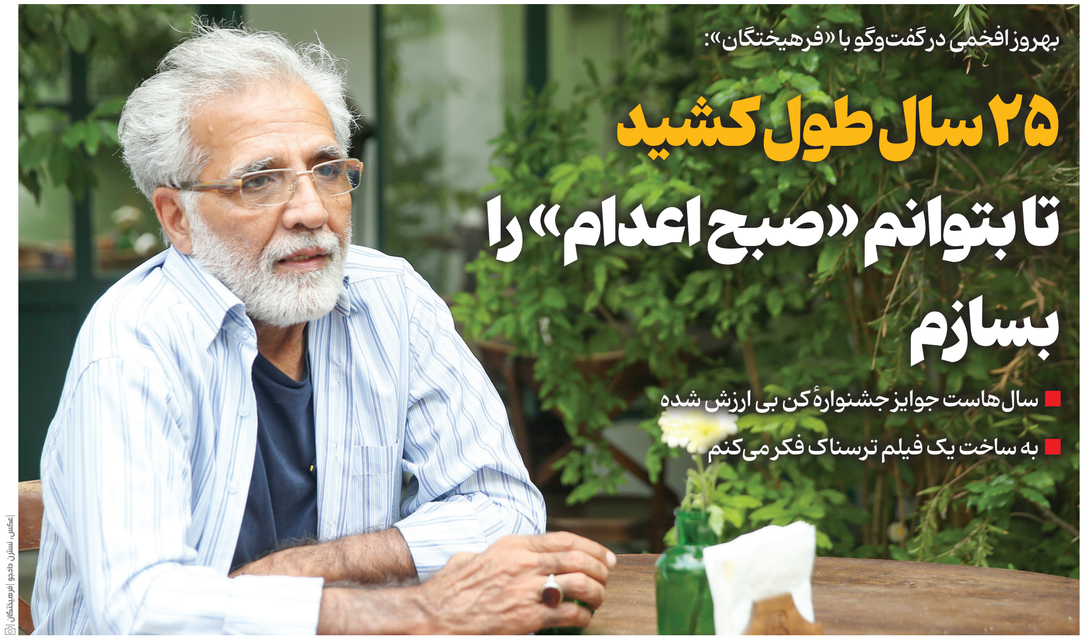
بهروز افخمی در گفت‌وگو با «فرهیختگان»:

۲۵ سال طول کشید تا بتوانم «صبح اعدام» را بسازم

■ سال‌هاست جوایز جشنوارهٔ کن بی ارزش شده

■ به ساخت یک فیلم ترسناک فکر می‌کنم



عکاس: سادات دلدوی ابوسعیدکلائی

ایمان علیمی
خبرنگار گروه فرهنگ

پنهان نمی‌کنم که «بهروز افخمی» یکی از جذاب‌ترین نام‌های سینمای ایران برای من است و جزء معدود افرادی است که سینما را برای نمایش فیلم بسر روی پرده بزرگ و عریض می‌خواهد. وقتی دبیر گروه فرهنگی روزنامه به من مأموریت داد که برای گفت‌وگو با این کارگردان آماده شوم حسابی خوشحال شدم؛ چون می‌دانستم دست‌خالی گفت‌وگو را ترک نخواهم کرد. بدون‌سؤالی که از پیش آن را برای این قرار آماده کرده باشم به محل مصاحبه که کافه‌ای در حوالی سفارت روسیه بود، رفتم و منتظر نشستم تا بهروز افخمی سر برسد و کار را شروع کنیم. کارگردان «جهان‌پهلوان تختی» با چند دقیقه تأخیر از راه رسید و با گروه ما گرم گرفت. گفت‌وگو را در هوایی مطبوع و در حیاط خانه - که معماری آن بی‌شباهت به کارهای «اوطان هوانسیان» نبود - شروع کردیم و حتی سروصدای سنگ فرزخانه پشتی هم خللی در حرف‌های ما ایجاد نکرد. بهانه آغاز صحبت‌ما اکران «صبح اعدام» بود، ولی بحث خیلی زود وارد مسائل مربوط به تاریخ سینما، حضور فیلمسازان ایرانی در جشنواره‌کن، پلاستیک فیلم‌های دهه ۷۰ میلادی و... شد تا نقریباً دریک گفت‌وگوی ۴۰ دقیقه‌ای از مردی با کاراکتر چندبعدی بهروز افخمی مواجه شویم.

با تشکر از فرصتی که در اختیار ما قرار دادید، مستقیم سراغ پرسش اصلی می‌رویم. چه عاملی موجب شد به سوژه فیلم سینمایی «صبح اعدام» علاقه‌مند شوید و به ساخت آن بپردازید؟

