یک تضاد درونی بود. عده‌ای پزشک در یک لحظهٔ بحرانی، در معرض انتخاب قرار می‌گیرند. آمریشان، با آن کسی که مبتلا به مرگ مغزی شده است؟ برای من، این انتخاب مهم بود، به بدنهٔ علمی نهفته در بطن فیلم. در سفرهٔ ایرانی، استیصال یک جامعه برایم مهم بود که همه در یک سردرگمی هستند و به سمت انجام دادن کاری که ممکن است جزو علائقشان نباشد دعوت می‌شوند. ضمناً در کنارش دارم به سابقهٔ تاریخی ایرانی‌ها و روحیاتشان نگاه می‌کنم. من در این جا هم مطلقاً قصد ابراز بیانیه ندارم و صرفاً نگاهم را متوجه دورانی می‌کنم که همه چیز شده حق‌العمل کاری و دلالی و بساز بفروشی. البته در سفرهٔ ایرانی، به اوج افراط در جهت دور شدن از نمایش رسیده‌ام. یعنی همان ایهامی که ممکن است آقای بیضایی به واقع‌گرایی صرف بخواهد وارد کند. شامل حال فیلمی مثل سفرهٔ ایرانی خواهد شد. شما این‌ها را به حساب آن لحظه‌های خیلی عجیب انتخابم بگذارید. در هر حال سال‌هاست که در حال انتخاب و غلبه کردن بر آن وسوسه‌هایی که می‌خواهد مرا به سمت خودش سوق بدهد، هستم. این وسوسه‌ها هرگز حتی در قالب فیلم‌هایی مثل روز بازکوه و دو شیمه سیب، به مثابهٔ ساختن فیلم برمخاطب نبوده است. آنها اجتناب از دوران قبلی بود که راجع به آن صحبت کردم: دورانی که مستمل بر ۱۷ سال بود، فکر و ایدهٔ اولیه بوده که به‌نظر هیچ است، اما کشنده و مرد فکنی است.

صلح‌جو: در مورد آبادانی‌ها، همه می‌گویند از دوره دوچرخه قشنگ‌تر شده است. حتی شخصیت پسربچهٔ فیلم شما (پرنیا) با پوتین دوره دوچرخه نزدیکی دارد، ولی من تا آن‌جا که می‌دانم شما در مصاحبه‌های قبلی‌تان گفته‌اید که این ماجرا یک بهانه هم داشته است. این را یک مقدار روشن‌تر بیان کنید!

عیاری: من درکی از این همه رنج انسان ندارم و اصلاً مفهوم تولد برایم گم می‌شود. بنابراین زمینه‌ای در طی سال‌ها انبار و پری ظهور آماده می‌شود. در واقع، این زمینه‌ها باید بوجود بیاید و بعد قالب. گاهی اوقات هم، قالب بر هر زمینه‌ای غلبه می‌کند که فیلم‌های روز بازکوه و تاج گاو، از آن جمله هستند. البته تاج گاو را همیشه دوست داشتم، زیرا این فیلم به‌شدت با خصوص درونی ساخته شد. بنابراین، به صرف یک فرم، به سمت موضوعی نرفتم. فرم استثنایی موضوع. در فیلم سفرهٔ ایرانی، ورود به عنوان قدم اول شکل‌گیری این فیلم نبوده و ریشه در زمینه‌های مهم‌فکری داشته است. این سئوال بزرگ برایم مطرح بوده که چرا جامعه‌ای باید به سمت تباهی و فساد کشیده شود؟ و بعد یک فرم برای بیان آن حجم عظیم افکاری که در من رسوب کرده، جلو می‌آید و پیش‌قدم می‌شود. هنوز نمی‌دانم در این فیلم تا چه حد موفق شده‌ام. این استیصال را بیان کنم!

