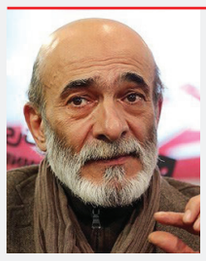
تسنیم
خبرگزاری
Tasnim
News Agency

جشنواره بین‌المللی فیلم فجر
ویژه‌نامه سی و سومین

شماره ششم / ۱۷ بهمن ماه ۱۳۹۳



یادداشت ضیاءالدین دری:

کسی که درباره مهاجرین فیلم بسازد، ضدنظام نیست

۳

هاتف علیمردانی در گفت و گو با تسنیم:

روشنفکری ضد مذهب در سینمای ایران به جایی نمی رسد

۴

عکس: حامد ملک پور

ابوالحسن داوودی در گفت و گو با تسنیم:

تاریخ مصرف «یا با ما باش، یا بر ما باش» تمام شده است

۲

عکس: سیده‌محمود حسینی

پوران درخشنده در گفت و گو با تسنیم:

زن را زنانه ندیدیم

۳

یادداشت | علیرضا جباری‌دارستانی

ساختار جنون آمیز تولید و فقدان معنا در هنر

ششمین شماره از ویژه‌نامه تسنیم در حالی منتشر می‌شود که نیمی از ایام جشنواره فیلم فجر گذشته ولی هنوز آثار راه یافته به این جشنواره به طور کلی نتوانسته انتظارات اهالی فرهنگ و هنر را برآورده کند؛ فیلم‌های این دوره به شکل غم‌انگیزی از فضای مطلوب سینمای ایران فاصله گرفته‌اند و به جز چند فیلمی که باید آن‌ها را در گروه فیلم‌های عامه‌پسند جای داد، دیگر آثار تقریبا شکلی نگران‌کننده دارند. به این نگرانی در همین نوشتار بازخواهیم گشت.

ششمین ویژه‌نامه سینمایی تسنیم مطابق با روزهای گذشته با دو گفت‌وگوی تفصیلی صورت‌بندی شده است: نخستین گفت‌وگو با ابوالحسن داودی کارگردان فیلم سینمایی «رخ دیوانه» یکی از جذاب‌ترین و خوش‌ساخت‌ترین آثار جشنواره سی‌وسوم با محور کلیدی «سیاست در سینما» و دیگری گفت‌وگو با کارگردانی که همواره روایت «زن در سینما» را پیش برده درباره همین موضوع. پوران درخشنده از معدود سینماگرانی است که با تعصبی مقدس از سوژه‌های کمتر دیده شده در سینما حرف زده که عموم آن‌ها به زنان و کودکان ارتباط داشته است. روایت «زن» در سینمای ایران به عنوان بنیان خانواده و به همین دلیل بنیاد تربیت اجتماعی جامعه، چندان صورت واقعی‌ای نداشته است و همین موضوع بهانه گفت‌وگوی ما با درخشنده در قالب پرونده سینمای اجتماعی معاصر ایران شد.

آنچه سینمای ایران را از واقع‌گرایی و تعهد به واقعیت اجتماعی دور می‌کند، از یک سو به عدم جدیت سوژه‌های پیش برنده کلیت این سنما باز می‌گردد و از سوی دیگر نشانگر ساختاری مکانیکی است که در ذات جهان ماشینی امروز راه یافته است. تلفیق این دو عامل به روندی منجر شده که بی‌معنایی و تولیدمحوری ناامیدکننده‌ای را رقم زده است که در اینجا به آن نگاهی خواهیم انداخت؛

کارل مارکس فیلسوف آلمانی گفته است که «تولید سرمایه‌داری فقط برای نیاز، ماده نمی‌آفریند، بلکه برای ماده هم نیاز می‌آفریند». این دیالکتیک جنون‌آمیز مبتنی بر تولید فقط در حوزه سیاست اقتصادی صادق نیست، بلکه امروز با تسلط پارادایم فکری لیبرالیسم سرمایه‌دارانه بر عرصه‌های مختلف، از جمله فرهنگ اتفاقا صدق بیشتری دارد. تولید در عرصه فرهنگ و هنر رشد چشمگیر و زنجیره‌واری دارد و به شیوه‌ای جنون آمیز پیش میرود اما به نظر می‌رسد گویا بی‌هیچ کارکردی!

امر تولید در هنر یعنی خلق اثر هنری و این یعنی «بیان» حرف که ارزش بیانگری دارد. از این بیان عبارت اخرای تولید در هنر است، تولید زیاد مرادف با بیانگری است، اما بیان چه؟ عموم آثاری که در سینمای امروز ایران تولید می‌شوند و از این نظر در ورطه «بیانگری» طی طریق می‌کنند، واقعا چه چیز می‌گویند؟ فیلم‌های باری به هر جهت زیادی که هزینه و زمان صرفشان شده و در جشنواره سی‌وسوم فجر نمایش داده می‌شوند، چه چیزی برای بیان کردن دارند، یعنی چرا تولید شده‌اند؟ یافتن پاسخ روشن برای این سوالات سطحی‌ترین سطح توقع مخاطب از آثار سینمایی امروز است. اما همین مخاطبان پس از دیدن بسیاری از آثار جشنواره فجر امسال از خود و دگران سوال عجیبی می‌پرسند که «این فیلم چه می‌خواست بگوید؟»