حدود ۲۵ سال پیش، در جریان تحقیقی که درباره زندگی حاج مهدی عراقی انجام می‌دادم و قصد داشتم سریالی درباره زندگی او بسازم، به‌طور اتفاقی در آرشیو کتابخانه دانشگاه تهران با روزنامه‌ای مواجه شدم که گزارش اعدام طیب حاج‌رضایی و حاج‌اسماعیل رضایی را منتشر کرده بود. گزارش روزنامه اطلاعات چندان تأثیرگذار نبود؛ اما گزارش روزنامه کیهان بسیار متفاوت بود و همه‌چیز را با جزئیاتی دقیق، چنان نقل کرده بود که خواننده احساس می‌کرد خبرنگار همدلی عمیقی با محکومان به اعدام دارد. همان زمان به نظرم رسید که گزارش دوصفحه‌ای کیهان (البته در قطع بزرگ آن روزنامه) بسیار مناسب است و به عبارتی، ساختار اصلی یک فیلم سینمایی را در خود دارد. بااین حال در طول این ۲۵ سال، در دوره‌های مختلف به یادآن می‌افتادم و سپس فراموشش می‌کردم. در ادامه به این نتیجه رسیدم و تصور کردم که زمان مناسب برای ساخت فراهم شده است، اما انگاشتی فراهم نمی‌شد تا اینکه سرانجام دو سال پیش این امر محقق شد.

تجربه نشان داده علاقه‌مندی خاصی به‌نوعی از سینما دارید. به‌نظر می‌رسد آثار شما از جهت پلاستیک و فرم به‌ویژه «صبح اعدام»، قرابت قابل‌توجهی با سینمای دهه ۷۰ میلادی دارد؛ البته این برداشت شخصی من است، یعنی سینمای شما نه‌تنها سالخورده و به‌اصطلاح پیرمردی نیست، بلکه بسیار جوان و پویا به نظر می‌رسد و جنبه‌های بصری فلیم‌اخیرتان هم مؤید همین پویایی است. پرسش من این است که مواجهه منتقدان و تماشاگران با این فیلم در چهل‌ودومین جشنواره فیلم فجر چگونه بود؟

من شخصاً اهمیت جدایی‌ناپذیری برای نقد و نظر کارشناسی قائل نیستم. به باور من کسی که نظر کارشناسی ارائه می‌دهد خود فیلمساز است که در این صورت بسیار دشوار است یک فیلمساز اثر کارگردان دیگری را بادقت ببیند؛ به‌ویژه فیلمسازان موفق، یعنی آن‌هایی که آثار خودشان از کیفیت بالایی برخوردار است، معمولاً توجه چندانی به آثار دیگران ندارند و به‌سادگی حاضر نمی‌شوند بنشینند و فیلم همکارشان را بادقت تماشا کنند؛ یا ذکر جزئیات، نکات مثبت و کاربردی آن را بیان کنند؛ اینکه منتقد، اصطلاحاً کسی است که سواد سینمایی و ادبی دارد و در عمل یک قطعه ادبی خلق می‌کند. به نظر من، نقد فیلم تنها زمانی ارزش می‌یابد که خود به‌عنوان یک قطعه ادبی ارزشمند باشد، یعنی نویسنده‌اش کاربلد باشد و چیره‌دستی او را در به‌کارگیری واژگان مشاهده کنیم.

یعنی خود آن نقد، به‌خودی‌خود به یک اثر هنری تبدیل شود.

بله، خود نقد به یک اثر ادبی قابل توجه بدل گردد. در غیر این صورت اینکه صرفاً بخواهد درباره فیلمی اظهارنظر کند و فیلمساز آن نظر را جدی بگیرد، بسیار بعید است. اینکه یک نقد واقعاً به چنین سطحی از تحلیل فنی برسد و فیلمساز دریابد سخنی که می‌گوید حاوی نکته درسنی است، نادر است. من معمولاً اگر مشاهده‌کنم منتقدی اظهارنظر فنی دقیقی ارائه می‌دهد، شگفت‌زده می‌شوم. به همین دلیل نظر منتقدان هیچ‌گاه برایم اهمیت چندانی نداشته است. بسیاری از اوقات نیز نقدهایشان را نمی‌خواندم. گاهی هم که می‌خواندم، بعداً وقتی با آن منتقد مواجه می‌شدم، چون نمی‌توانستم صراحتاً بگویم مطلبش برایم جذاب نبوده است، اظهار می‌کردم که آن را مطالعه نکرده‌ام یا به‌خاطر نمی‌آورم و مواردی ازاین‌قبیل.

تجربه همکاری با مسعود شریف و ارسطو خوش‌رزم، بازیگران فیلم «صبح اعدام» چگونه بود؟

هر دو بازیگران بسیار خوبی هستند. من همواره ترجیح می‌دهم در صورت امکان از بازیگرانی استفاده کنم که مشغله زیادی ندارند و می‌توانم به‌اندازه کافی با آن‌ها تمرین کنم. در این فیلم هم فرصت کافی برای تمرین فراهم بود و با هر دو بازیگر، پیش از آغاز فیلمبرداری، جلسات متعددی را برای تمرین برگزار کردیم. من عادت دارم پیش از شروع فیلمبرداری، برای ساخت ماکت صوتی‌ـ‌فیلم کار می‌کنم تا از این طریق، علاوه‌بر ضبط گفت‌وگوها، تخمین نسبتاً دقیقی از زمان نهایی فیلم به دست آورم.

در فیلم «صبح اعدام» از بازیگران «چهره» و شناخته‌شده استفاده نکرده‌اید و همان‌طور که اشاره کردید، ترجیح می‌دهید با بازیگرانی همکاری کنید که فرصت بیشتری برای تمرین دارند. بااین حال این‌طور به‌نظر می‌رسد طی سال‌یان اخیر، از آن شیفتگی پیشین نیمه‌ به سینما کاسته شده است و گویی دیگر این رسانه را به‌اندازه گذشته جدی نمی‌گیرید.

