تین

ویژه نامه
سی وسومین جشنواره بین المللی فیلم فجر
شماره چهارم ■ ۱۵ بهمن ماه ۱۳۹۳

صادق داوری‌فر در گفت و گو با تسنیم:

اطرافیان، فیلمسازی در مورد روحانی را سخت می‌کنند

«فیه ما فیه» مستندی است درباره روحانیون، البته با نگاهی متفاوت. مستندی که به گفته داوری‌فر نقطه پایانی است برای فیلمسازی ۵ ساله او درباره روحانیت. او معتقد است که فیلمسازی درباره روحانیت به دلیل مسائل اطراف روحانیت سخت است.

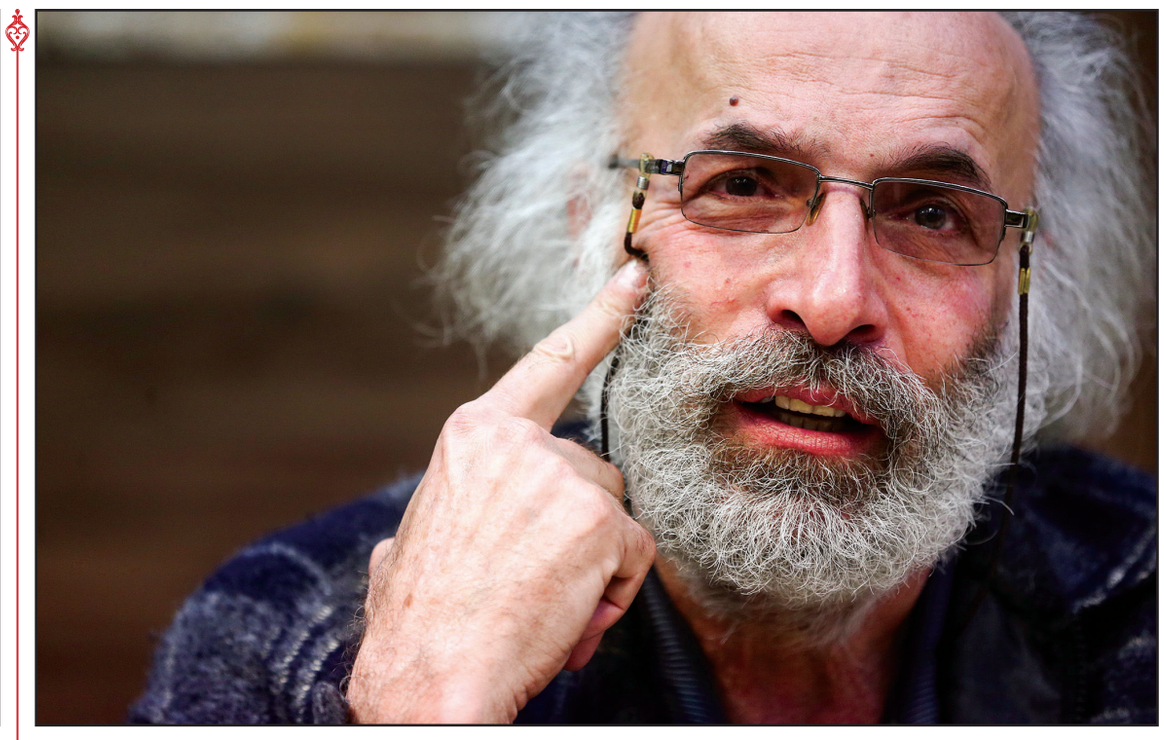
۴

امیرحسین عسگری در گفت و گو با تسنیم:

آن قدر مرد هستم که سراغ همسایه نروم

«بدون مرز» امروز به نمایش درمی آید و امیرحسین عسگری از امروز نام جدید سینمای ایران است.
عسگری از اولین تجربه اش سربلند بیرون آمده است. فیلم کم دیالوگ، دقیق، منظم و در عین حال هیجان برانگیز او تجربه جدیدی در رویکرد بین المللی سینمای ایران است.

۴



عکس: سیامک ابراهیمی

کیانوش عیاری در گفت وگو با تسنیم:

نتیجه سونامی محتوا زدگی در سینمای ایران بردگی فکری است

کیانوش عیاری، جهان بینی دارد. تکلیفش با دنیا، آدم ها، روابط و مهمتر از همه «سینما» روشن است و این در سینمای ایران، در سینمایی که بلاتکلیفی و باری به هر جهتی، یک اپیدمی بزرگ است، امتیاز کوچکی نیست. عیاری، سالهای سال فیلم ساخته است، قدم به قدم جلو آمده است و حالا در شرایطی که سینمای ایران به تعبیر خود او دچار سونامی محتوازدگی شده است، او به شدت به تحمیق مخاطب این بار با لباس نمادها و نشانه ها معترض است.
او ادعای بزرگی ندارد. پیروان و اطرافیان زیادی هم ندارد، در تمام این سالها فقط فیلم ساخته است و وقتی از او می پرسیم که چرا به موضوعات ملتهب روز نزدیک نمی شود می گوید: آدم سوءاستفاده نیستم.

عکس: محمدعلی مرزبان

یادداشت حمید نعت الله

هر نوع پافشاری مصرّانه روی قواعد ژانر احمقانه است

نعمت‌الله راحت فیلم می‌سازد. واضح است که عقده حرف زدن ندارد و این «راحت بودن» نعمت الله را با وجود حرکت در عالی ترین سطح سینمایی، از افتادن در چاه «تفاخر به تمایز» نجات داده است.
در روزگاری که سینمای ایران، در حال نفس نفس زدن زیر بار انبوه ریزش محتواهای درهم پیچیده است، نعمت الله دنیای ما را با فیلم هایش تازه می کند.
دوران آرمانگرایان بی ادعاست و نعمت الله یکی از این آرمانگرایان بزرگ عصر ماست، هر چند خودش دوست نداشته باشد که آرمانگرا صدایش کنند.
نعمت الله هم معتقد است سینمای ایران دچار محتوازدگی شده است.

یادداشت | حمیدرضا بوالی

علیه تفسیر، علیه نماد

سال ۱۹۶۳ سوزان سانتاگ، نویسنده و نظریه پرداز ادبی مقاله مشهوری تحت عنوان «علیه تفسیر» منتشر کرد. سانتاگ در این مقاله به شدت به میل فراگیر آن سالهای هنر و ادبیات جهان، عبور از مرزهای ظاهری پدیده ها و آثار هنری و ادبی و «تفسیر» آنها بر مبنای دیدگاه های مختلف حمله برد. او معتقد بود که بیماری جدید روزگار ما، کنار گذاشتن جنبه احساس در هنر و تسلط یافتن تفسیر عقل گرایانه در هنر است. چیزی که او انتقام خرد از هنر می نامید.
سالهای سال بعد، امروز در شرایطی که سینمای اجتماعی ایران به شدت درگیر بیماری ای به نام نمادگرایی شده است، خوانش دوباره این متن و بازگشت به جنبشی که او شروع کرد برای عقب راندن مرزهای نمادگرایی، یکی از شاخه های ترسناک و در عین حال مبتذل تفسیر، لازم و واجب است.
یادداشت اصلی امروز تسنیم در حرکتی نمادگرایانه انتشار دوباره چند بند مهم از مقاله علیه تفسیر سانتاگ است، در حالی که در دو صفحه سینمای اجتماعی، گفتگویی با کیانوش عیاری و یادداشتی از حمید نعمت الله درباره محتوا در سینما آورده شده است:

«محتوا نگاهی گذراست. برخوردی‌ست مثل یک جرقه. خیلی مختصر، خیلی مختصر است، محتوا.» ویلم دوکونینگ، در یک گفت‌وگو
«فقط آدم‌های سطحی‌اند که از روی قضاوت نمی‌کنند. راز این جهان دیدنی‌های آن اس ت، نه نادیدنی‌ها.» اسکار وایلد، در یک نامه
هیچ‌کدام از ما نمی‌توانیم معصومیتِ پیش از آمدن تئوری را بازگردانیم، دورانی که هنر نیازی نداشت که خودش را توجیه کند، دورانی که هیچ‌کس از اثر هنری نمی‌پرسید که چه‌چیزی گفته؛ چرا که می‌دانست (یا فکر می‌کرد می‌داند) که چه کاری کرده. از حالا تا پایان خودآگاهی، ما به وظیفه دفاع از هنر سنجاق شده‌ایم. فقط می‌توانیم برسر روش‌های متفاوتِ دفاع با هم دعوا کنیم. در واقع ما مجبوریم در دفاع از هنر و توجیه آن از هر روشی که از دید نیازها و تجربه امروزین چیزی به ویژه ابلهانه یا طاقت‌فرسا یا فاقد احساس جلوه کند، صرف‌نظر کنیم
امرزوه، مسئله ما خود مفهوم محتواست. مفهوم محتوا درگذشته هرچه که بوده، اکنون دیگر عمدتاً یک مانع به حساب می‌آید، یک دردسر، یک بی‌سلیقگی ظریف، یا نه‌چندان ظریف.
گرچه ممکن است به نظر برسد که تحولات واقعی در بسیاری از هنرها ما را از این مفهوم که اثر هنری اساساً همان محتواست، دور می‌کند، این مفهوم همچنان به طرز عجیبی مسلط است. می‌خواهم بگویم که دلیلش این است که این مفهوم اکنون تجلی‌اش نحوه خاصی از برخورد با انواعی از آثار هنری‌ست که نزد اغلب آدم‌هایی که هنرها را جدی می‌گیرند، تثبیت شده است. آن‌چه نتیجه مستقیم تأکید بیش‌از حدِ بر محتواست، روند بی‌وقفه و بی‌پایانِ تفسیر [interpretation] است. و برعکس، عادت برخورد با آثار هنری به قصدِ تفسیرکردن آن‌هاست که این توهم را استمرار می‌بخشد که واقعاً چیزی به عنوان محتوای اثر هنری وجود دارد.

• • •

تفسیر (برخلاف تصور عموم) یک ارزش مطلق، حالتی از ذهن در قلمروی بی‌زمانِ امکانات، نیست. خود تفسیر بایستی درون یک دیدگاه تاریخی آگاهی بشر ارزش‌گذاری شود. در برخی از زمینه‌های فرهنگ، تفسیر عملی رهایی‌بخش است، وسیله‌ای‌ست برای بازبینی، تغییر ارزش‌گذاری، و گریز از گذشته مرده. در زمینه‌های فرهنگی دیگر، ارتجاعی، گستاخ، بزدلانه، و خفقان‌آور است.

• • •

این دوران امروز است، که در آن تفسیر عموماً ارتجاعی و خفقان‌آور است.

یادداشت | هومن سیدی

سینما، تئاتر گلریز نیست

۳

مثل دود ماشین‌ها و صنایع سنگین که هوای شهرها را آلوده می‌کند، فوران تفسیرهای هنر امروزه حواس ما را مسموم می‌کند. در فرهنگی که معضل کلاسیکش حاکمیت فرد به بهای انرژی و ظرفیت جسمانی‌ست، تفسیر انتقام خرد است از هنر.
حتی از این‌هم بیش‌تر. این انتقاد خرد است از جهان. تفسیر به تحلیل بردن، بی‌رمق کردن جهان است، به قصد ایجاد جهانی سایه‌وار از «معانی».

• • •

در مدرن‌ترین موارد، تفسیر برابر است با نوعی امتناع حاکی از بی‌سلیقگی برای رها کردن اثر هنری. هنر واقعی این قابلیت را دارد که ما را عصبی کند. با تقلیل اثر هنری به محتوایش و بعد تفسیر کردن آن، آدمی اثر هنری را رام می‌کند. تفسیر هنر را مطیع و خوشایند می‌کند.
مهم نیست که قصد نویسندگان این بوده، یا نبوده، که آثارشان تفسیر شود. شاید تنسی ویلیامز هم همان تصوری را از اتوبوسی داشته باشد که کازان. شاید کوکتو در خون یک شاعر و اورفه دلش همان قرائت‌های پرشاخ و برگی را می‌خواسته که از این فیلم‌ها به عمل آمده، در قالب سمبولیزم فرویدی و انتقاد اجتماعی. اما حُسن این فیلم‌ها جای دیگری‌ست، نه در «معناها»ی‌شان. در واقع، نمایشنامه‌های ویلیامز و فیلم‌های کوکتو دقیقاً همان‌قدر که به این معانی مهم اشاره دارند، معیوب، جعلی، ساختگی، و فاقد قانع‌کنندگی هستند
اینگماربرگمان ممکن است تانکی را که در سکوت با جلال و جبروت شب هنگام از خیابانی خلوت می‌گذرد، یک سمبل جنسی معنا کرده باشد. اما اگر او این کار را کرده، این کارش احمقانه بوده. (لارنس می‌گوید: «هرگز به گوینده [نویسنده] اعتماد نکنید، به گفته [اثر] اعتماد کنید.») آن سکانس مربوط به تانک، با آن شیء خشن، به‌عنوان معادل حسی بی‌واسطه‌ای برای آن اتفاقات اسرارآمیز و غیرمنتظره [armored] در آن هتل، تکان‌دهنده‌ترین لحظه فیلم است. کسانی که برای آن تانک به تفسیر فرویدی متوسل می‌شوند، صرفاً نشان می‌دهند که برای آن‌چه روی پرده اتفاق می‌افتد، پاسخی ندارند.

تفسیری، که بر این تئوری به‌شدت مشکوک بنا شده که اثر هنری متشکل از مجموعه‌ای محتواست، حریم هنر را می‌شکند. هنر را به مقاله‌ای کاربردی بدل می‌کند، برای نظم بخشیدن به طرحی ذهنی از دسته‌بندی‌ها.

• • •

کنون چه نوع نقدی در دوران معاصر مطلوب است؟ چون من نمی‌گویم آثار هنری وصف‌ناپذیرند و نمی‌شود آن‌ها را توصیف کرد و یا درباره‌شان توضیح داد. می‌شود. مسئله این است که چه‌طور. نقدی که بخواهد در خدمت اثر هنری باشد، و نه این‌که جای آن بنشیند، چه شکلی‌ست؟ چیزی‌که در وهله اول موردنیاز است، توجه بیش‌تر به فرم است. اگر تأکید زیادی بر محتوا نخوت تفسیر را موجب می‌شود، توصیف‌های مفصل‌تر و تکمیل‌تر از فرم سکوت پدید می‌آورد.
بهترین نقد، که چیز نادری‌ست، از نوعی‌ست که ملاحظات محتوایی را در ملاحظات فرمی حل می‌کند. همچنین نقدهایی که توصیفی واقعاً دقیق، صریح و عاشقانه از ظاهر اثر ارائه می‌دهند، به همین اندازه با ارزش‌اند. این‌کار حتی از تحلیل فرمی کار سخت‌تری به‌نظر می‌رسد.
وظیفه ما یافتن حداکثر محتوا در اثر هنری نیست، چه رسد به این که بخواهیم محتوایی بیش از آن‌چه در آن هست به زور بیرون بکشیم. وظیفه ما این است که این محتوا را چنان تقلیل دهیم که بتوانیم آن را ببینیم.
هدف تمام تفسیرهای هنری اکنون باید این باشد که آثاری را–و از راه قیاس، تجربه خودمان را چنان بسازند که بیش‌تر، و نه کم‌تر، نزد خودمان واقعی باشد. کارکرد نقد باید این باشد که به‌جای آن‌که نشان دهد اثر معنایش چیست، نشان‌دهد چگونه این‌طوری‌ست، و حتی همین است که هست.