صلح‌جو: با این‌که آبادانی‌ها کاملاً حال و هوای واقع‌گرایانه‌ای دارد، اما نه تنها به ناتورالیسم نزدیک نمی‌شود، بلکه یک جوری به فراواقع‌گرایی و شاید بتوان گفت، سوررئالیسم گرانس پیدا می‌کند؛ یک نوع حس هذیانی بر این فضا غالب می‌شود که در فیلم‌های دیگر شما هم جاری است. در عین حال که واقعیت را روی پرده سینما می‌بینیم و با عناصر واقعی سر و کار داریم و همه حوادث، بافت و ساختار و علت و معلول منطبق با واقعیت را دارند ولی احساس می‌کنیم وارد دنیایی می‌شویم که در برزخ خواب و بیداری است. من در فیلم آبادانی‌ها، بخصوص از لحظه‌ای که پدر و پسر با حسن خوف (حسن رضایی) آشنا می‌شوند، این حس را دارم. به‌نظرم می‌آید، محل زندگی او و اتفاق‌هایی که یکی پس از دیگری در کنار هم قرار می‌گیرند، واقعیت مقداری را به حال و هوای هذیانی و کابوس‌گونه وصل می‌کند. این ویژگی در پایان آن سوی آتش هم دیده می‌شود؛ جایی که آدم‌ها در میان سیلاب گرفتارند و موسیقی (انس دانوب آبی) پخش می‌شود... در عین حال عناصر سازندهٔ صحنه، واقعی هستند و نمی‌توانیم بگوییم که این‌ها با منطق واقعیت نمی‌خوانند. من نمی‌دانم شما چقدر در مورد آن صحنه دست بردید، ولی آن تصویر متضاد آتش و آب، حس غریبی به ما می‌دهد و یکمرتبه از حجم واقعیت به اعماق ذهنی فرو می‌رویم. فیلم شیخ کزدم هم در عین واقعی‌بودن، با توانایی پیچیدهٔ خیال بهتر می‌زند. در این فیلم مرز واقعیت و خیال فرو می‌ریزد. در فیلم تنورهٔ دیو، فصل جادو کاملاً در دنیای ذهن آدم می‌تواند اتفاق بیفتد. حتی در فیلم بودن یا نبودن، فصل پیه‌ها همین حال و هو را دارد.

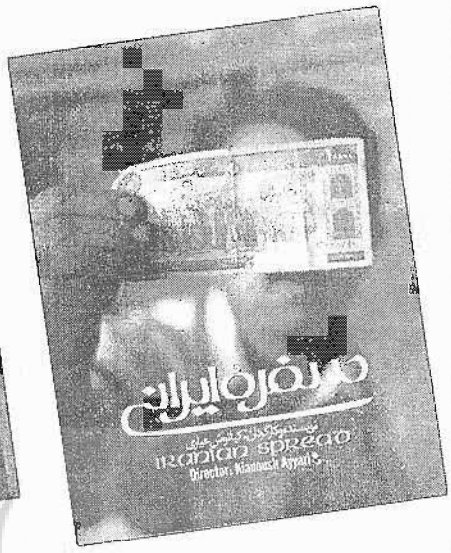
عیاری: عرض کردم؛ من فیلمی و حال و هوای فانتزی فیلم‌هایش را دوست دارم. اما بیش از آن‌که صحنه‌های فانتزی فیلم‌هایش را دوست داشته باشم، آن هذیان‌هایی را دوست دارم که به عنوان زندگی واقعی می‌بینیم. مثلاً در فیلم آماركورد، فضاهایی به‌وجود می‌آورد، که برای من خیلی جذابیت دارد. این همان فاصله‌هایی است که خیلی علاقه‌مندم از واقع‌گرایی صرف گرفته باشم. یک بار چند سال پیش یکی از همکاران شما در مطبی با تعریف و تمجید عنوان کرده بود که من دوست دارم، دردهای اجتماعی را جراحی کنم. این حرف‌ها مرا می‌ترساند. حساس می‌کنم به دروغ گفتن دعوتم می‌کنند و هیچ وقت هم سعی نکردم به چنین تعاریفی تن بدهم. حتی گاهی احساس کرده‌ام می‌توانند مزورانه باشد. همیشه از ردهبندی کردن انگیزه‌های احساسی فیلمساز فرار کرده‌ام. اما در ارتباط با این صحنه‌هایی که شما اشاره کردید، باید توجه این کار را در فیلم سنوتو دوباره ببینید. اگر لزوم انتقاد را بخواهم جدی بگیرم، آیا من مکلف هستم از سینمای مستند جلوتر حرکت کنم؟ ضمن این‌که رؤیت به‌صورت کاملاً کلاسیک، صورت می‌گیرد. من ترجیح می‌دهم از واقع‌گرایی صرف پرهیز کنم و نمی‌خواهم جراح معضلات اجتماعی باشم. این‌ها برای من به مثابه دروغ است. امکان دارد از زبان فیلمساز دیگری این حرف‌ها را باور کنم ـ که بندرت هم پیش می‌آید که باور کنم ـ ولی تفاخر رجوع به این‌که ما در این جامعه با کابوسکافی و جراحی می‌کنیم و تمام زوایای پنهانش را شفاف نشان می‌دهیم، زیاد نمی‌پسندم. اگر لحظهٔ شکل‌گیری یک فکر در سینما، با این انگیزه‌ها باشد، صادقانه نیست. وقتی مصاحبه‌های چند تن از کارگردان‌های خوب که در طی این سال‌ها در کتابی خوانده‌ام، مرور می‌کنم، می‌بینم آنها خیلی صادقانه صحبت کرده‌اند. می‌بینم اساساً این‌طور که ادعا می‌شود، هنر، خیلی کم‌رنگ‌تر و خصوصی‌تر و شریف‌تر از این حرف‌ها به‌وجود می‌آید. یک فیلمساز تکنه بود، ممکن است من امروز صبح که می‌خواهم از خانه به سر صحنه بروم، از خانه با زنم دعوا‌یم شود. شما قطعاً نوع آن مشاجره یا زنم را هم در صحنه خواهید دید. حتماً فردا که فیلم را مونتاژ می‌کنیم، ممکن است آثار عصبانیت و دلتنگی مرا در صحنه ببینید.