خود سینما دیگر آن جذبت پیشین را ندارد و به عبارتی، در میان سرگرمی‌های مردم به اولویت‌های بعدی تنزل یافته است. من اتفاقاً شیفته سینما به معنای نمایش فیلم بر پرده بزرگ، در تاریکی و در حضور تماشاگران هستم. به نظر من این جوهر سینماست و همواره به این اندیشیده‌ام که چگونه می‌توان یک «فیلم سینمایی» ساخت، یعنی فیلمی که بر پرده بزرگ نمایش داده شود و بتواند بر جمعیتی در تاریکی تأثیر بگذارد. مقصودم این است که مخاطب را خسته نکند. اکنون این کار پیوسته دشوارتر می‌شود، یعنی ساختن فیلمی که در حضور جمعیتی، فرضاً ۳۰۰ یا ۴۰۰ نفره، در تاریکی سالن سینما دیده شود و مخاطب احساس خستگی نکند، به‌گونه‌ای که نه خود فرد و نه اطرافیانش احساس کسالت یا آزردگی نکنند. به همین دلیل، ساخت فیلم، به‌جز آثار کمدی، روزبه‌روز دشوارتر می‌شود. فیلم‌های ویژه بزرگسالان، غیر از آثار کمدی که اغلب با انتخاب زنان خانواده و همراهی شوهرشان به سینما می‌روند، اکنون تقریباً از میان رفته‌اند، زیرا جز آثار کمدی، فیلم دیگری تولید نمی‌شود. این روند حتی در تمام دنیا، از جمله آمریکا، صادق است. ملودرام تقریباً از چرخه تولیدات پرفروش و پرمخاطب حذف شده است.

این روند از چه دورانی آغاز شده است؟

این روند از دورانی آغاز شد که تلویزیون گسترش یافت و اشکال متنوع عرضه تصویر متحرک و صوت‌وتصویر به شکلی «بی‌حیثیت» کنونی رواج پیدا کرد؛ به‌گونه‌ای که اکنون می‌توان فیلمی را بر روی موبایل تماشا کرد. با پدیدآمدن این وضعیت، نخستین گونه‌هایی که از پرده سینما حذف شدند، ملودرام‌ها بودند، یعنی فیلم‌های غیرکمدی و غیرکودکانه. این‌ها فیلم‌هایی بودند که عمدتاً برای بانوان ساخته می‌شد و انتخاب‌کننده اصلی آن خانم‌ها بودند. دیگر خانواده‌ها برای تماشای یک فیلم جدی در سینما برنامه‌ریزی نمی‌کنند. مقصودم از فیلم «جدی» ملودرام‌هایی نظیر «بربادرفت» است که تا همان دهه هفتادی که اشاره کردید، آخرین نمونه‌های بزرگ آن ساخته می‌شد. سینما به تسخیر کودکان، نوجوانان و جوانان حداکثر تا ۲۵ ساله درآمده است و بزرگسالان تنها زمانی به سینما می‌روند که بخواهند به‌صورت دسته‌جمعی به تماشای یک کمدی بنشینند و بخندند. بانوان اکنون فیلم‌های مورد علاقه خود را در خانه و از طریق تلویزیون‌های بزرگ تماشا می‌کنند، حال چه از طریق ماهواره یا سایر منابع. در نتیجه، سینما در میان سرگرمی‌های مردم به پدیده‌ای پیش‌افتاده و کهامیخت بدل شده است. طبعاً فیلم‌های مانداگار کمدی ساخته می‌شوند و کمتر در یادها می‌مانند؛ چون درنهایت فیلمی که روی «پرده سینما» حق مطلب را ادا می‌کند، باید بر پرده سینما دیده شود. وقتی فیلمی فرصت نمایش بر پرده را نمی‌یابد و نمی‌تواند سالن سینما در اختیار بگیرد، حتی اگر به‌خوبی ساخته شده باشد، هنگامی که بر صفحه تلویزیون یا تلفن همراه نمایش داده می‌شود، دیگر آن تأثیرگذاری پیشین را ندارد، حتی اگر کارشناسان پس از دیدن فیلم به کیفیت ساخت آن اذعان کنند، باید توجه داشت که صرفاً فیلمسازی خوب اهمیت ندارد؛ مهم آن است که بتوان فیلم را در شرایط مناسب، یعنی بر پرده سینما و در تاریکی، برای جمعی از تماشاگران به نمایش درآورد. برای مثال، حتی یک فیلم موفق و خوش‌ساخت نیز برای تأثیرگذاری کامل، نیازمند نمایش در سینمایی است که تعداد قابل‌توجهی تماشاگر، مثلاً صد نفر، در آن حضور داشته باشند، نه فقط دهنفر. یک فیلم، هرچند باکیفیت، اگر تنها برای ده تماشاگر نمایش داده شود، تأثیر چندانی نخواهد داشت یا تأثیرش بسیار کاهش می‌یابد، زیرا «حضور جمعیت» ضروری و یکی از عناصر اصلی تجربه سینمایی است.

