تیتر

ویژه نامه
سی وسومین جشنواره بین المللی فیلم فجر
شماره سوم ■ ۱۴ بهمن ماه ۱۳۹۳

محمد کارت در گفت و گو با تسنیم:

«بختک» نق کلیشه‌ای نمی‌زند

«بختک» مستند بحث برانگیزی است و این بحث برانگیزی با گفتگو با کارگردان فیلم بیشتر هم می شود. یک مستند اجتماعی با درونمایه های تلخ که دقیقا در مرز تعمیم گرایی و پدیدارگرایی مستقل معضلات اجتماعی قدم می زند. گاهی این ور بام و گاهی آن ور بام. کارت مستندساز مهمی است.

۴

یادداشت نرگس آبیار

همه زنان سینمای اجتماعی

یکی از مطرح ترین چهره های جشنواره فیلم فجر سال گذشته، امسال در جشنواره غایب است. همه هیاهوهای «شیار ۱۴۳» فروکش کرده است و حالا آبیار راحت‌تر درباره زنان دنیای سینمای ایران حرف می‌زند. در حالی که فیلم جدیدش باز هم درباره یک زن است.

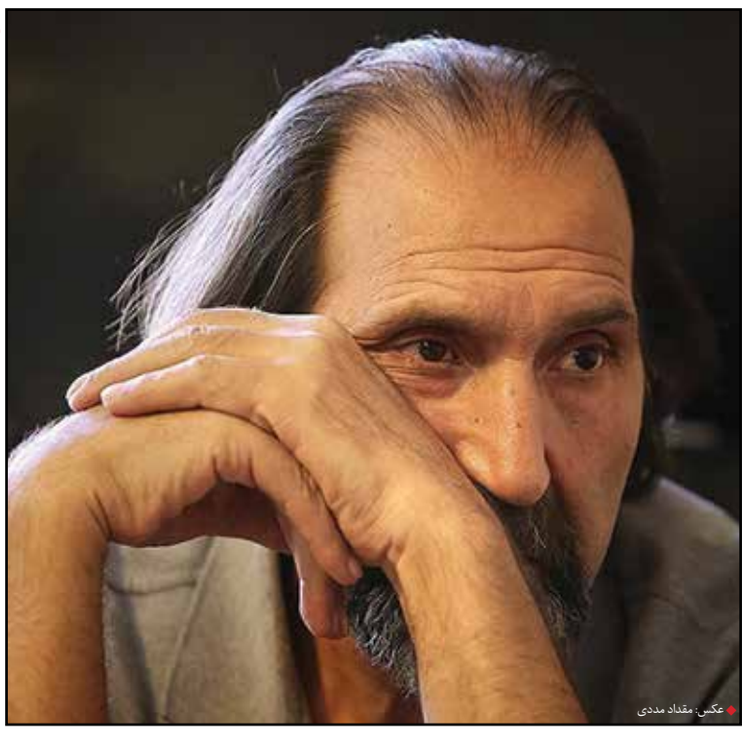
۴

◆ عکس: فواد اشتری

خسرو سینایی در گفت وگو با تسنیم:

سینمای ایران هنوز «هیچکاک زده» است

ماجرای «هیچکاک» و «سینمای ایران»، ماجرای جالبی است. سنت تقدیس هیچکاک در سینمای ایران سنت پرسابقه ای است و حالا سینمایی هیچکاک را فیلمساز درجه دوم بساز بفروش می‌داند. نام سینایی در سینمای ایران با فیلمی به نام «عروس آتش» گره خورده است و بحث ما از همین‌جا شروع شد. فیلمی که تلخ بود و مورد خوبی برای فیلم تلخی که سیاه‌نمایه نیست.



◆ عکس: مقداد مددی

داوود میرباقری در گفت وگو با تسنیم:

انتظار آرمان شهر سینمای ایران را زنده می کند

حافظه مشترک همه ایرانی ها در دوران جدید با مجموعه ای از آثار رسانه ای تصویری شکل می گیرد که آدمی به نام میرباقری می تواند ادعا کند که بخش مهمی از این حافظه را با سریال هایش ساخته است. کمی دورتر از هر نوع حاشیه میرباقری این روزها مشغول فکر کردن به سریال جدیدش است در حالی که معتقد است :« مسیرش را دیگر پیدا کرده است»

◆ عکس: فواد اشتری

سیدروح الله حجازی در گفت وگو با تسنیم:

محافظه کار نیستیم، آرمان گراییم اما مبارزه نمی کنیم

آن طور که خود حجازی می گوید و آن طور که قرائن و شواهد گواهی می دهد، امروز قرار است با فیلم مهمی در کارنامه فیلمساز حجازی روبرو شویم. فیلمی که سرنوشت مسیر جدید حجازی را تا اندازه زیادی مشخص خواهد کرد. با حجازی درباره محافظه کاری، آرمانگرایی و مبارزه گفت و گو کردیم. حجازی معتقد است این مبارزه نیست اما آرمانگرایی است.

یادداشت — حمیدرضا بوالی

در آغوششان می گیریم اما همچنان «دیگری» هستند

۱. خسرو سینایی، داوود میرباقری، روح الله حجازی؛ کنار هم قرار گرفتن این سه فیلمساز مختلف از سه نسل مختلف سینمای اجتماعی ایران ، خودش یک گزینه دراماتیک سینمایی است.

سه فیلمسازی که به سه شیوه مختلف؛ در یک دوره ۴۰ ساله در دوره های مختلف اجتماعی ایران فعالیت کرده اند؛ فیلم ساخته اند و حرف زده اند و حالا با پرسش امروز تسنیم «آرمانگرایی و واقع گرایی» مواجه شده اند.

هر سه فیلمساز اجتماعی ما آدم هایی فراری از حاشیه و تنش هستند؛ از هر سه آنها در جنجالی ترین ماجرای این چند سال سینمای ایران، یعنی خانه سینما چیزی نشنیده ایم و هر سه فیلمساز محبوبی برای برخی ژورنالیست های تشنه حاشیه وطنی نیستند؛ این که چرا این اتفاق برای این سه فیلمساز که هر سه خالق مجموعه هایی از موفق ترین و مشهور ترین ساخته های دوران خود هستند رخ داده است داستان مفصل دیگری است؛ اما اینکه چرا هر سه فیلمساز سه نسل از سینمای ایران هر سه نسبت به مجموعه بزرگی که در تمام این سالها به نام فیلم های آرمانگرایانه، فیلم های دینی و یا عنوان مبتذلترش فیلم های ارزشی ساخته شده است به شدت معترض هستند و معتقد هستند که بخشی بزرگی از آن چیزی که به تعبیر ما گریز از آرمان لقب می گیرد ثمره فعالیت های ناشیانه آرمانگرایانه برخی افراد در کل تاریخ سینمای ایران است. این دقیقا بحث امروز ماست.

چه اتفاقی افتاده است که سه نماینده با مبانی تفکری کاملا متفاوت از سه نسل مختلف؛ هر سه ایمان آورده اند که مجموعه فعالیت های آرمانگرایانه ما نتیجه ای که باید داشته باشد، نداشته است. خسرو سینایی از نسل اول سینماست و نامش همچنان با فیلم ساختارشکنانه و مهمش «عروس آتش» به ذهن می آید، میرباقری بزرگترین فیلم تاریخی ساز معاصر ماست و روح الله حجازی بزرگترین نماینده سینمای اجتماعی نوین ایرانی.

سینمایی که هنوز نفس می کشد. هر چند مبارزه نمی کند.

• • •

۲. نتیجه نهایی ۲ روز اول جشنواره، ایمان آوردن به نفوذ بی سابقه سندروم ساده لوحی در سینماست.حداقل در ۶ فیلم شاخص این دو روز آدم ها و روابط در ساده لوحانه ترین شکل ممکن تنظیم شده اند. آدم ها به شکل ذوق زده ای از روابط جدید استقبال می کنند، به دنبال جلب توجه و ترحم هستند، دیالوگ ها در نازل‌ترین شرایط عقلی نوشته و اجرا می شوند. آدم ها همه به طرز ابلهانه ای به سرعت در اولین برخورد عاشق می شوند و نفرت پیدا می کنند، تک تک داستانک های فرعی فیلم های قابل حدس زدن از پیش است و نتیجه نهایی سوگوارانه این است: اگر خروجی سینمای اجتماعی ایران در ۲ روز اول به جز فیلم خاص «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» این فیلم هاست دوباره باید به چند قدم عقب تر برگردیم: مشکل سینمای ایران فعلا نه ساختار فنی فیلم هاست، نه دور افتادن از شرایط اجتماعی معاصر، نه فیلمنامه و روایت داستان، مشکل اساسی ضریب هوشی است.

• • •

۳. موتمن پیش از ساخت فیلمی به نام «خداحافظی طولانی» بارها گفته بود که از فضای فیلم روشنفکری فاصله گرفته است. فیلمنامه فیلم برای این جذبش کرده است که برای اولین بار در سینمای ایران شخصیت های اصلی و فضا مربوط به کارگران صنعتی بوده است و از این جور حرف های امیدوارکننده. نتیجه کار امروز صبح مشخص شد: فارغ از ارزش گذاری های فنی درباره فیلم؛ «خداحافظی طولانی» فیلمی است که دوباره نگاه بنده نوازانه ای به طبقات محروم دارد. با وجود همه مراقبت های ستایش برانگیز موتمن از نیفتادن فیلم به ورطه نگاه تحقیرآمیز به کارگران و همه تلاش قابل توجه او برای نگاه همدلانه به طبقات محروم، نتیجه کار دوباره تکرار تصور «دیگری» از طبقات محروم است. «دیگری» ای که تا پیش از این در سینمای ایران تحقیر می شد و حالا قرار است دستی به سر و گوشش کشیده شود و داخل آدمیزاد محسوب شود.

چرا این اتفاق افتاده است؟ چون آدم های معمولی هنوز برای سینمای ما «دیگری» هستند. تا پیش از این تحقیرشان می کردیم و حالا در آغوششان می گیریم. اما همچنان «دیگری» هستند.

یادداشت — علیرضا جباری دارستانی

«چهارشنبه... ۱۹ اردیبهشت»؛ انتقادی تلخ از عقل حسابگرانه روزگار جدید

«چهارشنبه، ۱۹ اردیبهشت»، فیلمی تلخ و انتقادی است. اما تلخی آن نمود بیشتری نسبت به وجهه انتقادی آن یافته است و از این نظر نیازمند نوعی واکاوی است تا انتقادهای آن هم به سطح بیاید. زیرا تلخی این فیلم به حدی است که در مواقعی از تماشای فیلم ممکن است مخاطب از فوران تلخی، دنبال راهی برای نجات از آن بگردد و احساس کند کاش فرایند اتفاقات تلخ همین اکنون متوقف شود. در عین حال مخاطب این اثر تا سکانس‌های پایانی فیلم که زمان تعیین تکلیف و سرنوشت برای داستان‌های تو در توی فیلم است، احساس تراژیکی نسبت به زندگی خود در جهانی که به شکلی بی‌حساب، حسابگرانه شده، پیدا نمی‌کند.

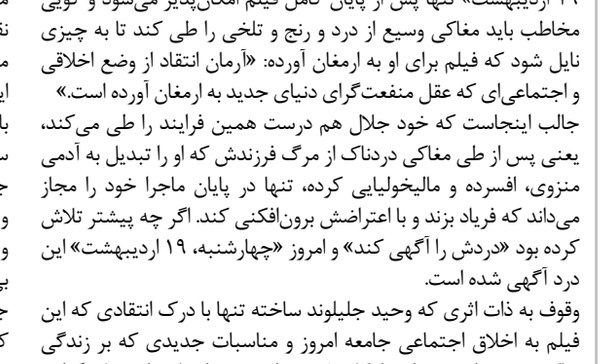
در انتهای فیلم است که کم‌کم تلخی‌ها که حالا در درون مخاطب نشسته است، جای خود را به جلوه‌های انتقادی از شرایط موجود می‌دهد و تنها اینجاست که قدرت ارزشگذاری و سنجش اثر فراهم می‌شود. بنابراین شناخت روشن از بستری که انتقادات فیلم به آن وارد می‌شود، امکان سنجش دقیق آن را فراهم می‌آورد. بدین‌ترتیب داوری درباره «چهارشنبه، ۱۹ اردیبهشت» تنها پس از پایان کامل فیلم امکان‌پذیر می‌شود و گویی مخاطب باید مغاکی وسیع از درد و رنج و تلخی را طی کند تا به چیزی نایل شود که فیلم برای او به ارمغان آورده: «آرمان انتقاد از وضع اخلاقی و اجتماعی‌ای که عقل منفعت‌گرای دنیای جدید به ارمغان آورده است.»

جالب اینجاست که خود جلال هم درست همین فرایند را طی می‌کند، یعنی پس از طی مغاکی دردناک از مرگ فرزندش که او را تبدیل به آدمی منزوی، افسرده و مالیخولیایی کرده، تنها در پایان ماجرا خود را مجاز می‌داند که فریاد بزند و با اعتراضش برون‌افکنی کند. اگر چه پیشتر تلاش کرده بود «دردش را آگهی کند» و امروز «چهارشنبه، ۱۹ اردیبهشت» این درد آگهی شده است.

وقوف به ذات اثری که وحید جلیلوند ساخته تنها با درک انتقادی که این فیلم به اخلاق اجتماعی جامعه امروز و مناسبات جدیدی که بر زندگی حاکم شده، وارد می‌داند، امکان‌پذیر خواهد شد. انتقاد علیه «فردگراییِ منفعت‌طلبِ بی‌تفاوت و لمس در برابر درد همنوع» سرآغاز ماجرا و سوالیِ است که مخاطب جلیلوند بعد از ترک سالن با آن مواجه خواهد شد. این امکان و آغاز ما را آماده اندیشیدن می‌کند اگر چه شاید این اندیشیدن، به این زودی‌ها منجر به حصول نتیجه‌ای برای رهایی نشود، ولی به هر حال اندیشیدن به آن، از هر سو که بنگریم مقدمه‌ای ضروری برای وصول به راه چاره است.

آنچه فیلم جلیلوند انتقادی همه جانبه به آن را در دستور کار قرار داده را می‌توان در دو واژه خلاصه کرد: نخست «فردگرایی» افسار گسیخته در دل یک زندگی اجتماعی و دوم بنیان این فردگرایی که چیزی جز «حسابگری» و «منفعت‌طلبی» بر مبنای عقل ابزاری نیست.

اتفاق نادری در فیلم روایت می‌شود: شخصی ۳۰ میلیون پولش را به مناقصه می‌گذارد و می‌خواهد آن را به کسی ببخشد که از همه مستحق‌تر است. این اتفاق نادر است، چون هیچ کس چنین کاری را نمی‌کند و نخستین نقد از همین‌جا صورت‌بندی می‌شود. چرا هیچ‌کس



یادداشت — محمدرضا آزادی

حلالم کن اگر عهدی شکستم

۴

نمی‌خواهد به کسی که نمی‌داند کیست کمک کند؟ و چرا این کمک به هر شکلی که صورت گیرد، ریاکارانه یا در بهترین حالت احمقانه و غیر عاقلانه به نظر می‌رسد، حتی از نظر کس یا کسانی که مستحق این کمک دانسته شده‌اند؟ کدام عقلانیت در برابر این کمک می ایستد و آن را احمقانه می‌داند؟

«چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» همچنین انتقادی همه جانبه و صریح به جزمیت رفتاری و تعصبات کور اخلاقی دارد که تقریبا در هر سطحی از اجتماع قابل رویت است. جزمیتی که در پس آن نفع یا تفسیر فردی خانه دارد.

