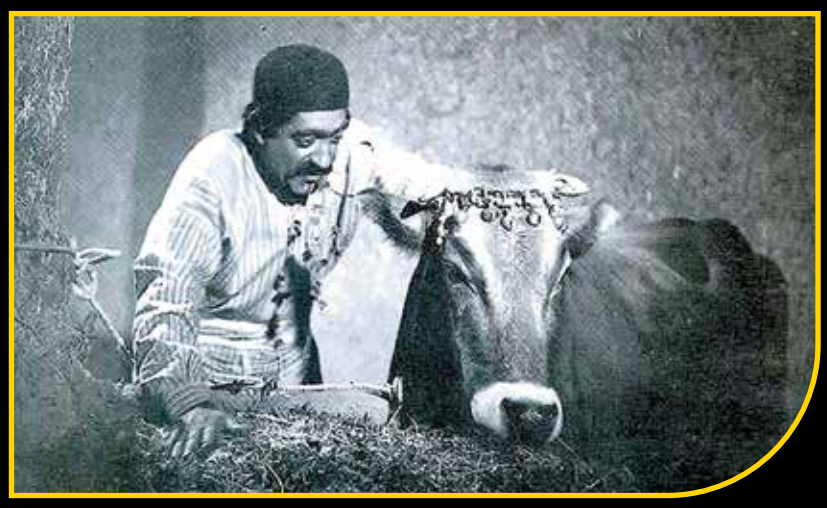

آن دوره‌ای بود که سینمای ایران هنوز با هجوم فیلم‌های وارداتی مواجه بود. «شاهرگ» را ساختیم و اکران شد و موفق هم بود، اما شرایط سینما دیگر مثل گذشته نبود. تولید رونق نداشت و بسیاری از سینماها ترجیح می‌دادند فیلم خارجی نمایش دهند.

سینمای فارسی که با فردین و بیک شروع شده بود و بعد با بهروز وثوقی و ناصر ملک‌مطیعی وارد دوره تازه‌ای شد، با «قیصر» و «طوقی» و بعد آثار کیمیایی و علی حاتمی، دوباره چرخه تولید، توزیع و نمایش را رونق داد. اما افزایش واردات، بالا رفتن هزینه تولید و تشدید سانسور، سینمای ایران را وارد دوره‌ای از سقوط کرد.

از طرف دیگر، امکانات تولید هم بسیار محدود بود. بیشتر فیلم‌ها با دوربین آری‌فلکس، چند لنز، چند سه‌پایه، نورهای ژاپنی و رفلکتور ساخته می‌شدند و تقریباً همه فیلم‌ها دوبله بودند. از امکاناتی مثل صدابرداری سرصحنه و تجهیزات پیشرفته امروزی خبری نبود. برای همین تلاش می‌کردند فیلم‌ها را سریع‌تر و ارزان‌تر بسازند؛ گاهی تولید یک فیلم به دو یا سه هفته کاهش پیدا می‌کرد.

○ بعد از انقلاب، با تغییر فضای سینما، به نظر می‌رسد فیلمسازانی مثل مهرجویی، بیضایی و دیگران توانستند شرایط متفاوتی برای فیلمسازی پیدا کنند و در مقابل، سینمای موسوم به فیلم‌فارسی کنار رفت. بخشی از هنرمندان هم از ایران خارج شدند. شما این تغییرات را چگونه دیدید؟

من سیدمحمد بهشتی را از قبل از انقلاب می‌شناختم. زمانی که فیلم «هجرت» به کارگردانی محمدعلی نجفی و فیلمبرداری اصغر رفیعی را کار می‌کردیم، با آدم‌هایی مثل بهشتی، انوار و مصطفی هاشمی آشنا شدم. آن زمان اینها را آدم‌هایی می‌دیدم که مهندس بودند، مسلمان بودند و به سینما علاقه داشتند. فیلم «نازنین» هم تا حدی روی نگاه آنها تأثیر گذاشته بود.