به همین دلیل بود که شما در مصاحبه‌ای چنین اظهار داشتید افرادی که روزانه بیش از یک ساعت با تلفن همراه خود سرگرم هستند، بهتر است به تماشای فیلم سینمایی «صبح اعدام» نیایند.

بله، البته شوخی بود. امکان انجام چنین کاری وجود ندارد، اما به‌شوخی گفتم که قصد دارم در بوستر فیلم بنویسم افرادی که بیش از یکساعت در روز سرگرم موبایلشان هستند، لطفاً برای دیدن فیلم نیایند.

آیا برای جدی‌ترشدن سینما، بهتر نیست که به‌نوعی منطق بازار آزاد را بپذیریم؟ البته این لزوماً دیدگاه من نیست، بلکه نظر بسیاری از افرادی است که طی این چند سال با آنها گفت‌وگو داشتم. یعنی فیلم‌های کودک و کمدی بسازیم؟

مقصودم این است که سینمای کمدی یا به‌طورکلی سینمای ژانر در دهه ۷۰ اتواع کونگوئی از فیلم‌ها ساخته شد. در حوزه فیلم ترسناک نیز، از ژانرهای اسلشر، یعنی آثار بسیار خشن و پر از خونریزی، تا گونه‌های ذهره‌آور و کمتر خشن، همگی تولید شدند.

«جالو»های ایتالیایی مطرح بودند.

بله، وجود داشتند. البته شاید بتوان گفت آن پلاستیک یا «مبک بصری» فیلم‌های دهه ۷۰ میلادی، به تعبیر شما، اکنون دیگر چندان رایج نیست و به‌نوعی، آن پلاستیک، بستری بود که همه‌چیز و هر نوع فیلمسازی در آن تجربه شد. این تجربه نیز تنها به فیلم ترسناک یا کمدی محدود نمی‌شد؛ در سینمای کمدی و همچنین در فیلم‌های ترسناک نیز انواع سبک‌ها و فرم‌ها آزموده شدند. اکنون به‌گونه‌ای است که بازگشت به آن زیبایی‌شناسی، آن سبک بصری و آن فرم، شاید گمهم و از مدافتاده به‌نظر برسد. از این منظر سینما دشوار شده است؛ یعنی ساختن فیلمی که جذاب باشد، فرم گیرا و دلنشینی داشته باشد و درعین حال کهنه به نظر نرسد، به کار بسیار دشواری تبدیل شده است.

آیا این نوع از زیبایی‌شناسی متأثر از جنبش می ۱۹۶۸ نیست؟

به‌نوعی، بله. از همان دوران آغاز شد؛ یعنی از اواخر دهه ۶۰ میلادی و حتی پیش از آن. از زمانی که فیلم «لانقس افتاده» اثر ژان - لوک گدار ساخته شد و نخستین فیلم‌های موج نوی فرانسه پدید آمدند؛ تحولاتی که مشابه آن در سینمای اروپای مرکزی و روسیه هم در جریان بود. این‌ها اتفاقاتی بودند که صاحب‌نظران و علاقه‌مندان جدی سینما از آن آگاه بودند. البته شاید بتوان گفت که این جریان واقعاً از اروپای مرکزی آغاز شد. اما سرانجام در اروپای غربی هم ظهور کرد. این رویکرد، شورشی بود علیه فیلمسازی استودیویی و به‌اصطلاح بسیار اتوکشیده و رسمی. به تعبیر اهالی موج نو، علیه «سینمای پدربزرگ‌ها» شورش شد و دوران بسیار جدیی بود. این دوران تا سال ۱۹۷۶ ادامه یافت، یعنی تا زمانی که فیلم «جنگ‌های ستاره‌ای» اکران شد و در عمل، کودتایی فاشیستی علیه آن سینمای چپ‌گرا و بسیار جوانی که از اواخر دهه ۶۰ آغاز شده بود، رخ داد.

به‌عنوان‌مثال، فیلم سینمایی «ایزی رایدر» و آثار مشابه...

بله، آن فیلم اوج انقلاب چپ در آمریکا بود، چپ جوانان نوپای آمریکایی. اما در سال ۱۹۷۶، جرج لوکاس عملاً پیش‌قراول کودتایی برای بازگرداندن نظم مالیوودی شد. او، همزمان با اسپیلبرگ، با فیلم‌هایی نظیر «آرواره‌ها» یا «ای. تی.» موفق شدند سینما را از دست جوانان شورشی خارج کرده و مجدداً نظم پیشین را به حاکم کنند.

دهه ۸۰ میلادی به‌نوعی دوران تصادم و تلاقی ایدئولوژی‌های سیاسی بود. ما اکنون در دورانی به سر می‌بریم که به نظر من، شاهد ایدئولوژی‌زدایی هستیم، و سینما دیگر به آن شکل بازنخواهد گشت.