یادداشت | محمدحسین شفاعی

فاصله، مدارا، مرگ ماهی

«مرگ ماهی» جدیدترین اثر سید روح الله حجازی است که برخی آن را سومین بخش از سه گانه معروف او در ادامه «زندگی خصوصی آقا و خانم میم» و «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» می دانند. این یک قضاوت عمومی درباره حجازی، کارگردان جوان سینمای ایران در سال‌های اخیر است که به شیوه خاص خودش فیلم می‌سازد اما همواره از گفتن حرف و ایده‌اش به طور صریح امتناع می‌کند. به قول فیلسوف کهن یونانی شاید «میل دارد، خود را پناهان کند!» به احتمال قوی همین خودپنهان‌داری نظری که برخی از آن با عنوان «محافظه‌کاری در بیان» یاد می‌کنند، باعث شده او سینمایی با قدرت قصه‌گویی نه چندان قوی را دنبال کند و به نظر می‌رسد این روند در «مرگ ماهی» بیش از آثار گذشته‌اش نمود و جلوه یافته است.
مخاطب حق دارد که از خود بپرسد «حالا با این همه کش و قوس و سینماگری حرفه‌ای، کارگردان واقعا چه می‌خواست بگوید؟ چرا چیز خاص و برجسته‌ای در «مرگ ماهی» ارائه نشد؟ اگر آن نکته «مدارا» علی‌رغم همه اختلافات دیدگاهی قرار است گفته شود چرا باید این‌قدر لفافه‌پیچی شده و بعد بیان شود؟ روشن است که پرداخت واضح‌تر به این حرف‌ها برای مخاطب همان خط داستانی خواهد بود که او را تا پایان مجذوب و سرگرم نگه می‌دارد.»
«مرگ ماهی» نه حرف صریحی را به طور شفاف بیان می‌کند و نه قصه‌ای نقل می‌کند. این اثر روایت و گزارشی است از فرزندان یک خانواده که با مرگ مادر و وصیت او مواجه شده‌اند. فرزندانی که از نظر فکری و اعتقادی تفاوت‌هایی با هم دارند و روابطشان با هم به سردی و سستی گرائیده است. «مرگ ماهی» برای علاقه‌مندان به تاویل‌گرایی هنری دستمایه خوبی است تا حرف‌های زیادی از اثری بیرون بکشند که خود اثر از بیان صریحش امتناع دارد. برخی از این تاویل‌ها، می‌تواند با اخذ رویکرد اجتماعی صورت‌بندی شوند؛ فرزندان خانواده مادرمرده در «مرگ ماهی» شخصیت‌هایی هستند که می‌توان تیپ منطبق با هر یک را در جامعه امروز ایران تشخیص داد. در این تقسیم‌بندی می‌توان عده‌ای را با نگاه ایده‌آلیستی یا ارزش‌مدارانه لحاظ کرد و بسیاری را هم واجد نگاه غیرارزشی و دچار نسبیت‌باوری اعتقادی و ... . عده‌ای را می‌توان منفعل در نظر گرفت و بخش دیگری را فعال و کنش‌گر.
این تقسیمات قابلیت تعریف و گسترش زیادی دارند که چندان اهمیتی پیدا نمی‌کنند. آنچه که در «مرگ ماهی» مهم است اذعان به نوعی تکثرگرایی نظری و اعتقادی در خانواده است که چالش‌های بسیاری را هم پیش آورده و از همه این چالش‌ها مهمتر، فاصله و مغاک به ظاهر پرناشدنی است که بین هر یک از فرزندان و بدین‌ترتیب تیپ‌ها و قشرهای مختلف اجتماع ایجاد شده است.
این فاصله که به خوبی در فیلم روایت شده، باعث سستی و آسیب‌پذیر شدن هر چه بیشتر روبط انسانی شده است. بدین‌ترتیب هر یک از شخصیت‌ها که بنا بر فرض‌های تاویلی نمادی از تیپ و گروهی های اجتماعی هستند، آن به آن به فردیت و جدا افتادگی نزدیک شده و کاملا از هم فارغ و گسسته شده‌اند. نتیجه این وضعیت یک عذاب وجدان عمومی است که سردرگمی مضاعفی را وضع می‌کند. این سردرگمی در فیلم نمونه های زیادی پیدا کرده است.
شرایط بد اجتماعی و اخلاقی که به شکل نمادگرایانه روایت می‌شود، در نهایت با بدیلی که فیلم تلاش می‌کند وضع کند پایان می‌یابد؛ فیلم سعی دارد با مرکزیت دادن به مادری که پای حرف و دیدگاه تمام بچه‌ها نشسته و از جزئیات زندگی همه آن‌ها خبر دارد و حکم نوعی راهنما و مرکز ثقل را برای آنان را دارد، اظهار کند که فاصله گرفتن از هم به دلیل داشتن اختلافات سلیقه‌ای و اعتقادی یا حتی تنش‌های داخلی راهی است که فقط دوری بیشتر، اضمحلال گسترده‌تر و در نهایت به نیستی منجر خواهد شد.
رمزگشایی‌های پایانی فیلم که تاکید را بر تداوم نسل می‌گذارد، پیشنهادی برای ماندگاری حیات و بقاء همان خانواده و البته اجتماع است. البته این رویکرد سمت دیگری هم دارد که در جای خود باید بررسی شود و آن اینکه آیا تجویز از جنس «مدارا از راه پلورالیزم» هست؟

یادداشت | علیرضا جباری دارستانی

«گریه نکن! نخند! بیاندیش»

فرزندآوری، اخلاقا مستلزم پر شدن «شکاف» بنیادی‌تری است.
شکاف را باید فیلمی بدون ادا خواند، اثری که حساب شده و منسجم سخته شده و داستانی را روایت می‌کند که اشتراکات زیادی با آثار سینمایی ساخته‌شده در سال‌های اخیر دارد. نیمه دوم دهه ۸۰ و دهه ۹۰ شمسی تاکنون، برای سینمای ایران - از نظر کمیت آثار ساخته شده را باید دوران شورش هنرمندانه سینمای اجتماعی علیه رشد پر اعوجاج و نامتجانس آموزه‌های مدرنیته در جامعه ایرانی خواند. این شورش را از آغاز پیدایش‌اش بشتر توسط سینماگران جوان ساماندهی شدده و همچنان هم این سینماگران تازه‌کار هستند که آن را پیش می‌برند.
نکته قابل توجه و بحث در این میانه، آن است که این شورش، امکان نزدیک شدن و همدلی سینماگران جوان از هر طیف و جناحی را فراهم کرده اسست؛ امکانی که با گذر زمان به فعلیت نزدیک و نزدیک‌تر شده است. تصور چنین همدلی و نزدیکی‌ای شاید در نیمه دوم دهه ۷۰ و نیمه نخست دهه ۸۰ حتی به ذهن هم خطور نمی‌کرد. «شکاف» هم در این شورش نقش دارد و تم اصلی خود را بر نقد لجاجت اخلاقی فرد بریده از دیگران در جامعه‌ای گسسته از تساهل و تساح اخلاقی می‌گذارد؛ فردگرایی ناب منفعت‌طلبانه جهان مدرن در تجربه زندگی اجتماعی، شکافی را ایجاد می‌کند که آسیب آن «شرمساری جبران‌ناپذیری است».
داستان ساده و بی‌آلایش فیلم شکاف در مسیری تقابلی، زندگی دو زوج را پیش می‌برد که یکی از آنها نشانگر به تمامیت رسیدن لجاجت منفعت‌طلبانه ناشی از عقل ابزاری است و دیگری که زوج جوان‌تر است، در آستانه انتخاب مسیر و از این بابت در مرحله آزمون و خطا قرار دارد.
اگر چه ممکن است در نگاه سطحی‌تر دغدغه «شکاف» بحران جمعیت یا مسئله فرزندآوری به نظر بیاید، اما همانگونه که عنوان فیلم راهنمایی می‌کند، این اثر دغدغه‌ای بنیادی‌تر را وضع کرده است؛ «شکاف» در یک نگاه تاویلی می‌خواهد مخاطبش را متقاعد کند که بنیادی‌تر از مسئله فرزندآوری تغییر در نگاهی است که موجب شکافی دردناک شده و تا آن شکاف باقی است، فرزندآوری نتیجه‌ای جز خسارت و آسیب روانی نسلی نخواهد بود. اما اگر آن شکاف پر شود، فرزندآوری و خلاصی از بحران جمعیت چیزی نیست که کسی از آن گریزان باشد، و این را شخصیت «نسیم» در فیلم شکاف، با همه فردانیت منفعت‌طلبانه‌اش که به لجاجتی کور انجامیده اعتراف می‌کند. او در دیالوگ مهمی به «سارا» می‌گوید: «مادر بودن بهترین تجربه زندگی من بوده»
آنچه در فیلم «شکاف» از جهت ساخت بسیار اهمیت دارد و به نوعی جایگاه آن را در بین آثار سینماگران جوان ایرانی برجسته می‌کند، سادگی و بی‌آلایشی آن در فرم، ساختار، بازیها و روایت ماجرا است. این اثر به دور از افه‌های روشنفکرمابانه و فارغ از شوخی‌های لوس که عده‌ای خیال می‌کنند جزء جدایی ناپذیر سینمای امروز ایران است و اگر نباشد قطعا اثر سینمایی چیزی کم دارد، ساخته شده و از همین نظر فیلم بسیار ای است. اگر چه به عمد از شوخی و خنده هم بی‌نصیب نبوده است. «شکاف» توانسته فانتزیسم لوس مالوف در سینما را پشت سر بگذارد و چنان مخاطب را با خود همراه کند که از یک فیلم کاملا سرگرم شده، هم بخندد و هم بگرید؛ اگر چه باروخ اسپینوزا فیلسوف بزرگ هلندی در جایی گفته بود «گریه نکن! نخند! بیاندیش»، اما شکاف توانسته بود این سه را با هم جمع کند! این فیلم دغدغه جدی‌اش را نرم، هنری و غیرمستقیم با مخاطب به اشتراک می‌گذارد و او را به تفکر در باب تقدیر نسل‌اش دعوت می‌کند.

سال های احتیاط سینمای ایران است

تجمیع روایت‌ها و منطق ماجراهای سینمای ایران در پایتخت و عدم تمایل به رهایی از مرکزگرایی نهادینه شده در رسانه‌ها با بررسی عملکرد سینمای ایران در تمام این سال‌ها قابل اثبات است. فکر می‌کنید این تمایل به بودن در فضای تهران، روایت در تهران و منحصر کردن داستان‌ها و ماجراها در تهران به چه دلیل در سینمای ایران این‌قدر ریشه دوانده است؟ و چرا باید علیه‌اش بایستیم؟

این به نظرم جواب کلیش می‌شود این: سینمای ایران فعلا، به هر دلیلی، سالهای جسارت و ماجراجویی ش را پشت سر نمی‌گذارد. از منظر قصه و ماجرا سالهای احتیاط است این سال‌ها. چرخش و تراز مالی سینما توجیه کننده، هیچ نوع ریسکی نیست بنابراین حولِ مدل یا الگوی قصه‌های بفروش تاب خوردن شرط عقلِ معاش است و خبر بد اینکه عقلِ معاش وجه غالبِ تهیه کنندگان این سالهای سینماست. می‌شناسم تهیه کننده‌هایی که رویه و منش و جهانبینی خاصی را توی فیلم‌هایشان دنبال می‌کنند و گاها امضای اسمشان پای فیلم از امضای کارگردانشان هم پر رنگ ترند، ولی این‌ها، از انگشتهای یک دست بیشتر نیست رقمشان. الگوی بیخطر (از منظر گیشه) الگوی جهانِ قصه‌هایی ست که رخدادگاه‌شان تهران است. یا آدمهای درگیر ماجراهایش ساکنین تهرانند. چرا باید علیه ش بایستیم سوالیست که اول باید سر خودش (یعنی همین جمله سوال) به نتیجه برسیم. اول باید بگوییم چرا قصه‌هایی که مفصل ذکرشان رفت بالا قصه‌هایی هستند که با اقبال تماشاچی و مردم مواجه شده و آیا این اقبال جایی ش می‌لنگد یا خراب است؟ حقیقت اینست که مواجهه مخاطب با هنر (اینجا تماشاچی با فیلم) تبصره و دستور و آیین نامه بردار نیست. یعنی در این اقبال حقیقتی نهفته است. و این حقیقت عبارت است از اینکه تماشاچی فیلم دلش می‌خواهد سینمای این سالها- فعلا- دغدغه‌های روزمره زندگی مدرنش را دستمایه قرار بدهد و از آنجا که مدرن‌ترین شهر ایران، به لحاظ ساختار شهری، الگوهای مصرف مالی، پوشش و تکنولوژی (تمرکز دانشگاه‌ها یک نمونه‌اش)، و آلامُدترین گویش محوره‌ای، همه در تهران است، پس دوطرف معادله جور در می‌اید. یعنی تماشاچی گیر و گرفت‌ها و دغدغه‌های زندگی مدرن را می‌خواهد توی فیلم‌ها ببیند، و لوکیشنِ اصلی این زندگی در ایران، تهران است، پس فیلم مدرن، باید لباس تهران تنش باشد. حالا واقعا باید جلوی این خواست ایستاد؟ مسلما و قطعا نه!

اما در همین سوالِ نیمه غلط نیمه درست شما هم حقیقتی نهفته است. وَر درست سوال شما اینست که آیا سر میِ غذای سینمای ایران همین انواع محدود غذا بس است؟

نه بس نیست و سوئ هاضمه می‌اورد. یک وِر معده ورم می‌کند، یکورش می‌چسبد به هم و زخم معده می‌گیرد. مساله اینجاست که پدیدار می‌شود.

