روایت داوودنژاد از پنج دهه تاریخ سینمای ایران

مشکل تاریخی سینمای ایران سانسور و ناامنی است

از فیلم‌فارسی تا سینمای امروز

سمیه خاتونی
گفت‌وگو

سینمای ایران را نمی‌توان تنها با نام فیلم‌ها و فیلمسازانش روایت کرد؛ پشت هر دوره، مناسباتی درباره سرمایه، بازار، سانسور، واردات، تولید و امکان دیده‌شدن فیلم‌ها وجود داشته است. علیرضا داوودنژاد که از نوجوانی وارد سینما شد و تجربه زیسته‌اش با سینمای پیش و پس از انقلاب گره خورده، در گفت‌وگو با صبا به مناسبت روز ملی سینما، روایت خود را از این مسیر ارائه می‌دهد؛ از دوران فیلمفارسی و سلطه ستاره‌ها و فشار واردات فیلم خارجی بر تولید داخلی، تا انقلاب، شکل‌گیری بنیاد فارابی و بازسازی ساختار و تجهیزات سینما. او در این مرور تاریخی از نقش سرمایه و تهیه‌کننده، تحول امکانات فنی، صدای سرصحنه، نوسازی سالن‌ها و شکل‌گیری ساختارهای صنفی می‌گوید و شکوفایی سینمای ایران در دهه ۶۰ را حاصل مجموعه این تغییرات می‌داند. با این حال، از نگاه او یک مشکل تاریخی همچنان پابرجاست: «مشکل اساسی و تاریخی سینمای ایران، دو چیز است: سانسور و ناامنی بازار.»

○ شما از جمله معدود هنرمندانی هستید که از سال‌های پیش از انقلاب، در کنار چهره‌های مهم سینما، در فیلمنامه‌نویسی و تولید فیلم فعالیت کرده‌اید. با توجه به تجربه شما از آن دوره تا امروز، ممیزی، سفارش و مدیریت چه تأثیری بر مسیر سینمای ایران داشته‌اند و این روند در دوره‌های مختلف چه تغییراتی کرده است؟

ریشه این مسئله در تفاوت اساسی سینما با سایر رشته‌های هنری است. در هنرهای دیگر، خلق اثر می‌تواند در خلوت یک نفر اتفاق بیفتد؛ اما سینما برای تولید، هم به سرمایه نیاز دارد و هم به مجموعه‌ای از تخصص‌ها و نیروهای حرفه‌ای. پس از تولید نیز نظام توزیع و نمایش و سالن سینما لازم است؛ سالنی که خودش نیازمند سرمایه‌گذاری قابل توجه است و صاحبان آن نیز انتظار بازده اقتصادی دارند.

بنابراین سینما از همان ابتدا با سرمایه درگیر بوده است. کسی که سرمایه می‌آورد، فقط پول وارد این فرآیند نمی‌کند، بلکه سلیقه و سفارش خودش را هم به همراه می‌آورد. در نتیجه، سینما همواره تحت تأثیر سرمایه، تخصص، نظام توزیع و نمایش و خواسته‌های بخش‌های مختلف قرار داشته است.

از سوی دیگر، سینما به‌عنوان یک پدیده اجتماعی، از نظام اجتماعی‌ای که در آن فعالیت می‌کند تأثیر می‌پذیرد. پیش از انقلاب نیز با مسئله سانسور مواجه بودیم. اگر فیلم‌های آن دوره را نگاه کنیم، به‌جز تعداد محدودی از آثار، بخش زیادی از تولیدات حول کافه، زد و خورد، سکس و خشونت می‌چرخید و کلیشه‌های سینمای تجاری را بازتولید می‌کرد. در واقع، چیزی که کمتر امکان پرداختن به آن وجود داشت، زندگی مردم و واقعیت اجتماعی بود.

به همین دلیل، «قیصر» یک اتفاق مهم بود و به سینمای حرفه‌ای ایران خوراک تازه‌ای داد. سینمایی که نمی‌توانست به‌راحتی سراغ زندگی واقعی و لوکیشن‌های واقعی برود، با «قیصر» قصه‌ای را از دل جامعه گرفت. کیمیایی در آثار دیگرش نیز به گذشته، روابط اجتماعی و خانوادگی و شخصیت‌هایی پرداخت که می‌توانستند به سینما خوراک بدهند. «داش‌آکل» هم نمونه دیگری از این جریان بود.