فیلم جلیلوند نقد خشونت اجتماعی هم هست و آسیب‌های اجتماعی دیگری را هم در سطحی وسیع روایتگری می‌کند. این فیلم حتی تعارض میان قانون مدنی و منطق درونی آدمیان را در بخشی که پای پلیس به غائله آگهی جلال باز می‌شود به چالش می‌کشد و اتفاقاً براساس همان منطقِ اجتماعیِ اخلاق‌گرایِ درونی شده فیلم مخاطب پاسخ مطلوبش را می‌گیرد. ولی همه این‌ها خرده‌انتقاداتی برای تثبت رویکرد اصلی فیلم در نقد گفتمان حسابگرانه انسان تک‌افتاده امروز است. این انتقادها کمک می‌کنند تا انتقاد اصلی در اثر جای خود را بیابد و تثبیت شود. از این نظر با اینکه در «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» با ۳ روایت تقریبا مجزا روبرو هستیم باید آن را به عنوان کلی منسجم در نظر بگیریم که دربرابر کلیت عقل‌گرایی سودمحور عصر جدید ما قد علم کرده است.

جلال تلاش می‌کند خود را از جریان معمول زندگی روزمره که از حسابگری و فردانیت است جدا کند، نباید فراموش کرد که او انسانی فرهنگی است و این می‌تواند نمادی از شخصیت بیدارشده‌ای باشد که می‌خواهد در برابر بی‌تعینی، بی‌عنصری و میان‌مایه‌گی راه یافته به وجود و زندگی مردمان جامعه‌اش بشورد و کاری خارق عادت انجام دهد. نتیجه آن می‌شود که کل کار او از نظر دوست و همسرش هم حماقت است.

محافظه‌کاری در برابر حاکمیت عقل ابزاری و تن دادن به فردگرایی و منفعت‌طلبی رایج زندگی امروز تنها صورت صریح زندگی قانونی، درست، باقاعده و غیر احمقانه است. از این نظر، نقد اجتماعی «چهارشنبه...» به شدت بنیادین و انقلابی است و هیچ نهاد و رابطه‌ای نیست که از دم تیغ انتقاد تند آن جان سالم به در برد. او به عنوان انسانی عصیانگر در برابر مناسبات سست و سخیف دنیای امروز که در آن هیچ کس، دیگری را نمی‌بیند، کسی است که می‌خواهد برای یک بار هم که شده خودش حقی را وضع کند، و آن را به حق‌دارش برساند. اما فیلم به خوبی نشان می‌دهد که در ساختار عدالت‌گریز و مناسبات منفعت‌گرایانه تا چه حد چنین هدفی با ناکامی مواجه می شود. جلال برای این کارش متهم به «آشوبگری»، «حماقت» و «عقده حقارت» متهم می‌شود و دوستش به او اعلام می‌کند که تو نمی‌توانی قضات کنی، یا چیزی قریب به این مضمون که تو شأنیت قضاوت درباره دیگران را نداری. این بهترین و در عین حال موجه‌ترین توجیه برای محافظه‌کاری در زمینه اخلاق اجتماعی و نسبی‌باوری ارزشی است که دقیقا از دل همان عقلانیت منفعت‌طلبانه افسارگسیخته بیرون می‌زند.

جلال که کاملا تنها مانده است، حتی از توجیه کردن همسرش هم ناتوان است و صراحتا از سوی او هم به حماقت متهم می‌شود؛ هنگامی که در پایان فیلم ماجرای مرگ فرزندش را برای همسرش یادآوری می‌کند، و همسرش به او می‌گوید که خدا چنین چیزی را خواست، اوج عصیانگری اجتماعی جلال به یکباره پدیدار می‌شود، او با چشمهای گریان فریاد می‌زند که «تقصیر خدا نبود» - و این مقدس‌ترین دیالوگ «چهارشنبه، ۱۹ اردیبهشت» است و با عصبانیت صفحات نیازمندی‌ها و تجاری‌بازی‌های روزنامه‌ها را به هوا پرت می‌کند و فریاد می‌زند: «این‌ها عقلانیت است؟» و این آخرین تیر ترکش انتقادات «چهارشنبه...» است که انصافا هم خوب به هدف می‌نشیند: انتقاد به ابتذال معرفتی جهان بی‌اخلاق و بی‌عار امروز که بر مبنای آن آگهی‌هایی که برای کسب درآمد و معاش و... انتشار پیدا کنند کاملا عقلانی به نظرمی‌آیند، اما آگهی‌هایی که برای کمک کردن به کسی منتشر شود، ریاکارانه و احمقانه.

یادداشت — رامین سفری

یک چالش فرامتنی «خانه دختر»

فیلم «خانه دختر» ساخته شهرام شاه‌حسینی، فیلمی تاویل‌پذیر است. در این گونه آثار پرسش‌ها یا دغدغه‌های فرامتنی‌ای ایجاد می‌شود که مخاطب و حتی پیش‌تر از او شاید فیلمساز باید تکلیف خود را با آن روشن کند.

در نگاه نخست فیلم این طور جلوه می کند که نقدی بر نوعی نگاه تحجرگونه در خانواده‌هایی است که بر یک مبنای خاص تجسس نامعقول و مطالبه بی‌وجهه درباره گذشته دختران را مجاز می‌دانند و این کار را تفسیری درست از عفاف و حیا می‌انگارند تا به اصطلاح بنیان خانواده تازه تاسیس را اخلاقا تضمین کرده باشند.

تا اینجای مدعای داستان فیلم «خانه دختر» چالش ذهنی با فیلم پیدا نمی‌شود، اما ساختار داستان و روایت نقد این نگاه متحجرانه به شکلی پیش می‌رود که به نقد صرف بسنده نمی‌شود بلکه همین نقد با نگاه تاریخی خاص این سوال فرامتنی را به ذهن متبادر می‌سازد که آیا راه چاره در شرایط اجتماعی‌ای که امروز روابط انسانی دختران و پسران در آن شکل می‌گیرند، و امکان ارتباط را با شکلی جدید وضع می‌کنند این است که هرگونه حساسیت نسبت به گذشته و پیشینه اخلاقی افراد باید از بین برود و اساسا پرسشگری و تحقیقی در این زمینه صورت نگیرد؟ آیا رهاسازی یا بایکوت خود درباره گذشته اشخاص و حساسیت درباره چگونگی و شرایط اخلاقی زیست پیش از این، آنها در مرحله پیش از ازدواج دیگر در زمانه ما بی‌وجه و بی‌مناسبت است؟ هر چند فیلم در روندی تعمیم‌گرا به دنبال ارائه یک گزارش ساده از نوع جدید روابطی باشد که میان نسل جدید در حال شکل‌گیری است و شیوه برخورد متصلبانه را هم در مواجهه با این پدیده به انتقاد می‌گیرد اما نقد این سوی ماجرا موجب قوت گرفتن طرف دیگر و قاعده زیربنایی آن می‌شود که رنگ انحرافی یا وزن و کارکرد آن قاعده هم جای بحث و گفتگو دارد. قاعده‌ای که اگر چه به پررنگی دیگر مباحث به صورت مستقیم در فیلم طرح نمی‌شود، البته فکت‌هایی برای طرح آن در فیلم وجود دارد اما چنان در ناخودآگاه مخاطب خود برجسته و ته نشین می‌شود که اگر درباره آن مداقه صورت نگیرد از سوی دیگر ماجرا و متلاشی شدن آینده زندگی را به دنبال خواهد داشت.

هر چند پاسخ و راهکار مشخصی به عنوان بدیلِ آنچه نقد و نفی می‌گردد در این فیلم ارائه نمی‌شود، اما ضرورتا از روایت داستان برمی‌آید. بدین ترتیب این پرسش بنیادین فرامتنی در فیلم «خانه دختر» اساس نوعی تردید را رقم می‌زند که بر مبنای آن مخاطب به طور ناخودآگاه احتمال اثبات راه‌حل مذکور که در ناخودآگاه او توسط فیلم جلوه‌یافته است را می‌پذیرد. فیلم با در انداختن خود در یک عدم قطعیت اخلاقی به طور تلویحی اظهار می‌کند که هرگونه تحقیق و حساسیتی درباره پیشینه اخلاقی افراد، در زمانه ما -که همه جا پر است از چنین روابطی، کاملا خلاف قاعده و عرف پذیرفته شده جهان مدرن با اقتضائات اخلاقی و اجتماعی آن- امری با هزینه‌های بسیار هولناک است. البته یک آسیب وارده جدی به سویه یک‌جانبه فیلم می‌تواند این باشد که بایکوت، ناآگاهی و عدم پرداخت به مسأله اساساً چیزی بسیار متفاوت با مفهوم «اعتماد» است. اعتماد شکل گرفته پس از حل مسأله با اعتماد ساخته شده و غیر قابل پذیرش که صرفاً کاریکاتوری از آن با بایکوت سوژه شکل گرفته، به شدت متفاوت است. این تفاوتی است که امروز علی‌رغم همه ژست‌های روزمره برای زندگی آزاد و راحت به هیچ عنوان با درونیات انسان‌ها برای تشکیل یک اعتماد دو طرفه در زندگی جور در نمی‌آید.این محل یک گفت‌وگو و بحث بسیار اساسی و بنیادین است.

با نگاهی هوشمندانه‌تر نسبت به این موضوع تشریح اینکه هرگونه رهاسازی و فراموشی و پاک کردن صورت ماجرا و زندگی با تصورات ساختگی در ذهن طرفین ماجرا، هرچند شاید در ظاهر مقبول و روشنفکرانه به نظر بیاید، اما درست به همان اندازه نابخردانه است که با این توهم و تصویر ساختگی ذهنی با مسأله‌ای که در پستو نگه داشته شده و همه از آن آگاهند اما به سراغ حل کردنش نمی‌روند، این زندگی به جریان افتد و با این چالش حل نشده ادامه یابد. این هرگز نمی‌تواند معنای یک زندگی سرشار از اعتماد باشد. اگر در این فیلم رهاسازی نابخردانه در تحجر ممکن است به مرگ یک شخص منجر شود، این سرنوشتی است که امروز در بسیاری از جوامعی که خود را به مغاک آن رهاسازی انداختند، قابل بازخوانی است.

سینمای ایران هنوز «هیچکاک زده» است

آقای سینایی، «عروس آتش»، مهم‌ترین ساخته‌ی شما، یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای اجتماعی ایران است. آن‌طور که من بررسی کرده‌ام، ظاهراً اولین بحث‌ها درباره‌ی مسئله‌ی امروز عادی‌شده‌ای به نام «سیاه‌نمایی» یا «تعمیم» از همین فیلم آغاز شد. مبارزه‌ی سینمایی با یک پدیده‌ی اجتماعی سابقه‌ای چندان طولانی در تاریخ سینمای ما نداشت و این یکی از موارد استثنایی بود که سینما برای اولین بار وارد نقد صریح و بی‌رحمانه‌ی بخشی از اجتماع شد. الآن سال‌های سال است که از آن روزهای ملتهب واکنش به نمایش فیلم گذشته است. دوست دارم از گذشته تا امروز را خیلی سریع مرور کنید و صریحاً پاسخ دهید که فکر می‌کنید ساخت این فیلم به تأثیری که هدف شما بود منجر شد یا نه. فکر می‌کنید واقعاً ساخت «عروس آتش» تغییراتی در این سنت خرافه‌آمیز و خطرناک به وجود آورد؟

اولاً اینکه من با این لغت «مبارزه»ی شما موافق نیستم. من آدم مبارزه نیستم. سینما هم برایم یک وسیله است و خیلی ساده به ماجرا نگاه می‌کنم. سینماگر نکاتی را در جامعه‌ای که مشغول زندگی در آن است می‌بیند و فکر می‌کند اگر این نکات را با بقیه هم در میان بگذارد به نفع جامعه خواهد بود، پس فیلم اجتماعی می‌سازد. من اصولاً با واژه‌ی مبارزه مخالفم. با ساخت «عروس آتش» هم قصد مبارزه با هیچ‌کس را نداشتم، چون اصولاً اهل مبارزه با هیچ‌کس، جز مبارزه با ابتذالی که بخواهد تبدیل به عادت شود، نیستم. حتی در آنجا هم مبارزه نمی‌کنم، بلکه سعی می‌کنم چیزی را در مقابل آن قرار بدهم.

ماجرای داستان «عروس آتش» هم به سال‌ها قبل بازمی‌گردد. وقتی فیلم «در کوچه‌های عشق» را یک سال بعد از جنگ در آبادان می‌ساختیم، یک غروب، وقتی همه کنار دوستان جمع شده بودیم، مرحوم فرهاد فرخ‌نژاد، برادر حمید فرخ‌نژاد، داستانی برای ما تعریف کرد. یک دختر دانشجوی پزشکی که در یک عشیره به دنیا آمده بود مجبور به ازدواج با پسرعمویش شده بود ، درحالی‌که قصد ازدواج با پسر هم‌دانشگاهی‌اش را داشت. این داستان به نظر من برای زمانه‌ی ما موضوع قابل تعمقی آمد. این اولین جرقه‌ی «عروس آتش» در ذهن من بود. مدتی بعد، دوستان فیلم‌ساز اهوازی از من برای تماشای فیلمی دعوت کردند. یکی از آن‌ها یک فیلم کوتاه ۱۲ دقیقه‌ای به نام «جنایت موجه» ساخته بود که آن فیلم هم به همین موضوع پرداخته بود و موضوع را برای من مهم‌تر کرد. شاید حدود هشت سال از آن زمان تا به وجود آمدن امکان ساختن این فیلم طول کشید. در طول این هشت سال، تحقیقات نوشتاری فیلم آغاز شد و من و آقای حمید فرخ‌نژاد، که دستیار من بودند، برای تحقیق میدانی به جنوب رفتیم. یادم هست که در جریان این تحقیق میدانی، آقایی که رئیس دادگستری اهواز بود با ما خیلی خوب همکاری کرد و پرداختن به این موضوع را ضروری می‌دانست. به ما می‌گفت پرونده‌هایی در اختیارتان می‌گذارم تا ببینید عمق فاجعه تا چه حد است. ما آن پرونده‌ها را مطالعه کردیم و دیدیم داستان واقعاً از آنچه از دور به نظر می‌رسد، فاجعه‌آمیزتر است.

اما در جریان ساخت این فیلم اتفاق جالبی افتاد. روزی قرار شد که در اهواز به بازدید دو زندان کارون و کانون اصلاح و تربیت برویم. قبل از اینکه وارد زندان‌ها شویم، خوب یادم هست که به آقای فرخ‌نژاد گفتم امروز روز خطرناکی است. قرار است با آدم‌هایی سروکار پیدا کنیم که خواهر خودشان را خفه کرده‌اند، خاله‌ی خود را کشته‌اند، دخترعموی خود را سر بریده‌اند و... حواست حسابی جمع باشد که محتاطانه جلو برویم. وارد زندان شدیم و با آدم‌های مختلفی حرف زدیم. اما نتیجه‌ی کار برایمان به‌شدت حیرت‌آور بود. اصلاً به این آدم‌ها نمی‌خورد این کار را کرده باشند. همه‌شان آدم‌های معمولی و عادی بودند و هیچ نشانه‌ای از جنایتکار بودن نداشتند. یکی از آن‌ها حرف جالبی به من زد. گفت من تا وقتی بیرون بودم، ذهنم بسته بود، اما از وقتی به این فضای بسته‌ی زندان آمده‌ام، ذهنم باز شده است. این جمله من را خیلی تکان داد. شخصیت فرحان در «عروس آتش» تا قبل از آن روز یک آدم متجاوز و خشن بود که به‌راحتی آدم می‌کشت، اما بعد از اینکه با این آدم‌ها صحبت کردم، تغییر پیدا کرد. دیدم ماجرا واقعاً آن‌طوری نیست که از پیش خیال می‌کردیم. آن‌ها آدم‌هایی هستند که در شرایط سنتی خاصی گیر افتاده‌اند و تا تکلیف‌شان با خودشان روشن نشود، تغییری رخ نخواهد داد. این اصلی‌ترین محور و درون‌مایه‌ی فیلم شد.