در جایی گفته بودید که لهجه غالب دراماتیک سینمای ایران، لهجه تهرانی است. اول اینکه این اتفاق چگونه رخ داده است و چه مسیری در سینمای ایران طی شده که به این مرحله رسیده‌ایم. دوم اینکه چگونه می‌توانیم این ماجرا را تغییر دهیم.

قسمتی از جواب این سوال را توی سوال قبلی می‌شود یافت. شما چالش‌های جدید زندگی، الگوهای جدید زندگی و رفتار و اتفاقات اجتماعی که نمودهای مینیاتوری و می‌نیمالی دارند را گزیر و گریزی نیست که بای لهجه مدرن (که توضیح دادم چرا این عنوان به تهران تعلق می‌گیرد) شرح دهید و روایت کنید. لنزِ این روایت‌ها تله است. یعنی بالایِ صدمیلیم‌تر.

یک محوطه کوچک را می‌خواهد درشت کند و بیاورد نزدیک و نشان بدهد. می‌خواهد قصه یک آدمی که با آپارتمان بغلی ش نمی‌تواند ارتباط برقرار کند را نشان بدهد، می‌خواهد یک کارمندی که منتظر قرعه کشی بانک است و زوم کرده روی بی‌ام وِ یی که قرارست به یکی برسد را نشان بدهد، دلتنگی‌ها و غم غُربت را نشان بدهد، می‌خواهد زنی که پولِ مهد کودک ندارد و نمی‌تواند بچه را با خودش سر کار ببرد و بعد بچه را توی اتاق نگهبانِ اداره گذاشته و مجبور است مدام بیاید پایین بهش سر بزند و بعدش.... را نشان بدهد، این‌ها را ما با لحنِ غیر تهرانی نمی‌پذیریم. چون گرفتاری مدرنی ست و مدرن یعنی تهران. تمام!

اما حالا همه ش این‌ها هم نیست. چیزهایی حسهایی دغدغه‌های کلیتر و کلاسیک تری هم هست که‌گاه گاه (این‌گاه گاه کلمه کلیدی ست) دلتنگش می‌شویم. این‌ها اتفاقاتی از زندگی هستند که در لانگ شات اتفاق می‌فتند. مثل اینکه بعد از مدتی دلمان هوای یک قهرمان بکند. چیزی که زندگی مدرن شهری ندارد. دلمان هوای یک عارفِ از دنیا بریده بکند. چیزی که زندگی شهری ندارد. (استثنا به کنار، در کلیت زندگی شهری مدرن، این‌ها همانقدر دوردستند که دایناسور). برای این هوس‌ها یک لنز واید می‌خواهیم. برای دیدن این‌ها، هر چه دورتر، همه چیز پیداتر!

برای این چیزی که از ما فاصله گرفته و زمان ما را از او و او را از ما جدا کرده، یک فُرم می‌خواهیم که مدام فاصله را به یادمان بیاورد. مدام ببینیم (لوکیشن) و بشنویم (زبان) که ما چه دور شده‌ایم از این کاراکترها، از این ماجراها، از این نوعِ نگاه‌ها به زندگی. در دو پرانتز قبل، اگر جای لوکیشن بگذاریم: شهری غیر از تهران و جای زبان بگذاریم: هر گویشی غیر از تهرانی، در و درتا یا به قول ریاضی خوان‌ها، دوطرفِ معادله مساوی می‌شود.

حالا دوباره از بالا به آنچه گذشت نگاه کنیم. فیلم تهرانی و فیلم شهرستانی مدلولهای کلامی‌ای هستند که از دال‌های خیلی اساسی‌ای پدید آمده‌اند. یک دسته بندیِ ژورنالیستی یا از سر تفنن نیست. دو نوع نیاز و غریزه هنری جاری و ساری است. ما برای دغدغه‌های با سایز و ماهیت‌های جداگانه، ابزار (که اینجا در جا و زبان متجلی شده) نیاز داریم. هیچکدام جای خالی آن دیگری را پُر نمی‌کند.

خب لابد سریع می‌خواهید بگویید که چرا آمارها با این حرف‌ها نمی‌خواند و در مقابل لشکر فیلمهای تهرانی، یک گروهان فیلم از دسته دوم برای دغدغه‌های کهن و کلاسیک نداریم.

اینجا سوال و ایراد و طلب شما وارد است. اما قضیه سخت به سیکلِ مرغ و تخم مرغ می‌ماند.

آیا ما دغدغه هایِ کهن کلاسیک را به یکسره وانهاده‌ایم و تماشاچی اصلا دلش شور چیزی از گذشته را نمی‌زند و سرش گرمِ همین روزمره گیِ دمِ دستش است؟ و اگر فیلمی از آنجا با دغدغه هایِ درشتِ آن سایزی بیاید، کسی حوصله دیدنش را ندارد؟

سوال را ترجمه می‌کنم: کسی دوست ندارد هر از گاهی شمایلی از خودِ سابقش را در فیلمی بر پرده سینمایی ببیند؟ غیر ممکن است! هم دوست دارد، هم دوست داشتنش را ثابت کرده است. کجا؟ اینجا:

نسبتِ تولیدیِ فیلمهای تهرانی به غیرِ تهرانی چقدر است؟ همینطور می‌دانی می‌گوییم حدودا بیست به یک یعنی پنج درصد.

حالا فیلم کالت‌ها را یک کمی به ذهن بیاوریم.... فکر کنیم. چیزهای خوبی می‌بینیم، باشو غریبه‌ای... ناخدا خورشید، همه امیر نادری، تمام سهرابِ شهید ثالث. تقریبا تمامِ قبادی (یا حداقل تمامِ فیلمهایِ بدردِ بخورش)

کلی از کیارستمی و....

اینجا دیگر قضیه بیست به یک نیست! نتیجه؟

نتیجه این است که از سیکل باطلِ مرغ و تخم مرغ رهیدیم. عیب از تماشاچی نیست، سینماگر کمیت‌اش لنگ است.

همه ما به وجود چیزی به نام حق روایت برای همه آدم‌هایی که در جامعه ایرانی زندگی می‌کنند معتقدیم. همه آدم‌ها باید بتوانند روایت‌های خودشان را در سینمای ایران جاری کنند. اما این حق روایت ظاهرا برای اقلیت‌های مختلف جامعه ایرانی حتی در سینمای ایران که مدعی تساهل و عدالت است دیده نمی‌شود. یکی از مهترین این اقلیت‌ها، شهرستانی‌ها و اقلیت‌های قومی هستند. فکر می‌کنید این مساله بیشتر از سوی مدیریت فرهنگی تمام این سال‌ها تجویز شده است یا نیاز به آسیب‌شناسی عمیقی در درون خود جامعه سینمایی ما دارد؟ یا اینکه برای تحلیل آن چاره‌ای جز مراجعه به متن جامعه نداریم.

مدیریت فرهنگی مدام تشخیصش را می‌دهد ولی نمی‌فهمد چه دوایی تجویز کند برای درمانش. بجای دیدن بلوچ و کرد و بندری، رفتند توی آن لوکیشن‌ها فیلم ساختند و یک نو درام توریستی بنا نهادند. یعنی اساسِ این درام و جذابیتش به میزانِ فاصله ایست که آدمهای آنجا و زندگیشان از الگوی تثبیت شده تهران دارند. می‌بیند باز هم مساله تهران است.

کلی فیلم از بلوچستان و گیلان و بوشهر و کردستان آمد در صورتی که ما نه بلوچ دیدیم، نه گیلک و نه....

این‌ها به نمایشگاه الگوهای زندگی در این وطن راه باز نکردند و این محرومیت عواقب داری ست. سینمای ملی، مرز را گاها بهتر و بیشتر از سرباز مرزبانی که سر تپه‌ای در مرز دوش فنگ راه می‌رود حفظ می‌کند. یعنی وزیر کشور باید بیاید بگوید سینما تو برای من چرا کاری نمی‌کنی؟ چرا ایرانِ من توی تو پیدا نیست؟ زبان شناس‌ها اساتید ادبیات و جامعه‌شناسی باید بگویند سینما تو مسئول لاغر و چیر شدن این زبان‌ها هستی، تو مسولی که سرانه یِ دراماتیک که منتج به سرانه غرور می‌شود، بینِ اقوام ایرانی کج و کوله تقسیم می‌شود.

پرفروش‌ترین فیلم امسال سینمای ایران، حداکثر ۴ درصد مردم را به سینماها کشاند. این یعنی اینکه اکثریت مردم ایران عملا اهمیتی به سینما نمی‌دهند. به همین صراحت. فکر نمی‌کنید یکی از دلایل مهم این اتفاق همین به رسمیت نشناختن حق روایت برای همه مردم است؟

نه. چون در صورتی حرف شما درست است که مردم در تهران که صاحبِ صدایِ اصلی و منوفنِ سینمای ایرانند، جلوی سینماها صف کشیده باشند و در سینماها را در چند مورد از پاشنه درآورده باشند! این بحثش پهن‌تر از این مجال است.

یک انحراف عمیق در این مساله حق روایت و پرداختن به مساله غیرپایتخت نشین‌ها وجود دارد. به خصوص در تلویزیون ما عادت کردیم که هر وقت قرار است به سراغ شهرستان‌ها و قومیت‌ها برویم، این پرداخت را محدود کنیم به شیوه‌های ظاهری زیست و نهایتا سبک زندگی آن‌ها، به شیوه لباس پوشیدن و غذا خوردن و لهجه خاص و... و انچه در اینجا مغفول می‌ماند منطق زندگی، شیوه نگاه به دنیا و مسائلی از این دست است. با این تحلیل موافقید؟ و برای بیرون آمدن از زیر این سایه سنگین چه باید کرد

اصلا پاشنه آشیل همین است. نگاه ویترینی کار را حالا خیلی سخت کرده برای برگرداندنش سر جای اول.

یکی از پاشنه‌آشیل‌هایِ اساسی روایت در شهرستان‌ها و از غیر تهرانی‌ها، مساله جذابیت است. متاسفانه در تمام این سال‌ها همه آنچه تحت عنوان سریال‌های استانی یا فیلم‌های شهرستانی شناخته شده است فاقد عنصر جذابیت است و کم کم این تلقی نادرست در اذهان به وجود آمده است که اساسا این نوع فیلم‌ها که خارج از جغرافیا و منطق تهران ساخته می‌شود نمی‌تواند جذاب باشد. اما در سه چهار سال اخیر فیلم‌های ساخته شده‌اند که این فرضیه را باطل کرده است. هم فیلم شما هم آثار می‌رکریمی و جوانان دیگر. فکر می‌کنید فرمول این جذابیت، که معمولا از جذابیت‌های معمول سینمایی مثل چهره، و لوکیشن شیک و روابط انسانی اغراق شده بی‌بهره است چیست؟

فیلم تهرانی و فیلم شهرستانی مدلولهای کلامی‌ای هستند که از دال‌های خیلی اساسی‌ای پدید آمده‌اند. یک دسته بندیِ ژورنالیستی یا از سر تفنن نیست.

خب هر چه فیلمهای کپی پیست در آپارتمانهای تهران بیشتر ساخته شود، یکهو شکرک می‌زنه دیگه. دلِ آدم می‌زنه. کم کم خودش در خودش نقیضش را می‌زاید. این خودش عامل و فاکتور مهمی بود و هست. به هر حال، در دوردست‌ها بکارتی هست، اما شکننده، دستِ نازک و امینی می‌طلبد که بیاورد و برساندش به سردرِ سینمایی در خیابانِ شلوغی در تهران.

نتیجه سونامی محتوا ز
بردگی فک

دو سال پیش عضو هیات انتخاب جشنواره فیلم فجر بودم. دیدن بی‌وقفه و پشت سر فیلم‌های خسته‌کننده کم کم تبدیل به ماجرای آزاردهنده‌ای شد .فیلم‌ها جذاب نبودند. البته جذابیت معیار خوب یا بد بودن فیلم نیست و من کلا در تماشای فیلم آدم سختگیری هستم. در هیات انتخاب آن سال هم صندلی‌ام را گذاشته بودم جلوی در که اگر خسته شدم از سالن بزنم بروم. دیدن روزی شش فیلم خسته کننده است و کسالت بار بودن تعداد زیادی از آن‌ها هم خسته‌ترم می‌کرد.

واقعیت این بود که من با چیزی به نام محتوازدگی در سینمای ایران روبرو شده بودم. فیلم‌های سینمایی به معنای واقعی کلمه، دیگر جذابیتی نداشتند، خسته‌کننده بودند و سرگرم هم نمی‌کردند. یکی از دلایلی که تصمیم به ساخت «آرایش غلیظ» گرفتم همین بود. «تماشایی» شدن فیلم اصلیترین هدف و برنامه من بود. اتفاقا زمان ساخت هم از همین کلمه «تماشا» استفاده می‌کردیم. به هادی مقدم دوست گفتم می‌خواهم فیلمی بسازم که ریتم تند و جذابی داشته باشد تا تماشایش لذتبخش باشد. این جذابیت نکته اصلی بود که به طرح اولیه اضافه کردیم.

گمان می کنم اولین وظیفه کسی که می خواهد متن دراماتیک بسازد و یا بنویسد، یک فیلمساز، یک فیلمنامه‌نویس و یک نمایشنامه‌نویس ایجاد جذابیت است. اولین مشقی که در مدرسه آن‌ها وجود دارد این است که چگونه تماشاگر را با خود همراه کنیم و جذابیت ایجاد کنیم. اولین تکلیف هیچ وقت این نیست که چه محتوایی به تماشاگر ارائه کنیم بلکه تکلیف بزرگ ما این است که مردم را جذب کنیم. برای این جذب کردن، البته کلمه دیگری هم به نام سرگرم کردن وجود دارد،اما این سرگرم کردن همواره محل دردسرها و مناقشه های زیادی بوده است. عده‌ای همواره می گویند که سینما کارش سرگرمی است و در عین حال گروهی نقطه مقابل این ایده هستند و با این موضوع کنار نمی آیند. به نظرم آنها که می‌گویند سینما سرگرمی است، هم کاملا آن را نپذیرفته اند و همچنین آنها که می گویند سینما ابزاری است برای پیام و ... هم به یک نظر سوتفاهمی دامن می‌زنند. راه حل من این است که اگر جای کلمه «سرگرمی» کلمه متناسب‌تری پیدا کنیم مشکل حل خواهد شد. در آثار هنری مثلا در یک اثر نقاشی، این جذابیت است که مخاطب را جذب می‌کند اما ماجرا به همین‌جا ختم نمی‌شود، همین جذابیت باعث می‌شود که به همین اثر نقاشی بارها نگاه کند و شاید تامل کند. بنابراین نمی‌توانیم بگوییم که اتفاقی که در جذابیت می‌افتد فقط سرگرمی است. بلکه چیزی فراتر از سرگرمی است، سرگرمی با یکبار مواجهه تمام می شود مثل تاثیری که سیرک روی آدم می‌گذارد. اما وقتی فیلم‌ها را هرچند وقت یکبار ، دوباره نگاه می‌کنیم و راجع به آن‌ها بحث می کنیم پس با چیزی فراتر از سرگرمی سروکار داریم. من خودم از کلمه «شورانگیز» زیاد استفاده می‌کنم، این لفظ سرگرمی پاسخگو نیست و این سوتفاهمی را که می‌گویید ایجاد کرده است.

