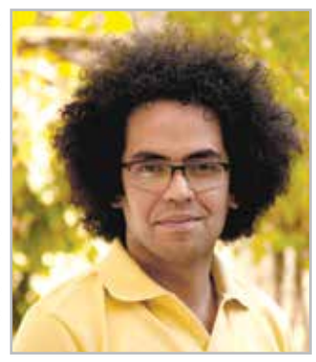
تسنیم

ویژه نامه
سی وسومین جشنواره بین المللی فیلم فجر
شماره اول ■ ۱۲ بهمن ماه ۱۳۹۳



گفت و گوی تسنیم با مهدی گنجی

دیدن «من می‌خوام شاه بشم» عباس را ناراحت می‌کند؟

«من می‌خوام شاه بشم» مستندی است که توانسته تمام مرزهای بین دوربین و سوژه را درنوردد و به جایی برسد که «عباس برزگر» رازهای مگویش را به دوربین بگوید. مهمترین موضوع در مورد این فیلم حدودی است که باید فیلمساز برای نزدیک شدن به سوژه رعایت کند.

۴

گفت وگو با کاوه سجادی حسینی:

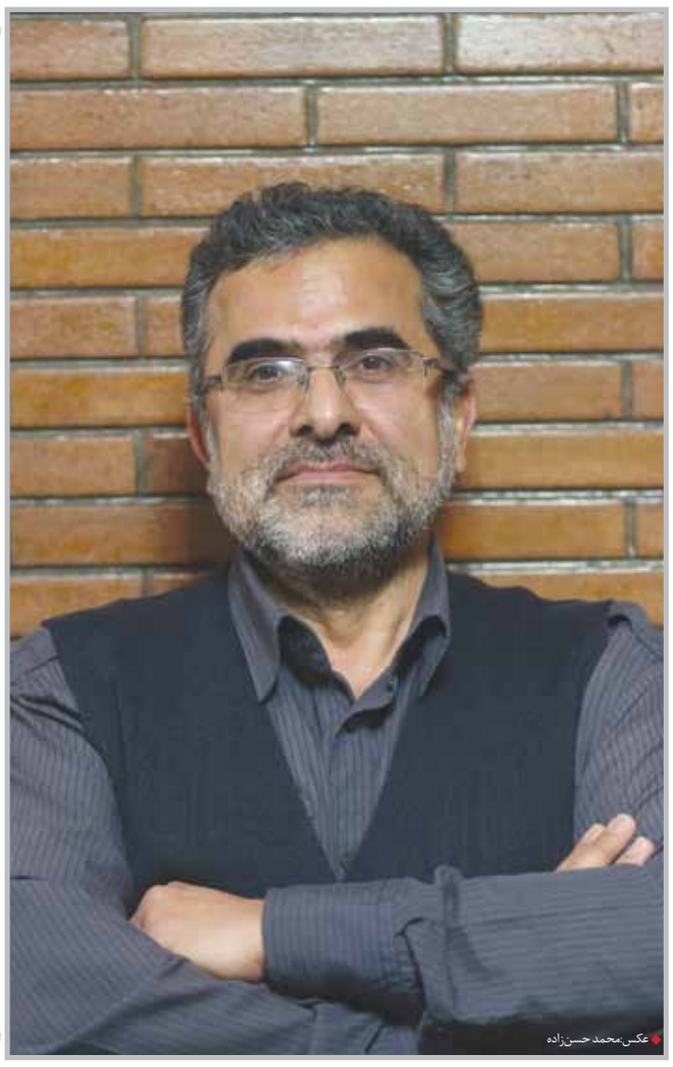
«بوفالو» چالش روایت است نه حذف آن

کاوه سجادی حسینی، نام جدیدی در سینمای ایران است و «بوفالو» ساخته جدید او تجربه ای جدید در سینمایی که ضدداستان ها و تجربه های فرمی، رمق آن را گرفته اند. سجادی حسینی می گوید از اداهای روشنفکری خوشش نمی آید.اما کار خودش را می کند.

۴

جواد شمقدری در گفت وگو با تسنیم:

مخالف بستن «خانه سینما» بودم



عکس: محمد حسن زاده

اگر جواد شمقدری، رئیس جنجالی پیشین سازمان سینمایی، راضی می شد که ناگفته های دیگری از دوران ریاستش بر این سازمان بازگو کند، مسلما روایت های از پیش تایید شده دیگری هم مورد تردید قرار می گرفت. اما فعلا مهمترین خروجی این گفتگو برای سینمای ایران این است: شمقدری خواهان تعطیلی خانه سینما نبوده است. شمقدری ارتباط مستمر و موثری با باند یکی از تهیه کنندگان مشهور سینما که در جریان خانه سینما علم طرفداری از خانه سینمای جدید را بلند کرده بود، نداشت و ماجرای نفرستادن «یه حبه قند» میرکریمی به اسکار به آن صورتی که همه‌مان تصور می‌کنیم، نبوده است.

این‌ها روایت های جدید آقای شمقدری از یکی از تاریخی‌ترین دوران های سینمای ایران است.

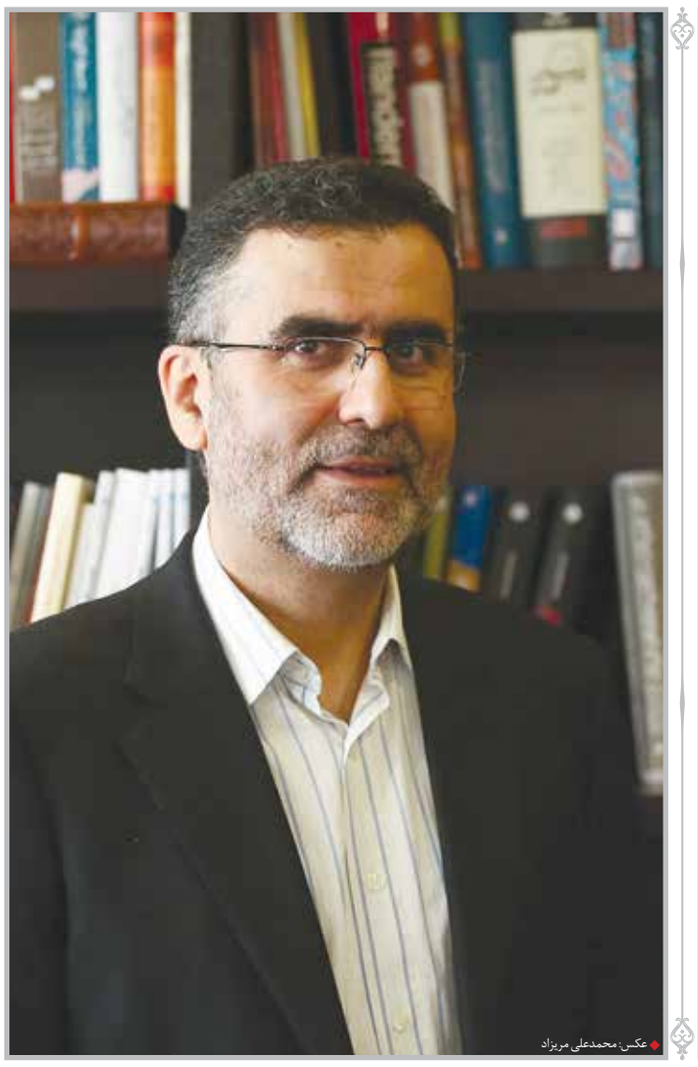
در لابه لای گفتوگو شمقدری اشاره‌ای‌کرد به یکی از فیلمسازانی که در سالهای مدیریتش به شدت به او تاخته بود. گفت: حتی اگر خودش و مشابهان او هم ندانند، شمقدری راه آن‌ها را در سینما باز کرد.

سینمایی که در دوران او به شدت جنجالی و پرتنش شد و تیروترکش‌های جنجال های آن دوران هنوز هم به سینما اصابت می‌کند. اما شمقدری هم روایتی از این دوران دارد. روایتی که امروز بخشی از آن گفته می‌شد و مابقی آن به قول شمقدری ماند برای آینده.

ادامه در صفحه ۲

حجت الله ایوبی در گفت وگو با تسنیم:

نظریه ولایت فقیه مشکل اخیر سینما را حل می‌کند



عکس: محمدعلی مریزاد

در روزهای غبارآلود و پرهیاهوی سینمای ایران، در روزگاری که جنجال‌های حاشیه‌ای در سینما متن پرابهام و پرسوال سینما را به کناری کشانده است با حجت‌الله ایوبی، عالی‌ترین مقام سینمایی دولت به گفت وگو درباره « سینمای اجتماعی» پرمساله ترین گونه سینمایی فعلی ایران پرداختیم؛ در حالی که همه‌مان مراجع ضمیر اشاره‌های پنهان ایوبی را می‌دانستیم. مراجع پنهانی که این بار ایوبی صراحت و قاطعیت بیشتری در مواجهه با آن‌ها نشان می‌داد و اشاره‌های پنهانی که یک نتیجه بیشتر برای ما نداشت: تمام تلاش ایوبی برای رساندن سینما به نقطه آرامش، تا حدی ناکام مانده بود.

ایوبی در این دو سال بارها و بارها مجبور به عقب نشینی شده بود و درست در روزگاری که فضای پرتنش سینما، رمقی برای مدیرانی که با وعده های فراوانی به روی کار آمده بودند، نگذاشته است؛ ایوبی تنهاتر از قبل، بدون محمد احسانی، بزرگترین یار دوران ریاستش، شادابی روزهای گذشته را از دست داده است.

بیرون از سالن سنگی و قدیمی وزارت ارشاد در میدان کهنسال بهارستان، روی دکه‌های روزنامه‌های سینمایی و سیاسی جنجال در سینما ادامه دارد. ایوبی ناامید نشده است و همچنان مسیر تازه‌اش را ادامه می‌دهد. هر چند با رخوت بیشتری.

ادامه در صفحه ۳

یادداشت | حمیدرضا بوالی

مقدمه‌ای برای ویژه نامه سینمایی تسنیم

یادداشت | هادی نادیجی

سیاهی‌ها کنار سفیدی‌ها

۳

یادداشت | محمدرضا آزادی

نقد خشونت با صدای بلند، تا صدای شرشر خون شنیده نشود

۲

یادداشت | علیرضا جباری

در پاسداشت فراموشی

۴

بازگشت به میزهای گفت‌وگو بدون درگیر شدن در فریب تساهل

در یک کمدی بزن و بکوب هالیوودی، این دیالوگ بارها تکرار شد. دختر داستان از نامزدش که هنوز قراری قطعی برای ازدواج نگذاشته‌اند، می‌پرسد: زود باش جواب بده، می‌خواهی با من ازدواج کنی؟ پسرک جواب می‌دهد: هنوز مطمئن نشده‌ام. دارم فکر می‌کنم و دخترک دوباره اصرار می‌کند: راستش را بگو، طفره نرو، حرف دلت را بزن...من که می‌دانم در دلت چه می‌گذرد؟

واضح است که پاسخ اصلی از نظر دختر تنها قبول ازدواج است و واضح است که هر پاسخ دیگری غیر از این را به رسمیت نمی‌شناسد. آیا این همان منطق نهفته در «هر کسی با ما نیست علیه ماست» نیست؟ یک «انتخاب اجباری». تو آزادی که انتخاب کنی به شرط اینکه گزینه درست را انتخاب کنی و این آیا همان منطق نهفته انتخاب بین «بنیادگرایی» و «دموکراسی لیبرال» نیست؟ شما آزادید که یک انتخاب آزادانه داشته باشید، اما طفره نروید مسلم است که نمی‌خواهید بنیادگرا باشید.

تنها پاسخ درست از پیش مشخص شده است. آدم‌ها پیش از آنکه وارد میدان شوند، جایگاه‌هایشان مشخص شده است. روی صندلی معهود اسمشان نوشته شده است. صف‌بندی‌ها همه از پیش تشکیل شده است، خط‌کشی‌ها انجام شده است و مشخص است که شما قرار است چه طور فکر کنید.

این دقیقا وضعیت امروز سینمای ماست. ماجرای پرمنازعه سینمای اجتماعی امروز ایران. فیلمسازان، منتقدان و رسانه‌ها، پیش از پیش در جایگاهی که برایشان تعیین شده است، جایگاهی عموما بر حسب پیش‌فرض‌های غیرسینمایی و غیراجتماعی قرار گرفته‌اند. توقف نکردن بر سر برهم زدن این خط‌کشی، سینمای اجتماعی ایران را نجات نخواهد داد و این اولین قدم است.

• • •

ویسنتون اسمیت، شخصیت اصلی رمان «۱۹۸۴» جورج اورول در بخشی از داستان در چنگ بازجوهایی قرار می‌گیرد که او را محاصره کرده‌اند. اسمیت وجود «برادر بزرگه» را منکر می‌شود. در رمان ۱۹۸۴، «برادر بزرگه» نماد و چهره ای است که به اشکال گوناگون، بر زندگی طبقات مختلف مردم، نظارت و کنترل دارد. تصویر چهره این مرد، در سرتاسر شهر روایت داستان نصب شده‌است و حس تحت کنترل و حمایت بودن را تلقین می‌کند. بازجوها به اسمیت این‌گونه پاسخ می‌دهند: این خود تو هستی که نیستی. «برادربزرگه» و دوستان و دشمنانش حالا در گوشه‌ای از تاریخ به آرامی دفن شده‌اند، اما شاید بهترین پاسخ به میل فراگیر دوران جدید؛ «به نفی آرمان و ایدئولوژی» دقیقا همانی باشد که بازجوها گفتند: این خود سوژه است که در یک زندگی بی آرمان عملا دیگر وجود ندارد. این خود تو هستی که دیگر وجود نداری.این زندگی خود توست که قربانی می‌شود.

فارغ از اینکه این رویکردِ بقاگرای تقدس زندگی، خود بزرگترین ایدئولوژی امروز بخش بزرگی از هنر و ادبیات و سینمای امروز ماست، آنچه این رویکرد را به شدت آسیب‌پذیر می‌کند و در مقابل تیغ تیز و تند پرسش، بی‌دفاع می‌سازد، ویژگی متناقض‌نمای این رویکرد است.

نهایت سر سپردن به دیدگاهی که بر تقدس زندگی صرف پامی‌فشارد و از آن در مقابل کوچکترین تهدید از جانب قدرت‌های متعالی و آرمان‌ها و ایدئولوژی‌های بزرگِ برهم‌زننده آسایش محافظت می‌کند، زندگی ملال‌آور و نظارت‌شده‌ای است که همه ما در آن بی‌دردانه و در امن و امان به طرز کسل‌کننده‌ای زیست خواهیم کرد.

اگر مازاد زندگی، آرمان، ایدئولوژی و هر هدف بزرگی از زندگی حذف شود، آنچه باقی می‌ماند منظره بی‌روحی است از زندگی که فقط مثل سایه، کش می‌آید. چیزی که دیگر عملا نامش زندگی نیست.

«نجات سرباز رایان» نمونه خوبی برای بروز رویکرد بقاگرا در سینماست. جایی که در آن جنگ، صرفا کشتار بی‌معنایی است که هیچ چیز نمی‌تواند توجیهش کند. دقیقا هیچ چیز و سینمای اجتماعی ایرانی، امروز به شدت درگیر این ماجرا شده است. به خیال تقدیس زندگی، زندگی در حال قربانی شدن است. فیلم‌ها و سینماگران، به بهای تداخل با واقعیت، یا سپری شدن دوران آرمان‌ها و ایدئولوژی‌ها، عملا در حال قربانی کردن زندگی هستند. سینمای اجتماعی خنثی و بدون آرمان، سینمای اجتماعی مرده است.