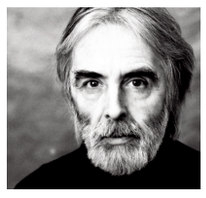
به نظر می‌رسد بحران بی‌معنایی به جز تعداد معدودی از آثار، دامن بسیار از فیلم‌های ایران امروز را گرفته، اما مسئله تنها این نیست! با وجود همین فقدان معنا، همه دوست دارند «بیان کنند»، «تولید کنند»، «فیلم بسازند»، «نمایش بدهند»، «به جشنواره‌ها بروند»، «بخندند و عکس بگیرند» و... . این دور همچنان ادامه خواهد یافت و شاد از نظر بسیاری الا ایرادی هم نداشته باشد که هنرمندان دور هم جمع شوند و لباس‌های زیبا بپوشند و با رنگ و لعاب یک جشنواره ظاهرا مدرن دور هم خوش باشند! آری ایرادی ندارد، اما تکلیف «فرهنگ» باید مشخص شود! پذرش این حقیقت که مشغول چرخه خوش‌باشی به اصطلاح هنری هستیم، نیازمند صداقت و خودآگاهی‌ای بزرگی است که داشتن آن ممکن است مهمانی خوش آب و رنگمان را تلخ کند! کاش این صداقت و آگاهی از کاری که می‌کنیم در کار بود!

سوال‌های دیگری هم هست، که عبارت مارکس ما را به آن راهبر می‌شود؛ اگر ضرورت تولید جنون‌آمیز آثار هنری که هزینه‌های وحشتناکی هم دارد، مفروض بگیریم، باز باید پرسید که آیا همین میزان از تولید سینمایی که البته نسبت به خیلی از کشورها واقعا ناچیز است - به خاطر «نیاز» و «مصرف» واقعی صورت می‌گیرد، یا برعکس بر مبنای سخن مارکس درباره تولید سرمایه‌دارانه، چرخه جنون‌آمیز سرمایه‌دارانه‌ای وجود دارد که بر مبنای آن فیلم‌ها ساخته می‌شوند، بی‌معنایی‌ها فریاد زده می‌شود و برای آن‌ها «نیاز» هم خلق می‌گردد؟ نیاز به تولید و بیانگری؛ بیانگری چیزی که معلوم نیست چیست! این غیر از جنون است؟

ابعاد ساختار جنون‌آمیز فرهنگسازی که آدورنو و هورکهایمر از آن با عنوان «صنعت فرهنگسازی» نام می‌بردند، در پارادایم رفاه‌زده لیبرالیسم سرمایه‌دارانه آنچا بیشتر می‌شود که عده زیادی اعم از افراد حقیقی و حقوقی به غیر از اهالی سینما که عاملا این تولید هستند - هم دنبال این تولید چرخه جنون‌آمیز راه می‌افتند و کلی هزینه و وقت و... هزینه می‌شود بدون اینکه «نیاز» و «محتوا»ی این تولید و بیانگری برایشان مشخص باشد. بسیاری از برگزار جشنواره فجر با عنوان بزرگترین رویداد سینمایی کشور در طول یک‌سال نام می‌برند از آن دفاع می‌کند بدون اینکه بدانند دقیقا در حال دفاع از چه محتوایی هستند!

کاش این ساختار و پروسه دیوانه‌کننده، ترمز یا افساری داشت یا لااقل سطح دیگر از آگاهی، غیر از آنچه امروز آگاهی خوانده می‌شود، وجود داشت تا لااقل رویکری انتقادی یا شورشی جمعی بر علیه این روند مسخ‌کننده را شکل دهد. اما افسوس که در تاریکی کنونی نه توان دیدن چیزی وجود دارد تا معنایی خلق شود، و نه حتی توان دیدن جایگاهی که ایستاده‌ایم؛ دریغ که نگاه فرهنگی ما با تاریکی تمام‌عیاری مواجه شده که حتی قادر به دیدن خود هم نیست، حتی در شفاف‌ترین آیینه‌ها! البته شاید هم تمایلی و علاقه‌ای برای این «دیدن» وجود ندارد و آنگونه که پوشکین نویسنده روس گفته است، زمانه، زمانه‌ای است که در آن «فریبی که ما را خرسند کند، بیش از صد حقیقت برایمان ارزش دارد».

ترجمه | محمدمهدی فلاح



هانکه: خوشی مصرف کنندگان خشونت را می گیرم

۲

یادداشت | حمیدرضا بوالی

«جنگ بزرگ» به روایتِ «رخ دیوانه» و «عصر یخبندان»

این برای دومین بار است که در فیلم های جشنواره فیلم فجر به روایت تقابل بزرگ و پرسابقه‌ای به درازای تاریخ برخورد کرده‌ایم. مواجهه فقیران و اغنیاء. یک بار در عصر «یخبندان» و یک بار در «رخ دیوانه» به دو شیوه کاملا متفاوت. اتفاقی که به نظر می رسد بالاخره بستر مناسبی برای گفتگوی سینمای ایران درباره این ماجرای تاریخی بزرگ را به وجود آورده است و این یکی از مبارک‌ترین اتفاقات جشنواره فجر امسال است.