اما چرا سینما از جذابیت دور شده است. چون خودش را محدود کرده است. اصلا این کلمه ژانر مایه دردسر است. وقتی برای فیلم ژانر انتخاب کنی مجبوری قواعد آن را هم رعایت کنی. همان کسانی که ژانرها را ابداع کردند در کارهایشان مدام مرزهایش را می‌شکنند، در حالی که فیلمسازان ما در ایران سفت و سخت پای قواعد قدیمی ژانر ایستاده‌اند. متاسفانه ما در زمینه دانش تئوریک جاری خیلی نصفه و نیمه همه چیز را بلد شده‌ایم. بیشتر مثل افرادی هستیم که از کتاب‌ها فقط فهرست‌هایشان را می‌خوانند یا حتی خواندن مقدمه کتاب‌ها هم برایشان سخت است. این تعاریف وضع شده مثل قواعد ژانر وضع درست و درمانی ندارد و حرف زدن درباره این موضوعات و سعی در لحاظ کردن آنها باعث آسیب شده است.اصولا به قول گدار قواعد آموخته می‌شوند که زیرپا گذاشته شوند. این آسیب‌های ناشی در درک نصفه و نیمه این قواعد را شما در روابط بین تهیه کننده و سینماگر، مسئولین و سینماگر و و منتقد و سینماگر می بینید.

نگاه ما به سینما تا اندازه زیادی به انحراف رفته است. سینما مگر هندسه است که قواعدش توسط طالس و فیثاغورت وضع شده باشد که اگر دایره‌تان یا مثلث تان دایره واقعی یا مثلث واقعی نباشد تهیه‌کننده و منتقد و مسئول بیایند شما را ملامت کنند یا مانع کارتان شوند. من اصلا ترجیح می‌دهم به جای قوانین بگویم معارف. این معارف در جاهایی که سینما ریشه‌دارتر است همواره به‌روز می‌شود. اصلا این معارف کاربردش برای بهتر شدن و ارتقا فیلم هاست نه برای اینکه مثل شابلون‌های قدیمی پاسخ های صحیح تست‌های چهارجوابی تست‌های کنکور بیاییم ببینیم کی کجا اشتباه کرده. اگر بپذیریم معارف برای ارتقا است آن ها را یاد می‌گیریم نه اینکه به آن‌ها آویزان شویم.

مثال می‌زنم. واقعا خیال می‌کنیم که کسانی که وسترن و گانگستری درجه یک ساخته‌اند، آمده‌اند از روی قوانین ژانر تبعیت کرده‌اند؟ اصلا قوانین ژانر براساس فیلم آنها ساخته شده است.

همه چیز به نفع جذابیت در فیلم قابل دخل و تصرف است و هرگونه پافشاری بر این جور درس‌ها و قوانین اگر به جذابیت لطمه بزند احمقانه و رعایت آن احمقانه‌تر است.

اگر سینما با این وضع ادامه پیدا کند این محتوازدگی، برآینده سینما را کسل‌کننده‌تر هم خواهد کرد. چاره‌ای نیست جز اینکه قواعد را بشکنیم و بیرون بیاییم.

آقای عیاری، سال گذشته شما با فیلم پرحاشیه «خانه پدری» در جشنواره فیلم فجر حضوری غیررسمی داشتید. بعد از جشنواره گفتگویی با هم داشتیم و درباره ابهامات «خانه پدری» گفتگو کردیم.در خلال گفتگو درباره «خانه پدری» حرف های مهم دیگری هم زده شد که جنجال بزرگ «خانه پدری» فرصت توقف بر آنها را از ما گرفت. امروز فکر می کنم فرصت مناسبی است که درباره آنها گفتگو کنیم. اگر خاطرتان باشد آنجا از اصطلاحی به نام «سونامی محتوازدگی» در سینمای ایران نام بردید و گفتید که این بیماری جدید سینمای ایران است. دوست دارم کمی درباره این ماجرا صحبت کنیم و در خلال پاسخ این سوال به محور کلی تر رابطه محتوا و سینما هم اشاره کنید.

سونامی محتوا کمی با محتوا زدگی فاصله دارد. در اولی محتوا را مثل همیشه محترم می‌دارم و در دومی محتوا را وسیله‌ای برای خودنمایی و فضل‌فروشی می‌دانم. اگر فیلم‌های «بنجلیستی» را کنار بگذاریم؛ آنچه می‌ماند تعدادی فیلم خوب یا بد است، فیلم‌هایی که به هر شکل نمی‌خواهند در باشگاه بنجلیست‌ها باشند. برخی از این فیلم‌ها، محتوایی ولو نخ‌نما را می‌پرورند و می‌کوشند حرفی برای گفتن و ماندگاری داشته باشند که صد البته وقتی این حرف برآمده از ذهنیتی مستقل از سینما و بیان سینمایی باشد در بهترین شکل هم ضامن یک فیلم قابل‌دفاع نخواهد بود و در نهایت یک بیانیه اجتماعی، سیاسی، فلسفی و یا هر چیز دیگری خواهد شد که ممکن است تماشاگر را متوجه هدف این محتوا و یا حتی دلسوختگی صاحب این محتوا کند، اما قادر به رسوخ در درون مخاطب و مهم‌تر رسوب در درون او نمی شود.

واقعیت این است که حتی مهمترین اهداف اجتماعی که خرد و اندیشه را نشانه رفته و یا پشتوانه عقلی فیلمی قرار گرفته‌اند، بدون حضور انسانی انسان نمی‌تواند ارتباط را به درستی برقرار سازد. این اظهارات صرفا برگرفته از تجربیات ناکافی فیلمسازی من نیست و با مراجعه به تاریخ سینما برایم مسجل شده تنهااز طریق کانال‌های عاطفی، ارتباط قابل‌باور شکل می‌یابد و قطعا وقتی پشتوانه، صاحب این بارهای عاطفی انسانی غنی باشد می‌تواند آبشخور شکل‌گیری یک فیلم خوب هم باشد.

وقتی یک ایده این‌چنین شکل می‌گیرد؛ عناصر دیگری باید آن را تکمیل کنند. البته در چنین شرایطی بی‌آنکه ارادی باشد تصاویر در لابه‌لای افکار فیلم جاری خواهد بود. بگذارید به زبان ساده از تجربیات خودم بگویم. از لحظاتی که نطفه هر یک از فیلم‌هایم بسته شده. به «آبادانی‌ها» رجوع می‌کنیم. چند سالی بود که سوال به ظاهر ساده‌ای لحظه‌ای رهایم نمی‌کرد. سوالی که به یکباره شکل نگرفته بود و محصول سالها دیدن فرازهایی از زندگی پیرامونم بود. بگذارید کلمه «دیدن» را هم عوض کنم و بگویم سیخ زدن فرازهایی از زندگی.

در وهله اول نمی‌دانستم این همه دشواری برای زیستن ساده انسان‌ها چه معنایی دارد. مگر انسان برای لذت بردن زاده نشده است؟ این پرسش سال‌ها همراهم بود و انگار منتظر جرقه‌ای بود تا خود را نشان بدهد. سال ۶۷ یا ۶۸ اتومبیل باجناقم را دزدیدند و چند ماه بعد به او اطلاع داده شد که به پارکینگ آگاهی کرج برود. من هم همراه او به کرج رفتم. اتومبیل پیکانش شیر بی یال و دم و اشکمی بود که به جز اتاق و شاسی و موتور چیز دیگری نداشت. خودش هم خنده‌اش گرفته بود. گم شدن و پیدا شدن این پیکان، اتفاقی در زندگی اش نبود. اما همان لحظه فکر می کردم اگر این پیکان وسیله مسافرکشی صاحبش بود چه ویرانی هولناکی برای زندگی اش به بار می‌آمد. اما هنوز جرقه زده نشده بود. یک سال بعد در یک روز گرم تابستانی وقتی به خانه آمدم همسرم بشقابی پر از ماکارونی جلویم گذاشت. بسیار گرسنه بودم. مشغول خوردن ماکارونی شدم.از تجسم ولع خودم خنده‌ام گرفته بود. ناگهان «بورنو»، نوجوان فیلم دزد دوچرخه ویکتوریا دسیکا را در لحظه بلعیدن ماکارونی به یاد آوردم. از بورنوی نوجوان عبور کردم و فیلم «دزد دوچرخه» را به یاد آوردم و بی آنکه بدانم چرا، لحظه برخورد باجناقم با پیکانش لخت و عورش ذهنم را تسخیر کرد. این مسیرهای طی شده و بی‌ارتباط به یک ثانیه هم نکشید ولی دیگر برایم قطعی شده بود که فیلم بعدی‌ام با نگاه به «دزد دوچرخه» دسیکا درباره مرد مسافرکشی ساخته خواهد شد که لکنتویش را می‌دزدند و او در آستانه متلاشی شدن قرار می‌گیرد.

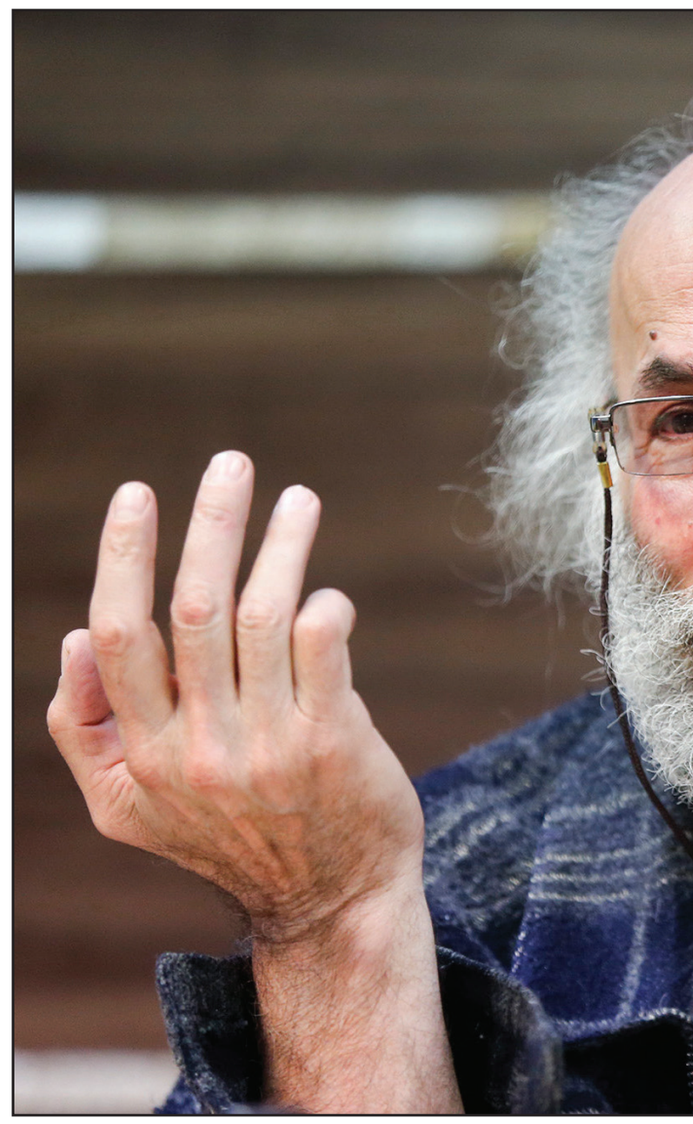
وقتی فیلم ساخته شد به تدریج متوجه شدم انگار فیلم «آبادانی‌ها» مثل آن سالهای من تعجب می‌کند که چرا باید انسان این همه مشقت را برای زیست حداقلی‌اش تحمل کند. در کنار این نحوه درغلطیدن به دامن ساخت یک فیلم فکر کنید در ابتدا و حتی در شریف‌ترین شکلش چرتکه‌ای مقابل خود می‌گذاشتم و محاسبه می‌کردم که باید فیلمی بسازم با نگاهی به بزرگداشت سینمای نئورئالیستیک ایتالیا+ پرداختن به ماترک جنگی سهمگین+ بی‌پناهی یک جنگ‌زده در درندشت پایتخت+ حس تنهایی آن جنگ‌زده که دم به دم بیشتر و بیشتر می‌شود و به همان نسبت آن درندشت، درندشت‌تر می‌شود و همین‌طور افزودن چاشنی جامعه‌نگری و جراحی اجتماعی و.... نتیجه چه می شد؟

از این طریق، قطعا محتوا به ذهن سازنده دعوت شده بود و به سورنا از سر گشادش دمیده شده بود. درباره آن کلمه «بنجلیست» هم زیاد سخت نگیرید و آن را به حساب طنز بگذارید و بس.