فیلم برای من به نوعی جنبه‌ی واگشایی و تحلیل یک موقعیت را داشت، نه یک مبارزه. اگر به ما گفته شود که فردی برخلاف مصالح این کشور جاسوسی کرده است، برایمان خیلی طبیعی است که آن آدم باید اعدام بشود. به همین نسبت، در برخی عشیره‌ها، این طبیعی بودن مجازات برای کسی که در خارج از عشیره ازدواج می‌کند و احتمال از هم پاشیدن عشیره را افزایش می‌دهد، وجود دارد و من می‌خواستم همین موقعیت را نشان بدهم.

«عروس آتش» جنجال بزرگی به وجود آورد و واکنش‌های متفاوتی از گوشه‌وکنار روانه فیلم شد.

درست است. عده‌ای عکس‌العمل‌های اولیه‌ی خیلی تند و در مواردی خشن نسبت به این فیلم نشان دادند و حتی یادم می‌آید پای مجلس به ماجرا کشیده شد و به وزارت ارشاد نامه نوشتند که باید با این آدم برخورد شود که یادم هست آن زمان سیف‌الله داد معاون سینمایی بود و آمد و با من دست داد و روبوسی کرد و گفت این هم از برخورد ارشاد.

اما این همه‌ی ماجرا نبود. من حتی تهدید هم شدم، اما حجم زیادی از واکنش‌های مثبت همه‌چیز را برای من حل کرد. خیلی برای من جالب بود که وقتی این فیلم را در شیراز به نمایش گذاشته بودند، یکی از مخاطبان با فرهنگ این فیلم به من گفت درست است که شما در «عروس آتش» سنت یک عشیره را مطرح کردید، اما در واقع مشکلات برخورد سنت و مدرنیته را مطرح کردید و در لایه‌های مختلف این فیلم نشان دادید اگر سنت و مدرنیته نتوانند به یک تفاهم منطقی برسند، فاجعه ایجاد می‌کنند. این واکنش به من نشان داد مردم فیلم را فهمیده‌اند.

خیلی از نهادهای دولتی و حکومتی هم به موافقت از فیلم بلند شدند. رئیس دادگستری وقت اهواز فیلم را تأیید کرد و گفت نگران نباشید، من خودم هستم و به عنوان رئیس دادگستری خوزستان به‌صراحت می‌گویم آنچه در فیلم آمده، درست است.

اما عکس‌العمل‌های مستقیمی که خودم با آن‌ها برخورد کردم هم خیلی جالب بود. یک روز آقایی با من تماس گرفت. همان ابتدا از لهجه‌ی عربی‌اش حدس زدم می‌خواهد در مورد «عروس آتش» حرف بزند. براساس پیش‌فرضی که در تمام آن مدت برایم به وجود آمده بود، ترسیدم و فکر کردم می‌خواهد من را نکوهش کند. اما لحن مهربانانه‌ای داشت. در نهایت به اینجا رسید که گفت من زنگ زده‌ام از شما تشکر کنم و به شما بگویم که امروز عصر قرار است یک سری از سران عشایر به منزل من بیایند و راجع به این فیلم و مسئله‌اش صحبت کنیم. این خیلی برای من ارزشمند بود.

یک روز دیگر، یکی از دوستان زنگ زد و خبر داد که یکی از سران عشایر قرار است به تهران بیاید و می‌خواهد حتماً تو را ببیند و اصرار زیادی هم دارد. من هم با تهدیدهایی که از قبل شده بود و با ماجراهایی که در پرونده‌ها خوانده بودم، کمی ترسیدم. با خودم گفتم شاید می‌خواهد بابت ساخته شدن این فیلم از من انتقام بگیرد. بنابراین خیلی با احتیاط به آنجا رفتم و حتی یادم هست که به خانواده‌ام گفتم اگر من تا ساعت هفت برنگشتم، بدانید مسئله‌ای پیش آمده است و پیگیری کنید. تا وارد محل ملاقات شدم، آن آقا بدوبدو جلو آمد و من را بغل کرد. آن‌قدر پیش‌زمینه داشتم که پیش خودم گفتم الآن از پشت با خنجر من را می‌زند. اما ایشان نه گذاشت و نه برداشت، همان‌جوری که بغلم کرده بود، گفت من برای تشکر آمده‌ام. طوماری را نشانم داد که اهالی عشایر مختلف آن را امضا کرده بودند تا تعهد بدهند این اتفاقات دیگر در عشایر آنجا رخ نخواهد داد و ادامه داد من از شما یک توقع دارم. شما فیلمی ساختید و در آن نشان دادید که این‌گونه اتفاقات در عشایر رخ می‌دهد. ما از شما انتظار داریم که حالا هم فیلمی بسازید و در آن نشان بدهید که رؤسای عشایر و اهل عشیره چه کوشش‌هایی می‌کنند تا دیگر از این نوع حوادث اتفاق نیفتد.

برگردم به سؤالی که در ابتدا پرسیدید و گفتید آیا معتقدید فیلم کارکرد اجتماعی خودش را داشت یا نه. من نظرم مثبت است. این فیلم تأثیر خودش را از نظر من، حتی در همین موارد کوچکی که گفتم، گذاشته، البته در مقابل به من خبر هم رسید اگر به جنوب رفتی اسمت را عوض کن، چون برخی‌ها تهدید کرده‌اند اگر فلانی را ببینند، او را می‌کشند.

شما معتقدید فیلمی ساختید که تعصبات ناپسند و غیرعاقلانه‌ی عشیره‌ای را نقد می‌کند. اما خیلی‌ها آن را به نقد سنت عشیره‌ها در ایران مربوط دانستند و علیه فیلم شوریدند که «عروس آتش» فیلمی علیه سنت است. این مرز باریک سنت و تعصب، سنت و تحجر، در خیلی از مواقع در سینمای ایران منجر به سوءتفاهم‌های عمیقی شده است و سینمای اجتماعی ایران در موقعیت‌های مختلفی متهم به ستیز با بخشی از جامعه‌ی سنتی شده است. هنوز هم خیلی‌ها معتقدند «عروس آتش» موفق نبود، چون تمایزی میان سنت و تحجر نگذاشت.

قبل از پاسخ مستقیم به سؤال، چند نکته‌ی مقدماتی عرض کنم. دیده‌ام که خیلی درباره‌ی این صحبت می‌شود که سینمای ایران چیست؟ سینمای ایران فیلم‌سازانی فراوانی دارد که فیلم می‌سازند و هر کدام از آن‌ها خصلت، تفکر و نوع نگاه خودشان را دارند. بنابراین نمی‌شود برای سینمای ایران و اصولاً سینما فرمولی تعیین کرد. اگر آدمی بیاید و فیلمی بسازد که همه‌ی آن تقلید از سینمای غرب باشد، یعنی اینکه ذهنیت این آدم ایرانی سینمای غرب است، اما او همچنان هم یک ایرانی است و باید برای او هم حق حیات و فعالیت قائل بشویم. به نظر من، خطرناک‌ترین نوع طرز تفکر این است که سینما را با یک الگو و فرمول از پیش تعیین‌شده محدود کنیم.

واضح است آدمی که بخواهد مملکت خود را با فیلم ساختن بکوباند آدم بیماری است. اصلاً نمی‌تواند سالم باشد. اما باید قبول کنیم که اکثریت سینماگران می‌خواهند به این کشور خدمت کنند

نکته‌ی دیگر این است که آیا ما وقتی فیلمی را می‌سازیم، به عنوان یک ایرانی دلسوز می‌خواهیم یک نکته‌ی اجتماعی را با بیننده‌ی خود مطرح کنیم یا می‌خواهیم فیلم ضد گروهی دیگری بسازیم؟ من تراژدی زمانه‌ی خودمان را این گروه‌بندی‌ها می‌دانم. همه‌ی ما ایرانی هستیم و اگر به تفاهم در ساختن این جامعه برسیم، به نفع همه‌ی ماست. اما اگر من فیلمی بسازم که بخواهم آن گروه را بکوبم یا گروه دیگری فیلمی بسازد که بخواهد امثال من را بکوبد، به هیچ‌جا نمی‌رسیم و تمام انرژی ما هدر می‌رود. بنابراین اگر یک ایرانی با دلسوزی و با یک نگاه آگاه فیلم بسازد، باید آن را بپذیریم و زیاد حساسیت به خرج ندهیم.

اما در مورد «عروس آتش». من برای این فیلم هشت سال تحقیق میدانی و مطالعه کردم و پژوهشم به عنوان بهترین پژوهش سینمایی سال انتخاب شد. من به خودم اجازه نمی‌دادم که با تخیلات خودم وارد این ماجرای حساس بشوم. وقتی بعد از هشت سال متوجه شدم به اندازه‌ی کافی تحقیق کرده‌ایم و به این نتیجه رسیدم که واقعاً قصد طرفداری یا رد کردن نداریم و قصدمان فقط نمایش دلسوزانه‌ی یک موقعیت است، دست به ساختن فیلم زدم. به این ترتیب، آنچه درباره‌ی سؤال شما باید بگویم این است که من اولاً آگاهانه و ثانیاً بدون قصد نفی و رد یا تأیید گروهی سراغ ساخت این فیلم رفتم.

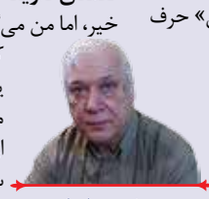
من ۴۷ سال است که مرتب فیلم کوتاه و بلند می‌سازم. یکی از فیلم‌هایی که چند سال پیش ساختم در مورد مفاسد اجتماعی در مناطق فرسوده‌ی تهران بود. چون حدس می‌زدم چنین سوژه‌ای احتمالاً خیلی راحت مورد اتهام قرار می‌گیرد، قبل از شروع کار با سفارش‌دهندگان صحبت کردم که آیا این ظرفیت را دارید که در این فیلم مفاسد را در مناطق فرسوده‌ی تهران نشان بدهیم یا نه. گفتند بله و اتفاقاً ما این پروژه را برای آگاهی مدیران از وضع موجود می‌خواهیم. البته من باز هم احتیاط کردم. وضعیت بدتر از آن چیزی بود که من نشان دادم. بنابراین در اوج حسن نیت و برای اینکه مدیران ببینند که چه اتفاقاتی در این مناطق فرسوده می‌افتد، این فیلم را ساختم. اما بعداً شنیدم یکی از مدیران سطح بالای مملکت گفت ما کارهای خوب زیادی انجام داده‌ایم، چرا این‌ها را نشان نمی‌دهند و سیاه‌نمایی می‌کنند. در صورتی که ما اصلاً قصد سیاه‌نمایی نداشتیم، بلکه می‌خواستیم به مدیران بگوییم اگر به این مناطق نرسید، این اتفاقات رخ می‌دهند.

من واقعاً مشکلی ندارم که تصمیم‌گیرندگان و مسئولان رده‌بالا بگویند که الآن صلاح نیست که یک موضوع در سطح وسیع مطرح شود. آن‌وقت قضیه فرق می‌کند و آدم تکلیفش معلوم است. حق آن‌ها هم هست. واضح است آدمی که بخواهد مملکت خود را با فیلم ساختن بکوباند آدم بیماری است. اصلاً نمی‌تواند سالم باشد. اما باید قبول کنیم که اکثریت سینماگران می‌خواهند به این کشور خدمت کنند و این از اصالت و صمیمیت و صداقت فیلم‌ساز مشخص است.

روزی من به یکی از مدیران وزارت ارشاد گفتم برای من به عنوان یک فیلم‌ساز نماز مهم‌تر از آن است که بخواهم در هر فیلمی برای گرفتن مجوز یک صحنه‌ی نماز قرار بدهم، چون فکر می‌کنم این یک توهین است و در واقع آدمی که نابجا این کار را می‌کند، نوعی دورویی غیرصادقانه انجام می‌دهد. نماز حرمت دارد و اگر بخواهیم به صورت نابه‌جا در فیلم از آن استفاده بکنیم دقیقاً به آن بی‌حرمتی کرده‌ایم.

آقای سینایی با وجود این همه فعالیت جایگاه شما در سینمای ایران در حاشیه است؟ از این جایگاه حاشیه‌ای‌تان راضی هستید؟ جایگاه کنونی شما در سینمای ایران تناسب چندانی با آثارتان ندارد. شما معمولاً در منازعات جنجالی و ژورنالیستی سینما هم وارد نمی‌شوید. در جریان خانه‌ی سینما هم تا جایی که یادم می‌آید فعالانه‌ای شرکت نکردید. خودتان تعمدی دارید که در حاشیه بمانید؟

خیر، اما من می‌گویم شخصی که کار فرهنگی انجام می‌دهد، تنها باید کار فرهنگی انجام بدهد. خیلی از افراد هستند که با یک فیلم تا ۵۰ سال زنده و در همه‌جا مطرح هستند. من ۱۵۰ تا فیلم دارم، اما قول می‌دهم که شما پنج تا از آن‌ها را بیشتر ندیده‌اید. من حاضرم در همان خانه‌ی سینما در طول یک ماه هر روز دو سانس فیلم بگذارم. واقعیت این است که من از جنجال‌های حاشیه‌ای سینما لذت نمی‌برم، اما برخی‌ها اصلاً با این جنجال‌های حاشیه‌ای زندگی می‌کنند. من فیلم ساختن را دوست دارم، از کار کردن با دوستان در سینما هم لذت می‌برم، هدفمان هم این نیست که کاری کنیم و منبع درآمدی داشته باشیم. من شخصاً زیباترین مرحله‌ی یک کار هنری را لحظات خلق آن می‌دانم. فیلم‌های زیادی هم دارم که به آرشیو رفته‌اند. فیلم «مرثیه‌ی گم‌شده‌ی من» تنهایی ساخته شد و ساختش ۱۳ سال طول کشید، از ۱۳۴۹ تا ۱۳۶۲. همه‌ی کار آن را هم خودم کردم. این فیلم داشت در ایران نابود می‌شد. وقتی مدرسه‌ی عالی سینما از من دعوت کرد این فیلم را ببینیم، دیدم که اصلاً یک حلقه هم از این فیلم نیست. اما شانس آوردم که یک حلقه وی‌اچ‌اس از آن داشتم. یک سری از لهستانی‌ها به ایران آمده بودند. در سال ۲۰۰۸، همان حلقه‌ی وی‌اچ‌اس را به لهستانی‌ها دادم. آن زمان نشان شوالیه‌ی جمهوری لهستان و بالاترین نشان وزارت فرهنگشان را به من دادند، اما این اصلاً در مطبوعات ما منعکس نشد.



