هنری یا فنی آن ارتباط ندارد. گاهی مدیران به جای آنکه درباره محتوای اثر تصمیم حرفه‌ای بگیرند و مسئولیت تصمیم خود را بپذیرند، نگران واکنش‌های احتمالی بیرونی هستند. در چنین شرایطی، تهیه‌کننده و کارگردان هزینه زمانی و حرفه‌ای تصمیم‌هایی را می‌دهند که در اختیار آن‌ها نیست.

○ در روایت شما، دخالت‌های بیرونی یکی از موانع جدی تولید است. این دخالت‌ها در چه مرحله‌ای اتفاق می‌افتد؟

این دخالت‌ها ممکن است از مرحله بررسی طرح آغاز شود و تا زمان تولید و پخش ادامه پیدا کند. گاهی یک موضوع از نظر مدیران حساس تلقی می‌شود، حتی اگر از نظر تاریخی یا اجتماعی ظرفیت پرداخت در قالب یک اثر نمایشی را داشته باشد. در چنین شرایطی، به‌جای آنکه درباره نحوه روایت و کیفیت پرداخت بحث شود، اصل موضوع زیر سؤال می‌رود.

برای نمونه، من طرحی تاریخی درباره شاه اسماعیل صفوی ارائه کردم. برای این کار مطالعه و بررسی انجام داده بودم و معتقد بودم موضوع از ظرفیت‌های نمایشی قابل توجهی برخوردار است. با این حال، طرح پذیرفته نشد و توضیح روشنی هم درباره دلایل این تصمیم دریافت نکردم. در موارد دیگری نیز طرحی که در یک بستر دیگر امکان تصویب پیدا کرده، در تلویزیون با پاسخ منفی مواجه شده است. وقتی دلیل رد شدن را جویا می‌شوید، گاهی فقط می‌گویند این موضوع در سیاست‌های ما نیست.

این عبارت به‌تنهایی توضیحی درباره کیفیت اثر یا اشکال محتوایی آن ارائه نمی‌کند. اگر سیاستی وجود دارد، باید روشن باشد و بتوان درباره آن گفت‌وگو کرد. نمی‌شود یک تهیه‌کننده را در وضعیتی قرار داد که ندانند دقیقاً چه چیزی از نظر مدیران قابل قبول نیست و برای اصلاح کارش هم راهنمایی مشخصی دریافت نکند.

○ در سریال «راز ناتمام» سراغ موضوعی حساس، یعنی نفوذ و ماجرای مسعود کشمیری، رفتید. شکل‌گیری این پروژه چگونه بود؟

«راز ناتمام» برای من پروژه مهمی بود؛ هم به دلیل موضوع تاریخی و سیاسی آن و هم به دلیل شیوه روایتی که برایش در نظر گرفته بودیم. در این مجموعه تلاش کردیم دو خط زمانی را در کنار یکدیگر پیش ببریم. بخشی از داستان به سال‌های ابتدایی انقلاب و حزب جمهوری اسلامی مربوط می‌شد و بخش دیگر در زمان حال روایت می‌شد. محور اتصال این دو خط، مسئله نفوذ بود و یکی از شخصیت‌های تاریخی مهم در این روایت، مسعود کشمیری بود.

هدفم این بود که نشان دهم نفوذ صرفاً یک موضوع مربوط به گذشته نیست و می‌تواند در دوره‌های مختلف، با شکل‌ها و ابزارهای متفاوت، تکرار شود. برای پرداختن به چنین موضوعی باید هم به تاریخ توجه می‌کردیم و هم از ظرفیت‌های دراماتیک قصه استفاده می‌کردیم. این کار نیازمند تحقیق و طراحی دقیق بود؛ نمی‌شد صرفاً چند واقعه تاریخی را کنار هم قرار داد و نامش را سریال گذاشت.