یک بستر مهم برای آن چیزی که ما محتوازدگی می نامیم، استفاده بیمارگونه سالهای اخیر سینمای ایران از چیزی به نام «نمادگرایی» است. فیلمی ساخته می شود و ما مشغول مشاهده روند داستان هستیم بعد متوجه می شویم که در گوشه ای از یک صحنه فرعی فیلمساز دستمال قرمز یا رنگ دیگری گذاشته است که ارادت یا نفرتش از یک گروه سیاسی را اعلام کند، نقشی در گوشه ای زده می شود که اعلام کند که مولف فیلم ما نگاهش به دنیا این گونه است و... از آن طرف هم هست، یعنی منتقدان و اهالی رسانه از کوچکترین جزئیات صحنه های فیلم، بی رحمانه نمادهایی برداشت می کنند که روح فیلمساز هم خبر ندارد و بعد طبق همان نمادگشایی، درمورد فیلم قضاوت می شود. اصولا به اعتقاد شما جایگاه نمادگرایی در سینما کجاست؟ حد و مرز استفاده از نشانه در سینما از کجا تا به کجا محدود می شود؟

جنبه ای ک
حائز اهمیت ا
تماشاگر است
با لباس نماده
که قرار است
کالبد فیلم منـ
داشته باشد. ا
تاثیر قرار داد
غل و زنجیر ک
اوست و شاید

نوع پافشاری مصرّانه روی قواعد ژانر احمقانه است



دگی در سینمای ایران گری است

نماد و نشانه ها به شیوه های مختلف و اشکال گوناگون با تماشاگر ارتباط برقرار می کند. ممکن است تماشاگر را با به رخ کشیدن خود به منزله یک فکر یا ارزش اسیر خود کند که حتما روندی غیر دموکراتیک است و مهم ترین ابزار آن همچون همان ابزار سینمای تجاری، تحریک احساسات تماشاگر است. در یکی احساسات رقیق تماشاگر از طریق بازی با عواطف، هیجان و ... و در دیگری قلقلک اندیشه ای که از دیدن فیلم انتظار نتیجه گیری پرمعنا دارد و در نهایت می خواهد در اندیشه فیلم شریک باشد. اندیشه ای که درباره خوبی و بدی آن صحبت نمی کنیم. جنبه ای که برای من حائز اهمیت است تحمیق تماشاگر است. اما این بار با لباس نمادها و نشانه ها که قرار است هرکدام در کالبد فیلم منظور و معنایی داشته باشد. این گونه تحت تاثیر قرار دادن تماشاگر به غل و زنجیر کشیدن افکار اوست و شاید نوعی بردگی فکری. فیلمی که برای انتقال موضوع از نماد استفاده نمی کند اثری معلق در سطح نیست چنانچه «داستان توکیو» چگونه می توان فاقد فکر و اندیشه دانست. داستان توکیو به سادگی هرچه تمام تر به روابط پدر و مادری سالخورده با فرزندانشان می پردازد. آنقدر ساده که برخی از همکارانم این فیلم را یک ملودرام معمولی می پندارند. اما بدون نماد و نشانه های کاربردی کل فیلم نمادی است از شکاف در جامعه ژاپن بعد از جنگ جهانی دوم.

عدم درک واضح این استنتاج از فیلم فوق نه عیب و ایراد است و نه دلیلی برای فقدان ارتباط تماشاگر با آن. مهم حسی است که باید انگیخته شود و تماشاگر بدون واسطه هایی چون نماد و نشانه صاحب بصیرت شود.

فکر نمی کنم که همه ی تماشاگران این فیلم مخالف جمله ای باشند که لحظه ای پیش به زبان آوردند: شکاف در جامعه ژاپن بعد از جنگ جهانی دوم را می گویم.

تلاش انسان در برخورد با چالشهای زندگی مگر نشانه نیست. نشانه ها را که نباید فقط از پشت تریبون به مخاطب حقنه کرد. نشانه ها و نمادها در لحظه لحظه ی انسانها موج می زند. پدر یا مادری از دیدن رفتارهای به ظاهر کم اهمیت فرزندش پی به مشکلات او می برد. ادراک والدین امری طبیعی است. اگر مادری ناراحتی نوزادی را که سخت در قنداقی پیچیده است متوجه نشود انگار به هیچ چیز توجه ندارد. با اندکی توجه می شود دانست نوزاد پیچیده در قنداق راحت نیست. از طریق رفتارهای پسر جوانش می تواند بفهمد که او انگار عاشق شده و جوان شوخ و شنگ همیشگی نیست. لب مطلب اینکه بگذاریم نمادها و نشانه ها از لابه لای رفتارها و مسیر طی شده درام چه می دانم شاید هم ضددرام شکل بگیرد.

تسنیم: یک اتفاقی که فکر می کنم در سینمای ایران رخ داده است و خیلی در شکل گرفتن این وضعیت محتوازدگی و همچنین محصور کردن معنا در نماد موثر بوده است، مد شدن نوعی خاص از دیالوگ نویسی در سینمای ایران است. آدم های سینمای ایران اکثرا مثل خود ما حرف نمی زنند، نویسنده و کارگردان حتی از ساده ترین دیالوگ های روزمره هم نمی گذرد و می خواهد حتما معنایی خاص در این دیالوگ ها بگنجاند و از تک تک کلماتی که در فیلم به زبان هر کدام از شخصیت ها می آید، حتما نتیجه ای گرفته شود.

من همیشه فراری بودم از دیالوگهایی که برای خودشان باری بیشتر از ظرفیتشان حمل می کند و تماشاگر را به لایه هایی سخت تر از آنچه از طریق تصویر عایدش می شود دعوت کند و خوب خیلی طبیعی است در چنین شرایطی سعی می کنم که فیلم و داستان را به واسطه دیالوگ پیش نبرم. دیالوگ در فیلمهای من ممکن است زیاد باشد ولی حقیقتا کاربردی است. بشین، پاشو، برو، بیا و امثال این ها. یعنی شخصیت ها دائما حرف می زنند اما دیالوگها و حرفهای پر مغزی نمی زنند و مثل دیالوگهای برخی از همکارانم که عاشق دیالوگهای شکیل، زیبا و پرمعنا هستند، نیستند.

اما گاهی اوقات حتی در زندگی عادی هم دیالوگ می تواند پراهمیت و پر معنا باشد. ما در زندگی عادی هم گاهی اوقات ممکن است حرفهایی برای متقاعد کردن طرف مقابل مان درباره یک مساله یا شرح یک مساله ی مهم بزنیم. طبیعی است که در این وضعیت سعی می کنیم در انتخاب مغز کلمات کوشا باشیم و کلماتی را انتخاب کنیم که بار معنایی مناسبی برای تحت تاثیر قرار دادن مخاطبمان داشته باشد.طبیعی است که چنین مساله ای می تواند در فیلم هم باشد اما این راه افراط و تفریط است که من را منزجر می کند از رفتن به سمت دیالوگها پر مغز. من در درجه ی اول وظیفه دیالوگ را یک محاوره ساده در فضای فیلم می دانم ولی گاهی اوقات من هم در دیالوگ هایم تاثیرگذاری را لحاظ کنم.

تسنیم: آقای عیاری، فکر کنم سینمای ایران دچار یک بیماری دیگر هم شده است. یک میل فراگیر رفتن به سمت موضوعات ژورنالیستی و داغ جامعه تا جایی که امروز این موضوعات از فرط تکرار و پرداخت های پرعجله در مرز مبتذل شدن ایستاده اند. مساله ای مثل فرار دختران را در نظر بگیرید. در تمام این سالها فیلم های بی شماری درباره این مساله ساخته شده است، اما واقعا کمکی به حل مشکل کرده است؟ این میل فراگیر از کجا ناشی می شود؟یادم می آید که در مصاحبه قبلی گفتید که به شدت از نزدیک شدن به این مضامین پرهیز می کنید دقیقا به خاطر همین ترس متهم شدن به سوءاستفاده گری... همچنان به آن اصل معتقدید؟

عیاری: بله؛ من همچنان به سمت مضامین داغ روز نمی روم. مصادیقی مثل همین موردی که گفتید یا مثلا فرار مغزها ...من هم این چیزی را که گفتید قبول دارم و آن را یک سوءاستفاده می دانم. آنچیزی که تحت عنوان سونامی محتوا زدگی ذکر کردم در واقع یک نوع اعتراض است به شکل انبوه شدن این جور مسائل. اما این مساله نباید به این معنا باشد که با یک محافظه کاری و احتیاط بهای زیادی پرداخت کنم و مضامینی که ممکن است بتوانم با آنها خوب کنار بیایم را قربانی کنم. اما در هر حال ممکن است حتی مضمون دستمالی شده فرار دختران هم با نگاه و نگرش متفاوت و درست نتیجه بسیار خوبی داشته باشد. بنابراین به این واسطه نباید همه چیز را قربانی کرد و از هر التهابی فاصله گرفت. گاهی اوقات لازم است که من هم همراه با التهاب جامعه، فیلم بسازم اما این ها همه مواردی استثنایی است اصل همان چیزی است که گفتم و هنوز هم به آن اعتقاد دارم.

هومن سیدی

سینما، تئاتر گلریز نیست

سینمای اجتماعی ایران به قهقهرا خواهد رفت، تا زمانی که شرایط به گونه‌ای تغییر نکند که دغدغه و بستر داستان، شرایط تولید و ساخت فیلم را تعیین کند و نه برعکس. مادامی که یک فیلم‌ساز نخواهد درباره دغدغه‌های جامعه اش و حتی خودش و آسیب‌هایی که او را آزار می‌دهد و رنج‌هایی که می‌کشد فیلم بسازد و فقط بنا به شرایط تولید و ساخت یک فیلم و غنمیت دانستن فرصت، آن را به سرانجام برساند، طبیعی است که سینما به قهقرا برود. به جایی می‌رود که نه جهان‌بینی کارگردان در آن تعیین‌کننده است و نه جهانی که برای شما ترسیم می‌کند. امروز فیلم‌ها درباره ماجراهایی حرف می‌زنند که طرح شدن یا نشدن آن‌ها اساساً اهمیتی ندارد و این هم دقیقا به دلیل شرایط جدید تولید است. سیستم تولید سینمای ما در شرایط بغرنجی قرار دارد. همه در یک شرایط نابرابرانه دست به دست هم داده‌اند تا هزینه تولید در سینمای ایران پایین بیاید. وقتی در پایه چنین دورنمایی از قبل تعیین می‌شود طبیعی است که بستر مناسبی برای فیلمی که دغدغه و حرفی داشته باشد وجود ندارد. هیچ جای دنیا به این شمایل فیلم ساخته نمی‌شود. یعنی اول دغدغه‌ای وجود دارد و بعد بستری برای آن فراهم می‌شود. اما اینجا در ایران، نه در همه سینما بلکه در بخشی از سینمای اجتماعی گریبانگیر این ماجرا شده است که، شرایط ساخت و تولید است که حرف اول را می‌زند.

اگر به این رویداد توجه نشود، مثل یک ویروس دامن همه سینمارا خواهد گرفت. تهیه‌کننده‌ها می‌فهمند که پس این‌چنین هم می‌شود فیلم ساخت، می‌شود یک لوکیشن ثابت داشت، سه تا بازیگر قسطی نشاند و فیلم را درآورد و این دیگر تبدیل به یک قاعده می‌شود. طبیعی است که این دیگر «فیلم سازی» نیست یک «ساخت و ساز» است مثل آپارتمان‌سازی. و اگر سینما تبدیل شود به بساز بفروش، دیگر بعید است بتواند سرپا بایستد. وقتی به ما گفته می‌شود که همه لوکیشن شما یک خانه است، واقعاً چه بستری می‌توان طراحی کرد که یک فیلم اجتماعی باکارکرد بیرون بیاید؟

تهیه‌کننده می‌آید و به می‌گوید یک فیلم جاده‌ای ارزان داری به ما بدهی؟ این دیالوگ‌ها آدم را یاد زمان فیلم‌فارسی‌سازی می‌اندازد. نتیجه‌اش چه می‌شود؟ یک خانواده را سوار ماشین می‌کنی، راه می‌اندازی در جاده، نقطه عطف کجاست؟ اینکه ماشین پنچر شود. دیگر اگر کارگردان خیلی خلاق باشد یک تصادف هم انجام می‌شود که البته نشان دادن تصادف هم خرج دارد و کارگردان مجبور است روی صورت راننده تمام کند.

به نظرم این اشتباه وقتی عمومیت پیدا می‌کند که خود کارگردان زیر بار ساخت این فیلم برود. تهیه‌کننده تکلیفش روشن است، هزار تا بدبختی اقتصادی دارد. اما این کارگردان است که نباید به هر قیمتی فیلم بسازد. حالا سینمای اجتماعی باید چه کار کند؟ اگر قرار باشد کارکرد سینما فقط تفریح باشد، به اعتقاد من درباره امر میانمایه و بدوی‌ای صحبت می‌کنیم. سینما می‌شود تئاتر گلریز. جایی که سطح سلیقه مردم پایین می‌آید. پس فرهنگ‌سازی کجا می‌رود؟ اگر قرار باشد که سینما به آدم آموزش ندهد، تلنگری به خانواده‌ای که اختلافات شدید دارد و به خاطر فرزندانش از اختلافاتش کوتاه نمی‌آید، نزند پس سینما چه کارکردی دارد؟ وظیفه سینمای اجتماعی تلنگر زدن است، تکان دادن است، اما حل نیست. حل آن با جامعه‌شناسان و روان‌شناسان است. اما این حرف معنی‌اش این نیست که انگار هیچ اتفاق بدی در جامعه ما نمی‌افتد و همه چیز خوب است. خب خوب هست. آنقدری خوب هست که آدم‌ها دارند در این کشور زندگی می‌کنند. اینکه مشخص است. اما همه چیز فقط خوبی است؟

تمام کشورهای دنیا مشکلات اجتماعی خودشان را دارند و من فیلم‌ساز مگر می‌توانم این چیزها را نبینم این چیزها را نبینم از ترس اینکه سیاه نمایی نشود؟ این واژه سیاه‌نمایی هم تبدیل به بلایی در سینما شده است. اول اینکه خیلی مبهم است این واژه سیاه‌نمایی خیلی مبهم است. بعضی اوقات من دیده‌ام که آدمی با تحقیق و تفحص می‌رود جلو، یک معضل اجتماعی را انتخاب می‌کند و آن را طرح می‌کند، بدون اینکه هیچ قصد سیاسی یا هر نیت دیگری داشته باشد. باز هم به آن می‌گویند سیاه‌نمایی. چه کسی این را می‌گوید؟ به چه کسی این نوع نگاه برمی‌خورد؟ آدم‌هایی که علی‌السویه به دنیا نگاه می‌کنند، بی‌درد و بی‌دغدغه. این سیاه‌نمایی نیست. سیاه‌نمایی در جامعه ما این است که بیاییم وبگوییم که پول نداریم، مردم گشنه‌اند، همه بدبخت‌اند. بیاییم یک تصویر کریه و کثیف از مملکت خودمان از مردم کوچه و خیابان نشان بدهیم، به آدم‌هایی که آن طرف دنیا به دنبال سوءاستفاده یا سود شخصی هستند، یا اصلاً هیچ کدام از این‌ها برای اینکه یک جایزه مسخره دو روزه بگیریم، مملکتمان را بفروشیم. این سیاه‌نمایی است. بخش خیلی کوچکی از سینما هم همین کار را می‌کند. اما این درست است که همه سینما را با این چشم ببینیم؟ همیشه در این ماجرا آدم‌هایی بودند که سوءاستفاده کردند. همیشه هم جشنواره‌هایی بوده‌اند که با سیاست‌های خاص خودشان آمده‌اند جلو. اما این قشر معدود را باید آن‌قدری تعمیم دهیم که هیچ کس جرأت نکند فیلم بسازد. کمتر از تعداد انگشتان یک دست در سینمای اجتماعی ایران به این شکل فیلم می‌سازند و بقیه فیلم‌سازان سالمند. بگذارید این‌ها فیلم بسازند.