در «عصر یخبندان» ما مواجهه خشن و بی رحمانه‌ای از تقابل به زعم فیلم ذاتی ثروتمندان و فقرا را با وضوح و جسارت تحسین برانگیزی می‌بینیم، یک رویکرد رادیکال که به نحوی صریح معتقد است بخش بزرگی از فلاکت و فقر آدم‌ها در جامعه ایران ناشی از ثروت‌اندوزی طعم‌ورزانه بخش دیگری از اجتماع است. آب ثروتمندان و فقرا در «عصر یخبندان» با هم در یک جوب نمی رود و سیر داستان نهایتا به انتقام تاریخی عدالت به دست فقرا از ثروتمندان منتهی می شود. بهرام رادان، ثروتمندترین شخصیت فیلم، آقازاده‌ای است که ثروتش انباشته شده از مسیرهای غیرقانونی و سوءاستفاده هایی است که از عنوان پدرش انجام می‌دهد. او به شکل دائم در حال استثمار فقیران و زیردستانش است و نهایتا با اقدام به کشتن دخترک همخانه و شوهر رفیق تازه رها کرده‌اش تبدیل به دیوی می‌شود که در حال بلعیدن طبقه محروم اجتماعی در دسترسش است. علاوه بر آن در چند جای فیلم به صورت تلویحی یا صریح به این اشاره می‌شود که مسبب بدبختی و فقر طبقات اجتماعی پایین، نه یک مصنوع طبیعی یا اختلافی فرهنگی که دخالت ثروتمندان در وضعیت زندگی آنهاست. یک تقابل رودررو. چشم در مقابل چشم.

اما در «رخ دیوانه» ماجرا تقریبا به صورت واژگونی روایت می‌شود. بدبینی و سوء ظن اولیه دو جوان فیلم که وضعیت مالی مساعدی ندارند به سایر شخصیت‌ها و به خصوص «ماندانا» که «دختر پولدار» ماجراست نهایتا به یک خوشبینی مفرط ختم می‌شود: اینکه فقیر و ثروتمند ندارد، همه ما سر یک سفره نشسته‌ایم، همه‌مان درگیر مشکلات و معضلات و مصائب زندگی در جامعه امروز ایرانی هستیم، مشکلات و معضلات و مصائبی که اساسا ربطی به پایگاه اقتصادی و اجتماعی آدم‌ها ندارد. در ابتدای فیلم

یادداشت | حمیدرضا بوالی

سال سخت سینمای ایران بدون آرمان، بدون جذابیت

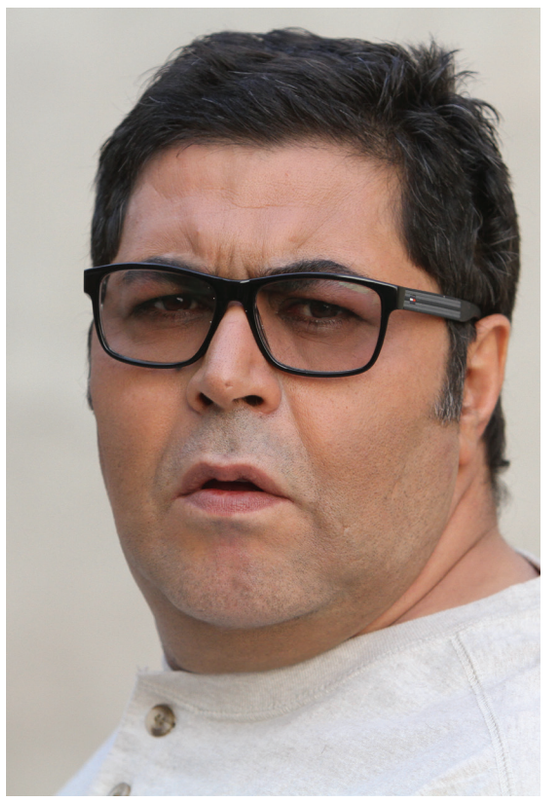
۴

پولدارها دست به دست هم می‌دهند که فقرا را دست بیندازند، اما رکب می‌خورند و این بار فقرا هستند که نقشه می کشند برای سرکیسه کردن ثروتمندان و کنایه های آشکاری هم رد و بدل می‌شود که باید حق مان را از آنها بگیریم. اما در پایان فیلم فقرا و ثروتمندان به هم می پیوندد، با هم متحد می شوند علیه آن کسی که طمع‌ورزی‌اش را از چارچوب خارج کرده است. این راه حل «رخ دیوانه» است. کاملا برخلاف «عصر یخبندان» معتقد است اختلافات طبقاتی امری طبیعی است، علاوه بر اینکه عملا ساختارهای اجتماعی را در این دو قطبی تاریخی نادیده می گیرد به صراحت عنوان می کند که ما تنها با چیزی به نام اختلاف فرهنگی روبرو هستیم.مقصری وجود ندارد و نبرد پایان یافته است. باید بنشنیم و با هم گفتگو کنیم تا ماجرایمان حل شود.

اما هر دو راه حل عملا به بیراهه است. در «عصر یخبندان» جنگ با ساختارها به جنگ با نتیجه ساختارها منتهی می شود، اتفاقی که دوباره نتیجه ای جز ندیدن ساختارها ندارد. علاوه بر اینکه تجویز این شیوه از برپاداشتن عدالت هم عملا نتیجه ای جز تشدید شکاف و در خوشبینانه ترین حالت، برخوردی تقلیل یافته و موردی با یک مورد از میلیون‌ها مورد ممکن ندارد.