در مسیر تولید، البته با تردیدها و محدودیت‌هایی مواجه بودیم. حتی از داخل سازمان به من گفته می‌شد که خیلی روی کار حساب نکنم، چون ممکن است در نهایت پخش نشود. این نوع برخورد، انگیزه و تمرکز گروه تولید را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شما برای یک پروژه وقت و انرژی می‌گذارید، گروه را جمع می‌کنید و هزینه می‌کنید، اما هم‌زمان این پیام را دریافت می‌کنید که شاید اساساً امکان نمایش آن فراهم نشود.

○ در روایتتان از تولید «راز ناتمام»، به بازداشت ۲۱ روزه در ترکیه هم اشاره کرده‌اید. ماجرا چه بود؟

بخشی از داستان «راز ناتمام» در ترکیه می‌گذشت و برای فیلمبرداری آن بخش، پیگیری مجوزها را شخصاً بر عهده گرفتم. به دلیل حساسیت‌هایی که ممکن بود درباره موضوعات سیاسی و گروه‌های مرتبط با تاریخ انقلاب وجود داشته باشد، فیلمنامه‌ای متفاوت از محتوای اصلی پروژه به مراجع مربوط در ترکیه ارائه شده بود. هدف این بود که بتوانیم مجوز فیلمبرداری بگیریم و گروه بدون مشکل کار کند.

اما یکی از نیروهای خدماتی گروه، گزارشی به طرف ترکیه‌ای داده بود مبنی بر اینکه ما درباره موضوعات سیاسی و شخصیت‌های ایرانی فیلم می‌سازیم. پس از آن، من بازداشت شدم. ۲۱ روز در زندان سیاسی ترکیه بودم و در آن مدت با اتهاماتی مواجه شدم که می‌توانست پیامدهای بسیار سنگینی داشته باشد. حتی به من گفته بودند ممکن است با مجازات طولانی‌مدت زندان روبه‌رو شوم.

در نهایت، با پیگیری‌هایی از سوی سفارت ایران در ترکیه و فردی به نام سجادنژاد، زمینه آزادی من فراهم شد. پس از آزادی نیز مدتی ممنوع‌الخروج بودم. در این شرایط، باید هم وضعیت خودم را پیگیری می‌کردم و هم گروه و مواد تصویربرداری را نجات می‌دادم. عوامل را به ایران فرستادم و برای انتقال راش‌ها و هارددهای تصویربرداری هم ناچار شدیم از راه‌های دشوار و با کمک مسافران اقدام کنیم؛ چون طرف ترکیه‌ای دنبال دسترسی به آن تصاویر بود.

○ در آن شرایط، صداوسیما چه حمایتی از شما کرد؟

انتظار طبیعی من این بود که وقتی یک تهیه‌کننده در جریان مأموریت تولیدی یک پروژه تلویزیونی در کشور دیگری بازداشت می‌شود، سازمان از او حمایت کند. دست‌کم انتظار داشتم وضعیت حقوقی و امنیتی من پیگیری شود و در تأمین هزینه‌های ضروری، از جمله وکیل، تنها نمانم. اما چنین حمایتی صورت نگرفت.

هزینه وکیل رقم قابل توجهی بود؛ حدود ۴۰۰ تا ۵۰۰ میلیون تومان، طبق برآوردی که آن زمان داشتم. من در شرایطی قرار گرفته بودم که نه امکان خروج از ترکیه را داشتم و نه می‌توانستم به سادگی کار و زندگی‌ام را اداره کنم. در همان زمان، پیگیر مطالبات و قسط‌های مربوط به تهیه‌کنندگی هم بودم. با این حال، پاسخ‌هایی که دریافت می‌کردم بیشتر به مسائل اداری و زمان‌بندی پرداخت‌ها مربوط بود. حتی در مقطعی به من گفته شد ابتدا راش‌ها را ارسال کنم و بعد برای پیگیری مراجعه کنم.

○ شما معتقدید تلویزیون در پرداختن به موضوعات امنیتی نیز با محدودیت‌هایی روبه‌روست. این محدودیت‌ها چه تأثیری بر باورپذیری آثار می‌گذارد؟

به نظر من، یکی از مشکلات جدی در تولید آثار امنیتی این است که گاهی از سازنده انتظار می‌رود نیروهای امنیتی و انتظامی همیشه قدرتمند، بدون خطا و شکست‌ناپذیر نمایش داده شوند. درحالی که درام امنیتی زمانی باورپذیر می‌شود که بتواند پیچیدگی‌های یک پرونده، اشتباه‌ها، غفلت‌ها و نقاط آسیب‌پذیر را هم نشان دهد.