محمدرضا آزادی

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش چهارم

آهسته وحشی می‌شوم

تصاویر ابتدایی فیلم را مرور کنیم: سیاهی، صدای تیشه و جرقه‌ها. صحنه بعد مرد از عمق زمین بالا آمده و در کنار چاهی که برای پیدا کردن طلا کنده است می‌نشیند، در کنار آتش و بادی تند که می‌وزد. گویی عناصر چهارگانه طبیعت به جنگ دانیل پلینوبو (دنیل دی‌لوییس) صورت سنگی و مقاوم می‌روند. در نمای بعد دوربین از روشنی سطح زمین به همراه مرد به تاریکی فرو می‌رود؛ سکانسی طلایی که شاید خلاصه فیلم باشد. مرد در چاه سقوط می‌کند و در اولین کار بعد از هوشیار شدن سنگ‌های دیواره چاه را نگاهی می‌اندازد تا ببیند بالاخره به طلا رسیده یا نه؟ به هدف زده. لباس‌هایش را از سنگ‌هایی با رگه‌های طلا پر می‌کند، با مشقّتی طاقت فرسا خودش را از دیواره حفره بالا می‌کشد. پایش شکسته و کشان کشان خودش را روی زمین می‌کشد و به شهر می‌رساند تا طلاها را بفروشد.

پوستر فیلم اشاره‌ای به بازنمایی هوشمندانه جدال مستمر فیلم دارد: تناسبات نفت، سرمایه و کلیسا. چه چیزی جذاب‌تر از این؟ دانیل از همان برخورد اولیه با کشیش و یا بحث جدی بر سر میز شام، از او خوشش نمی‌آید و عصبی می‌شود، اما هنوز آنچنان قدرتی برای بروز احساسش ندارد و البته هم او را برای روز مبادا حفظ می‌کند و دوستش می‌شود.

روند قدم به قدم این سالهای سپری شده ما را با تغییرات شخصیت دانیل همراه می‌کند. او در بیشتر سکانس‌های فیلم نورپردازی چهره نیم‌رخی تیره و تاریک و نیم‌رخی روشن دارد. در ابتدای فیلم در قطار دانیل از پسری که گویی از یکی از معدن چیان باقی مانده و حالا او بزرگش می‌کند و گویی یکی از وسایل و ابزار کارش شده، بازی می‌کند و مواظبش است و به نظر دوستش دارد. در ادامه پسر (اچ دبیلو) با سیمایی فرشته گون و معصومش برگ برنده دانیل می‌شود: وسیله‌ای که منحصر به اوست و رقبای دیگرش چنین ابزاری ندارند. او که سخنوری توانا و پر جذبه است نیاز به خانواده‌ای دارد تا وجه جدیت و جذبه‌اش با سویه‌ای عاطفی، تمام کننده کار باشد و کسی نتواند جلوی این تجسم خوشبختی، پیشرفت و خانواده دوستی مقاومت کند. رفته رفته این رابطه کمی دوستانه دانیل و پسر کم رنگ‌تر می‌شود. در سکانس درخشان فوران چاه نفت و در هم ریختگی‌اش پسر پرت می‌شود و آسیب می‌بیند. او در این حادثه کر می‌شود؛ سرنوشتی عجیب درست در نقطه مقابل دانیل که سخنران بی‌نظیریست و حرفهای اقناعی‌اش سرمایه گذاران را عجیب جذب خود می‌کند. پسر کم در نقطه مقابل دانیل قرار می‌گیرد. صحنه بعد هر دو در آغوش هم خوابیده‌اند و دانیل گویی بر آرزوی از دست رفته‌اش برای پسر غمگین است. کمی جلوتر دانیل با پسر صحبت می‌کند و پسر نگاهش می‌کند و هیچ چیز نمی‌فهمد و گویی از هم بسیار دورند.

دانیل هرگاه چیزی به دست می‌آورد چیزی را هم از دست می‌دهد: طلا در ازای شکستن پا، پیدا شدن نفت در اوایل فیلم در ازای کشته شدن همکارش که احتمالا پدر همین پسر است و بزرگ‌ترین کشفش که به نوعی پسرش را هم از او دور می‌کند. «اچ دبلیو» کر می‌شود و این به نوعی آغاز قطع ارتباط او با پدر است. وقتی «پُل» برای خبر دادن از نفت مزرعه به دانیل سراغش می‌رود پسر از او می‌پرسد چند خواهر دارد و در نماهای دیگر هم او همیشه با پدر که فقط و فقط به نفت فکر می‌کند فاصله دارد و در کنار خانواده سندی و آدم‌های دیگر است.

دانیل «اچ دبلیو» را سوار قطار می‌کند تا به شهری دیگر بفرستد، به مدرسه‌ای مناسب او. پدر به بهانه صحبت با رییس قطار از کنار «اچ دبلیو» بلند می‌شود و به سمت انتهای قطار می رود. کمی بعد قطار حرکت می‌کند و پسر به محض راه افتادن قطار به سمت جلوی قطار می‌دود و از پنجره بیرون را نگاه می‌کند. با اینکه دانیل به سمت عقب قطار رفته، گویی که پسر هم ماجرا را می-فهمد و پدر را می‌شناسد و می‌داند که تن‌هایش گذاشته است.

صحنه انتهایی فیلم، سرانجام به پسر می‌گوید که پدر واقعی‌اش نیست و پدرش کارگر معدنی بوده که در همین حفره‌ها جان داده. «اچ دبلیو» که هنوز هم گویی او را دوست دارد محبت آمیز صحبت‌هایش را ادامه می‌دهد و جمله‌ای شاید کنایه آمیز هم به او می‌گوید: «به خاطر تو یاد گرفتم به هرچیز عشق بورزم.» اما دانیل انگار وجودش سراسر نفرت شده و گوشش به این حرف‌ها بدهکار نیست. نفرتی که در جایی از فیلم هنگام صحبت با «هِنری» برادر دروغی‌اش بدان اعتراف می‌کند: نفرت از هرچیز و هرکس. در صحنه فوران چاه نفت دانیل بچه‌اش را بغل می‌کند و به کناری می‌آورد و باز به طرف چاه نفت می‌رود. نفت روی چهره‌اش پاشیده و صورتش سیاه می‌شود. این رذالت و طمع-محوری و خشونت درونی دانیل چه بسا نشأت گرفته از همین ماده سیاه رنگ باشد که حالا ظاهر دانیل را هم سیاه کرده است.

رابطه پدر با کشیش سراسر خشم و نفرت است. هنگامی که به کلیسا می‌رود و موعظه پر شور و تحرک کشیش جوان را می‌بیند به مذاقش خوش نمی‌آید و به پسر می‌گوید: «نمایش» مزخرفی داشتی که بیشتر ابراز نفرت از قدرت «ایلای» است. این خوار شمردن صفات دیگری، حکایت از خشونتی کین توزانه در باطن دانیل دارد.

نمایش مراسم دعا با محوریت کشیش تلویحاً از رقیبی قَدَر برای پدر حکایت دارد و این در صورت او و حرصی که می‌خورد نمایان است. مثل او توانایی خوب صحبت کردن دارد و مردم به حرف‌هایش با جان و دل گوش می‌دهند. پدر در ابتدا باج‌خواهی کشیش به اسم کلیسا را ندیده می‌گیرد و قبول می‌کند. امّا رفته انگار چیزی در وجودش قدرتمندتر می‌شود. رفتارش نسبت به کشیش روز به روز تندتر می‌شود و در باج خواهی‌های مدام در نهایت با او دعوای سختی می‌کند و با کنایه‌ای چه بسا استعاره‌ای صورتش را با نفت سیاه می‌کند.

چاه نفت و کلیسا در یک دیالکتیک به سر می‌برند. چاه نفت کلیسای جدید را می‌سازد و کشیش هم مراسم کفن و دفن کارگران را انجام می‌دهد. اما از جایی به بعد اوضاع تغییر می‌کند. جمله معروف god of dead the سرلوحه اهرم چاه نفت می‌شود. کشیش دیگر بازی نیست و پدر (دانیل) این بار بدون «پدر» مسیر پیشرفت را طی می‌کند. این بار گویی خودش یک فرشته نگهبان و «پدر بزرگوار» می‌شود. به دخترک آنطور که پدرش بشنود می‌گوید که هیچ کس نباید تو را اذیت کند و من مواظب تو هستم.

سکانس‌های انتهایی فیلم در خانه دانیل پیر که انزوای دانیل را نشانمان می‌دهد. لانگ شات بیرونی خانه بزرگ و صحنه‌ای که دانیل تنها دیوانه‌وار فقط با تفنگش شلیک می‌کند. ابراز نفرتش به پسرش که می‌خواهد ترکش کند و بعد صحنه پایین رفتنش از پله‌ها که باز سقوطش را نشان می‌دهد. در وجود دانیل و در هیبت هولناکش چیزی جز نفرت نیست. و دنیل در همین نفرت عمیق به سر می‌برد و حسی کین توزانه دارد. ذهن او تا مغز استخوان پر از حرص، خوار شمردن دیگری و بدخواهی است. حسد شدید او حتی به کشیش مدام در گوش او می‌خواند که با همه چیز می‌توانم کنار بیایم الا این را که تو چنین هستی، اینکه تو هستی. این شکل از خشونت (خشونت کین توزانه) و حسد شدید، نفسِ بودن رقیب را نشانه می‌رود.

دو نفر دانیل را در فیلم برادر خطاب می‌کنند و از قضا او هر دو نفر را هم می‌کشد: کشیش و برادر دروغین‌اش. انتهای فیلم وقتی «ایلای» بعد از سال‌ها به دیدن دانیل می‌آید، دانیل می‌گوید به یک شرط حاضر است با او قرارداد ببندد: اینکه او با صدای بلند اعتراف کند که پیامبری دروغین است. «ایلای» این کار را می‌کند اما دانیل راضی نشده، به او می‌گوید «فرض کن اینجا کلیسای توست و رو به جمعیت این حرف را بزن، طوری بگو که انگارقبولش داری، طوری که انگار عقیده قلبی توئه» این سخن ما را به یاد مفهومی معروف در الاهیات مسیحی می‌اندازد که آنسلم می‌گوید: «ایمان بیاور تا بفهمی»؛ اول قبول کن و بپذیر بعد به آن می‌رسی. کاری که انگار «دانیل» در زندگی خودش انجام داده همانطور که به برادرش «هنری» می‌گوید: نفرت، از همه چیز و همه کس.

صادق داوری فر در گفت وگو باتسنیم:

«اطرافیان» فیلمسازی در مورد روحانی را سخت می‌کنند

«فیه ما فیه» مستندی است درباره روحانیون، البته با نگاهی متفاوت. مستندی که به گفته داوری‌فر نقطه پایانی است برای فیلمسازی ۵ ساله او درباره روحانیت. در ادامه بخشی از مصاحبه با صادق داوری‌فر، کارگردان «فیه ما فیه» را می‌خوانید. نسخه کامل این گفت‌وگو را در صفحه سینمای سایت خبرگزاری تسنیم بخوانید.

• • •

تسنیم: فیلم شما نگاه متفاوتی به روحانیت داشت و می‌خواست حرف‌های دیگری در مورد روحانیون بزند. مشکل فیلم این بود که از لحاظ فرمی و بصری مخاطب را اذیت می‌کرد.

خیلی‌ها به من می‌گویند فیلم از نظر فنی به ویژه تصویربرداری، رنگ، نور و صدا ضعف دارد. در واقع اگر موضوع فیلم را نادیده بگیریم که درباره چه چیزی است، این نقد کاملا به فیلم وارد است اما وقتی که موضوع را بررسی می‌کنیم، آن وقت مسائل فنی در مرحله بعدی قرار می‌گیرد. در این فیلم فیلمساز می‌خواهد راجع به کسی فیلم بسازد که تاکنون چنینی چیزی رسم نبوده است. مهمتر از آن می‌خواهد از لحظاتی از سوژه فیلم بگیرد که تاکنون اجازه داده نشده است. دلیل من برای اینکه با هندی‌کم سرکار می‌رفتم همین بود و آگاهانه نیز این کار را می‌کردم، البته می‌دانستم که ممکن است از نظر فنی یک جاهایی دچار مشکل شوم اما سوژه خیلی جاها من را نمی‌دید و من می‌توانستم فیلم‌بگیرم.

مستند محض مستندی است که تحت اراده کارگردان نیست مثلا یک زلزله می‌آید یا سونامی می‌آید، اگر دوربین روشن بود صحنه را گرفتی وگرنه لحظه از دست رفته است. باور کنید درباره روحانیون فیلم ساختن تابع قوانین مستند محض است البته وقتی غیر از فضای رسمی از آن‌ها فیلم می سازید. منظورم از فضای رسمی بالای منبر، پشت تریبون و ... است.

تسنیم: اطرافیان مشکل جدی شما بودند یا خود سوژه‌ها؟

من وارد حوزه‌ای شدم که ادعا می‌کنم کسی تاکنون وارد این حوزه نشده است، فیلم سازی درباره روحانیت پیرامون سبک زندگیشان با نگاهی غیر کلیشه‌ای. زمانی که می‌خواهی راجع به یک روحانی فیلم بسازی مساله اصلی اطرافیانشان هستند، به جرات می‌گویم که آخوند مشکلی ندارد چرا که او شناخت فنی از ابزار تخصصی سینمایی ندارد. همان طور که او آدم زاهد یا خلافکار را هم جزو مردم می‌بیند و با آنها برخورد مناسب خودشان را دارد با فیلمساز هم چنین برخوردی دارد.

تسنیم: به نظرم مهمترین سوالی که اکثر اطرافیان دنبال جواب آن هستند این است که شما برای چه می‌خواهید راجع به یک روحانی فیلم بسازید؟ چه چیزی از آنها را می‌خواهید به تصویر بکشید؟ پاسخ شما به این سوال‌ها چیست؟

این موضوع از یک دغدغه قبلی نشات می‌گیرد و این دغدغه برای این است که من خودم در فضای زندگی روحانیت بزرگ شدم و پدرم معمم است. من خیلی دوست داشتم شغل پدرم را دنبال کنم و پدرم نیز فضایی را ایجاد کرده بود که من دوست داشتم طلبه و روحانی شوم. وقتی حوزه رفتم گفتند این سن و سالش کم است. پدرم گفت که بعید می‌دانم که این فرصت دوباره ایجاد شود چرا که اوهمین الان هم تردید پیدا کرده است. تردید من برای این بود که با فضای تئاتر آشنا شده بودم. کسی که طلبه می‌شود برای این است که به دین خدمت کند و من هم گفتم که من ابزار دیگری دارم و با این ابزار سعی می کنم مبلغان دین را معرفی کنم. من به عنوان یک مستند ساز سینما حدود ۲۰ پرتره درباره مبلغان دین ساختم و الان به این تنیجه رسیدم که نمی‌شود درباره روحانیون فیلم ساخت و چون ادای دینم کرده‌ام، آن را کنار می‌گذارم.