• • •

چرا در سینمای اجتماعی ایران اثر پررنگی از تلاش برای رفع نابرابری، بی‌عدالتی، بهره‌کشی، احقاق حقوق مردم و... دیده نمی‌شود. غم انگیزانه است. ما به ایدئولوژی چندفرهنگ‌باوری لیبرالی ایمان آورده‌ایم. به اینکه اختلافاتِ شرایط زیست آدم‌ها متاثر از نابرابری‌های سیستم اقتصادی، بی‌عدالتی یا هر گونه سیاست اعمال شده از ساختارها نیست؛ بلکه ناشی از تفاوت‌های فرهنگی است. آنچه نهایتا در سبک زندگی خلاصه می‌شود. طبیعی است که تفاوت‌های فرهنگی بدیهی و مسلم است و آن را نمی‌توان از میان برداشت. پس عملا تلاشی هم برای رفع این تفاوت‌ها لازم نیست. با این تفاوت‌ها فقط یک کار می‌شود کرد: تساهل ورزید و حق آن‌ها را در نظر گرفت و حداقل نتیجه چنین رویکردی، خنثی شدن هنر و سینماست. دیگر مبارزه‌ای در کار نیست و سینمای اجتماعی بدل به رسانه شرح تفاوت‌های فرهنگی می‌شود. اتفاقی که در سینمای ایران هم به شکل واضحی افتاده است. این طبیعی جلوه دادن اختلافات طبقه‌ای و بی‌عدالتی در مصنوعات فرهنگی به خودی خود غیراخلاقی است، اما ماجرا این است که این تبدیل تعارضات عمودی جامعه ایرانی -که به قلب اجتماع وارد می‌شود- به تفاوت‌های افقی که باید نسبت به آنها فقط تساهل ورزید، راه نجات را پیچیده و سخت و حتی ناممکن خواهد ساخت.

به همین ترتیب اولویت‌های سینمای اجتماعی هم جابه‌جا می‌شود. در منطقه‌ای از ایران آدم‌ها به دلیل شرایط بد اقتصادی در حال جان سپردن‌اند و بیش از ۵ فیلم ایرانی در یک سال در مورد «خیانت» و توصیه به نگاه متساهلانه به مقوله خیانت ساخته می‌شود. بی‌عدالتی اجتماعی و آسیب‌های دنیای سرمایه‌داری در حال له کردن بخشی از قشرهای اجتماعی است و سال‌های سال سینمای اجتماعی ایران درباره« دروغ» داستان می‌سازد و اینکه آدم‌ها را درک کنید، شاید مجبور شوند دروغ بگویند... این سینما دیگر کارکردی ندارد.

• • •

عکس مشهور میدان «تیان آن من»

خطر بزرگی در کمین ماست. مراقب باشیم که از نسبت دادن باورهای ساده‌لوحانه به «دیگری»، باورهایی که عملا قادر به تایید آن نیستیم خودداری کنیم.حتی اگر آن «دیگری» درست در نقطه مقابل من ایستاده باشد.

این تصویر مشهوری است. یک مرد چینی که روبروی یک تانک ایستاده است. واقعه مربوط به میدان «تیان آن من» است و این عکس مشهور توسط جف وایدنر در ۵ ژوئن ۱۹۸۹ در پکن گرفته شده است. تانک‌های ارتش آزادی‌بخش خلق به خاطر یک مرد ناشناس کوچک چینی متوقف شده‌اند. کشتار میدان تیان‌آن‌من به مجموعه‌ای از تظاهرات اعتراضی در میدان تیان‌آن‌من شهر پکن، جمهوری خلق چین اطلاق می‌شود که به رهبری دانشجویان و از ۱۵ آوریل ۱۹۸۹ تا ۴ ژوئن همان سال ادامه داشتند. این اعتراضات که با حضور بیش از ۱۰۰ هزار نفر برگزار شد و نهایتاً با قتل تعدادی (۲۴۱ تا ۲۶۰۰نفر) از دانشجویان سرکوب شد. دانشجویان در این واقعه به ناپایداری اقتصادی چین و سرکوب‌های حزب کمونیست و فساد دولتی اعتراض کردند.

این تصویر در آن دروان و تا همین الان، مشهورترین تصویر منعکس شده از تاریخ چین در رسانه‌هاست و به شیوه‌های مختلفی تعبیر و تفسیر شده است که معمولا همه آن ها در نسبت دادن این ویژگی‌ها به این تصاویر مشترکند: این تصویر نمادی از آزادی است، نمادی از قدرت مردمی در برابر نظامی‌گری، نمایشی از برتری نیروی انسانی در برابر ماشین و...

اما در کمال تعجب این نمادگشایی‌ها دقیقا و فقط برای یک مخاطب غربی، کیلومترها دورتر از چین معناپذیر است. این تصویر هیچ‌گاه در رسانه‌های چینی و در فرهنگ عمومی چینی‌ها این‌گونه تفسیر و نمادگشایی نشده است.در عین حال طنز تاریخی ماجرا هم اینجاست که این نماد آن قدر رسمیت پیدا کرده است که دسترسی به این تصویر در چین هم ممنوع است.

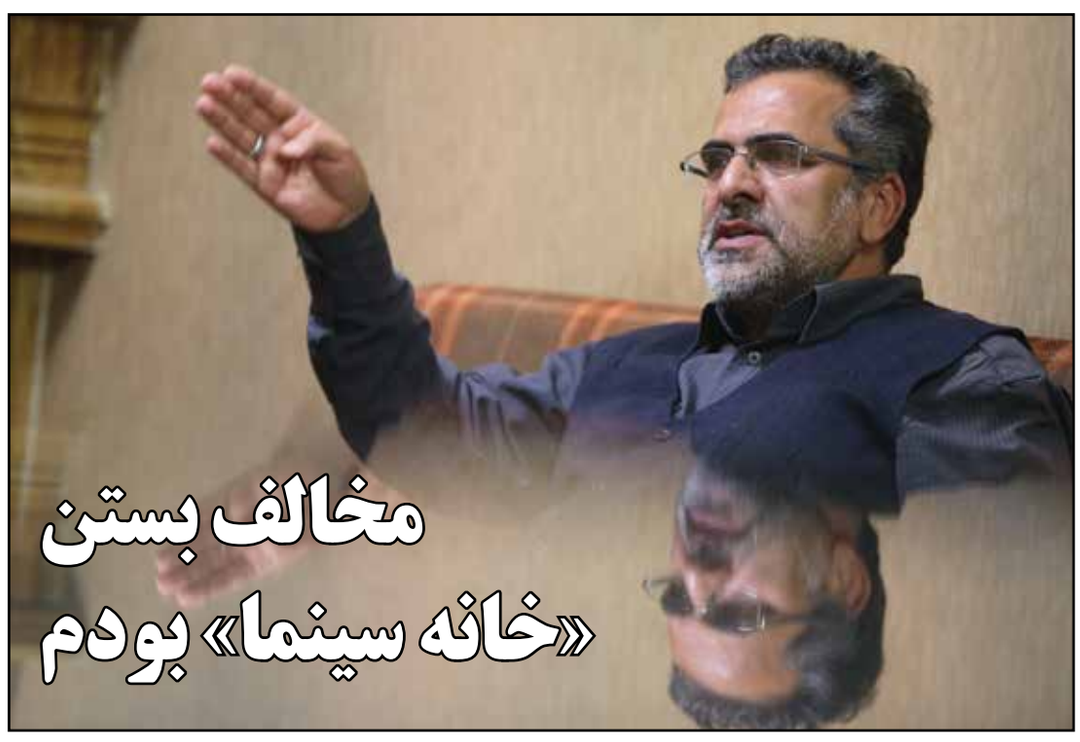
سینمای ایران هم در طول این سال ها دچار ابرروایت‌هایی این چنین شده است. ابرروایت هایی که عملا تناسبی با واقعیت ندارد و البته که بخش مهمی از این ابرروایت‌ها بر اثر به وجود آمدن فضایی نمادگرایانه و تعمیم‌گرا شکل گرفته‌اند که عقلانی بودن آن به شدت محل تردید است. ابرروایت هایی که در نازل‌ترین سطح، نهایتا منجر به این گزاره ها شده است: «فرج الله سلحشور دشمن سینمای ایران است»، «اصغر فرهادی مشغول تئوریزه کردن مدرنیته در سینماست»، «ده‌نمکی سینما بلد نیست»؛ «عسگرپور قصد آرمان‌زدایی دارد» و....

• • •

چاره چیست؟ فرمول‌های دولتی و سفارشی‌سازی سینما نتیجه‌ای نداده است، همچنان که فشارهای تکفیرگرایانه و خط کشی های ناشیانه نتیجه نداده است. همان‌قدر که برچسب سیاهنمایی به هر فیلمی که صحنه‌های تلخ و سیاه داشته باشد نابخردانه است، توصیه دولتی‌ها به گنجاندن امید در فیلم‌ها بدون در نظر گرفتن چیزی به نام «سینما» غیرعاقلانه است. چاره راه فعلا برگشتن به کمی عقب‌تر و حرف زدن کمی بیشتر درباره مبانی، الگوها و تفکرات پیرامونی سینمای اجتماعی ایران است. اما راه شروع این مسیر بازگشت به میزهای گفتگوست، بی آنکه درگیر فریب تساهل شویم. «سامرست موام» درباره بالزاک می‌نویسد زندگیش درست برخلاف چیزهایی بود که می‌نوشت. بورژواها را به خاطر رذالت و نوکیسه‌گیشان تحقیر می‌کرد و در حالی که مادرش از گرسنگی مزمن رنج می‌برد دکمه سرآستینش طلا بود. آیا با بالزاک باید تساهل می شد؟ و با او و امثال او سر یک میز نشست؟

ویژه‌نامه ده روزه سینمایی تسنیم تلاش کوچکی برای شروع مسیر گفت‌وگوست. برای تامل و فکر کردن درباره روایاتی که فقط به بخشی از آنها اشاره شد و دامنه آن وسیع تر از چند روایت گفته شده در متن است. ماجرا ادامه دارد...

مخالف بستن «خانه سینما» بودم



آقای شمقدری خیلی بی‌مقدمه برویم سراغ اصل مبحث، دو تعبیر در مورد کار شما در سازمان سینمایی وجود دارد. اول اینکه خیلی‌ها می‌گویند آقای شمقدری آرمان‌خواهی بود که وقتی به مدیریت سینما رفت، متوجه واقعیت سینما شد و در نهایت خروجی او به اندازه‌ی سینمای او آرمان‌خواهانه نبود. او فهمید آرمان‌هایی که به دنبالشان است جایی در سینمای جدید ما ندارند. از طرف دیگر، جریانی هم معتقد است سینمای ایران اتفاقاً در دوره‌ی آقای شمقدری تبدیل به سینمایی خنثی و بی‌آرمان شد، چون شمقدری عملاً سینما را آن‌قدر ضعیف کرد و تحت فشار گذاشت که رنگ اعتراضی را از سینما گرفت.

من جزو معدود کسانی‌ام که از زمانی که سینما تلاش کرد خود را با انقلاب همراه کند با این کاروان همراه شدم و به اعتقاد خودم همواره هم مؤثر بوده‌ام. در اولین دوره‌ی جشنواره‌ی فجر جزو برگزارکنندگان بودم و در اولین نشریه‌هایی که آن زمان برای جشنواره‌ها منتشر می‌شد به ناچار دست به قلم بردم و مقاله نوشتم. یادم می‌آید یادداشتی در سال ۱۳۶۰ منتشر کردم با عنوان «تأملاتی در باب سینمای اسلامی» در نشریه‌ای که برای جشنواره‌ی فیلم‌های کوتاه و جوان-که هم‌زمان با جشنواره‌ی فجر برگزار شد_ چاپ می‌شد. در اولین دوره‌هایی که پروانه‌ی نمایش‌های جدید در سال ۶۱ صادر می‌شد هم جزو کسانی بودم که به این جلسات دعوت می‌شدند و نظرم، با اینکه رسمی نبود، مؤثر بود. می‌خواهم بگویم من همیشه در کنار سینمای ایران بوده‌ام و هیچ‌وقت از این جریان جدا نشدم.

این جریان ادامه داشت تا سال ۸۸، یعنی زمانی که بدترین گسست بین بخشی از سینماگران و حرکت کلی نظام و انقلاب اسلامی پیش آمد. البته به اعتقاد من این جدایی ناخواسته بود و نمی‌خواهم شخصی را متهم کنم، اما در هر صورت در آن دوران بحرانی من مسئولیت را پذیرفتم. با جزئیات آشنا بودم، اکثر بچه‌هایی را که درگیر کار سینما بودند می‌شناختم. شرایط کشور و سینما را می‌دانستم و اطلاع داشتم در سینمای ایران مشکل نگاتیو، مشکل فیلم‌نامه، مشکل بودجه و... وجود دارد. چهار سال پیش از آن هم مشاور بودم و از شرایط معاصر سینما مطلع بودم. بنابراین، در کمال اطمینان می‌گویم که زمانی که می‌خواستم مسئولیت معاونت را بپذیرم، به سینما اشراف کامل داشتم و حتی از قبل هم برای آن برنامه‌ریزی کرده و یک نظام‌نامه‌ی سینمایی تدوین کرده بودم. یکی از جاهایی که به شدت با این نظام‌نامه مخالفت کرد خانه‌ی سینما بود. من می‌دانستم که یکی از بزرگ‌ترین مخالفان من خانه‌ی سینما خواهد بود.

تردید نکنید که من اشراف کاملی به سینما داشتم. البته این طبیعت هر مدیری است که برخی از مسائل هم از چشمش پنهان بماند. اما به نسبت بقیه، بیشتر این شناخت را داشتم و می‌دانستم چه خواهد شد. یادم می‌آید که در یکی از اولین جلساتم با تیم همراهم در سازمان سینمایی، خیلی صریح به آن‌ها گفتم پای آبروی ما در میان است و یقین بدانید ما باید از آبروی خود بگذریم. برای همین، وقتی بزرگ‌ترین بحران‌ها پیش آمد جا نخوردم. بزرگ‌ترین دلیلش این بود که من از قبل خبر داشتم. ضمن اینکه می‌دانستیم همه‌چیز بحران سینمای ایران در اختیار من نیست و ممکن است با آن روشی که شما برای حل بحران ابداع می‌کنید مخالفت شود و این یک امر طبیعی است. من می‌دانستم که برخی از روش‌های من را وزیر نمی‌پذیرد و من قبول کرده بودم که وقتی این اتفاق افتاد از نظر خودم برگردم. بنابراین علت توفیق نیافتن ما در برخی از بخش‌ها بیشتر به این برمی‌گشت که من هم باید در چهارچوب خاصی جلو می‌رفتم یا اینکه یک سری از اختیارات را نداشتم. ضمن اینکه جریان مقابل هم خوب فهمیده بود شمقدری آمده، چه کند. وقتی بهمن فرمان‌آرا می‌گوید من در دوره‌ی شمقدری فیلم نمی‌سازم یعنی چه؟ ما که اصلاً حرفی نزده بودیم و کاری هم به او نداشتیم. اما آن‌ها خوب فهمیده بودند این جریان می‌خواهد چه کار کند.