و در «رخ دیوانه» ماجرا عملا دوباره به پشت گوش انداخته می شود. مجموعه بزرگی از عوامل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نادیده گرفته می شود و تنها نتیجه ای که به بار می‌اورد تعویق حل این شکاف است. گذاشتن درپوشی بزرگ بر روی چاهی که روزانه هزاران نفر را غرق می کند.

چاره چیست؟چاره به راه انداختن یک جنگ تمام عیار با ثروتمندان نیست، همان طور که سر یک میز نشستن و تلقی فرهنگی از اختلافات اقتصادی و اجتماعی بینادین جامعه نیست، چاره شکستن دیوارهای خانه های الهیه و جردن یا بالارفتن از آنها هم نیست، همان طور که از بین بردن مرزهای روی نقشه منطقه های جغرافیایی تهران هم راه به جایی نمی برد، چاره شکستن همه دیوارهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است که امروز آدم‌هایی به نام «ثروتمندان» و آدم‌هایی به نام «فقرا» را به وجود آورده است. واژگونی مرزهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی نه تنها جامعه ایران که جامعه جهانی است و این اتفاقی است که جایش در سینما به شدت خالی است.



ترجمه ✣ محمدمهدی فلاح

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش ششم

هانکه: خوشی مصرف کنندگان خشونت را می گیرم

صحبت کردن از خشونت درسینما بدون یادکردی از می‌شاییل هانکه ناقص خواهد بود. خشونت و آزازی که در فیلمهای هانکه هست، قاعدتا قابل مقایسه با هیچ سینمای دیگری نیست. در فیلمهای هانکه نوعی رواداری خشونت در سرنوشت و زندگی افراد مختلف جاری و گویی تقدیر ناگزیر است. گاهی عذاب و رنجی که جسم از آن رنج می‌برد مانند معلم پیانو که از نظر عده‌ای خشن‌ترین فیلم اوست، گاهی به صورت سادیستی نسبت به دیگری اتفاق می‌افتد (بازی‌های مفرح). اما هرگونه که هست دائما با عذابی همراه است. هانکه در این مصاحبه که بعد از فیلم «روبان سفید» و برنده شدن نخل طلا انجام داده به نوعی نگاهش به خشونت را باز تعریف می‌کند. نکته جالب‌تر این مصاحبه نگاه هانکه به دیگر کارگردان بزرگ خشونت ساز سینما، تارانتینو است که به شدت به او حمله می‌کند. خشونت هولناک، سادیستی و ملتهب هانکه در مقابل خشونت تفننی، مضحک و به همراه مقادیر زیادی خون، گلوله و شمشیر تارانتینو. یادداشت بعدی، جواب تارانتینو به این انتقادات مرسوم به نوع پرداختش به خشونت ونگاهی به مختصات سینمای او خواهد بود.

• • •

■ آقای هانکه! شما جایزه نخل طلای امسال را به خاطر فیلم شُک‌برانگیز «روبان سفید» بردید. امیدوارم در اسکار هم شانس بیاورید و داوران بعد از این همه سیاهی در فیلم به معالجه نیازمند نشوند!

سیاهی؟! فیلم من دربردارنده یک داستان عاشقانه زیباست که به هیچ وجه تاریک نیست و لحظاتی ظریف دارد. ولی من در جایگاهی هستم که فقط وجوه سیاه آن را به تصویر بکشم. من عاشق مردم هستم ولی هیچ تضمینی وجود ندارد که حتی دوست‌داشتنی‌ترین آدم‌ها نیز همیشه دوست‌داشتنی باقی بمانند. هر یک از ما قادر به انجام هر کاری هستیم فقط باید در موقعیت مناسب آن قرار بگیریم.

■ فیلم «روبان سفید» یک روستای آلمانی را در سال ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ کمی قبل از آغاز جنگ جهانی اول به تصویر می‌کشد که در آن رفتارهای خشونت‌بار عجیبی رخ می‌دهد. روابط انسانی در روستا شدیداً دچار مشکل شده است. هیچ قهرمانی وجود ندارد و هیچ رستگاری‌ای در کار نیست. آیا شما واقعاً اینچنین نگاه منفی‌ای نسبت به انسانیت دارید؟

نگاه من به انسانیت منفی نیست. ولی جهانی که ما در آن زندگی می‌کنید زیر سلطه آشفتگی‌هاست. من فکر می‌کنم که کارکرد درام این است که تنش‌ها را نشان دهد و این چیزی است که برای من بسیار جدی است.

■ فیلم‌های شما هیچ راه حلی برای دوگانگی زندگی ارائه نمی‌دهد. شما بینندگان خود را در یک وضعیت یأس رها می‌کنید.

این احساس شما [نسبت به فیلم‌های من] است. هر بحثی در برابر احساسات بی‌فایده است. درعین حال هر تفسیری نیز صحیح است چون در ذهن دریافت کننده آن رخ می‌دهد (در این مورد ذهن شما). در این معنا شما امیدوارانه در فیلم مشارکت کرده‌اید.