فیلم سازی سه مرحله دارد، پیش تولید، تولید و پس تولید. فیلمسازی درباره یک روحانی در هر سه مرحله سخت است، در حالی که پس تولید باید مرحله‌ای ساده‌تر باشد و فیلم اکران شود. مشکل این نیست که باید دنبال اکران فیلم بدویم تا فیلم ما دیده شود، مشکل وقتی است که مردم فیلم را می‌بینند. من همیشه وقتی راجع به روحانیون فیلم ساختم این استرس را داشتم که زمان اکران فیلم یک عده بلند شوند با من و فیلم برخورد کنند و ... این استرس تا زمانی که فیلم وجود دارد با شما هست و این جاست که آدم کم می‌آورد. به همین دلیل است که می‌گویم دیگر نمی‌خواهم در این حوزه فیلم بسازم.

تسنیم: در «فیه ما فیه» هم همین اهدافی را که گفتید داشتید؟

اگر بخواهم در یک کلمه بگویم که چرا فیه ما فیه را ساختم باید بگویم که من تجربه ای داشتم و دوست داشتم آن تجربه را به دیگران هم انتقال دهم. در حقیقت اگر «فیه ما فیه» را ببینی با اصول فیلم سازی مستقل برای آخوندها آشنا می شوید.

تسنیم: پس اینکه می‌گویند فیلم شما یک فیلم اعتراضی است، درست نیست؟

من اصلا به نگاه اعتراض فیلم نساختم. هدف من همیشه از فیلم ساختن آگاهی دادن است. قطعا هدف من از فیلم ساختن اعتراض یا جریان سازی نیست و فقط آگاهی دادن است. وقتی شما به یک فضایی که خط قرمز است ورود پیدا می‌کنی هرتعبیری از آن می‌شود.

تسنیم: آقای عسگری، سینمای ایران در این سال‌ها، حرکتی را به سمت ساخت فیلم‌هایی با رویکرد و محور جهانی آغاز کرده است. حرکت قابل توجهی که نمونه‌های موفق و ناموفقی هم داشته است. اما «بدون مرز» یک نمونه قابل‌توجه در بین این آثار است. فیلم شما علاوه بر اینکه رویکرد و موضوعی بین‌المللی دارد، زبانش هم جهانی است و این اتفاق جدیدی در سینمای ماست. نظر شما در این باره چیست؟

من اعتقادم این است که اگر زبان غیرمشترک از رابطه میان‌آدم‌های روی کره زمین برداشته شود، حرف و حدیث فراوانی برای گفتن و یکی شدن به وجود می‌آید. به زعم من زبان دست‌اندازی است برای ارتباط. خیلی‌ها هستند که به خصوص در سال‌های اخیر، زبان انگلیسی‌شان را خوب کرده‌اند و می‌توانند با آدم‌هایی از کشورهای مختلف جهان ارتباط برقرار کنند، اما اکثریت دنیا این قابلیت را ندارند و روند ارتباط میان آدم‌ها به این ترتیب دچار مشکل شده است.. فاکتوری که من در «بدون مرز» به شدت روی آن تأکید داشتم، همین حذف زبان غیرمشترک بود. برای رسیدن به یک حرف بین‌المللی و جهان‌شمول، به خصوص در سایه درگیری‌ها و جنگ‌هایی که پیرامون آدم‌ها شکل می‌گیرد فارغ از رنگ، زبان، ملیت و قومیت و همه چیزهایی که آدم‌ها را از هم دور می‌کند، مهم‌ترین فاکتوری که من درباره آن فکر کردم و احساس می‌کنم جواب داده، این حذف زبان غیرمشترک بین کاراکترها بود.

تسنیم: اشاره کردید که برخی‌ها زبان انگلیسی می‌دانند و می‌توانند ارتباط برقرار کنند، اما دوست داریم نقد زبان را ریشه‌ای‌تر جلو ببریم، حتی اگر زبان مشترکی هم وجود داشته باشد، باز هم خیلی‌ها معتقدند که ضرفیت و گنجایش زبان برای ارتباط باز هم محدود است، یعنیی باز نمی‌توان برخی از مفاهیم و مقولات را داخل زبان ریخت و فکر می‌کنم چنین چیزی در فیلم هم وجود دارد. بیش از نیمی از فیلم بدون دیالوگ است.

وقتی زبان کنار می‌رود، ناخودآگاه احساس وسط می‌آید. یعنی یک حس تازه نمودار می‌شود و وقتی پای احساس وسط می‌آید خیلی از مشکلات حل می‌شود و حرف‌های ناگفته زیادی زده می‌شود. من خودم کلا آدم احساسی‌ای هستم و نکته‌ای که روی آن سرمایه‌گذاری ویژه‌ای انجام می‌دهم همین برانگیختن احساس مخاطب است. در «بدون مرز» هم به سراغ احساس آدم‌ها می‌روم، درون آدم‌ها! و با انتخاب کاراکتر کودک یا نوجوان به خاطر آن پاکی ذاتی این سن، این احساس بیشتر جلوه می‌کند. به‌اضافه اینکه واقعا من خودم از این همه شعار در سینما خسته شده‌ام، چه سینمای اجتماعی، چه جنگ، چه سینمایی که اسمش را گذاشته‌اند معناگرا. به نظرم یکی از فاکتورهای مثبتی که این فیلم دارد و من به عنوان کارگردان از آن رضایت دارم این است که این فیلم سراسر نشانه است، سراسر ایماژ و سراسر مفهوم است و زنجیره این نشانه‌ها در نهایت مفهوم اصلی فیلم را مشخص می‌کند. اما نکته‌اش اینجاست که ما در فیلم خیلی درگیر نشانه‌ها نمی‌شویم، زیر نشانه‌ها، متن دارد کار خودش را می‌کند و ما را به سمت روایت می‌برد. یعنی دوست داریم قصه این دو بچه را ادامه دهیم، قصه سرباز را ادامه دهیم تا در نهایت به معنی و مفهوم واحد فیلم برسیم.

حالا اینکه تا چه حد موفق بوده یا نبوده به نگاه منتقدان و شما بستگی دارد. اما من خودم از اینکه سعی کردم از شعار فرار کنم و این فیلم پر از نشانه است راضی هستم.

تسنیم: روی این نشانه‌هایی که گفتید کمی توقف کنیم. فیلم به قول شما پر از نشانه است، اما آزاردهنده نیست و داد نمی‌زند. این اتفاق چگونه رخ داده است؟

من سعی کردم همه چیز در زیر متن و بستر ماجرا اتفاق بیفتد. خیلی دنبال زمان خاص و مکان خاص نرویم و با یک مفهوم کلی مواجه شویم و بعد راجع به آن تصمیم بگیریم. به اعتقاد من زندگی سراسر نشانه است اما این چگونگی پرداختن به نشانه است که عیار کار را مشخص می‌کند. دو سه تا کارگردان هستند که در زمینه نشانه‌پردازی خیلی شاخص هستند، یکی از آن‌ها کیانوش عیاری است که فیلم‌هایش پر از نشانه است، اما آن‌چنان در بستر و جریان زندگی قرار می‌گیرد که اصلا معلوم نمی‌شود نشانه است. نشانه باید عقب‌تر از متن قرار بگیرد، باید در جریان زندگی قرار بگیرد تا کارکرد پیدا کند.

همچنین قتی ما نشانه را در جریان زندگی قرار می‌دهیم، مفاهیمش هم متنوع‌تر می‌شود. یعنی جریان مفهومیش فقط به یک نکته خاص اشاره نمی‌کند و هر کسی از ظن خودش می‌تواند یار آن شود.

تسنیم: در «بدون مرز» نه تنها زبان حذف می‌شود؛ بلکه اگر همه ویژگی‌هایی که آدم‌ها برحسب بودن در یک موقعیت، یک جغرافیا، یک تاریخ و... کسب کرده‌اند، حذف شود، مشکلات دنیا هم حل می‌شود. این حرف زیاد جدیدی نیست، اما نکته خاصش این است که دارد در یک فیلم ایرانی مطرح می‌شود و چنین رویکردی را معمولا در فیلم‌های ایرانی نداریم. یعنی فیلم‌های ایدئولوژیک ما به شدت ایدئولوژی‌زده هستند. هیچ وقت به سراغ مشترکات انسانی که برگ برنده ایدئولوژی ماست نمی‌روند.

یک موجی در این هفت هشت سال اخیر به راه افتاده است که خیلی مورد علاقه من است؛ «اینکه یاد بگیریم از پیش قضاوت نکنیم» وقتی ما قضاوت نمی‌کنیم اسیر شعار هم نمی‌شویم. یک جمله معرفی هست که همه شنیدید. از رئیس جمهور ژاپن پرسیدند که آمریکا این همه بلا سرتان آورد هیروشیما، ناکازاکی و... چرا شما عکس‌العملی نسبت به این موضوع ندارید؟ و او می‌گوید همین که تلفن پاناسونیک روی میز رئیس جمهور آمریکاست برای ما بس است. ما داریم دنیا را مدیریت می‌کنیم.

سال‌های سال است یاد گرفته‌ایم که آدم‌ها را از پیش قضاوت کنیم و چون سینما بازتابی از جامعه است، این اتفاق در سینمای ما هم افتاده است. همه فیلم‌ها از پیش قضاوت می‌شوند، اصلا اجازه نمی‌دهیم اثر خودش حرف بزند. می‌گویند این فیلم ضدآمریکایی است، ضدجنگ است، پدیده جشنواره است و... من واقعا کاری به این کارها ندارم، ما وقتی حرف از جنگ می‌زنیم ناخودآگاه داریم از فجایع بشری و انسانی صحبت می‌کنیم، از تجاوز حرف می‌زنیم. لازم نیست اصلا داد بزنیم، ذهن بیننده خود به خود می‌رود دنبال اینکه این اتفاق از کدام منشأ سرچشمه گرفته است؟ چه کسی باعث این اتفاقات است؟ و خودش تصمیمش را می‌گیرد.

کلا خیلی نسبت به اینکه فیلم ضدآمریکایی هست یا نیست موضع ندارم. فیلم خودش حرف خودش را می‌زند. حالا شما می‌خواهید بگویید فیلم «مرگ بر آمریکا» است یا «ضدآمریکایی» است یا هر چیز دیگر. جنگ بد است. فرقی نمی‌کند چه اینجا و چه آن نیم‌کره زمین، جنگ اتفاق بدی است. جنگ بهترین دوران زندگی ما را گرفت. جنگ کودکی و نوجوانی‌مان را گرفت و هنوز هم تأثیر دارد. هنوز هم من خواب آژیر قرمز و سفید و پناهگاه مدرسه و... ر ا می‌بینیم. بالاخره این تأثیرات بد جنگ ذهن می‌ماند. این تاثیرات یک وقتی تبدیل به یک فیلم نامه و یک وقت یک نقاشی یا یک عکس می شود. متاسفانه فضای فرهنگی کشور ما به سمت یک فضای ویترینی رفته است. به سمتی که همه چیزمان را می‌خواهیم بگذاریم در ویترین؛ حتی اعتقادات‌مان را می‌خواهیم بگذاریم در ویترین تا با آن ویترین ما را بشناسند. متاسفانه رجوع به قلب در جامعه ما کم شده است.

تسنیم: دوست دارم حتما در مورد اتفاق توکیو هم صحبت کنید. ظاهرا ماجراهای خیلی جالبی در آنجا داشته‌اید چون فیلم شما بهترین فیلم آسیایی جشنواره بود و موج توجه به آن در داخل کشور هم از همین‌جا شروع شد. دقیقا چا اتفاقاتی رخ داد؟

خیلی اتفاق عجیبی بود. وقتی یک فیلمساز ساخت فیلمی را تمام می‌کند، باید برایش اتفاقی بیفتد که حظ کاملی از فیلم ببرد تا فیلمش برای خودش هم کامل شود؛ این اتفاق در توکیو برای من رخ داد. برخورد مخاطبان ژاپنی با این فیلم خیلی برایم عجیب بود. راحت بگویم ما این فیلم را خیلی مهجور و مظلومانه ساختیم، تولیدش و پس‌تولیدش را انجام دادیم و خیلی مهجور آن را پخش کردیم. یک دی وی دی فرستادیم برای فستیوال توکیو و جواب آمد که فیلم را دوست دارند. در بخشی که فیلم حضور داشت، کل آن بخش تحت تأثیر «بدون مرز» بود. این خیلی نکته عجیبی بود و من باورم نمی‌شد که تماشاگران ژاپنی بعد از دیدن فیلم گریه کنند. وقتی فیلم تمام شد، تماشاچیان می‌آمدند و به صف می‌ایستادند تا گفت‌وگوی کوتاهی با ما داشته باشند و امضاء بگیرند و بروند. اتفاق عجیبی که افتاد این بود که تقریبا همه آدم‌هایی که می‌خواستند گفت‌وگو کنند چشم‌هایشان خیس بود؛ از تراژدی، جنگ و حرف‌هایی صحبت می‌کردند که قلب ما می‌لرزید.

چون از وقتی من این فیلمنامه را می‌نوشتم این در ذهنم بود که فیلمی با مختصات جهانی بسازم که اگر در بورکینافاسو هم نمایش داشت، مخاطب آنجا هم با این فیلم ارتباط برقرار کند. در ژاپن‌دیدم که این ارتباط چقدر خوب برقرار شده است.