همیشه حرفم این است که ما از جنبه شعار و هورا کشیدن پشت یک نفر دست برداریم و بیایم در یک ترازوی مناسب افراد را بسنجیم

اینکه وضعیت سینمای ایران به گونه‌ای شده است که هر کسی بیشتر جاروجنجال کند و بیشتر در چشم رسانه‌ها باشد جایگاه بهتری دارد و هر کسی فقط به فیلم ساختن فکر کند در حاشیه‌ی قرار می‌گیرد به نظر شما غیرطبیعی نیست؟

اگر من بگویم طبیعی است، یعنی من غیرطبیعی‌ام. اگر هم بگویم غیرطبیعی است، یعنی من طبیعی‌ام. بنابراین هیچ‌کدام را نمی‌گویم، بلکه می‌گویم بپذیرید که هر انسانی خصلت‌هایی و هر جامعه‌ای هم خصلت‌هایی دارد. من اگر می‌خواستم و اگر به دنبالش بودم، می‌توانستم هر سال یک سریال تلویزیونی دستم بگیرم. اما من نه‌تنها کاری را که می‌کنم باید دوست داشته باشم، بلکه باید آدم‌هایی را هم که با آن‌ها کار می‌کنم دوست داشته باشم، چون در نهایت معتقدم فیلم ساختن و در نهایت خلق اثر هنری یعنی لذت بردن، عاشق بودن و زندگی کردن. بنابراین آنچه باب طبع روز است در خط من نیست. من درس سینما خواندم و ۲۵ سال هم درس داده‌ام و به هیچ‌کدام از این ژانرهای سینمایی معتقد نیستم. اینکه آقای هیچکاک ۶۵ سال پیش چه کار کرده به من ربط ندارد. اگر قرار بوده چیزی از او بیاموزم، آموخته‌ام، اما اینکه یک فیلم‌ساز بگوید هیچکاک در فیلم «روانی» به شکل جدیدی از مونتاژ دست پیدا کرده است و این حرف‌ها، دیگر از من گذشته است. بنابراین من آنچه را باور دارم انجام می‌دهم. ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد، ممکن هم است که در ایران مخاطب داشته باشد، ولی در خارج از کشور نداشته باشد یا بالعکس. فیلم «در کوچه‌های عشق» من را هیچ‌کس در ایران ندید، ولی در سال ۱۹۹۱ در کن به نمایش گذاشته شد و منتقدان نوشتند این نوع سینما خون تازه‌ای در رگ‌های سینما جاری می‌کند. فیلم «عروس آتش» هم در ایران و هم در خارج از ایران مطرح شد. هر کدام از فیلم‌ها یک جورند، اما این فیلمی است که من آن را باور می‌کنم و شاید یکی از دلایل در حاشیه ماندن من همین است.

حالا که بحث به هیچکاک رسید، می‌خواهم بگویم شما در یکی از سخنرانی‌هایتان جمله‌ای گفتید که خیلی حاشیه‌ساز شد. گفته بودید سینمای ایران «هیچکاک‌زده» شده است.

هیچکاک‌زده است و تخریب‌شده. هیچکاک یک فیلم‌ساز متوسط بود. من همیشه حرفم این است که ما از جنبه‌ی شعار و هورا کشیدن پشت یک نفر دست برداریم و بیایم در یک ترازوی مناسب افراد را بسنجیم. من کسی نیستم که بخواهم بگویم هیچکاک خوب است یا بد. فقط می‌گویم چون ما اصلاً چیز دیگری ندیده‌ایم، فیلم‌سازان بزرگ هم‌دوره‌ی او را نشناخته‌ایم، هیچکاک را بزرگ کرده‌ایم. جوانان ایرانی چیز دیگری ندیده‌اند.

وقتی به آن‌ها می‌گویم بیلی وایدر، فقط من را نگاه می‌کنند و وقتی می‌گویم هیچکاک، هورا می‌کشند. به همین دلیل، همه‌ی سینمای ما این شده است که من چگونه تعلیق ایجاد کنم تا بیننده بترسد. به‌هرحال، این هم یک نوع از سینماست. اما هزار نوع سینمای دیگر هم وجود دارد که در ایران کسی آن‌ها را نمی‌شناسد. هیچکاک یک جای دیگر است و من در جای دیگر و ربطی به هم نداریم. اما اگر بخواهد مدل قرار بگیرد، آن هم با آن همه ضعفی که در فیلم‌هایش وجود دارد، اینجاست که من اعتراض دارم.

یک روز از قم به من زنگ زدند و گفتند ما می‌خواهیم شما در مورد فیلم‌های هیچکاک صحبت کنید. من هم گفتم من فقط درباره‌ی فیلم‌هایی حرف می‌زنم که بریده نشده باشند، چون اگر بریده شده باشند از نظر حیثیت حرفه‌ای به خودم اجازه نمی‌دهم. اما حاضرم سکانس‌هایی از فیلم‌های معروف هیچکاک را به شما معرفی کنم. شما آن بخش‌ها را بیاورید و به نمایش بگذارید تا من بگویم چقدر در کارگردانی هیچکاک اشکال وجود دارد. من مشکلی با هیچکاک ندارم. او فیلم‌ساز متوسط و بسازبفروش زمان خودش بود. خلاصه کنم: این مسائل و فکر کردن به آن‌ها عمر تلف کردن است. باید از ساختن فیلم لذت ببریم و بدانیم که فیلم را باید با احساس مسئولیت بسازیم، همین.

آن چیزی که «شاهگوش» را برای من، با وجود همه‌ی تفاوت‌هایش با «مختارنامه»، به آن سریال عظیم تاریخی شبیه می‌کرد تلاش شخصیت‌های اصلی هر دو سریال برای ساخت چیزی به نام «آرمان‌شهر» بود. اسد خفته در «شاهگوش» قصد داشت یک کلانتری آرمانی با معیارهای عدالت‌خواهانه بسازد و مختار هم قصد تشکیل یک حکومت آرمانی (چنان‌که خودش می‌گفت، با رنگ‌وبوی عدالت علی) داشت و اتفاقاً هر دو شکست خوردند. خفته نتوانست آن معمای جنایی را حل کند و قاتل خودش با پای خودش به کلانتری آمد و آرمان‌شهر مختار هم ابتدا در کاخ حکومتی محصور شد و سپس در کوچه پس‌کوچه‌های شهر ذبح شد. ظاهراً شما به امکان تشکیل یک آرمان‌شهر زمینی اعتقادی ندارید. دوست دارم بیشتر درباره‌ی امروز صحبت کنیم. این آرمان‌شهر ذهنی همه‌ی ما قابلیت تحقق عینی در شرایط امروز جامعه را ندارد؟

نه، ندارد. ما جدا از جامعه‌ی جهانی زندگی نمی‌کنیم و همین الآن بسیاری از موضع‌گیری‌ها و حرکت‌های سیاسی و اجتماعی ما تحت‌تأثیر حوادث بیرونی است، اما این آرمان‌شهر هم باوری در ذهن همه‌ی ماست و من ملزم به تکرار این باورها و توصیه و تأکید بر آن‌ها هستم. اما اگر از من بپرسید چنین آرمان‌شهری در جامعه‌ی ما امکان تحقق دارد یا نه، در جواب می‌گویم ندارد و برای آن هم دلیل دارم و، علاوه بر این، امکان نداشتن را امر خوب و مثبتی هم تلقی می‌کنم. من گاهی فکر می‌کنم اگر جامعه‌ی بشری به جایی برسد که دیگر پلشتی نداشته باشد و بدی نباشد، آن‌وقت زندگی چه معنایی پیدا می‌کند و ما باید چه بسازیم؟ اگر روزی همه پلشتی‌ها از صفحه‌ی روزگار محو شوند، همه نویسنده‌ها بیکار می‌شوند. در آن صورت، چیزی وجود ندارد که بخواهم برای از بین بردن آن دست به قلم شوم، فیلم بسازم یا حرکت‌های سیاسی-اجتماعی کنم.این بدی‌ها را نمی‌شود از بین برد، اما انتظار برای نابودی و سرنگونی شر در بشریت وجود دارد و همان است که بوی امید به

آقای حجازی یکی از کارکردهای سینمای اجتماعی این است که امر ناخودآگاه اجتماعی را به امر خودآگاه تبدیل می‌کند، و این شاید یکی از مهمترین کارکردهای هنر اجتماعی باشدچقدر این کارکرد در خود سینماگران ما به شکل جدی مطرح است و آنها در انجام کارشان از این نظر به یک خودآگاهی رسیده‌اند؟ به عبارت دیگر چقدر دغدغه تاثیرگذاری اجتماعی برای سینماگر ما در سطوح نظری و عملی (هنری) وجود دارد؟ آیا مطالعه و تحقیق برای تاثیرگذاری مثبت اجتماعی وجود دارد یا صرفا مشغله‌ای هنری آن‌ها را به ساخت آثار سینمایی ترغیب می‌کند؟

به نظرم هر دوی این‌ها هست. یعنی هم مطالعه میدانی صورت می‌گیرد و هم پژوهش وجود دارد. اما بخش مهمی از کار همان مطالعه میدانی است، یعنی مثلا همان بقال محل و راننده تاکسی را که می‌بینیم و رفتارهای آن را مشاهده می‌کنیم خودش یک بخش قضیه است.

از سوی دیگر هم چون در واقع «سینما به ما هو سینما» یا «سینما به مثابه سینما» برای خود من مهم بوده است - و به خصوص در «مرگ ماهی» این را بیشتر خواهید دید و من نسبت به فیلم‌های قبلی‌ام از این نظر به مطلوبم رسیده‌ام - ساختار و فرم تکنیک و... هم به نظرم مهم است؛ یعنی برای اینکه آن امر پژوهش شده را که سوژه من را تشکیل می‌دهد بیان کنم، از خودم می‌پرسم که «حالا این را چطور باید مطرح کنی؟» یعنی می‌گویم یک داستان و ایده‌ای داریم، که قرار است با بیان آن تاثیری بگذاریم، این را چطور باید بیان کنیم؟ بنابراین خود فرم و تکنیک هم مهم می‌شود و در دل آن ساختار و زیبایی‌شناسی اثر مطرح می‌شود.

اگر پژوهشی و اندیشه‌ای در پس اثر وجود دارد، قاعدتا باید مبنای آن یک‌سری از آرمان‌ها و ایده‌های اجتماعی باشد، که قرار است از طریق آنها یک‌سری بحران‌های مربوط به احوالات بقال محل و راننده تاکسی و... خبر بدهد، گاهی در آثار سینمایی آنقدر روی همین بحران‌ها و ضعف‌ها و کمبودها تاکید می‌شود که آن آرمان یعنی حرف ایجابی دیگر محو و نابود می‌شود بدین ترتیب آثار سینمایی صرفا به نقدهای اجتماعی‌ای که بر نوعی از نسبیت‌باوری اخلاقی و اجتماعی استوار هستند، تبدیل می‌شوند. به بیان کارکردی‌تر توازنی بین نشانگری اثباتی و نقد منفی اجتماع، در آثار سینمایی ما دیده نمی‌شود.

اولا به نظر من باید هر دو این‌ها باشند. هم اثبات ارزشها و هم نقد اجتماعی. اتفاقا من دوست داشتم درباره همین موضوع حرف بزنیم. چنین وضعی وجود دارد و ما باید ببینیم و بپرسیم چرا اینطور شده است؟

ماجرا به نظر من مانند داستان علت و معلول است. عموما معلول‌ها را می‌بینیم و از آن حرف می‌زنیم ولی به دنبال علت‌ها نیستیم. باید علت این را کشف کنیم که چرا فیلمی درباره اثبات ارزش‌ها ساخته نمی‌شود؟ بیایید دنبال علت‌ها بگردیم. مثلا گاهی می‌پرسیم چرا جوانان امروزی اینطور شده‌اند و از خودمان نمی‌پرسیم که ما چه کردیم که جوانان اینطور شده‌اند. من به طور مشخص می‌خواهم به یکی از علت‌ها اشاره کنم که چرا فیلم‌های اثباتی کمتر ساخته می‌شود. به نظر من آنقدر آثار سطحی در زمینه اثبات برخی از ارزش‌ها ساخته شده و می‌شود که اصلا نمی‌توان به سمت آن حوزه رفت. یعنی یکی از مهمترین دلایل این است که آثار اثباتی ما به شدت سطحی است و به جز چند سینماگر کاربلد که همه آنها را می‌شناسند، بقیه اصلا بلد نیستند حرف اثباتی بزنند. انگار صرفا پولی گرفته‌اند و می‌خواهند حرفی را به کرسی بنشانند.

به جز چند فیلمساز معدود، بقیه اصلا خوب عمل نکرده‌اند و آثار سطحی زیادی ساخته شده است. یکی از علت‌های اصلی به نظر من این است.

مثلا شما دین‌گریزی را در نظر بگیرید، وقتی می‌آیید آثار سطحی و شعاری درباره تبلیغ دین می سازید و دین را خیلی شعاری و کلیشه‌ای مطرح می‌کنید و سطحی‌ترین آثار را برای طرح آن می‌سازید، نتیجه همین می‌شود. به نظر من باید بیائیم به بسیاری از فیلمسازان و سریال‌سازانمان پول بدهیم و بگوییم ما به شما این پول را می‌دهیم که شما راجع به دین و مذهب و ارزش‌ها فیلم نسازید! یعنی واقعا به آنها بگوئیم که به شما پول می‌دهیم، بروید درباره موضوع دیگری فیلم بسازید. چون برخی آثار واقعا مردم و مخاطب را از دین زده می‌کند و اعتقادات را بیشتر تخریب می‌کند.

انتظار آرمان‌شهر سینمای ایران را زنده می‌کند

بشر می‌دهد و همان است که مهم است و بشر را به حرکت وامی‌دارد، درست مثل فلسفه‌ی وجود امام زمان (عج). اگر وجوه اعتقادی‌اش را کنار بگذاریم، ما به این دلیل امام زمان (عج) را دوست داریم و به او معتقدیم که «انتظار» را در ما به وجود می‌آورد. حس انتظار احساسی است که به انسان قدرت حرکت می‌دهد و به انسان این امید را می‌دهد که بمانم، بسازم و تلاش کنم. برای سینمای ایران هم همین طور است و این حس انتظار برای آرمان شهر است که این می تواند سینما را زنده کند.

این خیلی نکته‌ی مهمی است و نباید این دو مسئله را با هم خلط کرد. من معتقدم آرمان‌شهر بشری روی زمین امکان تحقق ندارد، اما این به آن معنا نیست که ما این آرمان‌ها را فقط به این دلیل که امکان تحقق‌شان وجود ندارد، حذف کنیم. طبیعی است که «مختارنامه» و «شاهگوش» هر دو ناموفق‌اند، چون اگر موفق می‌شدند، اصلاً زندگی معانی خود را، با توجه به تصور و درک ما، از دست می‌داد. در خود من این تفکر وجود دارد. در کار بعدی هم از عدالت اجتماعی صحبت می‌کنم و قرار است یک آرمان‌شهر تصویر شود. انگار امام زمان (عج) ظهور کرده و همه‌چیز در جای خودش قرار گرفته است. اما باز هم این یک تصور و رؤیاست که فقط شاید کمی از مناسبات موجودی ما را اصلاح کند. اما انسان تمام تلاشش را می‌کند برای اینکه به یک نقطه برسد، اما زمانی که به آن نقطه برسد دیگر همه‌چیز تمام است. آن آرمان‌ها هم خواهند مُرد.