اشاره‌ای کردید به مسئله‌ی «خانه‌ی سینما»، بزرگ‌ترین بحران این سال‌های سینمای ایران. دوست داریم واقعیت ماجرا را برای اولین بار از زبان خود شما، بدون تعارف و پنهان‌کاری، بشنویم.

در مورد خانه‌ی سینما باید بگویم که رویکرد من تعطیلی‌اش نبود، بلکه حل کردن مشکلش بود. اما چون دیدم که نمی‌خواهند حلش کنند، گفتم رهایش می‌کنیم و جریان دیگری راه می‌اندازیم. من هیچ‌گاه موافق تعطیل کردن خانه‌ی سینما نبودم، بلکه نظرم محدود کردن آن بود. اما نظر دیگران این بود که تعطیل شود و حتی این‌طور استدلال می‌کردند که اگر تعطیل نشود، آن کار اصلی را، که شما دنبالش هستید، نمی‌توان انجام داد و وقتی این تصمیم گرفته شد، من مجبور به تبعیت شدم. البته مخالفت من با تعطیلی آنجا به معنای تأیید آن‌ها نیست، بلکه روش من روش دیگری بود. در مرحله‌ی آخر که گفتند خانه‌ی سینما را باز کنید هم من دوباره با باز کردن آن موافق نبودم، چون معتقد بودم که باز کردن آنجا چیزی را حل نمی‌کند و فقط باعث می‌شود مشکلات سر جای خودشان باقی بمانند و شرایط جوری می‌شد که کسانی که فکر می‌کردند پیروز شده‌اند با دیکتاتوری بیشتری امور را جلو می‌بردند. من می‌دانستم که بازگشایی خانه‌ی سینما عواقب نامطلوبی برای سینمای ایران خواهد داشت. اصلاً بحث تمایل به گرایشی خاص هم در میان نبود، بلکه بحث سینمای ایران بود. سینمای ایران یک حرکت کلی است و نباید آن را به چهار تا آدم محدود کنیم.

اما من فکر می‌کنم ماجرای خانه‌ی سینما با ما اصلاً ماجرای تعطیلی و باز کردن و این حرف‌ها نبود. خانه‌ی سینما اولین اعتراض خود را زمانی به ما کرد که ما هنوز نیامده بودیم. ماجرایش هم این بود که آن‌ها به دنبال این بودند که نماینده‌ی خود را معاون سینمایی کنند و تا حدی هم موفق شده بودند، اما در دقایق آخر نماینده‌ی آن‌ها برای تصدی معاونت سینمایی کنار رفت و شمقدری معاون سینمایی شد و نبرد جدی از همان‌جا شروع شد. شاید جالب باشد بگویم که در اولین جلسه‌ی شورای پروانه‌ی ساخت این تقابل شروع شد، درحالی‌که هنوز هیچ اتفاقی نیفتاده بود و همان جریان ادامه پیدا کرد و جلو رفت. به‌هرحال، من از این چهار سال عبور کردم، اما گاهی بد نیست که مروری کنیم بر اتفاقاتی که افتاد. آن ماجرا به نظر من یک نوع تسویه‌حساب گروهی بود.

آقای شمقدری، خیلی‌ها در مورد خانه‌ی سینما برداشت دیگری دارند و می‌گویند که شما با همراهی تیم دیگری که اقلیت محدودی در سینما هستند و اتفاقاً آدم‌هایی‌اند متعلق به سینمای بدنه و مبتذل ایران (که اصلا تناسبی هم با شما و آرمان‌هایتان ندارند) می‌خواهید مسائل صنفی سینما را تحت تسلط خودتان دربیاورید و جریان گذشته‌ی سینما را کاملاً حذف کنید.

حذفی در کار نبود. واقعیت این است که این پیشنهاد خود من بود که ما تیمی تشکیل دهیم که سه نفر از آن‌طرف باشند و سه نفر هم از این‌طرف و اساسنامه‌ای برای فعالیت جدید خانه‌ی سینما تنظیم کنند. این اساسنامه تنظیم هم شد، اما به آن عمل نشد. ما به مرحله‌ای رسیدیم که قرار بود این اساسنامه عملی شود، اما بحث این بود که آن‌ها اصلاً نمی‌خواستند کار جلو برود و اتفاقی بیفتد. بحث تقابل بسیار جدی بود و نمی‌خواستند از سیاست چوب لای چرخ گذاشتن خارج شوند.

حذفی قرار نبود صورت بگیرد؟

خیر. این مسئله فضاسازی آن‌هاست.

از جانب تیم طرفداران شما در بحث خانه‌ی سینما بارها این حرف زده شد.

خیر، بالاخره شما هم ممکن است وقتی دعوا می‌شود به طرفداری از کسی یک مشت هم در صورت کسی بزنید، اما این ربطی به صورت کلی ماجرا ندارد.

ولی در آن شرایط این مسئله کاملاً به پای سازمان نوشته شد.

مسئله این بود که مشکلاتی که صنوف داشتند از آنجا بروز پیدا کرد. یک دعوای صنفی، به خصوص در حوزه‌ی تهیه‌کنندگان، بود که الآن هم هست. الآن حل شده است؟

حل نشده، اما سازمان سینمایی پایش را بیرون کشیده و حالا می‌شود گفت دعوای صنفی است.

اتفاقاً یکی از اشکالات همین رها کردن از سوی دولت است. این دولت است که باید کار را به سامان برساند. اگر دولت بخواهد هر بخش را به حال خود رها کند که حکایت جنگل می‌شود. خانه‌ی سینما همچنان جایگاهش غیرقانونی است و خودشان هم فهمیده‌اند که غیرقانونی هستند. آخرین حرفی که زده‌اند این بوده که ما قانونی نداریم که در آن چهارچوب قرار بگیریم، بنابراین غیرقانونی هستند. آنچه به عنوان قانون در زمان آقای هاشمی رفسنجانی در سال ۷۲ مصوب شده است الآن مبنای کار و در اختیار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است و طبق آن قانون، خانه‌ی سینما غیرقانونی است. حالا اگر می‌خواهند به وزارت کار یا وزارت کشور بروند یک داستان دیگر است و در واقع مسئله از جنس دیگری می‌شود. اصلاً بودجه‌ای که آنجا می‌گیرد غیرقانونی است و سازمان بازرسی می‌تواند به سازمان سینمایی بگوید به چه حقی به یک مجموعه‌ی غیرقانونی پول می‌دهید. البته ما در عرف آن را پذیرفته‌ایم، اما قانونی نیست و خانه سینما عرفی کار می‌کند و پول می‌گیرد. در وزارت ارشاد یک چهارچوب بیشتر وجود ندارد و ما در قالب این چهارچوب داشتیم جلو می‌رفتیم که آقایان نگذاشتند. در واقع بی‌قانونی را به قانونی که مصوبه‌ی مجلس را هم دارد ترجیح دادند. این مشکل حل نشده است. به‌هرحال داستان این است و حرف‌هایی که می‌زنند واقعیت خارجی ندارد. البته نمی‌گویم ما خطا نداشتیم. یک جاهایی بوده است که باید به گونه دیگری عمل می کردیم، مثلا شاید تعلیق فعالیت‌های خانه سینما بهتر از انحلال آن بود.

در مورد خانه‌ی سینما باید بگویم که رویکرد من تعطیلی‌اش نبود، بلکه حل کردن مشکلش بود. اما چون دیدم که نمی‌خواهند حلش کنند، گفتم رهایش می‌کنیم و جریان دیگری راه می‌اندازیم. من هیچ‌گاه موافق تعطیل کردن خانه‌ی سینما نبودم

چرا این اتفاق نیفتاد؟

شاید بزرگ‌ترین عامل مفاد قانون بود که ارشاد را موظف کرده بود تشکلها و موسسات فرهنگی غیرقانونی را شناسایی و منحل کند. وقتی وضعیت خانه سینما از حجاب بیرون افتاد و روشن شد که مجوز قانونی ندارد ارشاد چاره دیگری نداشت. با این حال من از آن جلسه‌ای که قرار بود انحلال نهایی شود بیرون آمدم و به یکی از دوستان که با هیئت مدیره مرتبط بود زنگ زدم و گفتم نیم ساعت دیگر خانه سینما منحل می‌شود شما به این هیئت مدیره بگویید موافقت کنند که روند قانونی شدن خانه سینما شروع شود و من مانع صدور حکم انحلال شوم. او رفته بود و این را گفته بود، اما آن‌ها با شنیدن این حرف دو شرط دیگر هم اضافه کردند و این یک مسئله‌سازی جدید بود. آن‌ها نمی‌خواستند مسئله حل بشود. من هم تا یک جایی می‌توانستم بایستم و نمی‌شد کاسه‌ی داغ‌تر از آش شد.

آقای شمقدری، تقریباً دو سال از آن روزها گذشته است. ماجرای خانه‌ی سینما وارد مسیر دیگری شده است. سینمای ایران هم مسیرش کمی متفاوت شده است. حالا که به روزهای قبل برمی‌گردید و به امروز نگاه می‌کنید، فکر می‌کنید چقدر در پروژه‌ای که شروع کردید موفق بودید؟ چقدر به آنچه می‌خواستید رسیدید؟

من فکر می‌کنم با وجود همه‌ی موانعی که گفتم، ما در این مسیر موفق بودیم. من برای اولین بار یک دایره‌ی بسته را در سینمای ایران باز کردم و جریانات و گروه‌های مختلفی را وارد سینمای ایران کردم که تا پیش از ما سهمی در سینما نداشتند.

یکی از آن‌ها جشنواره‌ی عمار بود. یکی دیگر از این جریانات بچه‌های فیلم‌اولی هستند که راه برای حضور آن‌ها در دوره‌ی ما گشوده شد. خیلی از آن‌ها شاید خودشان فکر کنند شمقدری مخالفشان بود و امروز هم مخالف شمقدری هستند، اما من راه را برای آن‌ها باز کردم تا فیلم بسازند و خیلی از آن‌ها هم فیلم‌سازان موفقی شده‌اند. من راه را برای آن‌ها باز کردم، بدون اینکه خودشان بدانند. برای بچه‌های فیلم‌ساز مؤمن و مذهبی که دغدغه‌مند هستند، راه را باز کردم. اگرچه ممکن بود در جاهایی اختلاف‌نظر داشته باشیم. این یک کمک بزرگ به سینمای ایران بود و این مسیری بود که آغاز شد و دیگر نمی‌تواند متوقف شود. امسال هم همان تعداد فیلم‌اولی داریم، هر چند گرایش بخشی از آن‌ها به سمت دیگری متمایل شده است. آن حلقه باز شد، اما برای گروه دیگری مدیریت شد. در صورتی که ما سعی کردیم در آن جریان بچه‌هایی حضور داشته باشند که حضورشان برای گفتمان انقلاب مؤثرتر است و افراد دلسوزتری هستند. ما، هم در جشنواره‌ی پارسال و هم در جشنواره‌ی مقاومت که آخرین تولیدات دوران مدیریت من در آن به نمایش درآمد، کارنامه‌ی قابل‌قبولی داشتیم. در جشنواره‌ی مقاومت، ۱۷ فیلم دفاع مقدس حضور داشتند که اغلب آن‌ها مورد قبول‌اند. از جمله می‌توانم به فیلم‌های «شیار ۱۴۳» و «ابو زینب» اشاره کنم که جزو آخرین کارهای ما هستند.

می‌خواستیم از منوچهر محمدی در جشنواره تقدیر کنیم، اما ایشان نیامد و راضی نشد و این جریانی که در مقابل ما شکل گرفته بود گاردش را بسته‌تر کرد و بعد هم که دیگر خودتان بهتر می‌دانید که ماجراهای حوزه‌ی هنری به وجود آمد.

این جریان را مقایسه کنید با امسال که تعداد فیلم‌های استراتژیک از جنس فیلم‌های دفاع مقدس، انقلاب و حتی کودک به میزان قابل‌توجهی کاهش پیدا کرده است. البته این را بگویم که ما در راه‌اندازی سینمای کودک موفق بودیم، اما در محتوابخشی به آن، به دلایل مختلف موفق نبودیم. اما در هر صورت ببینید که امسال چگونه موج سینمای استراتژیک به بهانه‌ی بودجه متوقف شده است.

یکی از بزرگ‌ترین اتهامات به دوره‌ی مدیریت شما تنگ کردن دایره‌ی آرمان‌گرایان سینمای ایران بود. می‌گویند که آدم‌هایی که به هر دلیل مشکلی با مشی سیاسی دولت داشتند و درعین‌حال خروجی فرهنگی-سینمایی‌شان کاملاً در مسیر انقلاب بود در این دوره به شدت منزوی شدند، در مدیریت سینما دخیل نشدند و خیلی اوقات، مثل ماجرای فیلم «یه حبه قند»، به آن‌ها بی‌مهری هم شد.

این را قبول ندارم، چون دقیقاً مانیفست کاری ما عکس این چیزی بود که گفتید. اما در مورد اینکه چقدر نتیجه داد، باید بگویم به نظر من مانع بزرگ این بود که طرف مقابل این وسط به شدت اشکال تراشید. برای مثال، ما می‌خواستیم از منوچهر محمدی در جشنواره تقدیر کنیم، اما ایشان نیامد و راضی نشد و این جریانی که در مقابل ما شکل گرفته بود، گاردش را بسته‌تر کرد و بعد هم که دیگر خودتان بهتر می‌دانید که ماجراهای حوزه‌ی هنری به وجود آمد و این ادعا که ۱۵ فیلم درباره‌ی خیانت ساخته شده است، ادعایی که هنوز هم لیست آن‌ها مشخص نشده است. نهایتا ۹ فیلم بود که از آن ۹ فیلم هم حداکثر دو - سه فیلم مشکل جدی داشت.

ما در مسیر تعامل جلو رفتیم. ممکن است جاهایی هم اشتباه کرده باشیم، اما می‌توانم ادعا کنم آنجاهایی که نتیجه‌ای نداد، طرف مقابل نخواست. ضمن اینکه در مواقعی هم دوستان دچار سوءتفاهم شدند که نمونه‌ی آن مربوط به فیلم «یه حبه قند» است که اشاره کردید. ما قبل از اینکه فیلمی از ایران برای حضور در اسکار انتخاب شود به خاطر توهین‌هایی که به پیامبر اسلام (ص) شده بود، جدا از مفید یا غیرمفید بودن کارمان -که همچنان معتقدم مفید بود-، تصمیم گرفتیم اسکار را بایکوت کنیم. اما من پیشنهاد کردم این مسئله را فعلاً اعلام نکنیم، چون ممکن است آن‌ها بگویند ایران فیلم نداشته و بی‌دلیل تحریم کرده است. بنابراین تصمیم این شد که اسم فیلم اعلام شود و بعد تحریم را رسانه‌ای کنیم. شورای انتخاب فیلم اسکار، که در فارابی تشکیل شده بود، در نهایت به سه فیلم رسید که دو فیلم برای فارابی بود و دیگری هم «یه حبه قند» بود. من پیش‌بینی می‌کردم که فیلم دیگری انتخاب شود، اما وقتی «یه حبه قند» انتخاب شد احساس کردم شرایط متفاوت شده است. به وزیر گفتم حالا که این فیلم انتخاب شده موضوع تحریم اسکار را رسانه‌ای نکنیم و شخص آقای خاموشی، که بیش از ما ولایتی است و دیگر شک‌وشبهه‌ای در موردش پدید نمی‌آید، مسئله‌ی تحریم را اعلام کند. اما ایشان کوتاهی کرد.