■ این به نظر [بسیار] پرتوقع است و نه سرگرم کننده.

و شما به مثابه یک بیننده انتخاب دیگری ندارید. شما در هر فیلمی، حتی آنانی که با پیش‌داوری-های شما موافق هستند، مشارکت می‌کنید. تنها کاری که من قصد انجام آن را دارم این است که مانع از این شوم که شما مستقل بمانید. هرچند شما همیشه می‌توانید یک فیلم را نیمه کاره رها کنید. من هیچ مخالفتی با آن ندارم. در جریان اکران نسخه آمریکایی فیلم «بازی‌های مسخره» من...

■ که در آن دو نوجوان یک خانواده را شکنجه می‌دهند...

خیلی از مردم از سینما خارج شدند. من می‌گویم: این فیلم کار خود را کرد، چون خوشی افرادی که خشونت را مصرف می‌کنند را از آنان گرفت.

■ شما احساس اعتبار می‌کنید وقتی که مردم سینما را ترک می‌کنند؟ این موضعی عجیب نسبت به مخاطبانتان است.

«بازی‌های مسخره» یک مورد بخصوص است. این فیلم به قصد زدن سیلی توی صورت مخاطبان ساخته شده بود.

■ چرا ما باید فیلمی را ببینیم که تا فقط سیلی به صورتمان بخورد؟

این یک جمله تحریک‌آمیز بود. سیلی یعنی بیننده شُک‌زده شود و شاید ناگهان همه چیز را متفاوت ببنید. یا شاید [درعوض] برروی برآورده شدن انتظارات اصرار ورزد و در این حالت مأیوس خواهد شد و سینما را ترک خواهد کرد. اگر می‌خواهید با قوت قلب قبلی به خانه برگردید بهتر است فیلم‌های پررونق را ببینید.

■ ما دوست داریم با قوت قلب به خانه بازگردیم.

من باور دارم که کارکرد درام این نیست که شما را با قوت قلب قبلی به خانه برگردانند. این حتی در تراژدی‌های یونان نیز هیچگاه هدف نبوده است. همه فیلم‌ها فریبکار هستند، آنان به بیننده تجاوز می-کنند. بنابراین سوال این است که چرا من به بیننده تجاوز می‌کنم؟ تا اینکه آنان به فکر وادار شوند، تا اینکه از لحاظ ذهنی مستقل شوند و نقش خود را در بازی فریب‌کاری دریابند. من به هوشمندی آنان اعتقاد دارم. در بهترین حالت یک فیلم باید مثل پرش در آسمان باشد. فیلم باید گزینه پرواز کردن را پیش روی بیننده قرار دهد در حالی که پریدن در نهایت وابسته به اوست.

■ فیلم‌های ترسناک تجاری جدید هم تصاویر و صحنه‌های آشفته کننده‌ای نشان می‌دهند. شیطان در آخر این فیلم‌ها زنده می‌ماند تا ساخت قسمت‌های بعدی فیلم تضمین شود. آیا این فیلم‌ها هم با مخاطب روراست هستند؟

این فیلم‌ها خشونت را غیرواقعی و بنابراین قابل مصرف می‌کنند. مثل این است که سوار قطار وحشت شده باشید. من عامدانه به خودم اجازه می‌دهم که بترسم چون می‌دانم که هیچ اتفاقی برای من نخواهد افتاد. یادم می‌آید وقتی که فیلم Pulp Fiction کوانتین تارانتینو بیرون آمد من در یک مهمانی نشسته بودم که مملوء از جوانان بود. آن صحنه معروف که در آن سر یک پسر منفجر می‌شد سروصدای زیادی به پا کرد. آنان فکر می‌کردند که صحنه عالی‌ای بوده و تقریبا از خنده داشتن می‌مردند.