زندگی هم دقیقاً همین است و خداوند اساساً بشریت را این‌طور طراحی کرده است که انسان تا هست امیدوار باشد و تلاش کند. آن جامعه‌ی آرمانی در رستاخیز اتفاق خواهد افتاد و ساخت آن به دست بشر ناممکن است و ما هرچه هم به درجات بالایی از معنویت برسیم، باز هم فاصله خواهیم داشت. اما نباید این مسئله ما را مأیوس کند. انسان همیشه برای وضعیت بهتر تلاش می‌کند، حالا گاهی این انتظار به مذهب و اعتقاداتش گره می‌خورد و گاهی هم نه. اما این نگاه مذهبی و تفکرات دینی شیعه برای رسیدن به آرمان‌شهر به ما امید تحرک می‌دهند.

بخشی از منظورتان را متوجه نمی‌شوم. اگر این آرمان‌شهر از پیش شکست خورده است، پس امیدی هم باقی نمی‌ماند. در این صورت، چرا حرکت کنیم؟ مگر اینکه معتقد شویم این آرمان‌شهر به طور نسبی در جامعه‌ی بشری قابل تحقق است و همه‌ی تلاش‌های ما برای رسیدن به وضعیت ایده‌آل (حداقل رسیدن به وضعیت بهتر) نتیجه خواهد داد.

بله، صحبت من هم همین بود. شما برای وضعیت بهتر تلاش می‌کنید و برای رسیدن و نزدیک شدن به آرمان‌هایی که در ذهن‌تان هست، حرکت می‌کنید. در یک مرحله، ممکن است به درصدی از موفقیت هم برسید، اما اینکه به همه‌ی آنچه می‌خواهید برسید وعده‌ای بین بشر و خداوند است که در روز رستاخیز تحقق خواهد یافت.

مخاطب آثار شما نوعی از آرمان‌گرایی را قطعاً در آثارتان تشخیص می‌دهد. اما حدود و دایره‌ی این آرمان‌گرایی خیلی فراخ است. اگر من از شما بپرسم که آقای میرباقری، در مجموعه‌ی آثارتان چه هدفی داشتید، شما هم می‌گویید فیلم ساختم برای اینکه انسان کمتر دروغ بگوید و بهتر زندگی کند و غم‌ها کمتر و شادی‌ها بیشتر شوند. این خیلی تعریف غیردقیقی است. برای مثال، ما در جامعه‌ی غربی همین چیزها را دنبال می‌کنیم، در جامعه‌ی خودمان هم همین‌ها را می‌گوییم. اما به صورت دقیق مرزهای صداقت، شادی و در کل اخلاقیات‌مان را از آن جوامع (که روبه‌روی اهداف جامعه‌ی ما هستند) تفکیک نمی‌کنیم. به نظرتان چقدر اجازه داریم این دایره‌ی آرمان‌گرایی را فراخ کنیم؟ ما معمولاً فکر می‌کنیم که اگر این دایره را تنگ کنیم، دچار شعارزدگی یا بیانیه صادر کردن با هنر می‌شویم و شاید همین ما را کشانده است به این مسیر فراخ حرف زدن.

این کارِ هنر نیست، کار حوزه‌های دیگر است. شاید این جمله را از سوی مسئولانِ کشور زیاد شنیده باشید که ملت‌ها با دولت‌ها فرق می‌کنند، چون فکر می‌کنند سرشت و جوهره‌ی انسان خیلی روشن و مشترک است و همه آن را می‌خواهند و این سیاست‌ها هستند که می‌آیند و بین باورها، تفکرات و اخلاق خط می‌کشند و باعث سطح‌بندی‌ها می‌شوند. به عبارت دیگر، اگر می‌گویند ما با مردم امریکا مشکلی نداریم و با نظام سیاسی‌شان مشکل داریم، به همین خاطر است که ما معتقدیم فطرت و ذات انسان‌ها مشترک است. شما اگر آیین اسلام و مسیحیت را با هم مقایسه کنید، می‌بینید مشترکات زیادی دارند که اگر این مشترکات را حذف کنید، چیز کمی از هر دو باقی می‌ماند. اگر دینی مبتنی بر فطرت بشر نباشد، نمی‌تواند رشد کند و جهانی شود. وقتی ساخت «مختارنامه» را به من پیشنهاد کردند، می‌دانستم اگر این سریال با آن ذهنیتی که به من پیشنهاد شده ساخته شود، محدود به جامعه‌ی خود ما می‌شود و به من انگ قوم‌پرستی و قبیله‌گرایی هم خواهد خورد و البته ترسی هم نداشتم. گفتم مجالی می‌خواهم برای اینکه بدانم «مختارنامه» چه مسائلی دارد که برای بشریت قابل‌فهم است و به نکاتی رسیدم که شما تعبیرش می‌کنید به آرمان‌گرایی فراخ، که هست و باید هم باشد. اگر محدود می‌ساختم و می‌گفتم مختار یک شیعه‌ی دوآتشه است که آمد و این کار را کرد، کاری نکرده بودم و تأثیری نداشت.

این کارِ هنر نیست، کار سیاست است یا کار تبلیغ دینی. سینما منبر نیست، تریبون نماز جمعه هم نیست، بلکه زبان ویژه‌ای است که مختصات خود را دارد و اگر به آن زبان حرف نزنیم، امیدی به اینکه اثرمان فراتر از محدوده فکری خودمان برود و جهانی شود، وجود ندارد. چیزی که ما از نهضت انبیا فهمیدیم هم همین جوهره است، اسلام، یهودیت و مسیحیت همه حرفشان این است که آدم‌ها، پیرامون و مناسبات خودشان را آرمانی ببینند برای اینکه به سعادت و خوشبختی برسند. چرا من بیایم چیزی را که همه می‌دانند داد بزنم؟ من که خودم شیعه هستم و احتیاج به گفتن ندارد و رفتار و گفتارم این را می‌گوید. اما وقتی به سینما می‌آیم، باید با این زبان صحبت کنم.

یک ویژگی این زبان آن است که تفکر را تبدیل به واکنش و احساس کند و همین است که ما را متفاوت می‌کند. اینکه بیاییم کاری بسازیم که ظاهر اسلامی داشته باشد، کار سختی نیست. می‌شود کاری که یکی از دوستان در اوایل انقلاب کرد: «بیانیه صادر کرد که برای اینکه یک کاری را شرعی دربیاورید، سعی کنید نامحرم روی صحنه باشد تا چادر زن منطق پیدا بکند و صحنه‌ی زن و مرد را جدا بگیرید و ادامه‌ی داستان». واقعاً ما باید برویم سراغ این نوع از هنر که برسیم به این نوع مرزبندی که شما می‌گویید؟ یا باید طوری حرف بزنیم که جهان بتواند آن را بفهمد و بشریت این را درک کند که این تفکری که در این دین موج می‌زند و صحبت از عدالت می‌کند بیگانه با آن چیزی که او فهمیده، نیست؟ قطعاً این مسیر بهتر و تأثیرگذارتری است.

بنابراین دلیل حرف شما این است. دلیل دیگری ندارد که من مثلاً بخواهم خودم را پنهان کنم. همه‌ی دوستانی که با من کار می‌کنند می‌دانند من سلوکم چگونه است. این حرف‌ها زدن ندارد، البته نقطه‌ضعفی هم نیست و اتفاقاً برای خیلی‌ها نقطه‌ی قوتی است که می‌توانند با آن امکانات جذب کنند. اما من در این بازی‌ها نیستم، چون یکی از ویژگی‌هایی که برای هنر قائلم این است که خودش را به سیاست‌های رایج آلوده نمی‌کند و حرفش را هنرمندانه می‌زند. غالباً دوستان این را خلط می‌کنند و فکر می‌کنند هرچه رک‌تر حرف بزنی، مسلمان‌تری. اما هنر دینی آنی است که انسان را به فطرتش ارجاع می‌دهد و بر حوزه‌هایی متمرکز می‌شود که بشریت با آن‌ها درگیر است و مخاطب هم وقتی به این نبود مرزها می‌رسد، می‌گوید ما چقدر شبیه به هم فکر می‌کنیم و می‌پرسد این موانع که ما را تفکیک کرده‌اند از کجا آمده‌اند.

اما اگر ما در حوزه‌ی فرهنگی قائل به یک جبهه‌بندی آرمانی باشیم، مسئله‌ای به وجود می‌آید. ما، به عنوان انسان‌هایی که برای ارزش‌های شیعی احترام قائلیم، زمانی که می‌خواهیم حرف‌های آرمانی جبهه‌ی خودمان را بزنیم، استراتژی پنهان حرکت کردن، فراخ صحبت کردن، تأکید بر اشتراکات و پرهیز از موضع‌گیری صریح را انتخاب می‌کنیم. اما این کاری است که جبهه‌ی مقابل دقیقاً برابرش می‌ایستد. استراتژی هالیوود برای مبارزه با اسلام واضح‌ترین مثالش است.

آن کارها هنری نیست. مثال بزنید تا بگویم هنری نیست. خروارخروار فیلم‌هایی که هالیوود می‌سازد صنار نمی‌ارزند و تأثیری هم ندارند. اما آن فیلمی که با این ویژگی‌ها صحبت کرده است تأثیرش تا الی‌الابد از ذهن من و شما پاک نمی‌شود. ما هم که آن را می‌بینیم، می‌گوییم بارک‌الله و دست می‌زنیم.

اگر جریان مقابل را هالیوود در نظر نگیریم و سینمای روشن‌فکری خودمان را در نظر بگیریم، الآن تلقی عام از کار در این جبهه این شده است که هرچه صریح‌تر حرف زده شود و انتقاد شود و... نشانه‌ی آزاداندیشی بیشتر است و البته بخشی از آن‌ها هم دائماً انتقاد می‌کنند که فضا برای صریح‌تر حرف زدن ما باز نیست و ایده‌آل‌شان هرچه صریح‌تر، مطرح کردنِ مسئله است. در مقابل در سمت دیگر آدم‌هایی که می‌خواهند این آرمان‌ها را مطرح کنند، هرچه صریح‌تر حرف بزنند، این صراحت مصداق ضعف عقلانیت آن‌ها تفسیر مشده و بعضاً در رسانه‌ها هم دیده شده که هر گونه اظهارنظر این گروه با پیش فرض متحجرانه بودن، بلافاصله متهم شده است. این دو سوی یک ماجراست.

وقتی «مختارنامه» به من پیشنهاد شد، می‌دانستم اگر این سریال با ذهنیت آن‌ها ساخته شود، محدود به جامعه‌ی خود ما می‌شود و به من انگ قوم‌پرستی و قبیله‌گرایی هم خواهد خورد.

من به آن جبهه‌بندی کاری ندارم و اصلاً دغدغه‌ام هم نبوده است. بگذارید صریح بگویم: من به یک باور رسیده‌ام. فیلم دینی فیلمی نیست که در آن حتماً نماز نشان داده شود. در سریال «امام علی (ع)» ما فقط دو صحنه‌ی نمازخوانی داریم. هنر به من آموخته است اگر رفتاری دراماتیک نیست، حذفش کن، چون تأثیری نمی‌گذارد. اما اگر آن رفتار باعث اتفاقی می‌شود که در جان مخاطب می‌نشیند و در یادش می‌ماند و آن را فراموش نمی‌کند، آن صحنه را بگذار. مالک اشتر در سریال «امام علی (ع)» در یک صحنه نماز می‌خواند. من خیلی انتقاد شنیدم که چرا در این سریال همه‌ی آدم‌های جبهه‌ی مخالف امام علی (ع) سر سجاده در حال نماز خواندن هستند، اما یکی نیست در جبهه‌ی امام علی (ع) نماز بخواند. این یعنی اینکه تعریف کار هنری هنوز برای ما جا نیفتاده است. شخصیت مالک اشتر به‌شدت برای من مهم بود. همه‌ی رفتارش الگو بود و بنابراین جایی به نماز ایستاد که ارزش همه‌ی نمازها را کنار بزند و این‌طور خودش را به مخاطب تحمیل کرد.

تبدیل کردن رفتار و اعتقادات شیعی به سینما خیلی سخت است. حوصله می‌خواهد و باید برای آن وقت بگذاریم و کار کنیم تا بشود. من تا جایی که توانستم، این کار را انجام دادم کردم و احساس کردم اگر این کار را اینجا انجام دهم، آن تأثیری را که هنر و من دنبالش هستیم، می‌گذارد. اما اگر توقع این باشد که من آدمی درست کنم که ریش داشته باشد و مدام نماز بخواند و من بخواهم بگویم این بچه‌مذهبی فیلم من است، هرگز این کار را نمی‌کنم و اگر هم جایی ببینم، موضع می‌گیرم و می‌گویم که تو داری نوع این تفکر را خراب می‌کنی.

احساس می‌کنم مسائل خیلی پیچیده و مهم‌اند. خواهش من این است که آن‌قدر از هنر متوقع نباشید و تکالیف حوزه‌های دیگر را به حوزه‌ی هنر نیاورید. کارهایی را هم دیگران باید بکنند.

حوزه‌ی علمیه باید سؤال ایجاد کند و به آن پاسخ بدهد و آن را برای روشن‌فکر ما امروزی، قابل‌فهم و باورپذیر کند. این وظیفه‌ی هنر نیست، بلکه عالم دین باید بنشیند و به سؤالاتی که نسل امروز و روشن‌فکر ما با آن‌ها مواجه است، پاسخ بدهد. از من هنرمند نخواهید که پاسخ آن شبهات را بدهم، چون وظیفه‌ی من یک چیز دیگر است. همین‌جوری می‌شود که بعد شما می‌خواهید من را آنالیز کنید. این‌گونه تحلیل می‌شود که میرباقری با صراحت حرفش را نمی‌زند و محافظه‌کار است. نه، من محافظه‌کار نیستم. این برمی‌گردد به نوع نگاه من به هنر و نوع رسالتی که برای هنرمند قائلم. اصلاً قبول ندارم که هنرمند باید به این مسائل جامعه پاسخ بدهد.

این مسائل را باید اشخاص دیگری بگویند. من به آنچه به فطرت انسان و احساسش مربوط است کار دارم. ما چرا در مقایسه با روشن‌فکران و جبهه‌ی مخالفمان این مشکلات را داریم؟ چون با این‌جور خلط مباحث مواجهیم. سینما در جاهایی می‌تواند و در جاهایی هم نمی‌تواند و در جاهایی هم برای اینکه بتواند، باید سال‌ها کار کند. این‌طور نیست که هر مسئله‌ای را مطرح کنیم و بعد به میرباقری بگوییم حالا راجع به آن فیلم بساز.

من سه گانه‌ای ساختم برای تلویزیون «سپیده» و «سایه» و «ستاره» و در آن تعریفی که از دین می‌شود این است که می‌گوئیم «دین یعنی راضی بودن به رضای خدا». هر سه داستان این سه‌گانه در حرم امام رضا(ع) تمام می‌شود و در هر سه مسئله‌ای برای سه زوج مطرح است. در یکی در آخر فیلم، زن می‌میرد و بچه‌شان به دنیا می‌آید، در دیگری مثلا بچه‌دار نمی‌شوند و... اما در کار سفارشی می‌بینیم که سفارش‌دهنده می‌گوید آخر کار باید حتما بچه‌دار شوند، یا شخصیت نباید بمیرد! آیا تعریف دین این است که همه چیز به خیر و خوشی تمام شود؟ وقتی این‌گونه پیش می‌رویم، مردم از دین زده می‌شوند؛ زیرا در زندگی آنها پدری یا مادری مریض می‌شود و به هر دلیلی می‌میرد - چون مرگ است و همه می‌میرند. آنها با همه دعاها و نذر کردن‌هایشان و با توجه به این تعریفی که شما از دین ارائه داده‌اید، به تناقض می‌رسند و اعتقاداتشان ضعیف می‌شود. چرا آن تعریف را از دین نمی‌دهید که مثلا دین یعنی راضی بودن، توکل و... ؟ یعنی ما آمده‌ایم گفته‌ایم دین یعنی مریض شفا می‌گیرد! بعد وقتی برای مخاطب چنین معجزه‌هایی رخ نمی‌دهد، باورش را به دین از دست می‌دهد.