بالاخره برخی از افراد هم عافیت‌طلب هستند و برخی دیگر دل را به دریا می‌زنند. آقای وزیر هم وقتی سکوت آقای خاموشی را دید دلش را به دریا زد و در یکی از سفرهای استانی این تحریم را اعلام کرد. کل ماجرا همین بود.

اگر مرزبندی ایجاد شده است برخی‌ها واقعاً می‌خواستند ایجاد شود. ما نمی‌خواستیم این جدایی اتفاق بیفتد، اما طرف مقابل عزمش را جزم کرده بود که به هیچ عنوان با ما همکاری نکند. اصلاً تلاش ما را نبیند و کمترین رفتار منفی ما را مانند یک بمب خبری منتشر کند. من البته چون از روز اول می‌دانستم این‌چنین می‌شود، ناراحت نشدم. آبروی خودم را وسط گذاشته بودم و کمترین استرس را داشتم، چون می‌دانستم شاهد و ناظر دیگری وجود دارد و او می‌داند نیت من چیست و من هم با همان خدایی که انقلاب ایران را به ثمر نشاند و جنگ را به نفع رزمندگان ما به پایان رساند، معامله کرده بودم.

ما برای داوری جشنواره‌ی فجر آقای توحیدی را انتخاب کردیم و ایشان نیز در ابتدا پذیرفت، اما بعد از یک هفته منصرف شد و خودش هم گفت که علتش تماس‌هایی بوده که با وی برقرار می‌شده است. وقتی در این فضا، آن‌ها به خودشان هم رحم نمی‌کردند آن‌وقت شما انتظار داشتید چه اتفاقی بیفتد؟

من حتی برای مدیریت با برخی از افراد صحبت کردم. حتی در یک مقطعی به یکی از عزیزان اصولگرایی که با برخی از سیاست‌های ما مخالف بود برای همکاری دعوت کردم و به او گفتم شما می‌توانید سه نفر از نیروهای خودتان را بدون اینکه نامشان را به من بگویید با خود بیاورید، اما نیامدند. البته من به آن‌ها حق می‌دهم، چون اگر می‌آمدند امروز مانند من متهم شده بودند. حداقل آن‌ها الآن می‌توانند علم یک سری از جریان‌های فرهنگی انقلاب را در دستانشان بگیرند.

البته من هم خوشحال می‌شوم علم را در دست‌شان بگیرند، اما نگران این هستم که علم را در جای دیگری بکارند. چون من جریان فرهنگی انقلاب را در این ۳۵ سال خوب می‌شناسم. من در اولین برخورد با نوری‌زاد در سال ۶۵ فهمیدم نمی‌توانیم با او جلو برویم. نه اینکه من شاخص باشم، اما فهمیدم بین ما مشکلی وجود دارد. من آدمی بودم که در شرایطی که برای ایشان اتفاقاتی افتاده بود برایشان امکاناتی مهیا کردم و واسطه شدم و پیشنهاد دادم که مقام خوبی در حوزه هنری به ایشان بدهند، اما دیدم که داستان جور دیگری است. برای همین است که با ایشان در حد سلام‌وعلیک ارتباطم را محدود کردم. می‌خواهم بگویم چشم بازی دارم، اما رشته‌ی من مهندسی است و هر چیز را منطقی و علمی می‌بینم.

بخشی از این مسئله هم طبیعتاً به منتسب بودن شما به دولت و جریان آقای احمدی‌نژاد مربوط می‌شد و مشکلاتی که بخشی از هنرمندان با شخص ایشان و طبیعتاً هم با شما داشتند. خیلی‌ها می‌گفتند که شما از وزیر هم به ایشان نزدیک‌ترید.

داستان آقای احمدی‌نژاد هم از آن داستان‌هایی است که هنوز باز نشده. مثلاً من شنیدم که می‌گفتند ایشان از همان ابتدا جاسوس بوده است یا این اواخر شنیدم که گفتند ایشان اوت شده است. این‌ها به طور واضح خنده‌دار و غلط است. به نظرم نباید در مورد افراد به راحتی قضاوت کرد. یک وقت کسی مثل موسوی صراحتاً جلوی نظام می‌ایستد. آنجا می‌شود نتیجه گرفت که عملاً خودش را حذف کرده است.

واضح است که شما وقتی مُهری روی پیشانی‌ات بخورد، تبعات آن مُهر در ارزیابی دیگران هم وجود دارد و در قضاوت‌ها هم مؤثر است و این مسئله‌ی واضحی است.

مُهر «احمدی‌نژادی بودن» که به شما خورده بود حق بود یا ناحق؟ شما با آقای احمدی‌نژاد، به رغم انتقاداتی که به خصوص در سال آخر فعالیت ایشان مطرح می‌شد، موافق بودید؟

سال آخر بحث دیگری است و شما هم اصلاً به آن وارد نشوید. اما معلوم است که خیلی‌ها منتقد او بودند. اما این هم هست که ما به عنوان آدم‌های فرهنگی وظیفه داریم که این مسئله‌ی سیاسی را از حوزه‌ی فرهنگ تفکیک کنیم؛ یعنی نباید حداقل در عرصه‌ی فرهنگ عام و کلی برخورد کرد. من معتقدم ما به تعداد افراد باید روش و منش داشته باشیم. اگر ۳۰۰ هنرمند وجود دارد، باید ۳۰۰ روش هم وجود داشته باشد.

مشروح این گفت وگو در www.tasnimnews.com

محمدرضا آزادی

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش اول

نقد خشونت با صدای بلند، تا صدای شر شر خون شنیده نشود

خشونت چیست؟ سؤالی که امروزه سخت می‌توان پرسیدش و سخت می‌توان به آن جواب داد به نحوی که در نهایت، نوک تیز پیکانش به سمت خود ما نشانه نرود. مفهوم خشونت که در بدو امر به نظر می‌رسید مفهومی دم دستی و قابل تصور برای همگان باشد به چه سبب دچار این گونه پیچیدگی‌ها شده است؟ پاسخ روشن است: خشونت، به مانند سایر مفاهیم انسانی، آنچنان ما را دربرگرفته و در زندگی امروز ما آنچنان حضور دارد که از درک تمامی ابعاد آن عاجزیم، خشونت امروز بر زندگی ما محاط شده است.

خشونت برای ما مثل هواست؛ آنقدر نزدیک است که آن را نمی‌بینیم، آنقدر بدیهی است که نمی دانیم با آن چگونه مواجه شویم و آنقدر ضروری است که نفی آن عملاً نفی تمامیت زندگی جدید ماست. خشونت امروز در همه شئون زندگی ما نفوذ کرده است و حائلی شده بین ما و خودمان، آن زمانی که خود را از پس مقولاتی سفت و سخت می‌سنجیم، بین ما و خانواده‌هایمان، آن زمانی که تنش‌های روز را شب به خانه می‌بریم، بین ما و همسایگانمان آن زمانی که بر سر سطل زباله منازلمان نمی توانیم توافق کنیم، بین ما و کشورمان آن زمانی که در کشور خودمان احساس غربت می کنیم و بین ما و کل جهان و جهانیان آن زمانی که به طبیعت، آینده و دیگری نامعلوم خیانت می‌کنیم. ما امروز خشونت می‌کنیم تا زنده بمانیم و این همان داستان معروف «تنازع برای بقا»ست؛ نزاعی که هر چند صورت نازیبایی برای ایده «انسان متمدّن» امروز است ولی زندگی جدید مقتضی آن است و گویی از آن گریزی نیست.

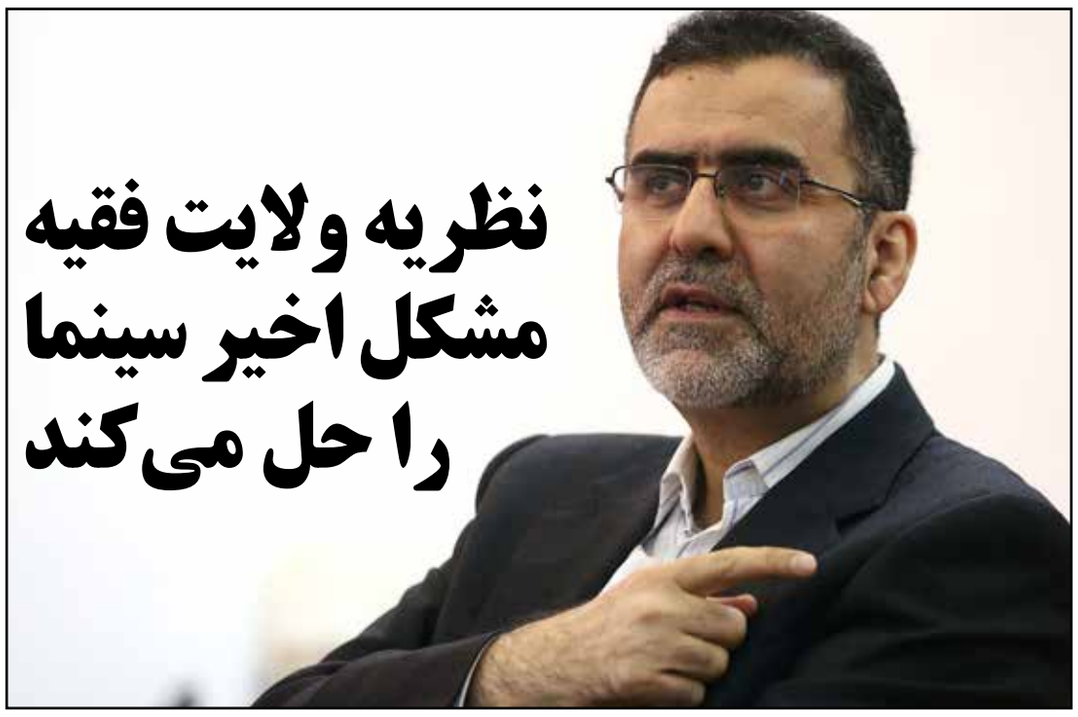
در ارتباط با خشونت باید به یک پارادوکس با دقت نگاه کرد: از سویی هر تریبون رسمی و شخصی برطبل قباحت خشونت می‌کوبد و از سویی دیگر نگاهها و دست‌ها سخت به آن مشغول‌اند. دلیل آن چیست؟ پارادوکس را باید با ارجاع یکی از آن دو به دیگری حل کرد: بدین معنی که از آن روی قوه نظری در نفی آن سخت به کار گرفته می‌شود که قوه عملی او با قوت آن را تأیید می کند؛ از آن روی ذهن به نحو وسواس آمیز آن را نقد می‌کند که دست به نحو جنون آمیز عامل آن است. امروز ما با صدای بلند نقد خشونت می کنیم تا صدای شر شر خونی که بر زمین می ریزیم را نشویم و این به روشنی یک عمل هیستریک است. ما از افراط در عمل به افراط در نظر رسیده ایم. این نه به معنی آن است که هر ناقد خشونتی عامل خشونت است بلکه بدین معنی است که نوع بشر امروز درگیر یک چنین وضعیتی است.

در این میان سینما نقش بسیار بزرگی را بر دوش گرفته است؛ سینما امروز رسالت به رخ کشیدن آن چیزی را دارد که ما نمی‌خواهیم در درون زندگی و با عمل دست های خودمان آن را ببینیم. می گوید و نشان می‌دهد آنچیزی را که ما جرئت گفتن و نشان دادنش را نداریم. و ما با دقت این وفور بی مهابای افراطی خشونت فیزیکی، جنسی و نمادین در سینمای امروز را می‌بینیم و آنچنان به آن چشم می‌دوزیم و برای خرید بلیط هایش صف می کشیم که گویی به باغ وحش می‌رویم. ولی اینجا باغ وحش نیست. ما امروز همه درگیر یک مسئولیت جمعی هستیم.

برای سینمایی که درگیر مخاطب و جذابیت است، یا در بیانی دیگر برای سینمایی که تجلی روح زمانه خویش است، خشونت یک ابزار است. نمی‌توان سینما را به دلیل نشان دادن این حد از خشونت نکوهید. امروز سینما با شکل‌های مختلف نمایش خشونت اساساً قوام می گیرد و کل داستان هنوز مؤید این شعار قدیمی است که «که هنرمند برای مردم کار می‌کند.» هنرمند از مردم است و با زبان مردم و برای مردم سخن می گوید و مردمی که خشونت می‌طلبند بر «پرده مقدس سینما» هم خشونت خواهند دید؛ حال در هر شکلی که می‌تواند این خشونت به مخیله انسان خطور کند. مگر سینمای موفق و یا یک هنر موفق تعریف دیگری دارد جز آنکه بتواند به بهترین نحو برای مخاطبان خود باشد؟ بنابراین امروز سینمای ژانر خشونت به واسطه اقبال عمومی به آن یک سینمای موفق است.

این ستون باز نمایی زوایایی از خشونت در سینماست در اینجا ما هرچند زوایا و اَشکالی از خشونت در سینما را عرضه می‌کنیم ولی، حقیقت آن است که کل ماجرا چیزی جز حدیث نفس نیست...

نظریه ولایت فقیه مشکل اخیر سینما را حل می‌کند



فضای سینمای اجتماعی در ایران در سال‌های اخیر به اندازه‌ای غبارآلود، پرسوءتفاهم و پر از هیاهو شده است که فکر می‌کنم باید کمی قدم به عقب برداریم و همین بزرگترین دلیل ماست برای اینکه گفت‌وگو را به بحث درباب عنوان بزرگ «سینمای اجتماعی» اختصاص دهیم. آقای ایوبی ما اعتقاد داریم که اگر بخواهیم مسیر گفت‌وگو در باب سینمای اجتماعی را به بحث‌های نظری بی‌زمان‌ومکان درباب ماهیت، نظریه و تئوری سینما متوقف کنیم در شرایط امروز سینما، نهایتا در یک دایره بی‌کارکرد و بی‌اعتنا به واقعیت گیر می‌کنیم. واقعیت این است که امروز نمی‌توانیم از چیزی به نام سینمای اجتماعی صحبت کنیم و نبینیم که سینمای اجتماعی ایران در تنگنایی از سوءتفاهم‌ها و اتهامات گیر کرده است و به سختی نفس می‌کشد. سوءتفاهات مختلفی که بزرگترین آن سیاه‌نمایی و القای ناامیدی است و در مقابل اتهامات به اعتقاد ما موجهی که بزرگترینش ندیدن بخش بزرگی از واقعیت اجتماعی این سال‌های جامعه ایران است. اگر به عنوان بلندپایه‌ترین مقام سینمایی در ایران بخواهید درباره وضعیت امروز سینمای اجتماعی در ایران صحبت کنید، چه می‌گویید؟

واقعیت این است که ما باید قبل از هر چیز یک مسئله را بین خودمان حل کنیم؛ اینکه آیا می‌خواهیم سینمای ما فرزند زمانه خود باشد یا خیر؟ ما سینمایی می‌خواهیم که در خلا باشد یا اینکه با این مسأله که سینماگرانی داریم که در جمهوری اسلامی زندگی و در این فضا تنفس می‌کنند و در کنار آن، می‌خواهند فیلم هم بسازند، تعامل می‌کنیم. اگر قبول داریم که سینما باید فرزند زمانه خود باشد پس این سینما نمی‌تواند اجتماعی نباشد و به مسائلی که پیرامونش می‌گذرد بی اعتنا باشد. این اعتقاد قوی من است که اگر سینماگران ما نتوانند بازتاب مسائل جامعه خود را هر از گاهی در قالب سینما هنرمندانه بیان کنند، سینما مانند آبی راکد، بی‌مصرف باقی می‌ماند و خیلی زود از بین می‌رود. به نظر من ، ما باید قبل از هر چیز بپذیریم که سینما در خلا نیست و از مسائل پیرامون خود تأثیر می پذیرد. این یک اصل بدیهی و طبیعی است و نمی‌دانم که ما چرا در ایران آنقدر سر این ماجرا توقف کرده‌ایم.