بله، به دلایلی گوناگونی بازنمی‌گردد. یکی از آن‌ها همین است که اصطلاحاً دوران ایدئولوژی‌زدایی است. یعنی چنین به‌نظر می‌رسد که اکنون «پیام نداشتن» یک فیلم، فضیلت محسوب می‌شود. زمانی ما معتقد بودیم پیام داشتن برای فیلم فضیلت نیست، امتیازی به‌شمار نمی‌آید و ارزش‌آفرین نیست، بلکه چگونگی اجرا و پرداخت آن اهمیت دارد. اکنون وضعیت معکوس شده است و باید تأکید کرد بی‌پیامی نیز فی‌نفسه فضیلت نیست. وقتی ما به آثار فیلمسازان امروز می‌نگریم، متوجه می‌شویم که گویی آن‌ها تلاش می‌کنند اثرشان هیچ پیامی نداشته باشد. این نیز به‌نوبه خود امری منفی است.

شاید عبارتی که به‌کار می‌برم دقیق نباشد، اما آیا این وضعیت را نمی‌توان نوعی «مرض پست‌مدرنیسم» تلقی کرد؟

عناوین مختلفی برای آن کار می‌برند. از جمله پست‌مدرن. پست‌مدرن اساساً عنوان مشکوکی است؛ گویی هرکس برداشت متفاوتی از آن دارد یا شاید هم بدرستی درک نمی‌شود. اما به‌هرحال، دوران، دوران بی‌معنایی است.

شما فیلم دیگری با عنوان «فرزند صبح» در کارنامه دارید که از نظر درون‌مایه و تم، با فیلم اخیرتان قرابت دارد. چه سرنوشتی برای آن فیلم رقم خورد؟ اگر اشتباه نکنم، دریستوپهمین دوره جشنواره به نمایش درآمد. مشکلات جزئی مالی وجود دارد. باید تهیه‌کننده فیلم، یعنی آقای شرف‌الدین با بنیاد سینمایی فارابی مشکلات ریز مالی‌شان را حل کنند تا اکران شود. در غیر این صورت، فیلم هم‌اکنون کاملاً آماده نمایش است و گمان می‌کنم بهزودی به نمایش درآید.

شما به ساخت اثر دیگری با عنوان «خمسه خمسه» نیز علاقه‌مند بودید. سرنوشت آن چه شد؟

بله، آن یک فیلم جنگی است که به امکانات گسترده و هزینه زیادی نیاز دارد و گمان می‌کنم با پیشرفت‌هایی که در حوزه هوش مصنوعی در حال وقوع است، در آینده امکان آن بسیار کمتر از گذشته خواهد بود و در آینده امکان تولید آن فراهم خواهد شد.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردم، شما همواره فیلم‌هایی متفاوت با ساختارها، محیط و شرایط حاکم بر سینمای ایران می‌ساختید و ازپذیرش نظم رایج سرباز می‌زدید؛ این رویکرد شما چه در دوران نفوذ فارابی و چه پس از آن مشهود بود. پرسش من این است که آیا اکنون، با توجه به شیوه کنونی پخش و سلیقه‌ای که به‌نوعی از سوی صاحبان سینماها ترویج می‌شود، می‌توان به احیای سینمای ژانر در ایران امید داشت؟ برای مثال، یا مروری بر دهه ۱۳۴۰، متوجه می‌شویم که پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۴۲، «جاده مرگ» ساخته اسماعیل ریاحی بوده که اثری کاملاً در چهارچوب ژانر است. آیا در حال حاضر می‌توان وضعیتی شبیه به آن زمان را ایجاد کرد؟

قطعاً گذشته را نمی‌توان بازگرداند.

مقصودم بازگشت به گذشته نیست، بلکه ظهور آن در شکل و قالبی نوین است.

بله، قالبی دیگر. پرسش اینجاست که آن قالب نوین چیست؟ آیا یافتن قالبی که با تغییرات دوران ما سازگار باشد، کار دشواری نیست؟ من فکر می‌کنم سینما به‌هرحال روبه‌زوال نرویی‌ای را طی می‌کند. اما اگر فرم‌های جدیدی کشف شود و سینما به جایگاهی بازگردد که بتواند کاری را انجام دهد که از عهده هیچ رسانه دیگری برنمی‌آید، در آن صورت بارقه‌هایی از امید برای احیای سینما به معنای واقعی کلمه پدیدار خواهد شد. برای مثال، میلان کوندرا در جایی می‌گوید: «یگانه وظیفه رمان، انجام کاری است که فقط رمان از عهده‌اش برمی‌آید»؛ یعنی اگر رمان به کاری بپردازد که از عهده رسانه‌ها یا ابزارهای هنری دیگر نیز برمی‌آید، دیگر رمان نیست. همین اصل در مورد سینما نیز صادق است. بسیاری از آثاری که امروزه فیلم نامیده می‌شوند، در واقع فیلم نیستند. انسان احساس می‌کند برخی آن‌ها گزارش‌اند، برخی تئاتر، و برخی دیگر شاید یک مطلب یا مقاله طنزآمیز یا کمدی باشند. اما به‌هرحال سینما به معنای انجام کاری که فقط از عهده خود سینما برمی‌آید، به‌نظر تنها راه نجات آن است. زیرا امروزه تقریباً تمام کارهایی که سایر رسانه‌ها، غیر از سینما، قادر به انجام آن هستند، به‌راحتی و به‌سهولت در دسترس همگان قرار دارد. تنها امید بقای سینما در این است که به انجام کاری بپردازد که هیچ مدیوم دیگری توانایی انجام آن را ندارد. من نیز در جست‌وجوی چنین رویکردی هستم.