■ و شما؟

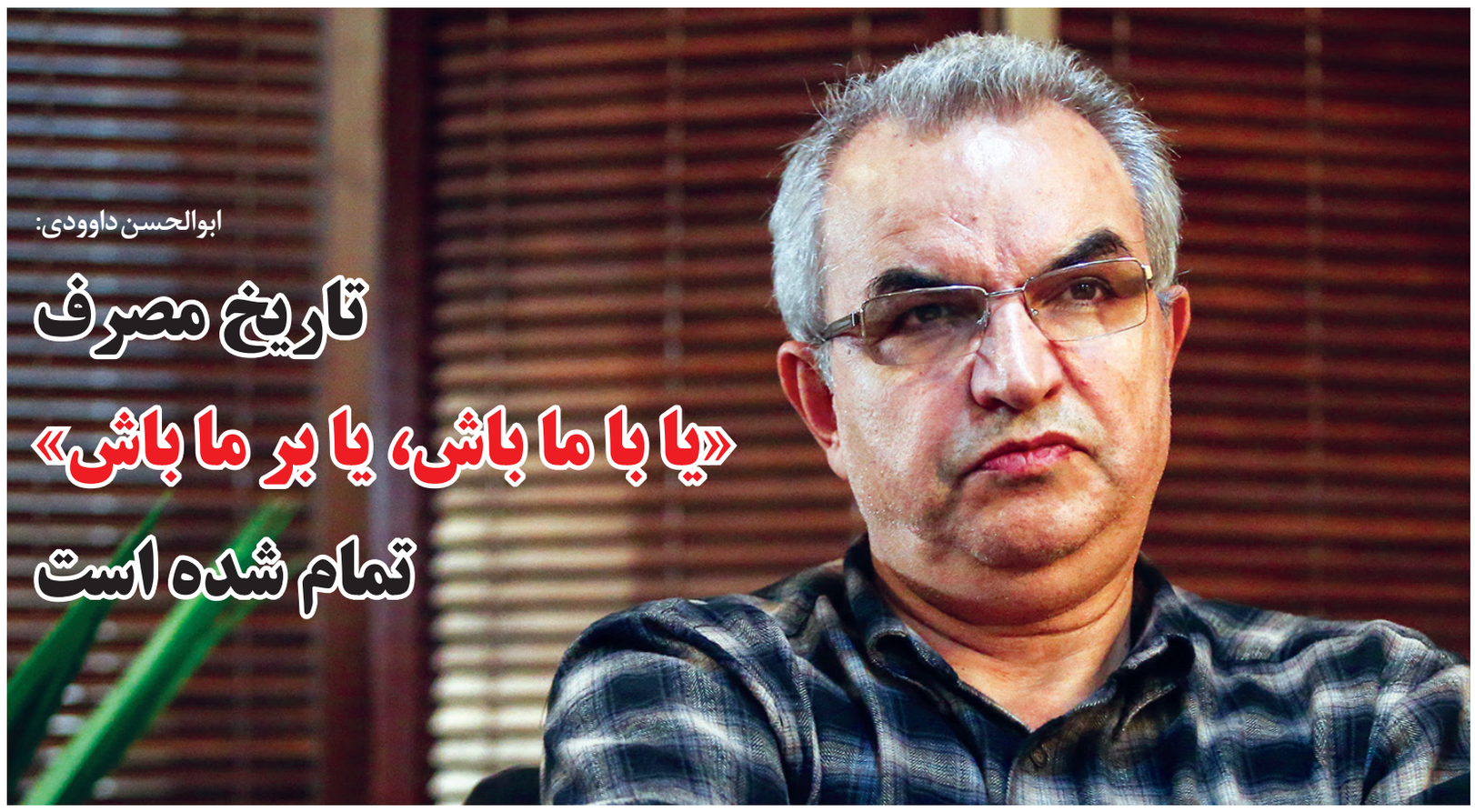
من عصبانی شدم چون به نظرم بسیار غیرمسئولانه می‌آمد. من نمی‌توانم خشونت را تحمل کنم. من به هر شکلی از خشونت فیزیکی حساسیت دارم. من را مریض می‌کند و این اشتباه است که آن را همچون چیزی سرگرم کننده قابل مصرف کنیم.

■ جالب است که شما این حرف را می‌زنید چون فیلم‌های شما مملوء از خشونت است.

ولی آنان خشونت را نشان نمی‌دهند. آنان ارزش [معنایی] خشونت را از آن می‌گیرند و آن را چون [عاملی] برای جذابیت عرضه می‌کنند. به خاطر آنکه [خشونت] قبیح است. به نظر من کار کردن با تخیّل بیننده هوشمندانه‌تر است. تخیّل بیننده همیشه قدرتمندتر از هر تصویری است. صدای غژغژ کف‌پوش زمین همیشه بدتر از وجود یک هیولا درون خانه است.

■ می‌توانیم فیلم‌های شما را بدون هیچ نگرانی‌ای ببینیم چون این ترسی که شما پیشنهاد می‌کنید در ما چیزی برنمی‌انگیزاند؟

این آدم‌هایی که شما توصیف می‌کنید وجود ندارند. من باور دارم که همه ما نسبت به وحشت وسوسه داریم. این یکی از شرایط بنیادین هستی انسان است.



عکس: حامد ملک پور

ابوالحسن داوودی:

تاریخ مصرف «یا با ما باش، یا بر ما باش» تمام شده است

آقای داوودی موضوع گفت‌وگویمان درباره نسبت سینمای اجتماعی و «سیاست» است . از یک طرف حجم زیادی از سوء تفاهم‌هایی که این روزها درباره سینمای اجتماعی پیش آمده، متأثر از نگاه‌های سیاسی درون برخی فیلم‌های اجتماعی است. نمونه‌های خاص از فیلم‌هایی که بخش اعظمی از این سوءتفاهم‌ها را شکل دادند و عموماً تعبیر «بیانیه سیاسی» -که برخی رسانه‌ها به حق و در مواردی هم به ناحق در توصیف آن‌ها به کار می‌گیرند- سرآغاز همین سوء تفاهمات بوده است. اما یک باور دیگر هم وجود دارد و آن اینکه اساساً فیلم اجتماعی نمی‌تواند بی‌تفاوت به مسائل سیاسی باشد و بخش اعظمی از مناسبات اجتماعی با مسأله سیاست پیوند دارد. تمایل دارم برای آغاز بحث بدانم که اساساً جنابعالی رابطه سیاست و سینمای اجتماعی را چگونه می‌بینید؟