از طرف دیگر ما سینمایی متفاوت از سینماهای دیگر دنیا داریم. همه مسائلی که معمولا باعث جاذبه در سینمای دنیا می‌شود و مخاطب را به سینما می‌کشاند الحمدالله در سینمای ما نیست. بنابراین طبیعی است که اگر ما به سینمای اجتماعی هم بدبینانه نگاه کنیم نهایتا چیزی از سینما در ایران نخواهیم داشت.

بعد از این که این اصل را پذیرفتیم حالا بحث‌های بعدی شروع می‌شود. مثل اینکه باید سراغ پاسخگویی به این سوال برویم که آیا همه سینمای اجتماعی ما باید تعریف و تشویق و تمجید باشد و نقد اجتماعی کار سینما نیست. یا اینکه دنیا از ما این انتظار را دارد که ما مدام از خودمان تعریف کنیم و اگر مشکلی را به عنوان یک پدیده اجتماعی ناشایست تبدیل به فیلم کردیم برای دنیا شوک آور خواهد بود و دیگر به ایران مثل قبل نگاه نمی‌کنند.

این سوالات به نظر من تعیین‌کننده و اساسی است. پاسخش هم از نظر من مشخص است. ما باید این را بدانیم که تمام جوامع بشری مشکلات اجتماعی دارند و مساله و معضل و آسیب اجتماعی، عامل طبیعی همه جوامع بشری است و خاص جامعه ایران نیست. همه هم این را می‌دانند و اتفاقا معمولا هم جوامع دیگر دنیا آنقدر مشکل دارند که مشکلات ما در مقابل آنها چیزی نیست. هر مشکلی که فکرش را بکنید. بنابراین معلوم نیست که ما چرا معتقدیم که اگر مشکلی را از جامعه خودمان نشان دهیم کل دنیا به ما بدبین می‌شوند. همه دنیا مشکل دارند و همه دنیا هم مشکلات اجتماعی را در سینما طرح می‌کنند. این مشکل می تواند طلاق، زن بی‌سرپرست، خودکشی یا هرچیز دیگری باشد. اما نکته ماجرا اینجاست که اتفاقا وقتی این مشکلات به یک زبان هنرمندانه از سرزمین حافظ، سعدی و مولانا که بیانشان فرق دارد، بیان شود راه حل آن باز می‌شود.

ما به عنوان سازمان سینمایی به کدام روایت در مورد فیلم ها باید عمل کنیم. به نظرم نظریه ولایت فقیه این مشکل را حل کرده. ولی چون عده ای التزام شعاری به ولایت فقیه دارند و التزام عملی به ولایت فقیه ندارند زیر بار نمی روند.

ما باید اطمینان داشته باشیم که طرح مشکلات اجتماعی در سینمای ایران به حساب جمهوری اسلامی یا سوء تدبیر ما گذاشته نمی‌شود. این مشکلات در همه جوامعه بشری وجود دارد. اگر هر از گاهی این مشکلاتی که انصافاً در ترازی حداقلی هم مطرح می‌شود، بیان شود حاضرم قسم بخورم که هیچ جنبه منفی برای نظام جمهوری اسلامی ایران ندارد. من روحیات مردم مختلف دنیا را تا حدودی از نزدیک دیده و می‌شناسم و با آنها ارتباط دارم و با آنها نشسته و فیلم دیده‌ام؛ این‌ها به هیچ عنوان پای نظام جمهوری اسلامی گذاشته نمی‌شود.

نکته مهم دیگری هم که در این میان معمولا به فراموشی سپرده می‌شود این است که سینماگران ایرانی معمولا این‌قدر متعهد هستند که اگر مشکلاتی را در جامعه نشان می‌دهند، در کنارش هم نشان می‌دهند که مردمی مثل مردم ایران چگونه با مشکلات برخورد می‌کنند. مثلا اگر یک زن بی‌سرپرست و فقر و فلاکت را نشان می‌دهیم این را هم نشان می‌دهیم که همانند شیر با مشکلات برخورد می‌کند و فرزندانش را تربیت می‌کند. به نظرم این نه تنها بد نیست و واقعی و به اندازه است، بلکه تبلیغ مستقیم و موثری برای ایران و مردم و نظام است.

به یاد دارم فیلم «زیر نور ماه» را با آقای میرکریمی در یک سالن ۶۰۰ نفره و با حضور جمعیتی از فرانسوی‌ها و ایرانی‌ها دیدیم. هیچ مشکلی نبود و هیچ کس فکر نکرد که ایرانی‌ها چه‌قدر بدبخت و بیچاره‌اند. یا فیلم «آواز گنجشک‌ها» یا «بچه‌های آسمان» که در آنها از فقر صحبت شده است را هم دیدیم و مشکلی نبود.

نباید فکر کنیم اگر کسی فقر را نشان داد ما را زیر سوال برده است؛ به یک دلیل خیلی ساده. کجای دنیا را می‌توان نشان داد که فقر از آنجا کلا ریشه‌کن شده باشد. به نظرم باید نگاهمان را نسبت به فیلم‌های اجتماعی تغییر دهیم و این درخواست بنده از دلسوزان نظام است.

یک مقداری هم چاشنی برخوردهای سیاسی را با سینما و اهالی سینما کم کنیم. من به شما اطمینان می‌دهم اگر فیلمی در این دوره جشنواره را بردارم و اسم کارگردانش را عوض کنم و نام کارگردانی که همه می‌گویند خوب است را روی آن بگذارم از آن مسائلی که در رسانه‌ها به چشم می‌خورد دیگر وجود نخواهد داشت. این هم کم مساله و معضلی نیست.

این فضای سیاه نمایی آن‌قدر سینمای ایران را منحرف کرده است که ما درباره دیگر مسائل سینمای اجتماعی کمتر موفق به صحبت شده‌ایم. اگر موافق باشید در مورد چند مساله مهم و ناگفته سینمای اجتماعی هم کمی گفت وگو کنیم. یکی از اتهامات موجه به سینمای اجتماعی ایران این است که ما بعد از گذراندن یک دوره پربسامد و غلیظ آرمانگرایی در سینمای اجتماعی، سال‌های سال است که حضور واضحی از چیزی به نام «آرمان» در سینمای ایران نمی‌بینیم. فیلم های اجتماعی عمدتا تبدیل به شرح روزمرگی‌ها و مشکلات، حدیث نفسی شده است که اثری از مبارزه با یک «ساختار» میل به فداکاری شخصی برای یک آرمان اجتماعی و مسائلی از این دست دیگر در این سینما دیده نمی‌شود.

شما در مورد سینما صحبت می‌کنید؛ اما من یک سؤال دارم آیا در بقیه حوزه‌های هنر این آرمان گرایی وجود دارد؟ در مورد هنرهای تجسمی هم در هشت سال گذشته رنگ و بوی آن تفاوت کرده است. بنابراین نه تنها در میان اهالی فرهنگ و هنر بلکه سطح آمرانگرایی در کلیت جامعه ما نسبت به گذشته کاهش پیدا کرده است. به نظرم به جای اینکه هنرمندان را متهم کنیم، بیاییم و قضیه را ریشه‌ای‌تر بررسی کنیم و ببینیم چه عواملی باعث شده است تا آرمان‌گرایی در میان نخبگان ما تضعیف شود. من همیشه گفته ام از کوزه همان برون تراود که در اوست. اهالی فرهنگ و هنر هم انسان هستند و دچار عواطف و احساسات هستند و وقتی فضا مملو از یأس و ناامیدی بشود یا رابطه آنها با ما قطع بشود و ما به عنوان مدیریت فرهنگی کشور با آنها ناسازگار باشیم نتیجه آن فیلم تلخ می شود؛ رنگ خاکستری و مشکی در نقاشی‌هایمان می شود، کاریکاتورهایی که هست و نشان ندادیم می شود و یا فیلم هایی که پر از نیش و کنایه است. نباید همیشه دیگران را متهم کنیم بلکه باید نگاهی هم به خودمان کنیم. امسال که مقداری فضای نشاط و امید در جامعه ایجاد شد، من بازتاب آن را در جشنواره فیلم فجر دارم می بینم اگر مقداری کمتر همدیگر را اذیت کنیم این فضا همچنان تقویت خواهد شد.

یکی از مسائل دیگر مغفول مانده تمام این مدت سینمای اجتماعی ایران هم چیزی به نام «حق روایت» است. اینکه آدم‌های جامعه ایرانی این حق را دارند که خودشان را در سینما ببینند، قصه‌ها، داستان‌ها، روایت‌ها، دغدغه‌ها و دلمشغولی‌هایشان را در سینما ببینند. اتفاقی که به اعتقاد من در دو بخش اتفاق نیفتاده است. اول اینکه ما در سینمای اجتماعی‌مان معمولا حق روایتی برای اقلیت‌های جامعه قائل نشدیم. چه اقلیت‌های مهاجر، چه اقلیت‌های قومیتی و چه دیگر اقلیت‌های نادیده اجتماع ایران. اما مساله وقتی حادتر می‌شود که ما در سینمای اجتماعی ایران حق روایتی برای اکثریت جامعه ایرانی هم قائل نشده‌ایم. جامعه غیر پایتخت‌نشین ایرانی؛ شهرستان‌ها معمولا در سینمای ایران دیده نشده‌اند. قصه‌هایشان روایت نشده است. آدم‌های معمولی جامعه ایران، آنهایی که نه قهرمان اجتماعی هستند و نه آسیب‌دیده اجتماعی... این‌ها هم دیده نشده‌اند. چرا؟

چرا ما به نظرا ت اهل حل و عقد عمل نکنیم و مبنای عمل خود را تفسیر جوان ۲۰ ساله‌ای در یک رسانه قرار دهیم که یقینا کمی که بزرگتر شد و عقلش رسید از کرده های امروز خود پشیمان خواهد شد.

بله در این مورد با شما موافقم. جای این آدم‌ها در سینمای ایران به شدت خالی است و دلیلش هم این است که رابطه میان مردم و سینماگران قطع شده است. وقتی سینماگر احساس بکند که باید فیلم سفارشی بسازد و گیشه هم برایش اهمیتی نداشته باشد و می گوید که این فیلم قرار نیست برای مردم ساخته شود، فیلمی می‌سازد که سفارش دهنده دوست دارد. در نتیجه او کارش را انجام داده است و سفارش دهنده به آن افتخار می کند. اما در مقابل اگر سینما مردمی‌تر شود، گیشه ها رونق پیدا کنند و فیلمساز احساس کند که برای مردم فیلم می‌سازد. مطمئن باشید فیلم‌هایی را می‌سازد که خود واقعی مردم داخلش است و به این ترتیب بین سینما و مردم هم پیوند ایجاد می‌شود.

بگذارید ماجرایی را برایتان طرح کنم. با یکی از بزرگان تئاتر فرانسه برای دیدن نمایش «سوگ سیاوش» به کارگردانی خانم پری صابری که در سالن اصلی یونسکو به نمایش گذاشته بودیم رفتیم. برای خانم صابری نظر ایشان خیلی مهم بود. نظرش را پرسیدند و ایشان در پایان نمایش گفت: این سوال غلطی است چون نمایش را برای من نساخته‌اید بلکه برای مردم ایران ساخته‌اید و اگر آن‌ها راضی از سالن بیرون بیایند یعنی کار شما خوب بوده است. به نظرم این یک حرف قابل‌توجه بود، اگر فیلم برای مردم ساخته شود ارتباط مردم با هنر همه مسائل را حل می‌کند.

بنابراین به اعتقاد من آنچه می گویید درست است و آنچه باعث این مساله شده است، گم شدن رابطه سینما با مردم است. وقتی نه مردم، سینما را از خودشان بدانند و نه سینما تعلقی به مردم داشته باشد، نتیجه‌اش این می‌شود که بخش بزرگی از مردم خودشان را در سینما نمی بینند.

برآیند کلی‌ای که از سینمای اجتماعی ایران می‌شود این است که ما هیچ‌گاه وارد یک فضای جامعه‌شناسانه و تحلیل اجتماعی نشده‌ایم. خیلی از سینماگران که اساسا معتقند کارشان فقط روایت است و بس. البته که حرف دقیقی نیست؛ اما هم آنها و هم آنهایی که وارد تحلیل مساله‌ای اجتماعی در سینما می‌شوند با یک دید خوش‌بینانه نهایتا در یک فضای مردم‌شناسانه و فضای صرفِ روایی بدون تحلیل گیر کرده‌اند. اول اینکه شما برای سینما شأنی بالاتر از مردم‌شناسی صرف قائلید و اساسا معتقد به این هستید که سینما می‌تواند در مواقعی هم نقش یک ابزار جامعه‌شناسی پیدا کند؟ دوم اینکه این مسیر چگونه در سینمای ایران قابل دستیابی است؟

من بارها گفته‌ام که ما باید توقعمان را از سینما کمی معقول‌تر نماییم. ما از سینما انتظار نداریم که به جای دانشگاهها و حوزه‌های علمیه بنشینند قرار نیست سینما همه ناکامی‌های ما را در عرصه فرهنگی جبران کند. این هم ظلم است که ما همه ناکامی‌های خود در عرصه فرهنگی را به گردن سینما بیاندازیم. باید سطح انتظاراتمان را از سینما معقول‌تر کنیم.

یکی از سینماگران برجسته نکته جالبی را در جلسه‌ای یادآوری کرد. و آن اینکه ما در این ۳۰ سال اگر به طور متوسط ۷۰ فیلم ساخته باشیم در مجموع در نظام جمهوری اسلامی ایران بیش از ۲۰۰۰ فیلم سینمایی و هزاران فیلم ویدیویی و کوتاه و مستند ساخته شده است. از این ۲۰۰۰ فیلم چند فیلم مسأله‌دار واقعی و نه توهمی داریم؟ آیا از انگشتان یک یا دو دست بیشتر است؟ از طرف دیگر در سال در سینماهای مطرح جهان حدود ۳۰۰۰ فیلم ساخته می‌شود، چند درصد این فیلم‌ها منادی ارزش های انسانی و اخلاقی است؟ کشوری با ۷۰ فیلم در جهان برای خود هویتی و تشخصی پیداکرده که هیچ جشنواره مهم دنیا نمی‌تواند از آن بگذرد. در مقابل این کارنامه درخشان سینمای ایران ما چرا ایجاد شک و تردید می‌کنیم. چرا به این فرزند برومند انقلاب اسلامی بی‌توجهی و نامهربانی می کنیم؟ اصلا از آن طرف از خودمان بپرسیم برای سینمایی با این کارنامه درخشان ما چه کردیم؟ چند تا سالن خوب ساختیم. چقدر برای امنیت شغلی سینماگرانش تلاش کردیم. چقدر برای ایجاد امنیت روانی آنها هزینه کردیم؟ کمی هم از خودمان بپرسیم. آنهایی که در این ۳۰ سال، این کارنامه بی‌نظیر را برای جمهوری اسلامی ایران آفریدند در شرایط از کارافتادگی به چه روزگاری افتادند. خلاصه کمی کلاهمان را قاضی کنیم و بعد قضاوت کنیم.