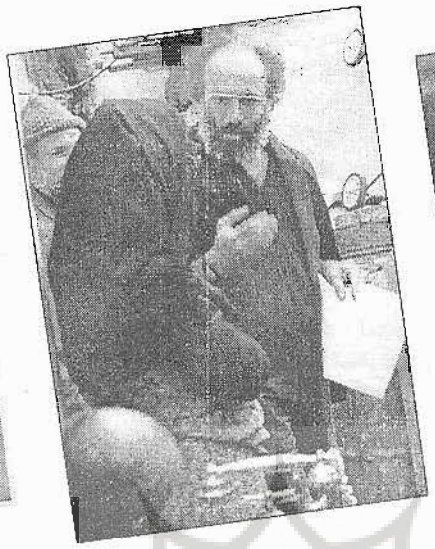
صلح‌جو: البته فکر می‌کنم نسبت‌دادن این‌که شما می‌خواهید جامعه را جراحی یا کالبدشکافی کنید، یا این‌که فیلم‌های شما چنین حاصلی به بار می‌آورند فرق دارد. حداقل فیلم‌ها برای تماشاگر این امکان را فراهم می‌آورند که مقداری در لایه‌های درونی‌تر مسائل اجتماعی دقیق شوند. می‌خواهم بگویم که محصول کار، بخصوص در هنر، حاصل دغدغه‌های درونی و عوامل ناخودآگاه هنرمند است تا خودآگاه. هنرمند می‌گوید من می‌خواهم این صحنه را به این شکل بسازم، برای ساختش دلایل دیگری دارد: اما حاصلی که به بار می‌آید این امکان را می‌دهد تا به درون جامعه نقب بزنیم، معضلات را از زاویهٔ عمیق‌تری ببینیم، لایه‌های بیرونی را بشکافیم و واقعیت‌ها را بشناسیم. جراحی واقعیت غیر از این نیست!