زمانی ما در مورد ژانر فیلم سیاسی صحبت می کنیم و زمانی دیگر در مورد ارتباط سیاست با فیلم اجتماعی ، اینها مقوله های جداگانه ای هستند. سینمای ما معمولا تعریف درستی از فیلم سیاسی ندارد و فیلمسازان این ژانر غالبا در دوسر طیف قرار می گیرند، با نگاهی سیاه یا سفید ، فیلم ها یا به شکل پروپاگاندایی و با نگاهی یکسو نگر از جانب یک نهاد دولتی یا حکومتی ساخته می شود که طبعا با چنین وضعیتی می بایست صد در صد حرف مطابق میل آن نهادی که پشت سر فیلم است، گفته شود یا در طرف مقابل معمولا فیلمی ساخته می شود که به عنوان یک فیلم اپوزیسیون مسئله اش این است که هرچه بیشتر تیرگی ها و مشکلات را نشان دهد. هردوی این‌ها نتوانسته‌اند به تعریف جامعی از فیلم سیاسی برسند که بتواند در برگیرنده یک ژانر سینما باشد. ژانری که در خیلی از نقاط دنیا به عنوان ژانر موفق و تأثیرگذار وجود دارد.

در آمریکا بسیاری از فیلم‌های هالیوودی در رده فیلم‌های سیاسی هستند و این‌ها حتی به خاطر پیش بردن یک تفکر یا بالاتر از آن برای اینکه رابطه اقتصادی فیلم را با مخاطب برقرار کنند، حاضرند هرچیزی را خرج کنند و حد ومرزی هم برای کارشان قائل نیستند. اما اتفاقی که در سینمای ما افتاده است این بوده است که همیشه سیاه و سفید را داشتیم و فضاهای خاکستری حذف شده‌اند. چیزی بینابین آن به عنوان فیلم سیاسی نداریم که بخواهیم ژانر سیاسی سینمای ایران را تعریف کنیم.

در موضوع رابطه سیاست با فیلم اجتماعی باید بگویم که این خود بحث جداگانه ای است و همه فیلم‌های اجتماعی به نوعی سیاسی هستند. اصولا وقتی فیلمی در بطن جامعه است، وقتی تصاویرش در کوچه و خیابان گرفته شده است و وقتی با زندگی مردم عادی روبه رو می‌شود؛ خواه یا ناخواه با سیاست ارتباط برقرار می‌کند. فیلم‌های اجتماعی این مساله را دارند که به این موضوع بپردازند اما در غالب موارد یا بد می پردازند یا عدم تبحر فیلمساز و فیلمنامه نویس محصول نهایی را دارای ضایعاتی می‌کند که فیلم به آنچه که به آن سیاه‌نمایی می‌گویند، تبدیل می‌شود و یا از طرف دیگر به اثری یکسویه و پروپاگاندای صرف تبدیل می‌شود که به آن فیلم دولتی می‌گویند. در این رابطه یک کج فهمی دیگر هم وجود دارد، خیلی از مواقع که می‌خواهند در فیلمی سیاست را تصویر کنند ساختارفیلم شکلی ژورنالیستی به خود می‌گیرد. این باعث می‌شود که حتی فیلمی که نشانه‌های متعددی از شرایط سیاسی هم دارد چهره‌ای شبیه به یک روزنامه بگیرد. دقت کرده‌اید وقتی به روزنامه‌ها نگاه می‌کنیم حتی از ظاهرشان می‌توانیم حدس بزنیم که به کدام جریان سیاسی وابستگی دارد.

متاسفانه در سینمای ما، در رابطه‌ی سیاست با اجتماع به این بسنده می‌شود که همانند روزنامه‌ها تیترهایی از مسائل مختلف را برداشته و در صحنه‌هایی از فیلم قرار دهیم. من براساس تجربه به این نتیجه رسیدم که در فیلمم تا جایی که ممکن است اثری از سیاست نباشد مگر اینکه فیلمی در رابطه با سیاست و شخصیت سیاسی باشد، مثل فیلم «زادبوم». حتی من فیلم «زادبوم» را سیاسی محسوب نمی‌کنم. در این فیلم یکی از شخصیت‌هایش سیاسی است که یک درام سیاسی را پیش می‌برد. این درام سیاسی برای منی که سینما برایم مهم‌تر است، در زاویه ارجح‌تری قرار می‌گیرد تا آن بحث سیاسی که می‌خواهد مطرح شود.

شما اگر فیلم آخر من را هم بخواهید با همین زاویه نگاه کنید باید بگویم «رخ دیوانه» فیلمی است که سیاست درآن به نوعی وجود دارد اما به هیچ عنوان هیچ نشانه سیاسی نمی‌بینید. حتی یک پلان در فیلم نیست که شما بخواهید آن را نشانه‌ای سیاسی تلقی کنید. اما برمبنای همان تعریفی که کردم داستان این فیلم از جامعه ما، از جنس شخصیت‌ها و دیالوگ‌هایی است که آدم‌ها با هم برقرار می‌کنند. شکل اخلاقیات یا بی‌اخلاقی‌هایی که بین آن‌ها و به خصوص نسل جوان حاکم است، تعریف می شود.

«رخ دیوانه» هم مانند دیگر فیلم‌های اجتماعی نمی‌تواند فارغ از نگاه سیاسی باشد اما نگاه سیاسی به هیچ عنوان درآن مستتر نیست. فیلم هم متعلق به یک جناح سیاسی خاص نیست اما در فیلم‌های دیگر متاسفانه این اشکال بر آنها وجود دارد.