یا مثلا فیلم‌هایی که برای ماه مبارک رمضان ساخته می‌شود را در نظر بگیرید؛ ما در حدیث و روایت داریم که شیطان در این ماه در غل و زنجیر است، اما در سریال‌های ماه مبارک ما همیشه شیطان سر و کله‌اش پیدا می‌شود و این کاملا برخلاف اعتقادات دینی ما است. تازه کلی هم مشاور مذهبی در فیلم‌ها و سریال‌هایمان کار می‌کنند مثلا!

بنابراین به نظر من در آثار مناسبتی و سفارشی سطحی، تعریفی که از دین ارائه می‌شود، مردم را نسبت به دین و خدا طلبکار می‌کند و وقتی طلبشان برآورده نمی‌شود دین‌گریزی زیاد می‌شود. چون شما همیشه دارید معجزه و مریض‌هایی که شفا می‌گیرد را نشان می‌دهید یا مثلا همه دعاها در فیلم‌ها برآورده می‌شود! کسی نمی‌گوید اینها اتفاق نمی‌افتد، اما شما ببینید این معجزه‌ها و شفا گرفتن‌ها چند درصد است و میزان کسانی که شفا نمی‌گیرند چند درصد؟ بعد وقتی مردم زندگی واقعی‌شان را می‌بینند و مشاهده می‌کنند و در می‌یابند که تناسبی بین زندگی واقعی و تصویری که شما از زندگی دینی داده‌اید، وجود ندارد، این باعث می‌شود که مخاطب از دین زده می‌شود و دین و اعتقادات هم کارکردش را از دست می‌دهد. این کار توسط چه چیزی رخ می‌دهد؟ با آثار سطحی که ساخته شده و آثاری که تعریف غلطی از مذهب و دین دادند. این آثار لااقل با چیزی که ما از دین و اعتقاد آموختیم اصلا توافق و تناسب ندارد، یعنی دین اصلا آن چیزی نیست که در برخی آثار ما نشان داده می‌شود. مثلا در همان سه‌گانه من نشان دادم که اتفاق خوبی برای آن سه زوج نمی‌افتد، اما آنها به یک حال خوب می‌رسند و مثلا به مونولوگ‌های خیلی جدی‌ای در خصوص اعتقادات می‌رسیم که برای مثال «سایه» در آخر به خدا می‌گوید «خدایا توبه می‌کنم از ناامیدی به درگاه تو و...» و رضایت خود را از حکمت خدا نشان می‌دهد. چون قرار است که شخصیت سیری را طی کند تا به یک آگاهی درونی برسد، یعنی اگر به بچه نمی‌رسد ولی به یک رضایت خاطر دست پیدا می‌کند. به یک آگاهی از اینکه چرا به بچه نرسیده است و از این نرسیدن هم رضایت خاطر احساس می‌کند. ولی متاسفانه در تعریف سطحی ما از دین این‌طور تصور می‌شود که اگر کسی بچه‌دار نمی‌شد، در پایان یک فیلم دینی باید حتما بچه‌دار شود. یا اگر کسی مریض است، باید حتما در آخر فیلم شفا بگیرد. به نظر من این تعریف غلط و خرافی از دین است.

بنابر این من فکر می‌کنم یکی از مهمترین دلایلی که کسی طرف ساخت آثار ایجابی نمی‌رود این است که آثار شاخص این حوزه خیلی کم است و افرادی نابلد آثاری ساخته‌اند که دیگر رغبتی برای رفتن به آن سمت وجود ندارد.

معتقدم آنقدر که آثار اثباتی به ما لطمه زده است، آثار سلبی و نقدها به ما لطمه نزده است و من این را خیلی جدی می گویم و پای آن هم می‌ایستم چون علی‌رغم اهمیت این موضوع خیلی از این جهت به آن توجه نمی‌شود. من خودم اینگونه آثار را می‌بینم و باید بگویم که وقتی تعاریف این آثار مناسبتی از دین را می‌بینیم به شدت خسته می‌شوم.

از طرفی هم این فیلم‌ها اصلا منطبق با واقعیت اجتماع نیست، چون مخاطبان، زندگی مردم را می‌بینند و با دیدن این فیلم‌ها متوجه می‌شوند که آنچه نشان داده می‌شود همانی نیست که وجود دارد.

متأسفانه تریبون‌های فرهنگی ما در این زمینه خوب عمل نکرده‌اند، یعنی تعریف درستی نداده‌اند و پژوهش هم نشده است. برای مثال در تولید فیلم‌های دفاع مقدس، انقلاب و... هزینه زیادی صرف پژوهش و تکنیک آن‌ها می‌شود، یا چه قدر کار را به دست یک آدم کاربلد داده‌اند که به اصطلاح بتواند کار را در آورد؟ معمولا کمتر چنین اتفاقی می‌افتد و به آثار سفارشی لطمه‌های جدی وارد می‌شود.

به من پروژه‌های مختلفی سفارش شده اما من نساختم در حالی که پول‌های میلیاردی هم به آن فیلم‌ها اختصاص داده بودند. البته نه اینکه من نخواهم آن موضوعات را بسازم، بلکه گفتم من باید خودم به آن برسم و تا وقتی که به این ایده نرسیده‌ام، بر مبنای سفارش نمی‌سازم. یعنی من وقتی می‌توانم راجع به جنگ فیلم خوب بسازم که حسم آمادگی تولید چنین فیلمی را داشته باشد. تله‌فیلم‌هایم هم همین‌طور هستند و من آن‌ها را با ایمان ساخته‌ام. ولی همان آدمی که آن سه‌گانه را ساخته است، همان آدم می‌آید مثلا یک اثر سلبی را هم می‌سازد و نقد جدی‌ای را به وضعیت اجتماعی و مناسبات رفتاری بین آدم‌ها مطرح می‌کند. برای همین به نظر من، هر جا که دیدیم اثر خوبی ساخته شده است باید بدانیم که خود فیلمساز جلو رفته است.

مسئله را از سوی دیگر هم می‌توان بررسی کرد؛ به نظر می‌رسد در حوزه ساخت آثار ایجابی در حوزه سینمای اجتماعی، دینی و اخلاقی گاه بعضی از فیلمسازانی که دارای دغدغه اخلاقی هستند یا حتی پیشینه دینی دارند و جزء فیلمسازان کاربلد انقلابی هم محسوب می‌شوند، تحت نوع خاصی از محافظه‌کاری یا رودربایستی دست به ساختن آثار آرمانگرایانه یا اخلاقی، البته با ویژگی غیرشعاری نمی‌زنند.

من معتقدم اگر چنین چیزی هم باشد باید دنبال آن علت بگردیم، ما همیشه نتیجه را می‌بینیم اما نمی‌گوییم چه شد که اینطور شد! هیچ وقت آن طرف قضیه مطرح نمی‌شود.

برخورد ما با اتفاقاتی که در اجتماع هم رخ می‌دهد، همین است و ما باید به طور جدی دنبال علت بگردیم. در آثار سلبی گاهی راجع به علت‌ها حرف زده می‌شود، یعنی راجع به اینکه چرا اینگونه نیست یا چرا آرمان‌ها و ارزش‌ها از بین رفته صحبت می‌شود. اما این عمومیت ندارد!

یک بخشی از دلیل اینکه چرا سینماگران به آن سمت نمی‌رود، همین یک‌سویه شدن قضیه است؛ در هالیوود سیستم را بد نشان نمی‌دهند، اما آدم‌ها را حتی رئیس جمهور را هم بد نشان می‌دهند. اما ما نمی‌توانیم راجع به این مسائل فیلم بسازیم و اجازه نداریم که وارد این ماجراها بشویم. ما یک سری خط قرمزهای کاذب داریم که کاملا با جابه‌جایی مدیران تغییر می‌کند. مثلا در دوره‌های مختلف فیلم‌هایی ساخته شده است که با سلیقه مدیر دوره بعدی همخوان نیست. بنابراین هنوز خط قرمزها مشخص نیستند. دلیل این هم آن است که ما هنوز یک مدیریت فرهنگی واحد نداریم، بلکه جزایر مدیریتی فرهنگی داریم و مدیریت به صورت جزیره‌ای اعمال می‌شود. ارگان‌های مختلف از ارشاد گرفته تا دیگر ارگان‌ها نظریات مختلفی دارند. آن جایی که اشخاص وارد فیلم‌سازی می‌شوند و نظرات خودشان را اعمال می‌کنند، ما چون مدیریت واحد فرهنگی نداریم این حوزه تبدیل به جزیره‌های مختلفی شده است.

همه این‌ها درست است، اما به نظر من این به خود سینماگران هم مربوط می‌شود. شما با این موافق نیستید؟

اول اینکه باید بگویم، هزینه این سینماگران را همین جزایری که گفتم می‌دهند، دوم اینکه سینماگر چیزهایی را می‌بیند که بر او تاثیر می‌گذارد. مثلا آثاری را ساخته‌اند که مورد حمایت قرار نگرفته و حتی با او بدرفتاری شده و بدین‌ترتیب نگاهش از یک جایی، دیگر عوض شده است و یا اینکه نسبت به او بی‌اعتماد بوده‌اند. مثلا در دوره قبل به من اعتماد نشد اما در این دوره اعتماد شد، مطمئن باشید که نتیجه تفاوت خواهد کرد، البته برای فیلمسازی که نمی‌خواهد رندی کند، چون همیشه در همه جای دنیا فیلمسازانی هستند که رندی و سو استفاده می‌کنند و همیشه هم این افراد هستند! ولی به فیلمسازی که در این کشور فیلم می‌سازد و دغدغه هم دارد، باید اعتماد بشود و تأکید می‌کنم تا اعتماد نباشد اتفاقی هم نخواهد افتاد. این بی‌اعتمادی‌ها خیلی لطمه وارد می‌کند.

من یک‌بار به آقای شمقدری گفتم هر تلاشی هم بکنید، نمی‌توانید من را به آنجا که می‌خواهید برسانید، چون ایشان فکر می‌کردند می‌تواند با برخوردهایشان من را به جناح و جریان خاصی ببرند، درصورتی که من فیلم خودم را می‌سازم و شما دیدید که آمد و چه تحلیل‌ها و نقدهایی هم آثار من شد.

بنابراین آن فیلمسازی که شما می‌گویید محافظه‌کار شده است علت‌های مختلفی دارد و همانطور که نمی‌شود راجع به سینمای اجتماعی تعریف دقیقی بدهیم، در رابطه با این مسئله هم نمی‌شود علت دقیقی بدهیم. یعنی مسائل زیادی برای محافظه‌کار شدن فیلمساز مطرح است؛ از جمله سرمایه، اعتماد، مدیریت‌ها و جزایر مختلف مدیریتی و... .

به نظر من فیلم ساختن در زمانه ما خیلی سخت است، در همه جای دنیا سخت است اما در اینجا هم در این شرایط، سختی‌های خاص خودش را دارد. آن بازیگرانی که کارگردانی کردند شاید من را بهتر بفهمند، تنهایی یک فیلمساز را از اینکه از کجا باید شروع کند و تا کجا پیش برود، می‌فهمند! بنابراین ماجرا پیچیده‌تر از این حرف‌ها است! زیرا فیلمساز بدیهی‌ترین امکانات را هم در اختیار ندارد.

مثلا یک کارمند دولت، بیمه دارد اما بیمه‌ای برای سینماگر وجود ندارد. البته من برای این مسائل وارد سینما نشده‌ام و واقعا هم از سینما درآمدی کسب نکرده‌ام و در برابر پیشنهادهای هنگفتی که به من شده است برای آنکه دغدغه خودم را بسازم مقاومت کرده‌ام. اما به هر حال شرایط پیچیده است.

البته باز هم می‌گویم، سفارش خوب است و در همه جای دنیا هم وجود دارد، اما به شرط اینکه آن را به دست کننده‌اش بدهند! کما اینکه آثار سفارشی خوبی هم داشتیم مثلا حوزه هنری یا فارابی گاهی آثار سفارشی خوبی را تولید کرده‌اند. بنابراین من با سفارش مخالف نیستم اما می‌خواهم بگویم که ماجرا پیچیده‌تر از این است و به این راحتی نمی‌توانیم راجع به آن حرف بزنیم یا فیلمسازان را محافظه‌کاربدانیم.

من همه دلایل شما و این حرف‌ها را قبول دارم اما این پیش‌فرض هم قابل بررسی است که سینماگران امروز ما حساب خودشان را با آرمانی که شاید سال‌ها هم با آن زندگی کرده‌اند مشخص نمی‌کنند و گویا تردیدی به وجود آمده است. یا در یک فضای رودربایستی با آرمانی که داشته‌اند، قرار گرفته‌اند! شما این مسئله را قبول ندارید؟

دریک جاهایی این تحلیل وجود دارد و در یک جاهایی هم نه. مشکل ما این است که به جای اینکه به فیلمساز امکانات بدهیم، انگار بیشتر از او طلبکار هستیم. یعنی می‌گوییم چرا اینکار را کرده‌اند! اما نمی‌آییم بگوییم چه بر فیلمساز گذشته است. یعنی ما از پشت قضیه خبر نداریم.

اینکه فیلمسازان را به محافظه‌کاری و عدول از آرمان‌ها متهم کنیم، به نظر من نوعی عوام‌گرایی است و ما انتظار داریم که رسانه‌ها مانند عوام برخورد نکنند. آن تحلیل عدول کردن از آرمان‌ها عوام‌گونه است؛ یعنی اینجوری نیست. شما باید به این‌طرف گود بیایید تا ببینید چه خبر است. هرکسی که وارد سینما می‌شود، می‌گوید این‌ها حل شده‌اند در صورتی که اینطور نیست.

یعنی شما معتقدید هنوز نوعی از مبارزه آرمانگرایانه وجود دارد و فقط شکل آن تغییر کرده است؟

حالا من نمی‌گویم «مبارزه»! اسمش را همان آرمانگرایی بگذاریم؛ ممکن است که شکل‌اش عوض شده باشد، اما اصل ماجرا عوض نشده است.

مثلا فیلمسازانی بوده‌اند که حرف‌هایشان گاهی خوشایند رسانه‌ها، سیستم و دولت بوده اما گاهی هم حرفشان خوشایند این نهادها نبوده است و با آنها برخورد شده است. درحالی که باید در نظر بگیریم که این همان آدم است که قبلا حرفی شبیه حرف تو را زده است و در طول این مدت هم فرقی نکرده است. ممکن است در فروع چیزهایی عوض بشود ولی اما در اصول و کلیات خیر، چیزی عوض نمی‌شود.

محمدرضا آزادی

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش سوم

حلالم کن اگر عهدی شکستم

« و امید ایشان جان کندن ایشان است
عهد عتیق کتاب ایوب فصل یازدهم»

خشونت مشفقانه:

انتخاب فیلم amur «می‌شاییل هانکه» برای بررسی ساحت ضمنی خشونت شاید همان قدر غیرمنتظره باشد که عملکرد ژرژ در کنار «آن» در سکانسهای انتهایی فیلم. صحنه ابتدایی فیلم و هیبت فرشته‌گون یا مومیایی مانند «آن» با گلهای پیرامونش، که بازنمایی درونمایه مرگ و بزرگداشتگونه و در حال انهدام و نابودی «آن» را در خاطرمان حک می‌کند (طوری که به نوعی ذهنمان در فیلم هم در اختیار این صحنه است) و بلافاصله آمدن اسم فیلم: «عشق» گویی در همین نمای کوتاه فضای فیلم را به تصویر می‌کشد.