عیاری: پریروز صبح یک کتاب قطور عکاسی را مرور می‌کردم. این کتاب کار یکی از عکاسان بالکان بود؛ دقیقاً نمی‌دانم یوسنیایی یا کروات. در این کتاب، عکس‌های دلهره‌آوری بود که واقعاً روان انسان را متلاشی می‌کردند؛ جنازه، بدبختی، فلاکت و... صبح که از خواب بیدار شدم، حدود یک ساعت و نیم به این عکس‌ها نگاه می‌کردم. حاصل این عکس‌ها چند حالت کاملاً متضاد بود. از یک سو آشنایی بیشتر با جنایاتی بود که در منطقهٔ بالکان اتفاق افتاده بود و مظلومیت انسان را نشان می‌داد. از سوی دیگر یادآوری می‌کردند که این انسان مغرور، چقدر آسیب‌پذیر است! چقدر برای متلاشی‌شدن در عرض ۲۲ ساعت آمادگی دارد! یک جنازه، یک جسد، خیلی زود متلاشی می‌شود. این همه غرور، این همه تکبر، این همه نبوغ، این همه صلابت و هیبت از بین می‌رود! این عمیق‌تری که عکس‌ها برجاگذاشتند، حساس ترس و انزجار و دلهره و اذیت بود و من این حس را دوست نداشتم. گرچه ممکن است این عکس‌ها بصیرت مرا زیادتر کرده باشند، ولی آیا به این می‌ارزید؟ من که این‌همه دوست دارم خوش باشم، از دیدن آن عکس‌ها دچار هوس شدم؟ فکر می‌کنم جراحی‌های خیلی عمیق اجتماعی، همین اثر را می‌گذارند. در مورد سینما الان شاید حافظه‌ام یاری نکند، ولی نمونه‌های مشابه داشته‌ایم. فیلم‌هایی که به شکل کابوس‌دهنده‌ای به اعماق جامعه سفر می‌کنند، ولی نتیجه‌ای برای من آزاردهنده است. یکی از این فیلم‌ها آبادانی است. این فیلم را چند ماه پیش در آخرین روزهای سال گذشته در کانون فیلم رشت با آمل نمایش دادند. وقتی فیلم به پایان رسید، عضلاتم درد می‌کردند و دلم ریش ریش می‌شد؛ به این دلیل که فیلم فضای به‌شدت نوح و مهیب و سنگینی داشت. البته بدون توجه به این‌که سازندهٔ این فیلم، خواهر هستم، معتقدم که در ایجاد فضای آن زمان بران موفق عمل کرده بود. فضا را با تمام قوا به تماشاگر تحمیل می‌کرد. فضای سنگین و تباه‌آلود آخرین سال‌های جنگ. دوست‌داشتنی نبودند. من آزرده شدم و فکر می‌کردم که تماشاگر ما هم قرار است به این شکل آزرده شود. از این جهت است که فاصله می‌گیرم. شاید من دچار کزورنگی شده‌ام و رنگ‌ها را تشخیص نمی‌دهم. الان اصلاً هیچ علاقه‌ای ندارم که فیلم‌های تکان‌دهنده‌ای بسازم و ببینم و از آنها لذت ببرم.

صلح‌جو: آن زمان هم شما چنین قصدی نداشتید.

عیاری: مسلماً نداشتم؛ اما تمام شاخص‌های تکان‌دهنده بودن یک فیلم ـ به





مثابهٔ یک ارزش ـ برای من رنگ باخته بودند و چیز دیگری برای من تکان‌دهنده است؟ فیلم دانستن نوکیو اثر ازو، هنوز برای من تکان‌دهنده است، در حالی‌که وقتی این فیلم تمام می‌شود، برای من با بتسیرتش، آرامش به وجود می‌آورد. این آرامش را بیش از آن دوست دارم تا دچار یک هیستری شوم.

صلح‌جو: در رهگذر فیلم‌هایی که ساخته‌اید، احساس می‌شود که شما از یک حال و هوای تراژیک، رفته رفته آیین را تا فیلم بودن یا نبودن می‌گوییم، به سمت حماسه نزدیک می‌شوید. من فیلم بودن یا نبودن را یک فیلم حماسی می‌دانم. در اینجا انسان برای بقای خود و حفظ حیات برای کیانش تلاش می‌کند و پیروز می‌شود. اما در فیلم‌های اولیهٔ شما، این تلاش به تراژدی ختم می‌شود، یعنی یک نوع شکست محتوم، ولی در بودن یا نبودن، یک شکوه حماسی پیدا می‌کند.

طوسی: صحبتِ آقای عیاری، زیاد میانهٔ خوبی با آرمان‌گرایی ندارد. تا قبل از فیلم بودن یا نبودن، ما همواره اخطار فاجعه و آن موقعیت تهاجم‌آمیز را در مورد تک‌تکِ آدم‌های شما می‌بینیم. زمانی هم که در یک شرایط خاص، که زیاد برای خودتان دلپذیر نیست، می‌خواهید به آرمان‌گرایی متمایل شوید، از خود نوکیس و محیط برای هر چه بیشتر پررنگ شدن آن فانتزالیسم وام می‌گیرید. حتی در فیلم بودن یا نبودن، که نسبت به فیلم‌های دیگرِ شما، از نگاه متعادل‌تر و مسالمت‌آمیزتری برخوردار است نیز، هنوز افق دید نهایی آن مسخمی نیست. بلکه دوربین به آن صفحهٔ مانیتور نزدیک می‌شود، ولی فقط در حدی است که در قومیت و مسلک به شرایطی تحمل‌پذیر رسیده‌اند. در ورای آن، انگار که این آرمان‌گرایی بی‌منطق را نوعی عدم صداقت و نزدیک برای دنیای خود می‌دانید.