براساس نکاتی که مطرح کردید، پرسش دیگری نیز به ذهنم رسید؛ شما سریال «عملیات ۱۲۵» را ساختید. آیا قصد ندارید مجدداً در آن فضا و حال‌وهوا اثری تولید کنید، یا به عبارتی، سریال دیگری با همان ویژگی‌ها بسازید؟

اتفاقاً در اواخر، سریال «رعد و برق» را ساختم که آن هم بی‌شباهت به سریال «عملیات ۱۲۵» نبود؛ یعنی آثاری درباره مردان حادثه‌جو، اعم از آتش‌نشان‌ها یا افرادی که در طوفان و سیل سال ۱۳۹۸ گرفتار شدند. این گونه آثار برای من جذابیت دارد. هر زمان که فرصت و موضوع مناسبی، به‌ویژه موضوعات روز، فراهم شود، به ساخت چنین آثاری اقدام خواهم کرد.

امیدوارم چنین باشد. پیش‌تر به این موضوع اشاره کردم که شما به بازار آزاد اعتقاد دارید؛ به این معنا که فیلم‌ها در یک چرخه کاملاً طبیعی و ارگانیک مسیر خود را طی کنند. گروهی با نظر شما کاملاً موافق‌اند، اما معتقدند که باید برای برقراری این نظم یا آمریکا و اروپا تعامل برقرار کنیم تا بتوانیم سهم خود را از بازارهای بین‌المللی به‌طور طبیعی به دست آوریم. پاسخ شما به این دیدگاه چیست؟

من این دیدگاه را می‌پذیرم، اما معتقدم تاکنون امکان تحقق آن فراهم نبوده است. سینمای آمریکا از طریق سرمایه‌گذاری، خرید سال‌های سینما و ایجاد «تراست»، سلطه‌ای غیرمنصفانه حتی در اروپا به دست آورده است. آخرین‌بار که سینمایی مستقل‌بر قواعد بازار آزاد، آنگونه که شما توصیف کردید، وجود داشت، به دهه ۱۹۶۰ میلادی بازمی‌گردد. و همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردم، از دهه ۷۰ میلادی، به‌ویژه پس از سال ۱۹۷۶ و نمایش فیلم «جنگ‌های ستاره‌ای»، شیوه‌های پخش چندهزارسالنی رواج یافت که بعدها به نمایش یک فیلم در بیش از ده‌هزار سالن در سراسر جهان نیز رسید. در عمل، تراست‌ها بازگشتند؛ پدیده‌ای که ناقض اصل بازار آزاد است. در دهه ۶۰، سینمای ایتالیا سالانه ۴۵۰ فیلم تولید می‌کرد و توانایی رقابت کامل با سینمای آمریکا را داشت، اما اکنون این ظرفیت‌ها به حاشیه رانده شده‌اند. و تا همین اواخر، هیچ امیدی برای مقابله با این تراست و این سلطه سانسور و سرمایه بر سینمای آمریکا و در نتیجه بر سینمای تمام دنیا وجود نداشت. اما اکنون با گسترش هوش مصنوعی، به‌نظر می‌رسد راه و مجرای جدیدی گشوده شده که هالیوود نیز به‌شدت از آن واهمه دارد. به‌عنوان مثال، برخی از ابزارها یا موتورهای پردازش هوش مصنوعی را ممنوع کرده‌اند، به‌ویژه آنهایی که قادر به تولید فیلم‌هایی با ظاهر کاملاً طبیعی هستند. برای نمونه، یکی از آنها با نام «3 Veo» در خارج از آمریکا ممنوع شده و دسترسی به آن ارائه نمی‌شود؛ یعنی اجازه استفاده از آن به کاربران خارج از آمریکا داده نمی‌شود. برای دسترسی به این موتور تولید و پردازش تصویر، کاربران ناچار به استفاده از روش‌هایی مانند هک هستند. این خود نشان‌دهنده وحشت هالیوود است. واضح است که نمی‌توان مانع پیشرفت‌های هوش مصنوعی و امکاناتی شد که در اختیار فیلمسازان جوان و با بودجه محدود قرار می‌دهد. بنابراین، امیدوارم از این طریق بتوان شورشی علیه وضعیت موجود برپا کرد.

با توجه به آنچه مطرح کردید، اینطور به نظر می‌رسد که ما در یک «جنگ تمدنی» به سر می‌بریم. شما در گفت‌وگو با آقای موسی غنی‌نژاد نیز به‌نوعی به این موضوع اشاره کرده بودید، به‌ویژه با طرح ایده «آنارکوفاشیسم» که گمان می‌کنم آن را از نقد هوشنگ کاووسی بر فیصر وام گرفته‌اید.

البته نخستین بار که با تعبیر «آنارکوفاشیسم» مواجه شدم، در همان نوشته دکتر کاووسی درباره فیلم فیصر و مسعود کیمیایی بود. و همان زمان با خود اندیشیدم که اگر من جای مسعود کیمیایی بودم، چقدر از این تعبیر استقبال می‌کردم و چقدر خشنود می‌شدم که دکتر کاووسی مرا آنارکوفاشیست خوانده است.