چه کسی می‌تواند صحنه پایانی فیلم «Amour» را از یاد ببرد؟ ژرژ بعد از حرکتی غافلگیرکننده و حواشی‌اش و بعد از بلند شدن از خواب، در اوج ناتوانی و توهم، همسرش را می‌بیند که حاضر شده و می‌خواهد از خانه بیرن برود و او هم همراهی‌اش می‌کند. این صحنه شاید به معنی تمام شدن ژرژ هم باشد.

دیوانه شدن، بعد از کاری که با همسرش می‌کند چندان دور از انتظارمان نیست. نگاه نگران ژرژ به «آن» و نحوه مواجهه او با بیماری و پرستاری از همسرش ما را متقاعد می‌کند که وی همسری دلسوز است و این مسیر تا انتها طوری پیش می‌رود که متقاعد می‌شویم کشتن «آن» به دست ژرژ از روی شفقت است و از سر لطف با همسر بیمارش است که چنان می‌کند. کشتن بیماران یا حتی تعابیری شبیه به اتانازی بارها پای پزشکان مختلف را به دادگاه کشیده و حتی پاپ اسبق هم از حواشی و شایعات این قضیه بی‌نصیب نبوده است.

کار ژرژ را می‌توان «خشونت دلسوزانه» نامید. پذیرش مرگ زودتر از موعد برای رهایی از درد و رنج بیماری که از قضا تعبیر زیبایی هم یدک می‌کشد: مرگ شریف، مرگ آگاهانه، مرگ در کمال آرامش و.... کارکرد خشونت در این مصادیق دچار جابهجایی مبنایی می‌شود. در نمونه‌های دیگر خشونت عموماً به نوعی عریان یا حتی پنهان از طرف دیگری به قصد آزار ما خودنمایی می‌کند. اینجا اما اتفاقاً خشونت کارکردی کاملا متفاوت و ماهوی پیدا می‌کند. خشونت در مورد شما به کار گرفته می‌شود چون به صلاح شماست. خیر شما و آرامش زندگی در همین خشونتی که به شما خواهد رسید، نهفته است. البته این ساحت استعداد عجیبی برای به کج راهه رفتن و افراط و تفریط در موارد مختلفی از جمله مصادره به مطلوبهایی مثلا در همین مورد بیماری سالمندان، بچه‌ها و فقرا دارد که معتقد است نبودن این افراد در واقع کمکی صادقانه به زندگی آن‌هاست تا جلوی رنج عینی آن‌ها را بگیرد.

روند فیلم آرام آرام مرگ تدرجی آن را به تصویر می‌کشد و حقیقتاً حتی فضای آن خانه که در پلانهای اولیه چشم نواز بود را سراسر ملال-آور و آکنده از خفگی می‌کند. آثار بیماری «آن» بر روی جسمش نمایان می‌شود اما این تغییر برای ژرژ روانش را نشانه گرفته است. رفته رفته می‌بینیم که وی دچار نوعی رخوت، سردرگمی و خستگی می-شود که البته نه به خاطر پرستاری از همسر که به دلیل مشاهده درد کشیدنش است. این عصبیت در سکانس جر و بحث با دخترش «اوا» به خوبی نمایان است. ژرژ نمی‌تواند درد کشیدن «آن» را ببیند. پرستار بی‌عاطفه را اخراج می‌کند، برایش کتاب می‌خواند و موزیک پخش می-کند. صحنه تمرین آواز ژرژ و «آن» با انتخاب هوشمندانه آهنگ «روی پل آوینیون...» و همراهی «آن» با وضعیتی ترحمانگیز و البته ممارست با حوصله و امیدبخش ژرژ در همراهی و کمک به «آن» برای خواندن آواز، شفقت مرد را برایمان اثبات می‌کند و احتمالاتی از قبیل کشتن به خاطر راحت شدن از دست همسرش را بیاساس می‌کند.

بی‌راه نیست حتی اگر کلمات و نگاههای شاگرد «آن» را هم نوعی خشونت بدانیم که بار سنگین ترحمانگیز بودنش، «آن» را آزار می‌دهد و او هم در هر دو مرتبه آن را بروز می‌دهد: بار اول علناً از الکساندر می‌خواهد بحث را عوض کند و بار دوم بعد از خواندن نامه همراه سیدی او که برایش افسوس خورده بود با حالتی عصبی از ژرژ می‌خواهد که موزیک را که اجرای الکساندر است، قطع کند. دیدار الکساندر و صحبت-های او «آن» را چندباره با این واقعیت روبرو می‌کند: سلامتی و توانایی نوازندگیات را از دست داده‌ای.

گل خریدن و لباس نو بر تن جنازه «آن»، تصویری خاص از ژرژ به ما ارائه می‌دهد. تلاش برای پایانی شکوه‌مندانه و زیبا برای یک عمر زندگی عاشقانه. او گرچه شاید بتواند با کشتن «آن» در وجودش کنار بیاید اما، همین نبود «آن» و هولناکی فقدانش و نفس عملی که مرتکبش شده (خواه از روی دلسوزی و محبت) مشاعر ژرژ را مختل کرده و چه بسا بعید نیست که در انت‌ها آن را ببیند که مشغول آماده شدن است تا از خانه بیرون برود. چه بسا وجه عاطفی، او را در درک این ماجرا دچار مشکل کرده و به توهم رسانده؛ عواطفی که دستور مرگ زنش را داده‌اند. کشتن به خاطر علاقه، کشتن فردی که ظاهراً امیدی به بهبودش نیست و درد می‌کشد. پس چرا راحتش نکنم تا درد نکشد؟ ژرژ البته تصمیم خود را می‌گیرد.

سرگردانی و ناتوانی ژرژ در سکانسهای پایانی از جمله گرفتن کبوتر و ترک خانه به همراه همسرش، شاید انتخاب درست ژرژ را بیان می‌کند. اینکه عشق او به «آن» و حتی کشتنش این دو را از هم جدا نکرده و با هم خانه را ترک می‌کنند. از طرفی خیال و توهم ژرژ هم بیراه نیست اگر بگوییم به خاطر نفس کشتن معشوقهاش، اتفاق می‌افتد. اثر وضعی کاری که البته نمایان می‌کند چه عذابی برای انجامش کشیده است. ژرژ چه همسری مهربان، چه هیولایی آدمکش، قدری به تأمل وادارمان می‌کند تا به یکی از مبتلابه‌ترین مسائل روز اخلاقی فکر کنیم.

محمد کارت در گفت‌وگو با تسنیم:

«بختک» نق کلیشه‌ای نمی‌زند

«بختک» به لحاظ فرم و موضوع به فیلم قبلی شما خیلی نزدیک است. آیا «بختک» ادامه فیلم «خون‌مردگی» است؟ دلیل تمرکزتان روی آن منطقه چیست؟

«بختک» فیلمی است که خودش قائم به ذات حرف‌های خودش را می‌زند و موضوع و روایتش مجزا با «خون‌مردگی» است. اما کسانی که «خون‌مردگی» را دیده باشند با توجه به این که هر دو از یک جغرافیا و فرهنگ حرف می‌زند حض بیشتری از شناخت منش کاراکترهای فیلم می‌برند.

در زمان تدوین «خون‌مردگی» به این فکر افتادم که فیلمی درباره خانواده آن قشر با محوریت زن بسازم و فیلم تلاش کند تا کندوکاو بیشتری در این سبک زندگی داشته باشد. با این انگیزه فضای کلی طراحی «بختک» شکل گرفت. کاراکترها از بین تعدادی گزینش و انتخاب شدند و پس از چند وقت معاشرت با آنها فیلم را شروع کردیم .

سوژه های فیلم قبلی شما «خونمردگی» را دیده بودند؟

اصغر عزیزم که کاراکتر اصلی آن فیلم بود بله دید و دوست داشت و تحت تاثیر قرار گرفت. نکته جالب برای من این بود که فیلم کاری می‌کند که انگار یک آینه جلوی صورتت بگیری و زخم‌های صورتت را ببینی. متوجه می‌شوی که صورتت چه زخمی برداشته است و گریه می‌کنی. همچنین در حسرت خوب شدن آن زخم‌ها در دلت دعا می‌کنی. حس آنها نسبت به این دو فیلم که دیدند چنین بود. معتقدم در هر دو فیلم مخصوصا در «بختک» کاراکترها انسان‌های شریفی هستند که زندگیشان برخلاف آرزوهایشان گذشته است و قربانی شرایط شده‌اند. آنها آدم‌هایی هستند که می‌توانستند بهتر زندگی کنند اما اکنون در این مسند نیستند و فضا آن قدر برایشان جبر آمیز بوده است که مشکلاتشان بسیار بیشتر از خوشی هایشان شده است. هیچ کدامشان راه کجی نمی‌روند اما سبک زندگی و ریشه‌های اخلاقی که در منش آنها نهادینه شده با هم باعث شده است که یک زندگی سخت و خفقان آور را بگذرانند.

آیا با پخش این مستند کمکی هم به آنها شده است؟

هم اکنون برای «بختک» کار اصلی من و رامبد جوان تازه شروع شده است. از آنجا که رامبد دغدغه اجتماعی دارد و حرکت انسان دوستانه در خون اوست، برنامه‌مان این است که با اتمام تولید فیلم «بختک » با پخش آن در مجامع مختلف اعم از مراکز خیریه و ... یک سری حمایت‌های مالی و معنوی جلب کنیم و به زندگی آن چند خانواده‌ای که نشان دادیم کمک کنیم و اگر حمایت‌ها چشم‌گیر باشد، در جهت بهبود شرایط بقیه مردم آن خطه نیز قدم برداریم. همچنین مدتی است رامبد تلاش می‌کند تا یکی از کاراکترهای اصلی فیلم که مشکلی داشت بتواند برای بچه‌اش شناسنامه بگیرد.

فیلمسازی در مورد سوژه‌ای که انتخاب کردید مانند راه رفتن روی لبه تیغ است. برخی از اهالی رسانه در مورد تعدادی از سکانس‌های فیلم «بختک» مثلا آن سکانسی که جمع زنانه بود و زن کاراکتر اصلی درباره‌ی موضوعی صحبت می‌کرد و بقیه هم دردی می‌کردند و می‌گفتند ما هم چنین مواردی در زندگی داریم، حرف‌هایی داشتند و می‌گفتند این سکانس‌ها برای تعمیم دادن موضوع به کلیت جامعه و سیاه نمایی است.

این دو فیلم می‌توانستند حساسیت برانگیز باشند چرا که معضلاتی را نشان می‌دادند که فی نفسه تلخ هستند، اما با تامل و تمرکز کامل سعی کردیم این تلخی‌ها پس‌زننده و اغراق آمیر نشود. خوش‌بختانه واژه سیاه نمایی و یا بزرگنمایی یک معضل را، بسیار کم و در حد انگشت شمار از مخاطبان شنیدم.

تاکید من در تولید این دو مستند به ویژه در «بختک» بر این اساس بوده است که اگر فیلم من قرار است معضلات برخی از خانواده‌های جنوب شهری نظیر اعتیاد، فقر، طلاق و ... را نشان دهد، شکلی به آنها بدهم که هیچ کدامشان در فیلم بزرگ نشود مثلا موضوع اعتیاد یا طلاق در فیلم من بزرگ نشود. همه معضلات و کج روی‌ها در کنار هم و توام با هم یک اتفاق را رقم می‌زنند و یک سبک زندگی را می‌سازند. معتقدم برخورد محتوایی «بختک» با معانی زندگی جنوب شهری به هیچ عنوان کلیشه‌ای نیست و رویکرد جدیدی دارد. در حقیقت یک زندگی را نشان می‌دهیم که متشکل از بغض‌ها، امیدها، ناامیدی‌ها، شادی‌ها و غم‌ها است. همه این‌ها است که یک زندگی جنوب شهری را با هم می‌سازد. فیلم علیرغم پتانسیل‌های موجود نق‌های کلیشه‌ای سیاسی و اجتماعی نمی‌زند.

کاشت نشانه‌هایی در فیلم اعم از کارکرد یارانه یا کارکرد اعتقادات سیاسی و مذهبی و غیره به این دلیل است که در این زندگی‌ها وجود دارد، اما موضوع اصلی نیستند و اتکای فیلم به این مسائل نیست. مضامین مختلف در اتمسفر کلی «بختک» بازنمایی می‌شود.

تقریبا همه کاراکترهایی که انتخاب کردید دارای رگه‌هایی از طنز هستند. شما در انتخاب کاراکترها به این موضوع دقت کردید یا محیط آن را به وجود آورد؟ چرا که این طنز باعث می شود که مخاطب جذب شود تا انتهای فیلم را رها نکند.

به نظرم یکی از وجوه تمایز که این دو فیلم نسبت به سایر فیلم‌های اجتماعی با همین موضوع دارند، همین کاراکترها هستند که طنازند و ادبیاتشان، دایره لغاتشان و ... تماشاگر را به خنده وا می‌دارد. به جز زندگی متلاطم دیگر نکته‌ای که برای انتخاب کاراکترها در نظر گرفتم این بود که برخی از آنها بتوانند دینامیک خنده به فیلم اضافه کنند . البته نوع منش جنوب شهری خصوصا در شیراز اینگونه است که گاها در سخت‌ترین شرایط، برای تحمل یک واکنش و حرکت کمیک انجام می‌دهند. به این دلیل که بتوانند این حجم از غم را تحمل کنند بعضا به خنده متوسل می‌شوند. البته خنده آن‌ها از گریه‌شان تلخ‌تر است. هم اکنون در فیلم هم تماشاگر با آنها می‌خندد اما این خنده، خنده شیرینی نیست و خنده تلخی است که شاید اول بخندی اما بعدا ناراحت شوی که چرا خندیدی. به نظرم تلخی و شیرینی دراماتیک در زندگی جنوب شهری بسیار جذاب است.

در شخصیت پردازی‌های فیلم گاهی وجهه طنز شخصیت‌ها زیاد شده است و به لودگی کشیده شده است. پدر یکی از شخصیت‌های اصلی خیلی ساده لوح تصویرشده، به نظر شما مرز اخلاقی در فیلم زیرپا گذاشته نشده است؟

من هیچ وقت خارج از منطق فیلم و خارج از منطق آن مساله اجتماعی که درباره‌اش حرف می‌زنیم، هیچ کاراکتری را به خنده‌دار بودن مجبور نمی‌کنم. آن پدر، شخصیتش به گونه‌ایست که در زندگی اساسا هیچ مشکلی برایش مشکل نیست. هیچ وقت حالش بد نیست و زندگی را رها کرده است در حالی که دخترش شرایط نامناسبی دارد .

به نظرم این آدم باید به مخاطب معرفی شود. ما چگونه او را معرفی می‌کنیم ؟ برای او سکانس جداگانه‌ای باز نمی‌کنیم که در طول فیلم خودش را معرفی کند. سعی می‌کنیم از بین انبوه حرف‌های بامزه‌ای که دارد یک جاهایی از آن را انتخاب کنیم که با آن حرف زدن و دیالوگ‌ها شخصیتش را رو کنیم و بگوییم که چگونه آدمی است .