عیاری: آرمان‌گرایی در واقع به نوعی، بیانیه است. وقتی فیلم سفرهٔ ایرانی را ببینید، ممکن است بگویید چرا از نظر تحلیل انسان با همان انسانی که در فیلم بودن یا نبودن می‌بینیم، متفاوت است؟! شاید آن حماسه‌ای که آقای صالح‌جو به آن اشاره می‌کنند را آن‌جا بتوان پیدا کرد. ولی در فیلم سفرهٔ ایرانی زیاد به درون انسان‌ها نزدیک نمی‌شویم. در این‌جا با جامعه‌ای مواجهیم که همان انسان‌های محقِ بودن یا نبودن را در استیصال قرار می‌دهد. این یک استیصال تاریخی است و به‌شدت منتظر سخنان واکنش‌های تماشاگران در این فیلم هستم.

در این فیلم سعی کردم هیچ‌گونه ارتباط عاطفی لحظه‌ای با تماشاگر ایجاد نکنم، و خست فیلم نیز این‌گونه است. یعنی نه مسیری حرکت نمی‌کند که بتواند یک حس ارتباطی را به‌وجود بیاورد. این‌جا ارتباطاتی که به‌وجود می‌آید، از تعلیق‌هایی است که بافت فیلم به‌وجود آورده است.

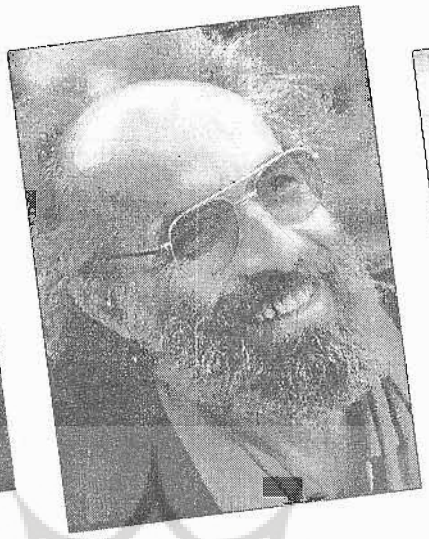
میرزایی: آقای عیاری فیلم‌هایی ساخته و فیلمنامه‌هایی نوشته که ما مردم و جامعه و طبیعت را در آنها می‌بینیم و همه این‌ها خوب با هم جفت و جور می‌شوند. بعضی‌ها این حرف‌ها را در فیلم‌های مستند هم بکار می‌برند ولی در نمی‌آید. چه چیزی باعث این «درست درآمدن» می‌شود؟

عیاری: حاصل یک عمر کار و تجربه است.

میرزایی: می‌خواهم همین را عرض کنم؛ به سادگی و آسانی به دست نیامده است، بلکه حاصل شناختی دقیق از این عناصر است.

طوسی: آقای عیاری، چقدر آثار خود را همسو با نگرهٔ مؤلف می‌دانید؟ علاوه بر این‌که شما آثارتان را می‌نویسید، شیوهٔ ساخت فیلم‌هایتان و حضور محوری‌تان و سیطرهٔ بازی گرفتن‌تان به‌صورتی است که جست‌وجو و پی‌گیری نگاه تألیفی در آنها را توجیه می‌کند.

عیاری: من اگر آن‌قدر به مسائل خودم و کارهایی که انجام می‌دهم واقف بودم، یا دائماً به یک حسابگری رسیده بودم و می‌توانستم این را در مورد بیان و گویش فیلم‌هایم هم اعمال کنم، من خودم چه‌طور می‌توانم این ویژگی و مشخصه ـ از دید شما مستند ـ را بازگشایی کنم؟ ولی چیزهایی را می‌دانم که اگر قرار باشد غریزی باشد، خیلی از سائل زیر سئوال می‌رود. آن چیزهایی که در ارتباط با خودم می‌دانم، این است که همیشه برای رفتن به سوی مضمون و یا بازی گرفتن و... مسیرهای دشوار را انتخاب کرده‌ام. این مسلماً ریشه در جایی از تاریخ زندگی من دارد که می‌تواند همان معنای عدم خودباوری باشد یا به نوعی عدم اعتماد به نفس. شاید آن‌قدر با رنج آمیخته شده‌ام که راه دشوار را