همان نقدی که عنوانش «از داج‌سیتی تا بازارچه نایب‌گربه» بود؟

گمان می‌کنم، بله.

پاسخ شما زمینه‌ای را فراهم کرد تا پرسش دیگری را مطرح کنم: با توجه به برگزاری جشنواره کن و حضور دو فیلم از ایران، یکی از سینمای به‌اصطلاح زیرزمینی و دیگری از سینمای رسمی، و اعطای جایزه نخل طلا به آقای جعفر پناهی، پرسش این است که فیلمسازی مانند سعید روستایی که آثارش، صرف‌نظر از علاقه یا عدم علاقه شخصی ما، واجد نوعی تعلقات درون‌متنی به جامعه ماست و در عین‌حال، تمایل به تجربه بازارهای بین‌المللی نیز دارد، چطور می‌تواند خودش را برای حضور در بازارهای بین‌المللی آماده کند؟ چگونه چنین فیلمسازی می‌تواند ضمن پذیرش برخی محدودیت‌های داخلی، به فعالیت خود ادامه دهد و همچنان موفق باشد؟

من فیلم «زن و بچه» - ساخته سعید روستایی و همچنین فیلم «یک تصادف ساده» - ساخته جعفر پناهی را دیده‌ام. بنابراین نمی‌توانم درباره خود این فیلم‌ها اظهارنظر کنم. اما معتقدم فیلمساز جوانی مانند سعید روستایی باید مسیرهای گوناگون را بیازماید و تا جایی که شخصیتش اجازه می‌دهد، در هر حوزه‌ای وارد شود تا بیاموزد که بازارهای مختلف چگونه‌اند و برای مثال، مراکز گوناگون جشنواره‌ها چگونه به فیلمسازی رفتار می‌کنند. به‌نظر من، سعید روستایی نهایتاً باید تجربیات شخصی خود را کسب کند. اما این توصیه را در مورد فیلمسازان بسیار باتجربه‌تر که از اوضاع جهان آگاه‌اند، نمی‌توانم مطرح کنم. معتقدم سعید روستایی باید فرصت تجربه‌اندوزی داشته باشد.

شما پیش‌تر فیلم «گاوخونی» را اگر اشتباه نکنم در پخش «دو هفته کارگردان» جشنواره کن به‌نمایش درآوردید. تجربه شما از آن دوران و نحوه برخورد با فیلم‌ها چگونه بود؟ آیا روندی که جشنواره کن طی چند سال اخیر در پیش گرفته است، در آن زمان نیز وجود داشت؟ به‌عبارت دیگر، آیا حرف‌های این روند از همان زمان زده شده بود، یا اینکه این وضعیت بیشتر محصول دوران اخیر است؟

بسیار بیش‌تر؛ «گاوخونی»، جشنواره کن تلاش داشت فیلمسازان ایرانی و احتمالاً فیلمسازان برخی دیگر از کشورهای به‌اصطلاح توسعه‌نیافته را، به‌زعم خود، «تربیت» کند و به آنها بیاموزد که چگونه فیلم مطلوب بسازند. یا چگونه آثاری تولید کنند که مورد تأیید تمدن غرب یا الگوهای تمدنی آن باشد. این روند بسیار پیش از «گاوخونی» آغاز شده بود. زمانی که ما «گاوخونی» را به جشنواره بردیم - پیش از آن به جشنواره کن رفته بودم، اما آن نخستین‌بار بود که با فیلمی در آنجا حضور داشتم. کار به جایی رسیده بود که برخی فیلمسازان ایرانی، تعدادی از مسئولان جشنواره کن را تطمیع کرده بودند و زده‌بندهای پشت پرده هم در جریان بود. بعدها مشخص شد که در مورد برخی فیلم‌ها و جوایز، اعمال نفوذهای گسترده‌ای از طریق همین افراد تطمیع‌شده توسط فیلمسازان ایرانی و با استفاده از روابط صورت گرفته است. این موضوع منجر به استعفای یکی از مقامات باسابقه و مسئول در جشنواره کن شد، به این دلیل که میزان اعمال نفوذ او به‌نفع برخی فیلم‌ها و فیلمسازان ایرانی آشکار شد. یعنی برخلاف تصور مسئولان جشنواره کن که گمان می‌کردند سیاست‌های کلی خود را در جهت «فرانسوی‌کردن» فیلمسازان ایرانی پیش می‌برند، ایرانی‌ها به آنها اصطلاحاً «رک» زده بودند. آنها موفق شده بودند برخی از مقامات جشنواره را با رشوه‌دادن یا خود همراه کنند. بنابراین، موضوع بسیار پیچیده‌تر از آن است که در ظاهر به‌نظر می‌رسد؛ یعنی این تصور که سینمای فرانسه صرفاً در پی گسترش تمدن خود و آموزش الگوهای فرهنگی‌اش به فیلمسازان ایرانی است و فیلمسازان ایرانی نیز در فرمان‌برداراند؛ این آموزه‌ها را فراگرفته و فرانسوی‌مآب می‌شوند، ساده‌انگارانه است. مسئله از این هم پیچیده‌تر است؛ ایرانیان اصولاً مردمان پیچیده‌ای هستند. حتی ایرانیانی که هیچ علاقه‌ای به حکومت خود ندارند و کاملاً با آن مخالفند هم در ارتباط با جشنواره‌ای مانند کن، آن‌قدر ساده‌دلانه رفتار نمی‌کنند که بتوان به‌راحتی بر آن‌ها مسلط شد.