شخصی را تصور کن که سرش بشکند و استخوانش خرد شود و بگوید که دکتر نرفتم، داخل بطری شیشه‌ای فوت کردم مغزم سر جایش رفت و ... یعنی این آدم اگر در زندگی شخصی‌اش هم معضلی پیش بیاید رویکرد منطقی ندارد و یک حرکت غیر متعارف احمقانه انجام می‌دهد و زندگیش رفته رفته رو به فنا می‌رود. در حقیقت این جزو کاراکتر او است اما خنده هم می‌د. این آدم اندیشه زندگی‌اش این گونه است و ما عواقب این اندیشه را در زندگی بچه او می‌بینیم .

شما چیزی را به این شخصیت ضمیمه کردید که جای سوال دارد. زمانی که دوربین وارد خانه کاراکتر دوم می‌شود روی دیوار عکس‌های مذهبی، رهبر و امام است که منتصب به همان شخصیت لوده است. دلیل استفاده از این عکس‌ها چه بود؟

همین اندیشه آدم معلقی که توضیح دادم این کار را می‌کند . همان قدر که عکسهای الموت آمریکا و آیت‌الله خامنه ای و ... روی دیوار هستند، بر روی دیوار آن طرف هم عکس یک خواننده طاغوتی را آویزان می‌بینیم . اصلا اصراری به این نیست که بگوییم این آدم یک آدم مذهبی و انقلابی است چرا که این آدم اصلا ثبات ندارد. اصلا اصراری به سیاسی نشان دادن آن آدم هم نیست اما همین چیزهای کوچک در اندیشه او باعث می‌شود که تماشاگر کارکرد رایانه را بفهمد و اندیشه سیاسی او را به واسطه همین عکس‌هایی که روی دیوار است، بفهمد. در حقیقت بدون این که اصرار بشود می‌توان این معانی را برداشت کرد. به نظرم در یک فیلم اجتماعی گریز ناپذیر است که در آن رگه هایی از سیاست یا اقتصاد وجود داشته باشد و یا نقد فرهنگی در فیلم باشد .

به نظرم تمام این موارد در کنار هم یک فیلم اجتماعی می‌شود. اجتماع از یک تعداد آدم درست نمی‌شود بلکه از یک اندیشه کلی ساخته می‌شود و آن اندیشه کلی می‌تواند سیاست باشد. اصراری به این نداریم که فیلم روی پایه سیاسی بگردد کما این که می‌شد خیلی داغ تر از این که هست بسازیم و در سیاست وارد شود. اما شکل من و خواسته من این نبود که فیلم خیلی بخواهد موارد سیاسی را به چالش بکشد. این فیلم مفاهیم اجتماعی را هم در حد مسئله خانواده به چالش می‌کشد.

نرگس آبیار

همه زنان سینمای اجتماعی

سینمای اجتماعی یکی از بالنده‌ترین، جریان سازترین و ارزشمندترین گونه‌های سینمایی است که رسیدن به آن به عنوان جریانی میان متنی در حدفاصل جامعه و فرهنگ کار سختی است. این سینما دستورالعملی نیست یعنی نمی‌توان با سفارش بیرونی اعم ازدولتی و غیر دولتی در این حوزه به نتیجه مطلوب رسید.

سینمای اجتماعی باید ازاجتماع سفارش بگیرد. قهرمانان خود را از همین مردم اطرافمان بگیرد. زنان و مردانی که همه روزه از کنار ما می‌گذارند هر یک قهرمان یک داستان یا به عبارتی دیگر یک زندگی هستند که شاید تلنگری باعث همپوشانی این داستان با داستان زندگی ما شود. برای نمایش این زنان باید نیازها، مشکلات و دغدغه‌هایشان را شناخت. همچنین طبقه اجتماعی، خاستگاه و نوع زندگی آن‌ها را باید شناخت. ابتدا باید چشم را باز کرد و از این دریچه به آن‌ها نگریست و سپس دریچه‌ای دیگر به نام دوربین. همانطوری‌که بنی‌اعتماد به زیر پوست شهر نفوذ می‌کند و درون پرغوغای مادری ایرانی را ترسیم می‌کند و گلاب آدینه رو به دوربین به قلب دردمندش اشاره می‌کند و می‌گوید از این جا فیلم بگیرید! این تصویر به صورت کامل تعریف سینمای اجتماعی است.

نمایش صرف هرآنچه در جامعه می‌گذرد به فیلم اجتماعی مبدل نمی‌شود. در این مسیر باید درونیات انسان‌های معاصر را از دل هزارتویی به نام جامعه که خود ساخته‌اند، بیرون و به تصویر کشید که به یقین کار مشکلی است. در سینمای اجتماعی باید درام را از تار وپود جامعه تنید از خودمان و آدم‌های اطرافمان که در اثر گذر زمان معمول یا معمولی شده‌ایم، در این سینما درام از دل روزمره بیرون می‌آید بستری که شاید عاری از قهرمانان کلاسیک و حماسی باشد و قهرمانان آن خاکستری‌اند گاه کم رنگ و گاه پررنگ و در برخی مواقع حتی نمی‌توان بین قهرمان و ضد قهرمان به اجماع رسید و هر کسی از ظن خود با قهرمانی شبیه به خویشتن همراه می‌شود. این مقدمه بخشی از سختی‌های کار کردن در حوزه سینمای اجتماعی را نشان می‌دهد.

در شکل گیری سینمای اجتماعی در ایران و تبدیل این سینما به عنوان جریانی هویت‌دار شکی نیست که این سینما گاه به صورت قدرتمند و گاه به صورت حاشیه‌ای عمل کرده است. در واقع این سینما وجود دارد و بودن یا نبودن آن مساله نیست.

و اما به صورت خاص، بررسی تصویر زنان در سینمای اجتماعی که قطعا چالش برانگیزتر از تصاویر مربوط به مردان است. زنان دوران ما چه ویژگی دارند و از چه ریشه‌ها و خاستگاهی می‌آیند و در شرایط معاصر چه تاثیراتی را از جامعه، مدنیت و مدرنیسم پذیرفته‌اند و تصاویر مربوط به زنان در سینما تا چه اندازه با هویت آن ها منطبق است و به بیان دیگر و صریح‌تر آیا سینمای اجتماعی ایران تصویری درست از زن ایرانی نمایش می‌دهد؟

پاسخ به این سوال سخت است. سینما در پاره‌ای از موارد به تصویر واقعی و تاثیرگذار زن ایرانی نزدیک شده، اما در بیشتر مواقع این فاصله معنادار بین تصویر و واقعیت زن ایرانی دیده می‌شود. از نیمه پر لیوان وارد می‌شویم. چندین پرتره درخشان از زنان ایرانی در سینما وجود دارد که بی شک یکی از خالقان آن‌ها رخشان بنی اعتماد است. بنی اعتماد با «نرگس» نشان داد که به خوبی مشکلات زنان طبقه متوسط را می‌شناسد و این تصویر قابل لمس و تاویل بردار عامل ماندگاری فیلم «نرگس» در میان خیل عظیم آثار تجاری و یا فیلم‌های کم اثر آن دوره شد. در واقع بنی اعتماد تصویر متفاوت و کنش‌مندی از زن که در سینمای اوایل دهه ۶۰ به یک موجود حاشیه ای، تحت مالکیت مرد و بیشتر برای پر کردن کادر دوربین در سینما مبدل شده بود، ارایه داد تا دومین کلیشه رایج زن ایرانی بشکند و تصویر زنان در سینما از محدوده آشپزخانه و خانه فراتر رود که این مساله هم به نتایج مثبتی منجر شد و آفت‌هایی هم در پی داشت.

هم‌راستا با این جریان یعنی حرکت تصویر زن ایرانی در سینما به سمت واقعیت اجتماعی، باز شدن فضا موضوعات دیگری نیز مطرح کرد. یکی از این موضوعات حضور تاثیرگذار زن در سینمای دفاع مقدس بود. سینمای دفاع مقدس که سینمایی مردانه تلقی می‌شد و می‌شود در اوایل مسیر خود حضور زنان را تنها به بخش‌های خارج از جبهه محدود کرده بود و تصاویر زنان در این آثار معمولا با در دست داشتن تلفن و یا به دنبال نامه جست و جو کردن با اشکی برچشم و یا نگرانی خارج از وصف دیده می‌شد. اما یک فیلمساز مرد سرانجام این کلیشه را شکست. رسول ملاقلی پور با فیلم «سفر به چزابه» این کلیشه رایج را شکست و تصویری تاثیرگذار و کنشمند و در عین حال برآمده ازفرهنگ اسلامی و ایرانی را ترسیم کرد.

اگر چه به جنبه‌های اجتماعی سینمای دفاع مقدس اعتقاد داریم- چون به هر حال در هر فیلمی رگه‌هایی از نگرش به جامعه وجود دارد و همچنین ما در فیلم‌ها، ناگزیریم انسان‌ها و محل زنگی آن‌ها را نمایش دهیم که هر دو این موارد وصل به اجتماع می‌شوند- اما باز هم سینمای دفاع مقدس اتصال بیشتری به جامعه دارد. چون در این کنش، یعنی دفاع مقدس فرد تلاش می‌کند تا نیروی بیرونی که در جهت از بین بردن نظم اجتماعی موجود حمله کرده را متوقف کند و یا از میان بردارد؛ به همین دلیل تمامی اقشار جامعه در گیر این سینما می‌شوند بنابراین با توجه به جنبه‌های اجتماعی غیر قابل کتمان در سینمای دفاع مقدس می‌توان گفت ملاقلی پور با فیلم‌هایی چون «سفر به چزابه»، «هیوا» و حتی «مزرعه پدری» نقشی مهم در نمایش شأن و جایگاه زن ایرانی در سینما ایفا کرده است. زنان فیلم‌های ملاقلی پور تک بعدی نیستند. نقطه ثقل نگاه خانواده و ترکیبی از دختر، همسر و مادر محسوب می شوند. آن‌ها انسان‌هایی هستند که به عنوان مرکز جامعه هر کودکی از هر نسلی تنها با رسیدن به آن‌ها به آرامش می‌رسد. «هیوا» نمونه شاخص این زنان است و از سوی دیگر نباید از آثار احمدرضا درویش نیز بدون ذکر حداقل نام آن‌ها عبور کنیم. درویش نیز در «سرزمین خورشید» یا «کیمیا» تصاویری تاثیرگذار از زن ایرانی خلق می‌کند. در نهایت از این رهگذر، یعنی سینمای اجتماعی با رویکرد نمایش پشت پرده دفاع مقدس به یک اثر درخشان دیگر می‌رسیم که تصویری به غایت تاثیرگذار از مادر ایرانی به تصویر می‌کشد فیلم «گیلانه»؛ ساخته بنی اعتماد.

صحبت به درازا کشید چون سینمای اجتماعی ایران گستره وسیعی را در برمی‌گیرد ناگزیریم تا برای ادا شدن حق مطلب به برخی دیگر از مصداق‌ها نیز اشاره کنیم. یکی از رویکردهایی که با افزایش تصاویر زنان در سینما به وجود آمد نگاه توام با جابنداری یا فمینیستی به زن بود. نمادهای این نگاه که در تقابل با بخشی از جامعه مرد سالار شکل گرفته را درآثار برخی از آثار فیلمسازان کشور می توان یافت.

نکته شاخص اینکه این جانبداری در اغلب موارد شکل اگزجره و غلو شده‌ای به خود گرفت که درنهایت نمی‌توان تصاویر حاصل آن را چندان متناسب با شخصیت واقعی زن ایرانی دانست و گاه حتی برخی از فیلمسازان پا را فراترنهاده والگوهای شخصیتی و رفتاری زنان خارجی و عموما غربی را در فیلم‌ها رواج دادند که جامعه چندان با آن‌ها همذات‌پنداری نکرد و زنان مرد صفت و اکشن کار نتوانستند محلی از اعراب در سینمای ایران به دست آوردند در حالی که در دوره‌ای مردان اکشن کار مثل هاشم‌پور، قریبیان و.... سال ها سکان سینمای ایران را در دست داشتند.

در این میان نباید تصاویر تاثیرگذار نسل اول سینمای ایران از زن ایرانی را فراموش کنیم مهرجویی، تقوایی، کیمیایی و از نسل بعدی عیاری و حاتمی‌کیا و از نسل جدید اصغر فرهادی تصاویری تاثیرگذار از زن ایرانی خلق کرده اند. کیمیایی با فیلم «دندان مار» و «سلطان» شکل دیگری از زن ایرانی را ترسیم کرد. زنی دردمند و در عین حال قدرتمند که در جامعه مردسالار و خشن و کثیف گلیم خود را از آب بیرون می کشد. مهرجویی اما سنتی‌تر عمل می‌کند و زن ایرانی را در محیط اصلی کنش خود یعنی خانه با تمام ویژگی‌هایش ترسیم می‌کند تصویری که همه ما از زنان در ذهن داریم اما به دلیل روزمرگی به آن توجه نمی‌کنیم تا مهرجویی نشان دهد که در اطرافمان موجودات بزرگ و تاثیرگذار و جذابی از نظر نمایشی وجود دارند. فیلمساز جریان سازی چون ابراهیم حاتمی‌کیا که آثارش همواره مورد توجه اقشار مختلف جامعه بوده نقش مهمی در نمایش تصویری انسانی، کنشمند و حتی توام با درایت و قدرت از زن ایرانی در سینما داشت. قهرمانان مونثی صاحب هویت و برآمده از متن جامعه و متناسب با شأن زن ایرانی در آثار حاتمی کیا از «بوی پیراهن یوسف»، «از کرخه تا راین»، «روبان قرمز» تا «ارتفاع پست» دیده می‌شود که در نهایت با شخصیت نرگس در «ارتفاع پست» به اوج خود رسید. اما تقوایی و در ادامه او اصغر فرهادی تصاویر درست و برآمده از نیازهای واقعی زنان معاصر در روابط جدید مدنی و عرصه های اجتماعی متاخر تر از جمله فیلم‌های «کاغذ بی خط» و «چهارشنبه سوری» و در ادامه «جدایی نادر از سیمین» خلق کردند که جزو داشته‌های سینمای اجتماعی ایران محسوب می‌شود.

در نهایت برای جمع بندی این موضوع به صورت کلی می‌توان گفت که حضور زن در سینمای اجتماعی از اوایل انقلاب به صورت حاشیه‌ای شروع شد و در سینمای دهه ۷۰ به اوج خود رسید و از آن پس با جهت گیری‌های افراطی، غلوآمیز و جانبدارانه ادامه یافت و تاثیرگذاری اولیه خود را به مرور از دست داد. متاسفانه در این مسیر برخی از فیلمسازان تاثیرگذار به مرور مرعوب مشکلات و پیچیدگی‌های جامعه معاصر شدند و تصاویری تلخ، سیاه و یأس‌آوری از زن ایرانی خلق کردند و در این میان به جز آثار معدودی نتوانستند حق مطلب را در خصوص جایگاه اسلامی و ایرانی زن و به ویژه نمایش مادران این سرزمین خلق کنند. مادرانی که از پیدایش تمدن در ایران محور اصلی خانواده‌های ایرانی و اسلامی هستند.

تسنیم
سی و سومین جشنواره بین المللی فیلم فجر
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 محرابیان
■ **گرافیک و طراحی:** محراب محمّدزاده
■ **چاپ:** چاپخانه روزنامه جوان
■ **نشانی: تهران، خیابان میرزای شیرازی خیابان دوازدهم، پلاک ۲** ■ **تلفن: ۴۲۱۳۹۰۰۰**

خبرگزاری تسنیم
www.tasnimnews.com