منظر من است. انسان‌ها شایسته چیزی هستند که با رنج به دست آورده‌اند. اگر با رنج به دست آید، ما می‌توانیم با اعتماد به نفس بیشتری خرجش کنیم، و این لزوماً به معنای زیاد و میراث نیست؛ به معنای گم‌شدن و ذوب‌شدن در لحظاتی است که ما به آن اشاره می‌کنیم. اگر فرضاً در بودنت‌های ول فیلم‌هایم، یک خیابان را تصویر کردم و فراموش کردم که این خیابانی است که انسان باید در آن تردد کند، بلافاصله یک مهیب ذهنی مرا متوجه کرده که چرا این خیابان مثل فیلم‌های دیگرم سوت و کور است؟ آدمش کو؟ یعنی ایجاد تولید مشکلات بعدی و... اما من مطلقاً حق ندارم که کوتاه بیایم، و باید همه چیز در اندازه‌های خودش بیان شود. در مجموعهٔ تلویزیونی دو راهه هم، این کارها را انجام دادیم. اگر خیابانی تصویر شد، این خیابان با تمام قوا به تصویر درآمده تا قابل باور باشد. به دوربین مخفی هم اعتماد نکردم، چون به‌رغم اجتناب‌ناپذیر بودن آن، برای بعضی از صحنه‌های خیابان، دوست دارم که همه چیز تحت کنترل باشد. شما در ده دقیقهٔ پایانی فیلم سفرهٔ ایرانی مراسم چهارشنبه‌سوری خواهید دید که به‌نظر می‌رسد از چهارشنبه سوری‌های برخور تهرون هم جذوتر است. در کلیت آن صحنه یک‌یک آدم‌ها کنترل شده‌اند. من اصلاً از بازیگر، بازی اخذ نمی‌کنم؛ از خود ناخواه، وقتی در قالب آن شخصیت قرار می‌گیرد، باورش می‌کند. فقط ممکن است در روزهای اول، کارهایی انجام دهد که تا حدودی شخصی باشد، ولی بعد در فضای منطبق‌شده با منشور فیلم، کارش را انجام می‌دهد. یک‌فعه می‌بینم که یک بازیگر بی‌استعداد، چه خوشش بخیر، و حضور شیرهٔ کننده‌ای دارد. در فیلم سفرهٔ ایرانی، عشاری را می‌بینیم که اصلاً تئاتریون ندارد و نمی‌داند سینما چیست. ولی بعد، همه چیز فوق‌العاده برگزار می‌شود. ضمن این‌که من کوشش زیادی برای اخذ بازی سرخ ندارم. فکر نمی‌کنم که می‌شود به‌صورت مستقل نشست و از یک بازیگر بازی گرفت. یک جایی پیش‌تر و زودتر از این‌ها باید به یک رفاقت و مفاهمه‌ای رسید و بازتابش را دید. آخرا هم به همین شکل است. همه چیز در درجهٔ اول باید قابل باور باشد تا صحنه بتواند تبدیل شود به یک فانتزی یا رؤیا یا کابوس؛ می‌آن‌که اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن به فانتزی متوسل شده باشند.

صلح‌جو: در مورد روش کارتان با عواملی که جاوی دوربین هستند، توضیح بدهید! چقدر در لحظهٔ فیلمبرداری به اتفاق‌های خلق‌الساعه اعتماد می‌کنید و از آن بهره می‌گیرید و چقدر بداهه‌پردازی می‌کنید؟

عیاری: در عین حال که از بداهه‌سازی می‌گریزم، سعی می‌کنم آن بخش مستدل به یک بداهه شود. یعنی یک بداهه را با رعایت تمام جزئیاتش می‌سازیم، می‌آن‌که به خود بداهه متکی باشیم. وقتی یکی از اجزای صحنه به‌طور اتفاقی می‌افتد یا دری باز می‌شود و یا سگی از آن مسیر عبور می‌کند، من بلافاصله اسیر این وسوسه نمی‌شوم که خب! بیا بد هم نشد و به صحنه ما کمک کرد! مگر این‌که کاملاً روی آنها تأمل کنیم و ببینیم آیا کمک کرده یا نه؟

صلح‌جو: یعنی کاملاً همهٔ اتفاق‌ها را از قبل طراحی می‌کنید؟

عیاری: بله!