اگر قرار باشد هیچ خطایی از هیچ نهادی نمایش داده نشود، چطور می‌توان درباره نفوذ، ترور یا رخدادهای واقعی داستان ساخت؟ مخاطب می‌داند در جهان واقعی، حتی دستگاه‌های قدرتمند هم ممکن است با خطا و غافلگیری روبه‌رو شوند. اگر در یک اثر نمایشی همه این واقعیت‌ها حذف شوند، قصه تصنعی می‌شود و مخاطب آن را باور نمی‌کند.

○ با وجود این انتقادها، آیا هنوز تمایلی به همکاری با تلویزیون دارید یا ترجیح می‌دهید در پلتفرم‌ها فعالیت کنید؟

من خودم را بچه تلویزیون می‌دانم. سال‌های زیادی از عمر حرفه‌ای‌ام در این سازمان گذشته و طبیعی است که همچنان به آن تعلق خاطر داشته باشم. اگر فردا پیشنهاد مناسبی برای ساخت یک اثر در تلویزیون به من بدهند، بدون معطلی آن را بررسی می‌کنم و اگر شرایط حرفه‌ای فراهم باشد، می‌پذیرم. حرف من این نیست که تلویزیون را کنار گذاشته‌ام یا دیگر علاقه‌ای به کار در آن ندارم. اتفاقاً معتقدم سازمان باید از نیروهایی که سال‌ها برای آموزش و تجربه‌اندوزی آن‌ها هزینه کرده، استفاده کند.

در پلتفرم‌ها نیز امکان تولید وجود دارد و برخی طرح‌هایی که در تلویزیون به نتیجه نرسیده‌اند، در آن فضا قابلیت بررسی پیدا کرده‌اند. من هم طرح‌هایی را در ساترا ارائه کرده‌ام که در تلویزیون با آن‌ها موافقت نشده بود. اما تولید در پلتفرم‌ها هم به‌سادگی انجام نمی‌شود. باید سرمایه‌گذار و اسپانسر پیدا کرد و مذاکرات مالی و اجرایی را به نتیجه رساند. در حال حاضر برخی از پروژه‌های من در همین مرحله قرار دارند.

○ به نظر شما راه بازگشت مخاطب به تلویزیون چیست؟ آیا تغییر مدیران می‌تواند شرایط را اصلاح کند؟

تغییر رئیس سازمان به‌تنهایی معجزه نمی‌کند. مسئله فقط نام مدیر نیست؛ باید سازوکارها، سیاست‌های محتوایی، روش انتخاب نیروها و شیوه ارتباط مدیران با بدنه حرفه‌ای تغییر کند. اگر همان ساختار و همان نگاه ادامه پیدا کند، با تغییر یک یا چند مدیر اتفاق بنیادینی رخ نخواهد داد.

در دوره‌هایی، مدیرانی مانند آقایان پورمحمدی، جعفر جلوه و برخی مدیران دیگر، امکان گفت‌وگو و تعامل بیشتری با تهیه‌کنندگان و برنامه‌سازان فراهم می‌کردند. اگر مشکلی در یک پروژه وجود داشت، می‌شد آن را مطرح کرد و درباره‌اش به نتیجه رسید. امروز به نظر من، دسترسی به برخی مدیران دشوار شده است. گاهی حتی برای گرفتن وقت ملاقات باید از واسطه‌ها کمک گرفت. این فاصله میان مدیر و بدنه تولید، به زیان سازمان تمام می‌شود.