آقای ایوبی ما این روزها در سینمای ایران با تفاسیری از برخی فیلم‌ها مواجه می‌شویم که واقعا حیرات‌انگیز و شگفت‌آور است. سنتی از چند سال قبل در نقدنویسی در سینمای ایران پررنگ شد که روش‌شناسی‌اش بر مبنای پیدا کردن چند نشانه در فیلم و تحلیل آن بر مبنای ذهنیتی پیش‌فرض زده بود. نشانه‌شناسی دانش قابل‌توجهی در تحلیل فیلم‌هاست اما مشخص است که این نشانه‌شناسی در بخش اعظمی به انحراف کشیده شده و تبدیل به تفسیر توهمی و تخیلی و شگفت‌آور فیلم‌ها شده است. مساله هم اینجاست که همین تفاسیر مبنای قضاوت در مورد فیلم‌ها می‌شود و فیلم‌های زیادی این وسط بر مبنای این سبک نشانه‌شناسی قربانی می‌شود. چاره چیست؟ نشانه‌شناسی که قابل تعطیل شدن نیست. از طرف دیگر به تعداد آدم‌ها هم تفسیرهای مختلفی از فیلم‌ها وجود دارد که قابل محدود شدن هم نیست و همه هم می‌تواند موجه باشد.چاره چیست؟

به نکته بسیار مهمی اشاره کردید. ما امروز گرفتار تنوع تاویل‌ها در باره یک فیلم هستیم. فیلمی ساخته می‌شود و نویسنده و کارگردان ناگهان خود را با انبوهی از تاویل‌های گاه عجیب و غریب رو به رو می‌بینند. برخی از این تفسیرها برای بسیج عده ای است که اساسا فیلم نمی‌بینند ولی خود را در مسندی می بینند که باید برای سینما و فیلم تصمیم بگیرند. اتفاقا این روایتهای نادرست در موارد فراوانی کارساز هم شده است و احتمالا خواهد شد. ما به عنوان سازمان سینمایی به کدام روایت باید عمل کنیم. به نظرم نظریه ولایت فقیه این مشکل را حل کرده است. ولی چون عده ای التزام شعاری به ولایت فقیه دارند و التزام عملی به ولایت فقیه ندارند، زیر بار نمی روند.

ببینید مهمترین چالش نظریه حکومت اسلامی چه در نظریه های اهل تسنن و چه در نظریه تشیع مسئله اطاعت سیاسی است. چرا باید از حاکم تبعیت کرد؟ نظریه استخلاف، غلبه و مانند آن همواره با چالش روبه رو بودند. زیرا در شاکله اندیشه های سیاسی اسلام تبعیت از علم و در تشیع، علم و عدالت ریشه‌دار است. در نتیجه هر مدعی علم و یا هر اعلمی می تواند تفسیر حکومت از دین را به چالش بکشد. نظریه ولایت فقیه این چالش تاریخی را به خوبی حل کرد و در امور عمومی تفسیر حکومت مبتنی بر ولایت را دارای وجه شرعی و قانونی می داند. در غیر این صورت حکومت اسلامی و اطاعت سیاسی قابل تحقق نیست. به نظرم نظریه ولایت وفقیه از این دیدگاه بسیار حایز اهمیت است.

ما در شوراهای پروانه ساخت و نمایش هم با همین مشکل روبه رو هستیم. از یک فیلم می توان تفسیرهای گوناگون کرد. ما به کدام تفسیر وروایت عمل کنیم؟ تفسیر کمیسیون فرهنگی مجلس؟ منتقدان دولت؟. پاسخ روشن است تنها یک تفسیر قابل قبول است و آن شورای پروانه ساخت و نمایش که در درون حکومت اسلامی طراحی شده است.

از این هم که بگذریم پذیرش تفسیر شورای پروانه نمایش هم حجیت عقلی و هم حجیت شرعی. زیرا عقلای این رشته و افرادی که دین داری و پایبندی خود به نظام جمهوری اسلامی را اثبات کرده‌اند در این شورا حضور دارند. روحانیون برجسته، شخصیت‌های فرهنگی و اجتماعی صاحب نام که بر خلاف منتقدین که به فیلم ندیدن، افتخار می کنند، فیلم می بینند و فیلمنامه می‌خوانند. پس چرا ما به نظرا ت اهل حل و عقد عمل نکنیم و مبنای عمل خود را تفسیر جوان ۲۰ ساله‌ای در یک رسانه قرار دهیم که یقینا کمی که بزرگتر شد و عقلش رسید از کرده های امروز خود پشیمان خواهد شد.

هادی نائیجی

سیاهی ها کنار سفیدی ها

به اعتقاد من دو مسأله بسیار مهم در سینمای اجتماعی ایران وجود دارد که تا حل نشود، پرونده سینمای اجتماعی همچنان باز و بلاتکلیف خواهد ماند:

مسأله اول: شرایطی به وجود آمده است که جامعه ایران، عموماً تمایل دارد نسبت به هر فیلمی، تحلیلی مبتنی بر یک سری قواعد کلی ارائه کند. شما داستانی درباره یک کفاش سر چهارراه را روایت می‌کنید، اما معمولاً این گونه برداشت می‌شود که شما می‌خواهید طبقه فرودستِ کفاشان را مورد هدف قرار بدهید؛ درباره یک نماینده مجلس فیلم می‌سازید، کل قوه مقننه به ذهن می‌آید. درباره یک روحانی فیلم می‌سازید، انگار دارید درباره همه روحانیت فیلم می‌سازید. اینجا یک اشتباه اساسی رخ می‌دهد، هنر با گزاره‌های کلی علوم اجتماعی سروکار ندارد، بلکه یک امر جزئی درعالم داستان را روایت می‌کند. استنباط کلی مربوط به علوم انسانی است. گزاره‌های کلی علوم اجتماعی را تعمیم می‌دهید به یک فیلم اجتماعی که دارد یک داستان مشخص درباره یک شخصیت جزئی با تشخص جزئی را راویت می‌کند؛ تاکید می کنم، اگر داستان از اساس تا به یک شخصیت متعیّن با ویژگی‌های مشخص نرسد، داستانی در میان نخواهد بود. داستان یعنی یک آدم ۲۷ ساله گندومگون که وقتی حرف می‌زند خط سمت چپ صورتش عمقی پیدا می کند که سال ها قبل در یک بازی کودکانه خطی بر صورت او نشسته، ببینید یک داستان گو باید به جزئی‌ترین ویژگی دسترسی داشته باشد تا بتواند داستانی خلق کند، آنقدر جزئی که اگر در خیابان از کنار شما عبور کند او را می شناسید و متاسفانه ماجرای سینمای اجتماعی در جامعه ایران از همین جا شروع می‌شود؛ به نظر شما برای فیلم دیدن و مواجهه پیدا کردن با یک اثر هنری با گزاره‌های کلیِ علم، باید آن را بررسی کرد؟ کسی نمی‌گوید از نظر جامعه‌شناختی فیلم را بررسی نکنید. اما جامعه‌شناسی سینما و بیرون کشیدن گزاره‌های کلی درباره روایت‌های سینمایی، مستلزم بررسی دوره‌های فیلم سازی و نه یک فیلم خاص است؛ زبان هنر در یک اثر هنری جزئی است که نتایج کلی که براساس زبان علم است با آن مناسبتی ندارد. من می‌توانم بگویم سینمای ایران در دهه ۶۰، میل به نمایش فلان مفهوم اجتماعیِ را داشته است. به عنوان مثال فرودستان را به خوبی روایت نکرده است و مسائلی از این دست. اما حق ندارم چنین تعابیری را از یک فیلم بیرون بکشم که فلان فیلم می خواهد جامعه ایران را در تمام طبقات بالادستی لاابالی و اهل خیانت جلوه بدهد. این همان ماجرای سینمای اجتماعی ایران است که من دوست ندارم اسمش را بگذارم «بیماری جامعه ایران در مواجهه با هنر». اما گویا واقعاً دارد تبدیل به بیماری می‌شود و جالب‌تر این است که بعضی از منتقدان سینمایی ما نیز به شدت در شکل‌گیری ادبیات علمی علوم انسانی درباره هنر سهیم‌اند و اخذ قواعد کلی از یک فیلم را خودشان رواج داده اند، برای این که صفحات یک روزنامه را پر کنند؛ این متن‌ها گاهی پر از جملاتی کلی بر اساس یک فیلم و در نتیجه به تحلیل جامعه از طریق یک فیلم به صورت یک گزاره کلی تبدیل شده است. آیا همه انتظار دارند یک فیلم باید هم بار قواعد مورد پذیرش علوم انسانی، روانشناسی، جامعه شناسی و... را به دوش بکشد؟ آیا این وظیفه یک فیلم است؟ آیا فیلم باید مراقب قواعد علوم انسانی باشد؟ البته علم سیاست نیز جرو علوم انسانی است که دو هویت دارد یکی نزد اهل علم سیاست و دیگری نزد سیاسیون و اصحاب قدرت. به هر حال این موضوع اگر حل نشود همین بساط را خواهیم داشت.

از طرفی آداب اجتماعی ما نیز همین مسیر را طی می‌کند و این تعمیم‌گرایی بیهوده، ریشه در فرهنگ عمومی ما نیز دارد.این اتفاق برای همه ما بارها رخ داده است؛ خیلی اوقات با پزشکی روبرو شده‌ایم که رفتارش پسندیده نبوده است و به کل جامعه پزشکان بی‌اعتماد شده‌ایم و به راحتی گفتیم همه پزشک‌ها فلان‌اند. یعنی ما در روابط اجتماعی‌مان هم، همین گزاره‌های کلی را عموماً صادر می‌کنیم. این عادت زبانی ماست و به نظر می‌رسد ما در زبان فارسی، اساساً این‌گونه تربیت شده‌ایم. «شاید»، «اگر»، «احتمالاً»، «بعضی‌ها» و کلماتی از این دست اساساً در زبان فارسی زیاد کاربرد ندارند و کلی‌گرایی و کلی‌نگری و جزم انگاری با فرهنگ عمومی ما عجین است. بی‌تردید اهل علم از ادبیات فرهنگ عمومی فاصله می‌گیرند و صاحب زبان علم می‌شوند اما جریان برخورد بعضی از اهل علم با سینما، شبیه برخورد فرهنگ عمومی شکل می گیرد.

راه حل چیست؟ حل ریشه‌ای این ماجرا. نه این شیوه مدیریتی گرفتار روزمرگی‌ها و منفعلانه، که وقتی یک کفاش بد را نشان می‌دهیم حتما یک کفاش خوب هم باید کنارش بگذاریم. این حرف یعنی اینکه ما اساساً قصه‌گویی را نمی‌فهمیم. جهان داستان‌گویی این‌جوری نیست که شما به آن پیشنهاد بدهی تا برای فرار از صدور گزاره‌های کلی در تمام گونه‌های داستانی همه گونه های یک طبقه اجتماعی خوب و بدش در آن باشد. این روش مدیریتی نسبت به فیلمنامه‌ها اصلاً با ذات و منطق داستان مخالف است. گاهی یک اثر منطق داستانی‌اش این است که الزاماً خیر و شر کنار هم قرار نگیرد و متاسفانه نگاه مدیریتی برای مجوز دادن یک فیلمنامه این می‌شود که وقتی شخصیت اصلی داستان یک معلم دزد است یک معلم درست و حسابی هم در داستان باید باشد تا وزارت آموزش پرورش و معلمان عزیز اعتراض نکنند. این روش مدیریتی عملاً منتفی دانستن زبان هنر را به همراه دارد.

مسأله دوم: رومن پولانسکی در جایی می‌گوید باید خشونت را به معنای واقعی در فیلم‌ها نشان دهیم و نشان ندادن خشونت در ابعاد واقعی در سینما، یک عمل غیراخلاقی است. من از این حرف این معنا را برداشت می‌کنم که سینمای اجتماعی در حد یک واکسن است. کارکرد واکسن ایمن‌سازی فرد در مقابل بیماری‌های بعدی و آسیب‌های جدی است. اما مکانیزمش چگونه است؟ بخشی از آن بیماری و درد را به بدن بیمار وارد می‌کنند و عواقب خودش را هم دارد. کسی که واکسن می‌زند، ممکن است چند روز تب کند، یا حتی اگر بدنش ضعیف باشد، ممکن است دچار یک معضل جدی شود. اما این عواقب دلیل موجهی برای متوقف کردن فرآیند واکسن زدن نیست. به حکم عقل برای جلوگیری از خطری به مراتب بزرگتر، این واکسن زدن ادامه پیدا می‌کند.

سینمای اجتماعی هم یک واکسن است. احتمال دارد مخاطبی در مواجهه با فیلمی تلخ و هشداردهنده تب کند، مسئولان و حتی برخی از طبقات اجتماعی دچار مشکل شوند، اما این دلیل منطقی و موجهی برای متوقف کردن روند ساخت فیلم‌های اجتماعی نیست. فیلم‌های اجتماعی تلخ در واقع هشداری برای جامعه برای درگیر نشدن با یک آفت بزرگ‌ترانند.

من فکر می‌کنم اگر این دو مسأله در سینمای اجتماعی ایران حل نشود، این پرونده همچنان باز خواهد ماند. هم بحث‌های هنری و هم بحث‌های مدیریتی باید حل شود. اما متأسفانه این بحث‌ها نه در تلویزیون و مخاطب عمومی، نه در سطح مدیریتی به وضوح مطرح نمی‌شود.

آنچه من می‌فهمم این است که راه حل را باید در مدیریت کلان فرهنگی کشور جویا بود. اگر اجازه دهیم، منظومه بزرگتری از سینمای اجتماعی داشته باشیم، یعنی انواع و اقسام فیلم ها در ژانر سینمای اجتماعی ساخته شود، دیگر چند فیلم انگشت شمار مورد سوءتفاهم و قضاوت یک جانبه قرار نخواهند گرفت و چون قطعات پازلی که یک مجموعه کلی را کامل می‌کنند، خواهند بود تا پاسخ به حقی به عطش کلی اندیشی این جامعه باشد و دیگر به تنهایی نمی‌توانند مشکل‌ساز شوند. حتی اگر فیلم سیاه نما ساخته شود هم، وقتی در کنار انبوه فیلم‌های ژانر اجتماعی دیگر قرار بگیرد، حساسیت خاصی به وجود نمی آورد. این راهی است که سینمای ایران را به نجات نزدیک می‌کند. باید اجازه دهیم که سینمای اجتماعی در ایران به شکل واقعی تولید شود، اگر این اتفاق بیفتد، دیگر سینمای اجتماعی سیاه نما وجود نخواهد داشت و به چشم نخواهد آمد؛ سیاهی ها کنار سفیدی ها.