بعد از انقلاب، من طرحی برای بازسازی سینمای ایران نوشتم. فخری‌زاده آن را برایم تایپ کرد و طرح را به وزیر، نمایندگان مجلس، بنی‌صدر، هاشمی رفسنجانی و بعضی مسئولان دیگر رساندم. ایده اصلی این بود که واردات فیلم محدود و تحت کنترل قرار بگیرد و درآمد حاصل از واردات به صندوقی برود که از طریق آن به تهیه‌کنندگان و فیلمسازان جوان وام داده شود؛ چون سرمایه تولید از سینمای ایران خارج شده بود.

بعدها همین ایده در قالب بنیاد فارابی شکل گرفت. فارابی هم واردات فیلم را در اختیار گرفت و هم بخشی از منابع را برای تولید فیلم وام داد. فیلمسازانی مثل کیانوش عیاری، کیومرث پوراحمد، مهدی صباغ‌زاده، مجید مجیدی و دیگران از این امکان استفاده کردند.

○ پس بنیاد فارابی در واقع همزمان با کنترل واردات، نقش تأمین‌کننده سرمایه تولید را هم پیدا کرد؟

بله. مسئله اصلی این بود که تهیه‌کننده وقتی می‌خواست پول بگذارد، باید مطمئن می‌شد فیلم امکان نمایش دارد و می‌تواند سرمایه‌اش را برگرداند. بعد از انقلاب، باید مشخص می‌شد چه نوع فیلمی می‌توان ساخت و چه نوع سینمایی قرار است شکل بگیرد. بسیاری از الگوهای قبلی دیگر قابل ادامه نبودند و به ما می‌گفتند سراغ دعواها، زد و خوردها و موضوعات قبلی نروید و موضوعات دیگری پیدا کنید.

در واقع قرار بود ریل سینما عوض شود. فیلم‌فارسی و ستاره‌های آن دوره دیگر قرار نبود محور سینمای جدید باشند.

○ یعنی کنار گذاشتن سینمای فیلم‌فارسی یک تصمیم آگاهانه بود؟

بله، به نظرم کاملاً آگاهانه بود. مثلاً چرا فردین یا ایرج قادری نباید کار کنند؟ چون حضور فردین در هر فیلمی می‌توانست به‌تنهایی روی فروش آن اثر بگذارد. بنابراین می‌خواستند این چهره‌ها کنار گذاشته شوند تا مسیر دیگری برای سینما ایجاد شود.

در عین حال، این وضعیت برای سینمای موج نو یک فرصت بود. وقتی سینمای قبلی کنار رفت، فیلمسازانی که پیش‌تر امکان حضور جدی در جریان اصلی را نداشتند، میدان بیشتری پیدا کردند. نسل بعد هم توانست فیلم‌هایی بسازد که انعکاس زمانه خودش باشد. «اجاره‌نشین‌ها» نمونه خوبی از این تغییر است؛ فیلمی نزدیک به زندگی و مسائل جامعه و دور از الگوهای قبلی.

البته این تغییر فقط درباره فیلم‌ها و ستاره‌ها نبود. نیروی فنی سینمای قبل از انقلاب همچنان وجود داشت؛ فیلمبردار، صدابردار، تدوینگر، دستیار و دیگر عوامل فنی. مسئله بیشتر چهره‌هایی بود که حضورشان می‌توانست مسیر اقتصادی و بازار فیلم را تغییر دهد. مثلاً «نازنین» بعد از انقلاب پروانه نمایش گرفت، اما به دلیل حضور گوگوش توقیف شد.

تغییر سینمای ایران به مضمون و حذف ستاره‌ها محدود نشد و ساختار فنی آن نیز دستخوش تحول شد. سینمای قبل از انقلاب با امکانات محدودی کار می‌کرد؛ دوربین‌های آری‌فلکس، چند لنز، زوم ۲۵۰، سه‌پایه، نورهای ژاپنی و رفلکتور. چون فیلم‌ها دوبله می‌شدند، صدای دوربین چندان مسئله نبود و صدابرداری همزمان اهمیت زیادی نداشت.