البته سینمای پیش از انقلاب عمدتاً متعلق به بخش خصوصی بود. مردم و سرمایه‌گذاران خودشان سرمایه تولید را تأمین می‌کردند و همین سرمایه خصوصی در مقطعی به شکل‌گیری و رشد موج نو نیز کمک کرد.

○ این نکته جالبی است که می‌گویید سینمای متکی به سرمایه بخش خصوصی، زمینه شکل‌گیری موج نو را هم فراهم کرد. شما خودتان فیلمنامه‌ای با عنوان «انتقال» داشتید که داستان یک زن و شوهر معلم بود که به تهران منتقل می‌شوند و پس از اتفاقاتی که برایشان رخ می‌دهد، دوباره به شهرستان برمی‌گردند. این اثر از نخستین فیلمنامه‌هایی بود که به مسئله مهاجرت و نسبت تهران و شهرستان توجه می‌کرد، اما ساخته نشد. چه اتفاقی برای این فیلمنامه افتاد؟

بله. فیلمنامه را به وزارت فرهنگ و هنر دادم. گفتند سهراب شهیدثالث می‌خواهد آن را بسازد، اما به او وام ندادند. بعد گفتند مهرجویی هم دنبال ساخت آن است که به او هم وام ندادند. در نهایت پرویز صیاد فیلمنامه را خواند و علاقه‌مند شد، اما این همکاری هم شکل نگرفت.

○ پس مسئله فقط ممیزی نبود و سرمایه‌گذار هم رغبتی به ساخت فیلمنامه‌های متفاوت نداشت؟

بله. برای چنین فیلمنامه‌هایی کسی نبود که پول بگذارد. مهدی میثاقیه و علی عباسی از معدود تهیه‌کنندگانی بودند که گاهی امکان تولید این فیلم‌ها را فراهم می‌کردند. «پستچی» و «تنگنا» در همین فضا ساخته شدند و «دایره مینا» هم چند سال توقیف بود. بنابراین کارگردان‌های موج نو دسترسی بسیار محدودی به سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده داشتند.

اگر بخواهم داستان سینمای قبل از انقلاب را روشن‌تر بگویم، باید از همین‌جا شروع کنم: سینما به سرمایه نیاز دارد و سرمایه با خودش سفارش هم می‌آورد. وقتی سانسور اجازه نمی‌داد به مسائل جاری و واقعی جامعه توجه کنید، فیلمساز نمی‌توانست به متن زندگی نگاه کند و ناچار برای پیدا کردن سوژه و الگو به سراغ سینمای خارجی می‌رفت. به همین دلیل، در فیلم‌های قدیمی سینمای ایران رد پای آثار خارجی به‌وضوح دیده می‌شود.

مثلاً شخصیت‌هایی را با الگوی پیتر فاک می‌ساختند، سعید راد را «پل نیومن سینمای ایران» می‌نامیدند و درباره کتایون می‌گفتند «کَتی تایلر» ایران است. بعضی بازیگران زن را هم شبیه آوا گاردنر می‌دانستند. اینها نشان می‌دهد که سینمای ایران تا حد زیادی به سمت تشبه‌جویی و تقلید از فیلم‌های خارجی رفته بود.

فیلم‌های خارجی هم دو مؤلفه اصلی داشتند؛ سکس و خشونت. وقتی نمی‌توانستید متن واقعی زندگی را نشان دهید، این عناصر به شکل دیگری وارد فیلم می‌شدند؛ سکس تبدیل می‌شد به رقاصه و فاحشه و خشونت به تیغ‌کش و آدم‌های خلافکار. البته ارزش‌های اخلاقی و انسانی مثل استغنا، فداکاری، دوستی و خانواده هم در فیلم‌ها حضور داشت، اما در نهایت الگوی غالب، تقلید از نمونه‌های موفق خارجی بود.

از طرف دیگر، تولید یک فیلم ایرانی هزینه زیادی داشت، در حالی که با همان سرمایه می‌شد چند فیلم خارجی وارد کرد. به‌تدریج دفاتر پخش قدرتمندی شکل گرفتند که هم سینمادار بودند، هم واردکننده و هم پخش‌کننده؛ بنابراین طبیعی بود که منافعشان بیشتر در واردات فیلم خارجی باشد. حتی سینمادارها خودشان به سمت واردات رفتند. انجمن سینماداران و انجمن واردکنندگان فیلم در دو طبقه یک ساختمان مستقر بودند، چون سینمادارها خودشان واردکننده شده بودند و حتی پولی را که از فیلم فارسی به دست می‌آوردند، دوباره برای واردات فیلم سرمایه‌گذاری می‌کردند.