علیرضا جباری دارستانی

در پاسداشت فراموشی

آنچه امروز ما عنوان «فرهنگ» بر آن اطلاق می‌کنیم صورت مسخ‌شده آرمان «انسان والا» است که برای نخستین بار به شیوه‌ای جدی در یونان باستان مورد توجه قرار گرفت و قرار بود با «پایدیا»ی (تربیت) یونانی نیل آدمی به آن آرمان به شیوه‌ای آگاهانه محقق شود و آنچه امروز ما عنوان «جشنواره» بر آن اطلاق می‌کنیم باز صورت مسخ شده‌ای از مناسک آئینی و مذهبی است که با محوریت ورزش و هنر در یونان باستان شکل گرفت و اکنون به ما رسیده است. آنچه در جشنواره‌های یونانی رخ می‌داد، انعکاس همان عنوان «فرهنگ» بود که می‌بایست آرمان انسان والا را برای یونانیان ملموس و در دسترس سازد.

در هر دوی امور فوق الذکر که با فرایندی یکسان یعنی مسخ، از یونان به انسان امروزی رسیده، فروشدی را شاهدیم که مفاهیم «فرهنگ» و «انسان والا» روز به روز از اصالت فاصله گرفته و به مفاهیم یا پدیده‌هایی بی‌رمق تبدیل شده‌اند. آرمان و اندیشه فرهنگی در خاستگاه تاریخی‌اش در یونان باستان از چنان قوت و اعتباری برخوردار شد که یک بار و برای همیشه دورانی رقم خورد که هنوز هم آدمی با همه پیشرفت‌های تکنیکی عصر حاضر و با همه غرور علم‌زده‌اش، از فقدان روح و معنویت آن دوران طلایی ناله می‌سراید و آنچه ما امروز از «جشنواره» می‌فهمیم، یقینا پیوندی انکارناپذیر با «فرهنگ» دارد، اما دو مسئله در اینجا محل پرسش است: نخست اینکه معنا و محتوای امروزی فرهنگ، که بواسطه آن معنا جشنواره سینمایی‌مان را «بزرگترین اتفاق فرهنگی کشور» می‌نامیم، دقیقا چیست و چقدر رمق دارد؟ دوم آنکه این معنا از فرهنگ تا چه حد با آرمان «انسان والا» نسبت دارد؟

یونانیان باستان در همان دورانی که باشکوه‌ترین و بانفوذترین جشنواره‌های تئاتر ملی تاریخ را برگزار می‌کردند معتقد بودند که آدمی صورت فرهنگی و اجتماعی خود را از طریق اراده آگاهانه و خرد به نسل‌های آینده منتقل می‌کند و تنها بواسطه همین اراده آگاه و خرد است که می‌توان جریان تحول را در مسیر خاص هدایت کرد؛ بر مبنای نظر انسان باستانی یونانی از طریق پرورش آگاهانه می‌توان طبیعت جسمانی آدمی را دگرگون ساخت و او را به فعالیت برتر و والاتری توانا ساخت که لازمه نیل به مقام انسان والا است. بر این مبنا است که همه شئون هنر از شعرهای تراژیک و کمدی گرفته تا تئاتر، موسیقی، سرود، معماری، مجسمه‌سازی و ... شرایطی به وجود می‌آورد که همه سازمان‌ها و ساختارهای اجتماعی برای پروراندن (پایدیا) تن و روح آدمی آماده شود و لحظه وقوع انسان والا را نزدیک‌تر سازد. اینگونه می‌شود که یونان باستان می‌تواند زندگی اجتماعی خود را بر پایه‌ای نو بنا کند در تاریخ عنوان «آغازگر زندگی عقلانی - فرهنگی» را به خود اختصاص دهد و خود را مبداء فرهنگی تاریخ غرب سازد.

در این معنا انسان یونانی به خوبی می‌دانست که فرهنگ و تربیت فرهنگی، جوهر ساده مشتی تصورات مجرد نیست، بلکه خود تاریخ و واقعیت انضمامی سرنوشت اوست و به همین دلیل به عنوان مظهر قوی‌ترین نوع اراده بشری به یاری همان فرهنگ و تربیت، خود را با سرنوشت مواجه کرد و حتی در برابر آن ایستاد تا به مقام انسان والا دست یابد. انسان یونانی شرکت‌کننده در جشنواره‌های هنری ملی‌اش، اعم از هنرمندان و کارگزاران جشنواره یا شرکت‌کنندگان و مخاطبان واجد حالت شکل‌یافته‌ای است که در آنِ واحد هم نگاه انتقادی دارد و هم برخورد اصیل با تناقضات بنیادی جامعه را امکان‌پذیر می‌سازد؛ واجد آگاهی تمرکزیافته‌ای است که همه رشته‌های جامعه را به هم متصل می‌کند و این امکان را فراهم می‌سازد که آدمی، هم به آگاهی فردی برسد و هم وظیفه نقد فرهنگی و اجتماعی را از یاد نبرد. این فضای فرهنگی به هنرمندان و آفرینشگران اجازه می‌دهد که خلاقیت و ابداع خویش را برای حرکت به سمت نوعی «انسان والا» به کار ببندند و بدین‌ترتیب «فرهنگ» را محور تحول قرار دهند!

اما جشنواره‌های ما تا چه حد با این جدیت آگاهانه و تاریخی نسبت دارند؟ این پرسشی است که لااقل یک بار و برای همیشه باید به شیوه‌ای بنیادین به آن اندیشید! از منظری پدیدارشناختی برای ما جشنواره‌های هنری عموما یک گردهمایی است که «شکل» (چه شکل برگزاری، چه شکل آثار، چه شکل حاضران، چه شرکت‌کنندگان و داوران و هزار شکل دیگر) در آن، از هر چیز محتوایی و آرمانی مهمتر است. اتفاقی فرهنگی است که ساختار آن با شکل‌پرستیِ فراگیرش به سمتی می‌رود که آگاهی فردی و نقد فرهنگی را با نسیانِ مواجه کند و فرم‌ها نتیجه‌ای جز رسوب کامل محتوا را نداشته باشند؛ بدین‌ترتیب احتمالا چند صباح دیگر باید انتظار مشاهده شکل‌های ناب و خالص، بدون ذره‌ای رسوب باشیم: «جشنواره بما هو جشنواره» یا «جشنواره برای جشنواره». تاریخ جشنواره‌های نو، هیچ جایی برای جدیت فرهنگی باقی نمی‌گذارند که نمونه آن را در دوره باستان شاهدیم؛ جشنواره‌های نو اهمیت این جدیت را در حاله‌ای از ابتذال خودنمایانگرانه محو می‌کنند. اما تعیین مقصر برای چنین فرایندی از ساده‌لوحی است؛ ایجاد چنین پدیده‌ای تقصیر هیچ‌کس نیست: نه هنرمند، نه مسئول فرهنگی و نه مخاطب جشنواره‌ها. این فرایندی تاریخی است که کم‌کم آدمی را نسبت به مواجهه با سرنوشت یا داده تاریخی‌اش سست کرده و او هم با پذیرش این سستی حاضر به مواجهه جدی و بنیان‌کن با سرنوشت‌اش نیست. جشنواره‌های ما به عنوان اتفاقاتی فرهنگی جشن‌هایی است که محافظه‌کاران حامی وضع موجود تاریخ دور هم برگزارش می‌کنند تا در مستی این جشن، داده‌ی سرنوشت و وظیفه تاریخی خود را برای لحظاتی هم که شده فراموش کنند. از این نظر این‌ها، جشن‌هایی برای پاسداشت فراموشی است نه یادآوری و تذکر.

سجادی حسینی در گفتگو با تسنیم:

«بوفالو» چالش روایت است نه حذف آن

کاوه سجادی حسینی، نام جدیدی در سینمای ایران است و «بوفالو» ساخته جدید او تجربه‌ای جدید در سینمایی که ضدداستان ها و تجربه های فرمی، رمق آن را گرفته اند. سجادی حسینی می گوید از اداهای روشنفکری خوشش نمی آید.اما کار خودش را می‌کند.

•••

آقای سجادی حسینی، «بوفالو» در مسیر سینمای اجتماعی جدید ایرانی فیلم قابل‌توجهی است. اما آن چیزی که بیشتر از همه در فیلم جلب‌توجه می‌کند؛ نحوه روایت خاص فیلم است. این روایت کمتر تجربه‌شده‌ای است و تماشاگر ایرانی معمولا با این فیلم‌ها زیاد سروکار نداشته است. فیلم سختی است آقای حسینی.

واقعیت این است که من سعی کردم که در فرم روایی فیلم، تجربه‌ای جدید انجام دهم. «بوفالو» در پرده اول یک روایت کلاسیک است؛ قصه را شرح می‌دهیم و داستان را به شیوه‌ای معمول به مخاطب ارائه می‌دهیم. اما پس از آن که اتفاق اصلی در فیلم می‌افتد، با ورود مرداب به فیلم، یک سکون و سرگشتگی هم وارد فیلم می‌شود و این سرگشتگی تا انتهای فیلم باقی می‌ماند. مرداب فضای منحصر به فردی دارد، مثل دریا نیست، پر از شاخه و جلبک است، از دور محیط وهم‌انگیز و وسوسه‌کننده‌ای است، اما وقتی وارد آن می‌شوی به تدریج غرق می‌شوی. طبیعی است که این اتفاق ممکن است تماشاگر عام را پس بزند و ما از نیمه فیلم، نیازمند یک تماشاگر فعال و صبور هستیم. استراتژی فیلمنامه «بوفالو» پنهان است، به این معنا که اطلاعات را به راحتی به مخاطب نمی‌دهیم و خساست می‌ورزیم در آگاه کردن مخاطب و این به نظرم یک روایت جدید در سینماست.

روایتی که مدرن است و قضاوت آن با معیار روایت کلاسیک یک اشتباه بزرگ است و تماشای فیلم را دچار اختلال می‌کند.

شما فیلم «بوفالو» را فیلم قصه‌گویی می‌دانید؟ منازعه بر سر جایگاه قصه در سینما در سال‌های اخیر زیاد شده است. خیلی‌ها معتقدند که سینمای ایران دقیقا از همین مسیر به حاشیه بردن قصه در سینما به این وضعیت رسیده است و مدها و اداهای اصطلاحا روشنفکری؛ سینما را عملا از مخاطبین اصلی‌اش دور کرد و خیلی ها در مقابل معتقدند که دوران سینمای قصه‌گو تمام شده است.

به نظر من که در «بوفالو» قصه مشخصی وجود دارد. من سعی کردم که روایت را دچار چالش کنم نه اینکه روایت را از بین ببرم. من در این شیوه روایت، سعی کردم تمام عناصر دراماتیک بیرونی مثل حادثه‌های پیش‌بینی‌نشده و گره‌های داستان را حذف کنم و در مقابل به سمت روابط انسانی قدم بردارم.

من در تله فیلمهایی که ساختم مسیری کاملا کلاسیک و قصه‌گو داشتم، اما این بار در این فیلم سینمایی سعی کردم که از کلیشه‌های مرسوم دور شوم و این استراتژی کار من را کمی سخت کرد، ولی پیش وجدانم خیالم راحت است که ادای کسی را درنمی‌آورم و بازی روشنفکری درنمی‌آورم. ببینید هر سینمایی نیازمند بدنه است. این سینمایی که من به سراغ آن رفتم و کمتر کسی به این سمت می‌رود سینمای بزرگی نیست، مانند پیچ و مهره سینمای بدنه است؛ اما باید وجود داشته باشد و اگر این سینما نباشد، سینمای بدنه محکم نمی‌شود.

الگوی از پیش‌تعیین شده‌ای برای سینما وجود ندارد. ما همیشه نباید فقط فیلم قصه‌گو و تجاری به معنای صرف بسازیم. من مدل دیگران فیلم نمی‌سازم ولی نمی‌توانم بگویم که این مدل خوب است یا بد. اما این را در مورد خودم می‌توانم بگویم که من میانه‌ای با پزهای روشنفکری ندارم، اما خودم را هم دچار محدودیت‌های از پیش‌تعیین شده نمی‌کنم. معتقد هم نیستم که سینمای من خیلی شخصی است و اصلا سینمای رادیکالی مدنظر من نیست. شاید بهتر باشد بگویم که من دنبال یک سینمای بی‌آزار هستم. سینمای مدنظر من این است که مخاطب عام و خاص من را آزار ندهد و همه جناح‌های فکری می‌توانند مخاطب این سینما باشند. اما بعضی مواقع هم اتفاقی می‌افتد که نمی‌توانیم از آنها بگذریم، خیلی اوقات ما چون نمی توانیم قصه بگوییم، فیلم‌های عجیبی به اسم سینمای تجربی می سازیم. این ناتوانی ماست. اتفاقا قصه گفتن سخت است و روی لبه تیغ راه رفتن است؛ چون به شدت در این خطر است که یک فیلمفارسی بدون محتوا از آب دربیاید، در مقابل اگر هم بخواهم فقط پیام بدهم که می‌شود یک کار تلویزیونی بی‌مایه.

میل تجربه به ساخت فیلم انتزاعی در سینماگران جوان ما در سال‌های زیادی دامنگیر سینما بود. این فیلم هم ممکن است این‌گونه قضاوت شود.

سینما یک پدیده عینی است و زیاد موافق این نیستم که مفاهیم انتزاعی را در آن وارد کنیم. اگر فیلم‌ها به پدیده ها به صورت انتزاعی بپردازد دیگر فرقی با یک مقاله ندارد. من هم اصلا بلد نیستم که فیلم های انتزاعی بسازم. من به قصه ها به عنوان یک عنصر واقعی در فیلم نگاه می‌کنم. در فیلم «بوفالو» موتور محرکه قصه در فیلم وجود دارد اگرچه این موتور خیلی رو نیست ولی قصه در آن جریان دارد.

«بوفالو» کم شخصیت است و فکر می‌کنم که سرمایه‌گذاری بزرگی روی شخصیت‌پردازی‌ها صورت گرفته است. آدم‌های «بوفالو» آدم‌هایی دور و نزدیکی برای ما هستند. آشنا و غریبه، در عین اینکه خیال می‌کنیم می‌شناسیمشان کمی دورتر از ما ایستاده‌اند و نگاهمان می‌کنند.

داستان فیلم ما درباره «طمع» با شخصیت‌هایی خاکستری است. نگاه به «طمع» از منظری دینی هم ممکن است؛ همین‌طور که یک تم دیگر اصلی داستان، دروغ است و به آن هم می‌شود از منظری صرفا دینی نگاه کرد. اما من منظر انسانی فیلم را مدنظر قرار دادم در قالب یک داستان کاملا اجتماعی. به همین دلیل روابط انسانی برایم به شدت مهم بود. ما با شخصیت‌هایی سروکار داریم که انگار دچار اشتباه هستند، قصه با شخصیت‌ها پیش می‌رود، اما من سعی کردم که مدل همزادپنداری را از آن‌ها بگیرم، تماشاگر هم آن‌ها را دوست دارد و هم دوست ندارد و به نظرم این استراتژی در فیلم به خوبی جواب داده است.

فکر می‌کنم روی انتخاب اسم «بوفالو» هم به این ترتیب به شدت دقت شده است.