صلح‌جو: حتی دکوپاژ؟

عیاری: همه چیز؛ البته نه به این معنا که دکوپاژ از شب قبل یا از صبح شروع فیلمبرداری آماده باشد. گاهی هم دکوپاژ سر صحنه شکل می‌گیرد، در شرایطی که گروه و عوامل صحنه درند کارشان را انجام می‌دهند. من در این فاصله، شروع به دکوپاژ می‌کنم. بارها پیش آمده که دستیارم بمبه را دشوت کرده و من معترض شده‌ام و گفته‌ام بگذار کارشان را بکنند و حتی بلند حرف بزنند و خودم در این وضعیت جهنمی، دکوپاژ مورد نظرم را انجام داده‌ام. دائماً می‌روم در جاهای مختلف دوربین می‌نشینم و محل استقرار بازیگران را می‌بینم و به ذهن می‌سپارم یا روی کاغذ منتقل می‌کنم و با به دستیار یا منشی صحنه‌ام می‌گویم که این‌ها را بنویسد. دکوپاژ یک صحنه در یک فاصلهٔ نیم تا یکساعته در درون همان صحنه تمام می‌شود، و بعد همان جا اجرا می‌کنیم. ما ممکن است بگوییم که دکوپاژ در ذهن من است؛ شروع به کار کنید. من می‌توانم آرام روی صندلی بنشینم و با آرامش درونی و بی‌آن‌که با کسی شوخی کنم، کار را انجام دهم، ولی این‌ها لحظات جذاب کارکردن من نیست. من با سر صحنه، شوخی و لودگی نکنم، کارم پیش نمی‌رود.

صلح‌جو: گویا در یک مصاحبه راجع به فیلم شیخ گفتم گفته بودید صحنه‌ای

که حسن روی چمن‌ها گل می‌اندازد، بداهه‌پردازی شده است و...

عیاری: همان موقع منتظر بودیم که هوا آفتابی شود (درست یادم نیست!)، حسن رضایی را دیدم که یکی از این میخک‌ها را زد و انداخت. گفتم: «عالیه!» یک بار سرِ صحنه، خانمی به همراه بچه‌های دوقلویش بود تا نقش یک مادر را بازی کند. بلافاصله گفتم کاری با مادرش ندارم و چند پلان را بازسازی کردیم و از این دوقلوها همان جا استفاده کردیم.

یکی از بداهه‌های مهم من در فیلم تنورهٔ دیو صورت گرفت. مرحوم اسماعیل محمدی، یک نقش کوتاه و جزئی داشت. زمانی که ایشان اولین روز بازی را گذراند، متوجه شدم با یک اعجوبه طرف هستم. یکباره تصمیم گرفتم که فیلم به سود اسماعیل محمدی بچرخد و بقیه نقش‌ها تحت‌الشعاع او قرار بگیرند. طوری شد که به جای این‌که آن زنده‌یاد ۵ روز در کارشان بماند، دو یا سه ماه همراه ما و گروه فیلمبرداری باقی ماند. بلافاصله بعد از تنورهٔ دیو، فیلمنامه‌ای را نوشتم به اسم جشن بزرگ تا یکی از نقش‌های اصلی‌اش را اسماعیل محمدی بازی کند. موضوع فیلم را هم خیلی دوست داشتم. تدارکات وسیعی در سطح شهر اهواز در حد ساختن یک لونا‌پارک ـ نه با هزینهٔ خودم ـ پیش‌بینی شد، ولی با فوتشان آن طرح را به‌طور کامل کنار گذاشتم، چون انگیزه نوشتن آن طرح، اسماعیل محمدی بود. در فیلم شیخ کژدم نیز حسن رضایی ابتدا نقش بسیار کمرنگ‌تری داشت، ولی حضور بسیار دینامیکش در جلوی دوربین باعث شد که صحنه به سود او و به زیان بازیگران دیگر فیلم شود. یا در فیلم شاخ گاو، پسربچه‌ای هست به نام حامد کلاهدوزی که من گرایش عجیبی در بین کار به سمتش پیدا کردم و نقشش پررنگ‌تر شد.

طوسی: در چارچوب همان نگاه تألیفی از دید منِ مخاطب (منتقد) می‌بینم که انگار فیلمسازی دارد کارهای خودش را نقد می‌کند و یک نوع تداوم در مورد بعضی از نسانه‌ها قائل می‌شود. یک نمونهٔ بارزش، قرار گرفتن از یک موقعیت حرفه‌ای است. فرضاً شما یک بازیگر حرفه‌ای مثل علی نصیریان را خلع سلاح می‌کنید و یک بار تجربی به او می‌دهید. علی نصیریان فیلم روز باشکوه با علی نصیریان فیلم آقای هالو هیچ شباهتی ندارد. با حسن رضایی را از آن کلیشه‌های دست و پاگیر فیلم فارسی دور می‌کنید و به او چهرهٔ دیگری می‌دهید. یا دفرمه کردن واقعیت و نوع استفادهٔ درست از لنز در فیلم‌هایی چون آن سوی آتش و آبادانی‌ها، یا شکل مستندگونهٔ فیلم‌هایتان و استفاده از افراد عامی و عادی در یک قالب کاملاً حرفه‌ای که نمودِ عینی‌اش را در فیلم بودن یا نبودن شاهدیم. البته با توجه به قواعد فیلمسازی در سینمای خودمان. استفاده از یک بازیگر حرفه‌ای و شناخته‌شده برای نقش دکترِ فیلم بودن یا نبودن می‌توانست وضعیت فروش این فیلمتان را کاملاً تغییر دهد.