○ یکی از انتقادهای شما به تلویزیون، فاصله گرفتن آن از مفهوم رسانه ملی است. این فاصله را در چه چیزی می‌بینید؟

رسانه ملی باید بتواند طیف متنوعی از جامعه را نمایندگی کند. مردم با سلیقه‌ها، دیدگاه‌ها و سبک‌های زندگی متفاوت، باید احساس کنند این رسانه آن‌ها را می‌بیند و برایشان برنامه دارد. وقتی بخش بزرگی از جامعه احساس کند در این رسانه جایی ندارد، به‌تدریج ارتباطش را با آن قطع می‌کند.

به باور من، تلویزیون در سال‌های اخیر به سمت محدود شدن در یک چارچوب فکری مشخص حرکت کرده است. نتیجه چنین رویکردی این است که بخشی از جامعه خود را مخاطب آن نمی‌داند. نمی‌توان با دستور، فیلتر کردن رسانه‌های دیگر یا محدود کردن انتخاب مردم، مخاطب را به تلویزیون بازگرداند. مردم امروز راه‌های مختلفی برای دسترسی به محتوا دارند و انتخاب می‌کنند چه چیزی را ببینند. اگر تلویزیون می‌خواهد دوباره دیده شود، باید محتوایی تولید کند که مردم بخواهند آن را تماشا کنند.

○ برای بازسازی اعتماد مخاطب، اولویت باید تغییر محتوا باشد یا تغییر نیروی انسانی و مدیریت؟

این دو از هم جدا نیستند. محتوای مناسب را نیروی حرفه‌ای تولید می‌کند و نیروی حرفه‌ای هم در ساختاری امکان فعالیت دارد که به تخصص و تجربه اعتماد کند. اگر انتخاب تهیه‌کننده و کارگردان بر اساس همفکری با یک حلقه محدود انجام شود، نمی‌توان انتظار داشت تنوع و کیفیت در آثار افزایش پیدا کند.

باید اجازه داد افراد با دیدگاه‌های متفاوت، در چارچوب قوانین و سیاست‌های روشن سازمان، امکان تولید داشته باشند. اختلاف‌نظر نباید به حذف حرفه‌ای‌ها منجر شود. اگر قرار است یک اثر ساخته نشود، باید دلیل آن مشخص باشد. اگر فردی صلاحیت کار ندارد، باید بر اساس معیارهای حرفه‌ای ارزیابی شود. اما اینکه افراد سال‌ها در سازمان فعالیت کرده باشند و بعد بدون توضیح از چرخه تولید کنار گذاشته شوند، نه به نفع آن‌هاست و نه به نفع تلویزیون.

همچنین مدیران باید دوباره به بدنه تولید نزدیک شوند. تهیه‌کننده و کارگردان باید بتوانند درباره مسائل پروژه با مدیران گفت‌وگو کنند. یک رسانه بزرگ را نمی‌توان صرفاً از پشت میز و با بخشنامه اداره کرد. شناخت جامعه، مخاطب و فضای تولید نیازمند ارتباط مستمر با کسانی است که در میدان کار می‌کنند.

○ با توجه به اینکه سه سال از چرخه تولید تلویزیون دور بوده‌اید، این وضعیت چه تأثیری بر زندگی حرفه‌ای شما گذاشته است؟

سه سال دوری از کار، فقط به معنای نداشتن یک پروژه نیست. وقتی سال‌ها در یک حرفه فعالیت کرده‌اید، زندگی و برنامه‌های شخصی‌تان هم بر اساس همان مسیر شکل می‌گیرد. توقف ناگهانی کار، فشار مالی و روحی ایجاد می‌کند و این فشار به بخش‌های دیگر زندگی هم منتقل می‌شود.

من در این سال‌ها آسیب‌های زیادی دیده‌ام. حتی زندگی شخصی‌ام هم از این وضعیت تأثیر پذیرفته و به جدایی منجر شده است. نمی‌خواهم همه مسائل زندگی را به یک عامل تقلیل بدهم، اما معتقدم کنار گذاشته شدن از کار و فشارهایی که در این مدت تحمل کردم، در این اتفاق بی‌تأثیر نبود. وقتی امکان فعالیت حرفه‌ای از فرد گرفته می‌شود، پیامدهای آن فقط در محیط کار باقی نمی‌ماند.