در نتیجه، آمار تولید فیلم ایرانی شروع به سقوط کرد. آن زمان فیلم‌های خارجی به‌صورت رسمی و با پرداخت حق کپی‌رایت از کمپانی‌ها خریداری می‌شدند و با کیفیت مناسب در سینماها به نمایش درمی‌آمدند. بخش بزرگی از سینماهای شمال شهر در اختیار فیلم‌های خارجی بود و بعد این روند به سینماهای خیابان شاهرضا. خیابان انقلاب امروز و پایین‌تر هم رسید. در شهرستان‌ها نیز فیلم‌های هندی، کاراته‌ای و اکشن خارجی، از بروس‌لی تا فرانکو نرو، بازار را در اختیار گرفتند.

حدود ۱۵ سالگی تصمیم گرفتم به یک استودیوی بزرگ در جاده کرج بروم. تنها رفتم، سراغ دکتر کوشان را گرفتم و گفتم سناریو دارم. داستانم را برایش تعریف کردم. وقتی تمام شد، گفت: «مثل فیلم‌های ساموئله!» بعد از من پرسید اسم و فامیلم چیست و گفت: «تو برو سناریوهای علیرضا داوودی‌نژاد رو بنویس.» این اتفاق یکی از نخستین قدم‌های جدی من برای ورود به فضای حرفه‌ای سینما بود. بعد از آن مطالعه کردم و چندین سناریو نوشتم.

اولین قرار سینمایی‌ام با ایرج قادری بود. او کارگردانی شناخته‌شده بود و با وجود مشکلات مالی، به من پیشنهاد کرد قصه‌ای بنویسم که به درد کارش بخورد. من چند قصه نوشتم که یکی از آنها «نقره داغ» بود. قادری نوشته را خواند و سعید مطلبی را صدا کرد. مطلبی از ورود من به این حرفه استقبال کرد و واقعاً انرژی عجیبی به من داد. او شناخت خوبی از سینما و مخاطب داشت و می‌دانست چطور مخاطب را پای کار نگه دارد.

قصه «نقره داغ» را دادم و سناریوی آن را نوشتند. بعد سناریو را به خانه فرستادند و از من خواستند نظرم را بگویم. انتقاداتم را مطرح کردم و گفتند: «پاشو بیا بریم سر صحنه و همان‌جا این‌ها را بنویس.» با گرفتن اجازه از مدرسه، رفتم سر صحنه و برای نخستین بار بازیگرانی مانند ناصر ملک‌مطیعی، ایرج قادری، امین امینی و سپیده را از نزدیک دیدم. آنها درباره صحنه‌ها و دیالوگ‌ها از من نظر می‌خواستند و من هم می‌نشستم و می‌نوشتم.

بعد از آن گفتم: «خودم می‌نویسم، تایپ می‌کنم، جلد می‌کنم و می‌برم وزارت فرهنگ.» فیلمنامه را نوشتم و پس از گرفتن مجوز ثبت، به استودیوی تخت جمشید بردم. گفتند برایش قیمت تعیین کنم. فیلمنامه‌ها آن زمان دو، سه یا پنج هزار تومان قیمت داشتند. من گفتم ده هزار تومان می‌خواهم و در نهایت قرار شد هشت هزار تومان نقد و دو هزار تومان چک پرداخت کنند. این نخستین فیلمنامه‌ای بود که فروختم.

بعد از آن به فکر ساختن فیلم افتادم. یکی از فیلمنامه‌هایم «مریض» بود؛ داستان روستایی‌ای که برادر بیمارش را برای درمان به تهران می‌آورد، اما تهیه‌کننده‌ای حاضر نشد روی آن سرمایه‌گذاری کند. جمشید شیبانی دنبال فیلمی بود که بفروشد و گفتند «مریض» به کارش نمی‌آید. در نتیجه، قصه دیگری به نام «شاهرگ» ساختیم. بعدها فهمیدم این فیلم تا حدی تحت تأثیر «کوچه مردها»ی سعید مطلبی بوده است. «شاهرگ» را ارائه کردیم و او پذیرفت و این فیلم، مسیر من را به سمت کارگردانی باز کرد.

○ «شاهرگ» در چه دوره‌ای ساخته شد؟