عیاری: بله؛ با کمال تأسف پذیرفتنی است. بعضی تهیه‌کنندگان همین پیشنهاد را کردند و گفتند اگر از بازیگر مطرحی برای این نقش استفاده شود، هیچ دخالتی در طول کار نمی‌کنند. با این حال، من می‌خواهم آن‌جور که دوست دارم فیلم بسازم و بر این باور هستم که حقانیت و حقیقتی در این کار وجود دارد. شیوه‌ای را که کار می‌کنم و مرحله به مرحله به آن نزدیک‌تر می‌شوم، به عنوان یک حقانیت می‌شناسم و اهل حسابگری (حتی از نوع مشروعش) نیستم. و می‌خواهم این راه را ادامه دهم تا آخرین فیلمم را بسازم. در حال حاضر برای ساخت مجموعهٔ دو راهه، دوران خوبی را از نظر روحی طی می‌کنم و کاملاً درگیر کار شده‌ام.

میرزایی: این اولین بار است که مجموعهٔ تلویزیونی می‌سازید؟

عیاری: قبلاً به سفارش مرکز آمار ایران، مجموعه‌ای به نام خانه به خانه را ساخته بودم.

میرزایی: تلویزیون چه جاذبه‌ای برایتان دارد که با شور و علاقه از آن حرف می‌زنید؟

عیاری: من دربارهٔ کیفیت و اهمیت کاری که انجام می‌دهم صحبت می‌کنم. فعلاً تلویزیون برای من محملی شده تا کاری را که به آن علاقه دارم، انجام دهم.

میرزایی: یعنی سینما کمتر این امکان را به شما داده است؟

عیاری: حداقل در این شرایط، کاری را که راجع به آن صحبت می‌کنم، با مخاطب در نظر می‌گیرم. تلویزیون از این حیث، آزادانه‌تر عمل می‌کند. اگر تماشاگر از کار خوشش نیاید، می‌تواند بلند شود و برود. البته این به خودیِ خود ممکن است نگران‌کننده باشد، ولی من در ارتباط با مخاطب، دموکرات هستم و هیچ انقیادی برای تماشاگر قائل نیستم. به‌هر حال، شبکهٔ سوم تلویزیون این فرصت را به من داده که چنین کارهای شخصی را انجام دهم. من هم وظیفه دارم که حق‌شناسانهٔ ـ علی‌رغم مشکلاتی که ممکن است بخشی از مردم در سطوح اجتماعی، با تلویزیون داشته باشند ـ رضایت خودم را اعلام کنم.

طوسی: آیا با مخاطب‌شناسیِ این رسانه هم خودتان را ـ به شکلی منطقی ـ تطبیق دادید؟

عیاری: بله؛ البته بیشتر نگران لحظهٔ پخش هستم. فکر می‌کنم در دژ تسخیرناپذیرِ «پخش»، اتفاقاتی می‌افتد که من را تا آستانهٔ سکته پیش می‌برد.

طوسی: آیا دلتان نمی‌خواهد تجربه‌ای مثل آن سوی آتش، در سینمای شما تکرار شود و خودتان شخصاً معتقدید که جنس سینمای شما قابلیت و استعداد جهانی‌شدن را در تعاریف منطقی خودش ـ نه تعاریف سفارشی و تجویز شده ـ دارد؟

عیاری: اجازه بدهید کارم را بکنم! چون برای پاسخگویی به سئوال شما ناچارم یک مقدار ملاحظات را در نظر بگیرم و یک مقدار هم به آرمان‌ها، رؤیاها و آرزوهایم نزدیک بشوم.

طوسی: بر اساس شناختتان از مخاطبین این زمانه، نوع برخورد با سفرهٔ ایرانی را چگونه حدس می‌زنید؟

عیاری: برایم خیلی مبهم است. کمتر تجربه‌هایی در سینما به این شکل می‌شود که یک فیلم بکوشد در تعارض با ایجاد ارتباط عاطفی با تماشاگر باشد. ولی فرونشانه سفرهٔ ایرانی را تجربهٔ متفاوتی می‌دانم. البته این فیلم ـ مثل بقیه کارهایم ـ ساختار کلاسیکی دارد.■