وقتی قرار شد صدای سرصحنه جدی شود، دوربین‌های کم‌صداتر، سه‌پایه‌های هیدرولیک و تجهیزات جدید نور و حرکت دوربین لازم بود. فارابی در این زمینه تجهیزات وارد کرد و استودیوها نیز به‌تدریج مجهز شدند. دستگاه‌های جدید تدوین، از جمله موویولا، وارد شد و شیوه تدوین که پیش‌تر بیشتر با بریدن و چسباندن فیزیکی فیلم انجام می‌شد، تغییر کرد.

از طرف دیگر، سالن‌های سینما هم نیاز به بازسازی داشتند. پروژکتورهای قدیمی، لامپ‌های فرسوده، صدای دستگاه و افت نور روی پرده، کیفیت نمایش را پایین آورده بود. بنابراین نوسازی سینما فقط به تولید فیلم محدود نشد؛ سالن‌ها، دستگاه‌های نمایش، صدا و تجهیزات نیز به‌تدریج تغییر کردند.

○ با این تغییرات، به نظر می‌رسد دهه ۶۰ به دوره‌ای مهم برای شکل‌گیری سینمای جدید ایران تبدیل شد.

بله. وقتی واردات فیلم کنترل شد و سرمایه بیشتری به سمت تولید داخلی آمد، امکان رشد سینمای ایران فراهم شد. از طرف دیگر، تجهیزات و زیرساخت‌های فنی هم در حال بازسازی بود. به همین دلیل معتقدم بهترین فیلم‌های سینمای ایران در دهه ۶۰ ساخته شدند. کیارستمی، بیضایی، مهرجویی و بسیاری دیگر در همین دوره آثاری ساختند که بعدها به بخشی از اعتبار سینمای ایران در جهان تبدیل شد؛ از «خانه دوست کجاست؟» گرفته تا «مسافران» و آثار مهرجویی.

در همین دوره کانون پرورش فکری هم فعال بود و جریان مهمی در سینمای کودک و نوجوان و سینمای فرهنگی ایجاد کرد. یعنی از یک سو سیاست‌گذاری و حمایت دولتی وجود داشت و از سوی دیگر، نسلی از فیلمسازان و نیروهای حرفه‌ای می‌خواستند سینما را به زندگی نزدیک کنند.

به‌تدریج نقش‌های حرفه‌ای هم جدی‌تر و مشخص‌تر شد؛ صنف‌ها، شوراها و تشکل‌های حرفه‌ای شکل گرفتند و بعدها خانه سینما هم به وجود آمد. بنابراین اتفاقی که افتاد فقط تولید چند فیلم خوب نبود؛ یک ساختار حرفه‌ای در حال شکل‌گیری بود.

○ در این دوره آیا هنوز سرمایه‌گذاری بخش خصوصی هم وجود داشت؟

بله. بعدها بخشی از واردکنندگان و پخش‌کنندگان فیلم‌های خارجی نیز وارد تولید داخلی شدند. یعنی بخشی از سرمایه‌ای که پیش‌تر از واردات فیلم خارجی به دست می‌آمد، به سمت تولید فیلم ایرانی رفت و این موضوع به رونق تولید کمک کرد.

از سوی دیگر، مدیرانی مانند بهشتی و انوار تلاش می‌کردند سینما را هم از نظر سخت‌افزاری و هم نرم‌افزاری بازسازی کنند؛ یعنی امکانات تولید و نمایش را فراهم کنند و در عین حال، فیلمساز را به زندگی و مسائل جامعه نزدیک نگه دارند، بدون اینکه وارد حوزه‌هایی شود که از نظر سیاسی امکان پذیرش نداشت.

در واقع، سینما داشت دوباره ساخته می‌شد؛ هم ساختمان و تجهیزاتش، هم نیروی حرفه‌ای‌اش و هم هویت تازه‌ای که قرار بود پیدا کند.

○ با این حال، شما بعدها از این دوره فاصله گرفتید.

بله. من سال ۱۳۶۴ از سینما خارج شدم و سال ۱۳۶۹ برگشتم. بنابراین در بخش مهمی از دوره مدیریت بهشتی و انوار در جریان امور نبودم و طبعاً نسبت به بعضی مسائل نقد و گلایه داشتم. اما از فاصله که به آن دوره نگاه کنیم، نمی‌توان انکار کرد که زیرساخت‌های مهمی برای سینمای ایران ساخته شد.