فیلم شما هم یکی از نمونه‌های همین پیچیدگی بود.

البته من از پذیرفته‌شدن فیلم «گاوخونی» در جشنواره کن بسیار شگفت‌زده شده بودم. در واقع، این پذیرش کاملاً اتفاقی بود. آن سال، فیلم در بخش داخلی جشنواره فجر مورد توجه قرار نگرفت؛ حتی فیلمبرداری آن هم به چشم نیامد. از دیدگاه هیئت داوران جشنواره فجر آن سال، نکته قابل‌توجهی در «گاوخونی» وجود نداشت. اما در بخش بین‌الملل همان جشنواره فجر پذیرفته شد، مورد تحسین قرار گرفت، جایزه نیز دریافت کرد و از همان‌جا برای جشنواره کن انتخاب شد. علت آن هم این بود که سردبیر مجله «کایه دو سینما» که عضو هیئت داوران جشنواره کن آن سال بود، فیلم را پسندیده و ویر انتخاب آن اصرار کرده بود. و طبق آنچه بعدها از مسئولان بخش بین‌الملل بنیاد فارابی شنیدم، سردبیر کایه در پاسخ به اینکه چرا گاوخونی در کن به نمایش درآمده بود، گفت ما این نوع از فیلم را می‌شناسیم. این یکی از تلاش‌های بسیار برجسته برای تبدیل آثار ادبی فیلم‌ناشدنی به فیلم است؛ نمونه‌های آن را نیز در سینمای فرانسه سراغ داریم. میس، هنگامی که با اصرار آنها برای توجه به فیلم‌های دیگر مواجه شده بود، گفت آن‌ها را هم برای هیئت انتخاب کن ارسال کنید؛ آنها هم بررسی خواهند شد. من به‌عنوان نماینده جشنواره کن، این اختیار را دارم که اعلام کنم این فیلم پذیرفته شده و جزو آثار جشنواره ارسال خواهد بود. حال اگر فیلم‌های دیگری نیز دارید، ارسال کنید. در نتیجه، اصرار آن سردبیر «کایه دو سینما» که اکنون نام او را به‌خاطر نمی‌آورم، اما در همان سال ۱۳۸۴ که «گاوخونی» به‌نمایش درآمد، سردبیر بود. موجب راهیابی فیلم به جشنواره کن شد. من اصولاً از هیچ جشنواره‌ای، نه کن و نه هیچ جشنواره دیگری، و حتی اسکار که اساساً یک جشن است و نه جشنواره، خوشم نمی‌آید. از نخستین بار کی که در هجدهمسالگی در جشنواره اتحادیه فیلمسازان جوان آسیا و اقیانوسیه در سال ۱۳۵۳ (اگر اشتباه نکنم) شرکت کردم، چنین احساسی داشته‌ام.

در آن زمان فیلم‌های سوپر هشت می‌ساختید.

بله، با فیلمی که ساخته بودم شرکت کردم و از همان ابتدا از فضای جشنواره خوشم نیامد و به من برخورد. با خود می‌اندیشیدم که این چه شیوه فیلم دیدن است؟ چرا هر شب مهمانی برپاست؟ در واقع، آن فضا، با احترام و جایگاهی که ما برای سینما قائل بودیم، همخوانی نداشت. فضایی دیگر حاکم بود؛ گروهی مشغول تفریح و مهمانی بودند و همزمان فیلم‌هایی نیز در سالن‌ها نمایش داده می‌شد. غالباً نیز تمام افرادی که ظاهراً قرار بود شخصیت‌های تعیین‌کننده‌ای باشند، مانند مدیران تلویزیون پیش از انقلاب یا مدیران سینمایی، اصلاً در سالن حضور نداشتند، فیلم‌ها را نمی‌دیدند و به امور دیگری مشغول بودند. تماشاگر عادی نیز به جشنواره نمی‌آمد. من در همان هجده، نوزده‌سالگی از فضای جشنواره بسیار دلزده شدم و از محیط به‌در آمد. پس از آن نیز همواره این احساس ناخوشایند را داشته‌ام. معتقدم ارتباط فیلمساز با تماشاگر گمنام و به‌اصطلاح دوردستی است که فیلم او را دیده، پسندیده و برای تماشای مجدد آن بلیت خریده و بارها به دیدن آن نشسته است. ممکن است آن تماشاگر هیچ‌گاه خود فیلمساز را نبیند و نشناسد، اما فیلمش را دوست دارد. این ارتباط عاشقانه‌ای که شاید هرگز به شناخت شخص منجر نشود، برای من جوهر «سینما» و «فیلمسازی» است. اینکه جایی، فردی، شاید کودکی دهدوازده‌ساله اما بسیار باهوش، فیلم تو را حتی عمیق‌تر از خودت درک کرده و با آن ارتباط برقرار کرده باشد؛ اینها تماشاگ