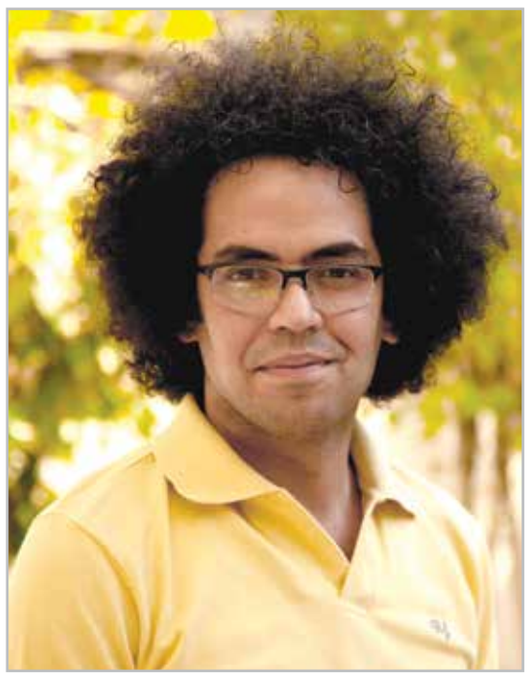
من از خصیصه «بوفالو» استفاده کردم. «بوفالو» حیوانی است که هیچی جز خودش برایش مهم نیست. برای رسیدن به آب از مزارع و سبزه‌زارها هم می‌گذرد و به آنها هم بی‌توجه است. در القاب این چنینی پارادوکسی هم معمولا وجود دارد اینکه مثلا بهرام بوفالو چگونه سرش به کار خودش است و به کسی کاری ندارد و در عین حال این‌گونه درگیر ماجرا می‌شود.

در فیلم دغدغه‌های انسان محورانه زیادی وجود دارد. اینکه می‌خواهید روابط بین آدمها را نشان دهید تا اندازه زیادی به جریان ادبی اگزیستانسیالیستی که در ادبیات ما به صورت پررنگی وجود دارد، نزدیک است. خودتان را تا چه حد تحت تاثیر این سنت ادبی می‌دانید؟

نه؛ من این را قبول ندارم یکی از خصیصه‌های مهم اگزیستانسیالیسم، تنهایی است. اما برایم روابط انسانی مهم تر است تا تنهایی شخصیت‌ها. در آثار کامو و ژان پل ساتر تنهایی بیشتر دیده می شود. من فروپاشی روابط اجتماعی و اخلاقی در جامعه را قبول ندارم. برای من منسجم بودن و نزدیک به هم بودن جذاب‌تر از فروپاشی است. علاوه بر اینکه ما اصلا قرار نیست که فروپاشی روابط را تبلیغ کنیم، بلکه می‌خواهم بزرگ‌نمایی کنم تا برای این زخم، بهبود پیدا شود. در این فیلم من از آدم‌هایی حرف می زنم که ذاتشان خوب است ولی کارهایشان بد است. اینکه کسی اشتباهی می‌کند و مجبور می‌شود اشتباه بعدی را انجام دهد، اولین قتل را مرتکب می‌شود و قتل بعدی را همین طور. این‌ها از جمله چیزهایی است که در این فیلم استفاده کردم. علاوه بر این شاید وقتی فیلم را می بینید زیاد به یاد فیلم‌هایی از جنس نوآر نیفتید ولی تاثیر این فیلم‌ها در «بوفالو» به طرزی ملایم و ساده وجود دارد. همان‌طور که در فیلم قبلی، من از خصیصه‌های روایتی و فرمی سینمای ابزورد استفاده کردم. مثلا قصه نداریم، درام یا حادثه حذف شده است ولی در عین حال در آنجا هم از همه مشخصه‌های سینمای ابزورد استفاده نشده است.

گفت‌وگوی تسنیم با مهدی گنجی

دیدن «من می‌خوام شاه بشم» عباس را ناراحت می‌کند؟



«من می‌خوام شاه بشم» مستندی است که توانسته تمام مرزهای بین دوربین و سوژه را درنوردد و به جایی برسد که «عباس بزرگر» رازهای مگویش را به دوربین بگوید. مهمترین موضوع در مورد این فیلم حدودی است که باید فیلمساز برای نزدیک شدن به سوژه رعایت کند. مرزهای اخلاقی محور اصلی گفت‌وگو پیش رو است. در ادامه بخشی از گفت‌وگوی تسنیم با مهدی گنجی، کارگردان این مستند را می‌خوانید. متن کامل این گفت‌وگو در سایت خبرگزاری تسنیم منتشر می‌شود.

•••

چگونه عباس بزرگر شخصیت اصلی فیلم «من می‌خوام شاه بشم» شد؟ این فقط به دلیل پیشنهاد تهیه‌کننده بود یا خودتان هم دنبال چنین فردی بودید؟

تقریبا هر دوی این‌ها بود. سال‌ها است که من راجع به پیشرفت، تاثیرگذاری در محیط اطراف زندگی انسان و موفقیت انسان‌ها کار و مطالعه می‌کنم. در این بین سحر رضوی که تهیه کننده مستند من در این باره هستند، پیشنهاد دادند که مجموعه‌ای راجع به افرادی که در زندگیشان اتفاق بدی افتاده است و آن اتفاق بد را با روحیه و جنم خودشان تبدیل به یک موقعیت بسیار مثبت کردند، تولید کنیم.

یکی از پرسوناژهای این فیلم عباس بزرگر بود. من وقتی او را دیدم یک فیلم ۳۰ دقیقه‌ای از او برای تلویزیون ساختم اما بعد از آن فکر کردم عباس بزرگر ویژگی‌هایی بیشتر از یک فیلم تلویزیونی دارد. بعد از آن تصمیم گرفتم که این سوژه را ادامه دهم. آن چیزی که باعث شد که من فکر کنم این سوژه این قابلیت را دارد که کار را ادامه دهم، پیچیدگی شخصیت او و تلاشی که می‌کرد تا به آن چیزی که می خواست برسد، بود. البته یک تک جمله هم بود که برای من خیلی جالب بود. او داستان انشای کودکی‌اش را به من گفت. او در انشایش که موضوعش «در آینده دوست دارید چه شغلی داشته باشید؟»بود، گفته بود من می‌خواهم پادشاه ایران شوم. این جمله از یک کودک کلاس دوم چیز عجیبی است و نمی‌شود از کنارش گذشت. وقتی من دیدم که شخصی در سن ۳۸ سالگی نیز طوری فعالیت می‌کند که می‌خواهد همان اتفاق برایش رخ دهد، قضیه برای من جدی شد و فیلم را کلید زدم.

نزدیک به ۳ سال ما روی مستند «من می‌خوام شاه بشم» کار کردیم و فیلم برداری را انجام دادیم. در همین مدت من به سوژه‌ام، خانواده‌اش و جهان فکریش نزدیک‌تر می‌شدم. تلاشم این بود که این‌ها همان‌گونه که هستند دیده شوند و من چیزی به آن اضافه نکنم. بنابراین به همه شخصیت‌های فیلم اجازه می‌دادم که حرف بزنند. بعد از دو سال و نیم فیلمبرداری، مونتاژ را اسماعیل منصف انجام داد. حدود ۶ ماه مونتاژ را با حوصله و دقت انجام دادیم چرا که ما در ابتدا به یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای رسیده بودیم که باید آن را کوتاه می‌کردیم و می‌ترسیدیم که مخاطب جذب آن نشود.

فیلم شما نقاط اوجی دارد که برای مخاطبان خیلی جذاب است. دعوای عباس بزرگر با دخترش و گفتن راز مگویش به دوربین اتفاقاتی عالی برای فیلم شماست. چگونه توانستید این لحظات ناب را ثبت کنید؟

من سال‌ها روی یک سبک از فیلم سازی به نام «فیلم سازی تک نفره» تحقیق کردم. مجموعه این تحقیقات در کنار این که من فیلمبرداری سینما خوانده بودم و بعدا تدوین هم یاد گرفته بودم، به من کمک کرد تا بدانم که چگونه می‌توان از این سبک مستندسازی کمک بگیرم.

من فکر می‌کنم با این گونه فیلمسازی در جامعه ایران که حجب و حیا در آن بسیار زیاد است، بتوان وارد لایه‌های زیرین شخصیت‌ها شد. البته به این شرط که اولا سوء استفاده نکنیم و دوما کار را به لوده بازی نکشانیم، چرا که ممکن است وقتی وارد زندگی شخصی می‌شویم طنزهای بیهوده نیز به وجود بیاید.

عباس بعد از صحنه دعوا از شما نخواست که آن را در فیلم استفاده نکنید؟

دقیقا مدتی بعدتر از آنکه دعوا تمام شد از من پرسید آن صحنه را می‌خواهی استفاده کنی؟ عباس در آن لحظه می‌خواست از خود دفاع کند، همانطور که از دیالوگ‌ها مشخص است. من به او گفتم نمی‌دانم، بگذار فیلم را مونتاژ کنم و ببینم چه می‌شود.

دقیقا قبل از جشنواره سینماحقیقت به او زنگ زدم و گفتم که می‌خواهم آن صحنه را استفاده کنم، زیاد خوشش نیامد اما برایش توضیح دادم که چرا می‌خواهم از آن تصاویر استفاده کنم و به او گفتم اگر آن صحنه از فیلم حذف شود، چه اتفاقی می‌افتد.

او بخشی از فیلم «من می‌خوام شاه بشم» را هم دیده است و قرار بود این هفته بیاید و کامل آن را ببیند اما نتوانست.

اگر عباس فیلم را ببیند و بگوید من فیلم را دوست ندارم و آن صحنه را حذف کن، چه کار می‌کنید ؟

باید حذف کنم. هنوز فیلم اکران نشده است. اگر قرار باشد فیلم اکران سراسری شود و عباس بیاید و بگوید همه‌ی این سکانس را در بیاور، من دوباره با او صحبت می‌کنم اما اگر راضی نشود مجبورم آن صحنه‌ها را دربیاورم.

در زمان اکران این فیلم در سالن سینماحقیقت برخی می‌گفتند فیلم شما با ثبت برخی لحظات و حرف‌ها باعث شده است شخصیت عباس بزرگر در نگاه مخاطبان مخدوش شود و این به لحاظ اخلاقی درست نیست چون در زندگی عباس تاثیر منفی می‌گذارد.

سوال بسیار خوبی است. آیا این فیلم شخصیت عباس را خرد می‌کند؟ اگر فکر می‌کنند این فیلم شخصیت او را خرد می‌کند من راه را اشتباه رفته‌ام و اگر قرار باشد فیلم اکران شود، آن وقت جلوی آن را می‌گیرم. فیلم شما الان هم در چند جشنواره اکران شده است.

اکران جشنواره متفاوت است. در همه جای دنیا همینگونه است. ما اکران گروه هنر و تجربه و اکران سراسری را برای فیلم در پیش رو داریم. اما اولا من باید بازخورد افراد را بگیرم و دوما از شما می پرسم مرز نزدیک شدن به آدم ها تا کجاست؟ در تمام دنیا نیز راجع به این موضوع هنوز صحبت می‌شود. ما فیلم‌های زیادی در دنیا داریم که همانند این فیلم هستند و یا حتی بدتر هستند. انسان موجود پیچیده‌ای است و برای شناختن آن باید به او نزدیک شویم.

تاکنون کسی به من نگفته از عباس بدم می‌آید. البته فمنیست‌ها را کنار بگذارید، به جز آنها تاکنون کسی به من نگفته که از او بدم می‌آید. شاید کسی بگوید من از این کارش بدم می‌آید اما این در مورد کل شخصیت او نیست. او ۲۰۰ هزار یورو را پس می‌دهد، اگر به من این پول را بدهند و بگویند فیلم بساز من هرطور شده فیلم را می‌سازم تا پول را بگیرم اما عباس بزرگر پول را پس داد. من فکر می‌کنم نباید قانون صادر کنیم، باید بگذاریم این فیلم‌ها شناور پیش بروند.

همه این صحبت‌هایی که می‌شود در مورد یک سوال اساسی‌تر است و آن بحث اخلاق در سینما و بخصوص سینمای مستند است. مرز اخلاقی شما برای فیلمسازی چیست؟

یک زمانی من می‌گفتم که فیلم می‌سازم و آن را به پرسوناژها نشان می‌دهم، اگر راضی بودند، فیلم اوکی است. اما این برای زمانی است که شما خیلی در عمق نرفته‌اید. در دنیا این گونه مرز اخلاقی قائل نمی‌شوند، چرا که من فیلم‌هایی دیدم که جنجال برانگیز بودند اما مرزهای اخلاقی را رعایت کرده بودند. من خودم می‌گویم قانون دقیق و روشنی ندارم اما به هیچ وجه راضی نیستم برای شخصیت فیلم دردسر درست کنم اما در عین حال دوست دارم شخصیت دیده شود.

شما زمان فیلمسازی به تاثیر فیلمتان بر زندگی افراد حاضر در فیلم فکر می‌کنید؟

احتمالا باید فکر کرد. ما نمی‌توانیم نسبت به آدم‌های اطرافمان بی‌تفاوت باشیم حتی زمانی که او کاراکتر ما باشد. اما آیا این به این معنی است که ما باید آنها را همیشه خوب نشان دهیم؟ نه این دلیل نمی‌شود. فیلم نباید به ضرر آنها باشد اما خود ضرر هم بعدهای مختلفی دارد. زمانی هست در فیلمسازی که یک بخش از شخصیت را نشان می‌دهی و می‌گویی اگر دانایی ما نسبت به این بعد زیادتر شود، کمک می‌کند به این که این رفتار در جامعه کم شود.

برخی این معیار را در نظر می گیرند که آیا حاضرند این اتفاق برایشان بیفتد و از آنها این چنین فیلمی ساخته شود، مثلا می‌گویند اگر من جای عباس بزرگر بودم چه کار می‌کردم؟ آیا حاضر بودم چنین اتفاقی برایم بیفتد؟

من نسبت به سینما و پرسوناژهای سینما آگاهی‌هایی دارم که شرایط را متفاوت می‌کند. من مشکلی با ساخت چنین فیلمی در مورد خودم ندارم. برای مثال یک روزی می‌خواستم راجع به خودم و جدا شدن از همسرم فیلم بسازم اما نتوانستم. نه این که نخواهم، فقط نتوانستم. ای کاش توانایی داشتم و می‌توانستم که این فیلم را بسازم تا این شائبه وجود نداشته باشد که می‌خواهم دیگران را قربانی کنم تا فیلم خوب بسازم. نکته این جا است که ما فکر می کنیم که وقتی یک نفر آدم خوبی است که همه چیزش خوب باشد. من این معیار را قبول ندارم. من به شدت در مقابل این معیار می‌ایستم. این موضوع این ثمره را خواهد داشت که هیچ وقت رئیس جمهور مملکت از مردم عذر خواهی نکند و بگوید که نکند وجهه من خراب شود.

شاید وقتش رسیده باشد که راجع به این دیدگاه میزگرد بگذاریم و صحبت کنیم. من فیلمساز باید بفهمم که آیا من مرز و حدودی دارم یا نه؟ و اگر مرزی دارم آن مرزها کجاست؟

تسنیم
خبرگزاری Tasnim News Agency
ویژه‌نامه سینمایی تسنیم
سی و سومین جشنواره بین المللی فیلم فجر

■ **مدیر مسئول:** مجید قلی زاده
■ **مدیرکل فرهنگی:** مهدی طوسی
Mehditoosi64@gmail.com
■ **دبیر سینما:** حمیدرضا بوالی
Hrbavali@gmail.com
■ **هیئت تحریریه:** معین احمدیان، محمدرضا آزادی، مهدی آقاموسی‌طهرانی، علیرضا جباری‌دارستانی، رامین سفری، وحید محراببان
■ **گرافیک و طراحی:** محراب محمّدزاده

■ **نشانی: تهران، خیابان میرزای شیرازی خیابان دوازدهم، پلاک ۲** ■ **تلفن: ۴۲۱۳۹۰۰۰**