به نظر من، یکی از اتفاق‌های مهمی که باعث شد سینمای ایران بعد از انقلاب از بین نرود، موضع امام خمینی درباره اصل سینما بود. ایشان تأکید داشتند که با خود سینما مخالف نیستند و مسئله، محتوای نامناسب و فساد است. این نگاه باعث شد سینما به‌عنوان یک هنر و صنعت امکان ادامه حیات پیدا کند و زمینه برای بازسازی و رونق تولید فراهم شود.

ایشان فیلم «گاو» ساخته داریوش مهرجویی را دیده بودند و از آن به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای آموزنده یاد کردند. این نشان می‌داد که مخالفت با سینما به‌عنوان یک هنر مطرح نیست، بلکه مسئله بر سر نوع و محتوای فیلم‌هاست. به نظر من، همین نگاه در شرایطی که عده‌ای تصور می‌کردند اساساً باید سینما تعطیل شود، در ادامه حیات سینمای ایران تأثیر داشت.

البته در سال‌های بعد، گروه‌هایی با سینما و بعضی فیلم‌ها مشکل داشتند و فشارهایی به سینماگران و جریان تولید وارد می‌کردند. فیلمساز علاوه بر ضوابط رسمی، گاهی با موانع و حساسیت‌های بیرونی هم مواجه بود. بنابراین مسیر سینمای بعد از انقلاب یکدست نبود؛ از یک سو تلاش برای حفظ و بازسازی سینما وجود داشت و از سوی دیگر، جریان‌های تندرو محدودیت‌هایی ایجاد می‌کردند. به نظرم همین تناقض را باید در تاریخ سینمای بعد از انقلاب دید؛ سینما حفظ و زیرساخت‌هایش بازسازی شد، اما همزمان با فشارها و محدودیت‌هایی مواجه بود که بر مسیر تولید و بیان سینمایی تأثیر گذاشت.

○ اگر بخواهیم از این تجربه تاریخی به مسئله امروز سینما برسیم، به نظر شما مشکل اصلی و تاریخی سینمای ایران چیست؟

مشکل اساسی و تاریخی سینمای ایران، به نظر من، دو چیز است: سانسور و ناامنی بازار. قبل از انقلاب، ناامنی بازار بیشتر از واردات بی‌رویه فیلم خارجی می‌آمد. فیلم خارجی با هزینه بسیار کمتری وارد می‌شد و با فیلم ایرانی رقابت می‌کرد. بعد از انقلاب، شکل این ناامنی تغییر کرد؛ یک دوره ویدئو آمد، بعد ماهواره، اینترنت، شبکه‌های نمایش خانگی و حالا پلتفرم‌ها و اشکال جدید عرضه. در تمام این دوره‌ها، سینمای ایران با یک بازار متغیر و ناپایدار روبه‌رو بوده است.

از طرف دیگر، وقتی سانسور شدید باشد، سرمایه هم معمولاً به سمتی می‌رود که سفارش‌دهنده و صاحب قدرت تعیین می‌کند. در نتیجه فیلمساز به جای اینکه از زندگی و مسائل واقعی جامعه تغذیه کند، مجبور می‌شود مدام مراقب باشد چه چیزی را می‌تواند بگوید و چه چیزی را نمی‌تواند.

○ نسبت سینما و آینه وارنگی آن را با جامعه چطور می‌بینید؟

وقتی سینما از زندگی فاصله بگیرد، دیگر نمی‌تواند نبض جامعه را بگیرد. وقتی امکان نگاه کردن به زندگی محدود شود، فیلمساز هم کم‌کم به سمت فرمول‌ها و الگوهای تکراری می‌رود. وقتی سینما از زندگی فاصله می‌گیرد، اول صدای خیابان قطع می‌شود؛ بعد بافت همه‌چیز شروع می‌کند به یکنواخت شدن. همه‌چیز شبیه هم می‌شود.