تماشاگران ژاپنی به ما می‌گفتند که در این ایده و فکری که دارید تنها نیستید و ما هم با شما هستیم، ما هم پشتیبان این نوع تفکر هستیم و... . من خودم را آماده کرده بودم تا در نشست‌های مطبوعاتی که داشتیم با سوالات سیاسی که قرار است پرسیده شود روبرو شوم و فکر می‌کردم که از چه زاویه‌ای باید برخورد کنم. اما جالب اسست که حتی یک سوال سیاسی هم من نشنیدم. هر چه بود سوال راجع به انسان و حضور انسان درجنگ، تأثیر جنگ بر انسان و ماجراهای دیگرش بود و وقتی که فیلم ما جایزه بهترین فیلم آن بخش را گرفت خیلی‌ها معتقد بودند که این فیلم باید در بخش اصلی جشنواره حضور می‌داشت و در حقش ظلم شده بود. اتفاق عجیب دیگری که وجود داشت این بود که در بخش دیگری از فستیوال توکیو یک فیلم آمریکایی - یهودی حضور داشت که در آن بخش جایزه گرفت. یعنی فستیوال دو جایزه اصلی داشت که یکی را ما گرفتیم و یکی دیگر را آن یهودی - آمریکایی. یادم هست که حتی در گفت‌وگو با خبرنگاران آمریکایی هم من منتظر بودم که از آن بخش، یک نگاه استراتژیک نسبت به فیلم وجود داشته باشد، اما اشکال‌شان به لهجه شخصیت آمریکایی فیلم بود.

خیلی جالب بود که من سفیر ایران و معاونش در ژاپن را نمی‌شناختم. یکی از اکران‌های ما به شب هالووین خورده بود و خیلی‌ها نگران بودند که مردم نیایند و سالن پر نشود. اما ساعت ۱۲ ظهر در توکیو همه بلیط‌ها تمام شد و در شب مردم صف کشیده بودند که بروند داخل، همانجا یک آقایی آمد و سلام کرد و گفت من سفیر ایران هستم! گفتم چرا شما در صف ایستادید؟ دیدم دارد گریه می‌کند و می‌گوید من از بچه‌های جنگ هستم، دم شما گرم که پرچم ما را در اینجا بالا بردی و خیلی از این بابت خوشحال هستیم.

من فکر می‌کنم دنیا از جنگ خسته است، واقعا خسته است. خدا شاهد است من خودم، وقتی در خیابان‌های تهران راه می‌روم، سر در کوچه‌ها را می‌بینم، وقتی عکس‌های شهدا را روی دیوارها می‌بینم، اسم کوچه و خیابان‌ها را می‌بینیم، هنوز تکان می‌خورم که ما چه کسانی را از دست دادیم. خیلی راحت می‌گوییم که فلانی مادر سه شهید یا همسر شهید است. به زبان خیلی آسان است ولی وقتی می‌روید در قلب ماجرا می‌بینید اصلا باور کردنی نیست.

تسنیم: این خیلی جالب است که ما از اول انقلاب؛ حرفمان همان بازگشت به انسانیت و اصول و آرمان‌های اخلاقی بوده اما در تمام این سال‌ها انقدر لایه‌های سیاسی و تبلیغات اضافی هم از طرف خودمان و هم از طرف دنیا روی این حرف‌ها کشیده شده که الان دیگر کسی در دنیا گمان نمی‌کند که انقلاب ایران بزرگ‌ترین فریاد در دوران معاصر برای دعوت به انسانیت بوده است. از این نظر فیلمی مثل «بدون مرز» اهمیت مضاعفی دارد. این فیلم بازگشت به روح انقلاب ایران است. اما باز به احتمال قریب به یقین دستگاه‌های دولتی و تبلغاتی به «بدون مرز» توجهی نخواهد کرد!

درست است شک نداریم که چهره ایران در دنیای امروز چهره خوبی نیست. دلیل اصلی‌اش هم این است که تریبون‌های اصلی دنیا دست چند قدرت است و آن‌ها هستند که دیگران را معرفی می‌کنند و دوست ندارند که ما چهره مناسبی داشته باشیم. اما در مقابل ما چه کار کرده‌ایم؟ جز یکسری کارهای ویترینی، ما هنوز نتوانسته‌ایم به همین کشورهای همسایه بگوییم که زبان ما عربی نیست و ما فارسی صحبت می‌کنیم، من می‌روم در جشنواره استانبول و می‌بینم که روی در اتاق من به عربی خوش‌آمد نوشته‌اند.

من برای کشورم ارزش و احترام قائل هستم، دوستش دارم، عاشق خاکش هستم، سال‌ها برای من شرایطی مهیا بوده است که از ایران مهاجرت کنم، اما نمی‌روم چون عاشق این خاک هستم و هنوز خیلی کار دارم. من می‌بینم در جایی که آمریکایی‌ها و اروپایی‌ها و آسیایی‌ها از چهار گوشه دنیا حضور دارند، یک فیلم از ایران به نام «بدون مرز» ساخته شده و جایزه «آینده آسیا» را به کارگردان ایرانی دادند. من چه کار می‌توانم انجام دهم جز اینکه این جایزه را به صلح جهانی و تمام کسانی که عاشق صلح هستند، تقدیم کنم! حالا در داخل ایران چه اتفاق می‌افتد؟ هیچ. اصلا بازتاب خوبی در کشور من ندارد. مهم نیست، اصلا برایشان مهم نیست که یک فیلمسازی به عنوان نماینده ایران در یک کشور آسیاییحاضر شده و یک جایزه مهم بین‌المللی را در جشنواره‌ای که تیم برتون در آن جایزه گرفته، کسب کرده است و جایزه خودش را تقدیم کرده به صلح جهانی. این‌ها اصلا در کشور خودمان مهم نیست. آنجا بیشتر درباره من نوشتند تا داخل کشور خودم.

تسنیم: ماجرا وقتی جالب‌تر می‌شود که این فیلم آرمان‌های انقلاب و نظام را هم فریاد می‌زند. همین حرفی که همه شعارش را می‌دهند و باز هم برای مدیریت فرهنگی تفاوتی نمی‌کند!

من به رفقای فیلمسازم و به همه آنهایی که مردانه پای این فیلم ایستادند تا ساخته شود گفتم که فیلمی ساختم که از هویت ملی خودم، از جغرافیای فرهنگی کشورم دفاع کند و خوشحالی من این است که با این شرایط در یک جشنواره خارجی به من جایزه دادند. خبرنگاران همان روزها از من پرسید که قول می‌دهی که بعد از این ماجرا دیگر فیلم‌هایت سیاه و راجع به معضلات اجتماعی و... نباشد؟ گفتم این چه حرفی است؟ مگر من می‌توانم منکر شوم که در کشور، فحشا و فساد و فقر و تبعیض وجود دارد؟

امیرحسین عسگری در گفت‌وگو با تسنیم:

آن قدر مرد هستم که سراغ همسایه نروم

نه تنها در ایران بلکه در همه جوامع این‌ها وجود دارد. اما من می‌توانم این قدر مرد باشم که سراغ همسایه نروم و خودم در کشور خودم این مسائل را به نوعی حل کنم. منتهی من خیلی جریانات موجود در کشورمان و سیستمی که به این موضاعات اینگونه نگاه می‌کند را نمی‌فهمم.

تسنیم: انتخاب این فیلم به عنوان فیلم اول واقعا ریسک بزرگی بوده و شما دست روی تاریخ و جغرافیای سختی گذاشتید. هم از جهت سختی‌های کار و اقبال به آن و هم به جهت وجود کلیشه‌های متعدد درباره این جور اتفافات و... کار سختی بود. آیا اگر یک فیلم آپارتمانی جمع و جور را انتخاب می‌کردید، گزینه عاقلانه‌تری نبود؟

این‌ها به نظرم مهم نیست. مهم این است که عاشق باشی. من همیشه می‌گویم آدمی که حرفی برای زدن ندارد نباید از دیگران حرف نقل‌قول کند. باید حرف نزند و سکوت کند تا زمانی که به حرفش برسد. اتفاقا فیلمنامه را دادم چهار، پنج تا از فیلمسازان درست و حسابی کشور خواندند و همین پیشنهاد را دادند، گفتند این پروژه سنگینی است، یک فیلمنامه آپارتمانی جمع و جور بردار یک تستی بزن و بعد برو سراغ این پروژه. چون فضا، فضای سختی است. منتهی من همیشه وقتی این فیلم را می‌نوشتم این شعر در ذهنم بود «یا به ساحل می‌رسی یا غرق دریا می‌شوی...». یعنی گفتم من این حرف را دارم و باید با این مختصات خودم را محک بزنم تا ببینم چقدر می‌توانم این حرفم را به زبان سینمایی بزنم. نترسیدم، چون به حرفم و کاری که می‌خواستم بکنم ایمان داشتم. برای هیچ کسی آرزو نمی‌کنم که در آن شرایط باشد، کشتی داستان ما در نقطه صفر مرزی قرار دارد، یعنی دقیقا بین دو مرز و محوطه‌ای که مربوط به هیچ کشوری نمی‌شود و مال خداست این اتفاق دارد می‌افتد و از بد حادثه کشتیمان را همان جا پیدا کردیم یعنی در همان نقطه صفر مرزی. خیلی گشتیم تا لوکیشنی شبیه به این پیدا کنیم. همه اروند را گشتیم، همه شاهراه‌هایش را در خرمشهر و آبادان، اما چیزی پیدا نکردیم. با آقای سلطانی که مدیرتولید فیلم بود آن منطقه را زیر پا گذاشتیم. روزی در همان حوالی در قهوخانه‌ای نشسته بودیم و چای می‌خوریم، پیرمردی آنجا نشسته بود و قلیان می‌کشید. رفتم کنارش نشستم و ماجرا را برایش تعریف کردم. یک کلمه هم حرف نزد، چایش را می‌خورد و قلیانش را می‌کشید و به من نگاه می‌کرد، فقط آخر سر با دست یک جایی را نشان داد. بلند شدیم رفتیم و پرسان پرسان جایی را که پیرمرد اشاره کرده بود پیدا کردیم. حاشیه اروند از آبادان تا خرمشهر را کلا خاکریز زده‌اند. همین که آمدیم دیدیم جایی آن وسط، خاکریز شکافی دارد و از آنجا رد شدیم. آن طرف خاکریز نیزار بود و یک دسته پرنده از آن طرف پریدند، مقداری جلوتر رفتیم و دیدیم چند تا گراز فرار کردند و بعد این نی‌ها باز شد و من کشتی را دیدم. همان لحظه سریع گفتم که «خودش است مصطفی! پیدایش کردیم».

چیزی نگذشت که با صدای گلنگدن برگشتیم. دیدیم ده تا سرباز از بچه‌های نیروی زمینی دوره‌مان کردند و به اصطلاح خودمان ما را کردند تو گونی و بردند. نزدیک به ۲۴ ساعت بازداشت بودیم و به ما گفتند که شما مرز را رد کرده بودید و فقط شانش آوردید که با تیر شما را نزدند. خلاصه‌اش کنم، می‌گویند خداوند همه چیز را با هم چفت می‌کند، از سر اتفاق با فرمانده آنجا آشنا شدیم. شبانه آمد بالا سر ما و گفت چه می‌خواهید، او را در جریان گذاشتیم و با ما آشنا شد و نهایتا کارهایی که ممکن بود انجامشان یک ماه طول بکشد، به لطف این آقا، هفت یا هشت روزه تمام کردیم و مشغول فیلمبرداری شدیم.

به اعتقاد من یک بی‌زمانی و بی‌مکانی در فیلم وجود دارد، در عین بی‌زمان و بی‌مکانی، این فیلم در واقع سی سال را به چالش می‌کشد، زیرا صرفا مربوط به دوره خاصی از حضور آمریکا در عراق نیست؛ به نظرم ماجرای حمله عراق به ایران هم در آن هست.

تسنیم: آقای عسکری، فکر می‌کنید چه اتفاقی برای فیلم در ایران رخ دهد و اصولا چه‌قدر به ادامه این مسیری که شروع کرده‌اید، امیدوارید؟

اتفاق بدی که در این سال‌ها رخ داده و کمی من را می‌ترساند جداسازی مردم و جریانات اجتماعی است. همه‌مان این را می‌دانیم که جریانی وجود دارد که می‌خواهد شیرازه فرهنگی و اجتماعی ما را بهم بریزد، همه می‌دانیم و مردم هم خیلی خوب این جریان را می‌شناسند. اما فارغ از این جریان همه با هم دارند برای این مملکت کار می‌کنند. من رفقایی دارم که حاضر هستند تمام زندگیشان را برای اندیشه‌شان بدهند و اندیشه‌شان را تبدیل به فیلم کنند. این اندیشه هم دقیقا همان چیزی است که ما به آن فکر می‌کنیم. استفاده از این آدم‌ها فقط مستلزم این است که ما به آنها اعتماد کنیم، به طور کلی به یکدیگر اعتماد داشته باشیم. چرا جای دور برویم؟ همین فیلمنامه را من پیش سه تهیه‌کننده خصوصی بردم اما کار نکردند؛ یکی گفت سرمایه بیاور و دیگران هم چیزهای دیگری گفتند. جالب اینجاست که این فیلم چندین بار در شورای پروانه ساخت ویدئویی و سینمایی هم رد شده است! من سه ماه فقط در و دیوار فارابی و ارشاد را می‌دیدم. می‌گفتند شما دارید یک سنگی می‌پرانید، ما نمی‌دانیم این سنگ را می‌خواهید به چه کسی بزنید. از این فیلمنامه معلوم نیست موضع شما چیست! برو موضعت را مشخص کن و بعد بیا!

یعنی اگر تلاش من برای گرفتن پروانه ساخت ویدئویی بعد از سه ماه نبود الان فیلمی ساخته نشده بود. یعنی من آبن مسئول را کلافه کردم تا امضاء گرفتم. گفت آقا من این را امضاء کنم حل شده است دیگر؟ گفتم بله. گفت بفرما! برو و دیگر نیا!

خیلی از رفقای من جوان‌های همین سینما هستند که این سینما به‌آنها درس داده و برایشان سرمایه گذاری کرده است، این‌ها آماده‌اند که اندیشه‌شان را فیلم کنند. اما اعتماد وجود ندارد و وقتی این اعتماد وجود نداشته باشد یعنی یک زهری لحظه به لحظه در ذهن همه این جوانان پاشیده می‌شود که «ما جدا هستیم» و «با ما کاری ندارند» و... بعد چه اتفاقی می‌افتد؟ وقتی مراقبت وجود ندارد وقتی مناسبت وجود ندارد، وقتی رفاقت وجود ندارد، من هم می‌روم و هرچی دلم خواست می‌سازم، فیلم زیرزمینی می‌سازم، هر چه دلم خواست می‌گویم و یک لجاجتی به وجود می‌آید.

من برای ساخت این فیلم پنج سال صبر کردم. اما دیگر صبر نمی‌کنم، راجع به دل خودم می‌سازم. داستان بچه‌ای که می‌خواهد برود فلان جا و مادرش نمی‌گذارد و بعد اجازه می‌دهد و تمام می‌شود. چرا؟ چون این

تسنیم خبرگزاری Tasnim News Agency
ویژه‌نامه سینمایی تسنیم
سی وسومین جشنواره بین‌المللی 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 جباری دارستانی، 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