براساس صحبت‌های شما اگر این جمع بندی عمومی را به عنوان پیش‌فرض انتخاب کنیم که سینمای اجتماعی می‌تواند در خیلی از مسائل که پیوند با سیاست دارد، ورود کند و اتفاقا در مواردی موضوعش هم سیاسی باشد، از اینجا به بعد تحلیل، دید و ایده‌های فیلمساز همگی باعث می‌شود که فیلم از زاویه دید سیاسی او روایت شود. از این پس بحث مصداقی شده و جزء به جزء بررسی می‌شود. یعنی قضاوت‌ها درباره رویکرد و نوع زبان فیلم آرام آرام شکل می‌گیرد. برخی گونه‌های روایت سیاسی جامعیت دارند و مورد پذیرش عمومی‌تری قرار می‌گیرند برخی دیگر رنگ جناحی، ژورنالیستی یا بیانه‌ای می‌گیرد و طبیعتاً با نقدهایی از همین جنس مواجه می‌شوند. نظرتان درباره این بخش مصداقی ماجرا را هم بفرمائید تا دیدگاه مدنظرتان برایم قدری عینیت بیشتری پیدا کند.

اگر بخواهم آن چیزی که گفتم را درکارهای خودم مثال بزنم فیلم «مرد بارانی» نمونه‌ی خوبی است. این فیلم با وجود اینکه از قصه و درام برخوردار بود اما به دلیل تغییر ناگهانی در دوره اصلاحات، که اسمش را گشایش یا شرایط جدید یا هر چیز دیگری بگذاریم؛در شتاب شکل گرفته ، به نوعی ژورنالیستی شد. الان که بعد از سال‌ها آن فیلم را نگاه می‌کنم، فکر می‌کنم «مرد بارانی» شکل سینمایی همان روزنامه‌هایی است که آن زمان در می‌آمد. یعنی تأثیر و نفوذ عنصر زمان در آن دیده می‌شود. یعنی تاثیرات ژورنالیستی در آن هست که اگر من الان بخواهم دوباره «مرد بارانی» را بسازم کاملا آن تأثیر روزنامه‌ای را حذف می‌کنم. فکر می‌کنم آن فیلم الان قابلیت بازپرداخت دوباره را دارد و می‌شود این عنصر زمان را از آن گرفت و به فیلم بهتری به لحاظ سینمایی تبدیل کرد.

فکر می‌کنم در سینمای ایران به دلایل مختلف عملا فرایندی به نام «سیاست زدایی» از جنبه‌ای دیگر هم وجود دارد. یعنی تلاشی وجود دارد که فیلم‌ها از عنصرهای سیاسی خالی بشود. مثلاً ما سال‌هاست که درگیر مسئله هسته‌ای که سیاسی است، هستیم اما فیلم‌های ما خالی از این مسئله است. خیلی از جامعه‌شناسان می‌گویند که این سیاست زدایی را دولت‌ها و حکومت‌ها تمایل دارند که انجام بشود اما در ایران برعکس آن اتفاق می‌افتد. یعنی از طرف بخشی از جامعه روشنفکران، جامعه سینمایی و نخبگان این اتفاق می‌افتد. دلایل این مسئله چیست؟

برخی سینماگران به سیاست یا بد می پردازند یا عدم تبحرشان محصول را دارای ضایعاتی می‌کند که فیلم به آنچه که به آن سیاه‌نمایی می‌گویند، یا از طرف دیگر اثر یکسویه و دولتی می گویند، تبدیل می شود.

دلایل این مسئله همان اشکال در تعریف است که من در ابتدا به آن اشاره کردم. این تعریف هم از جانب دولت و نظام اتفاق می‌افتد. مثلا سال‌ها است وقتی می‌خواهیم در بحث نیروی انتظامی فیلم بسازیم یک قواعدی وجود دارد که می‌گویند پاسبان موهایش شانه کرده باشد، دکمه اش بسته باشد یا از یک حدی چاق‌تر نباشد اما وقتی در تصاویر عمومی جامعه نگاه می‌کنیم می‌بینیم مواردی هست که ممکن است ایده‌آل فرماندهان نباشد اما وجود دارد و جزئی از جامعه ماست. اما درفیلم این شبیه به یک دستور است، همانطور که به مامور نظامی داده می‌شود به هنرمند هم داده می‌شود و این درست نیست. خیلی وقت‌ها ناظر هم سر صحنه می‌آید و به همین دلیل برخی فیلمسازان مجبور شده‌اند که سر ناظر را گرم کنند تا بتوانند مثلا دکمه مأمور را باز کنند و یا سر و وضعش را از آن شکل آنکادر مصنوعی خارج کنندو به واقعیت جامعه نزدیک کنند. عین این مسأله در تصوری که از موضوعات حساس سیاسی در سطح جامعه وجود دارد، هم دیده می‌شود.

حکومت، نظام و دولت باید این را بپذیرند، ایده‌الی که می‌خواهند را سینما نمی‌تواند جواب دهد. البته ممکن است که هزینه زیادی برای آن شود و این فیلم هم ساخته شود، اما هیچ وقت به مرز ایده آل نمی‌رسد برای اینکه این مسئولیت در قالب موارد دو طرفه نمی‌شود. آن جایی که دو طرفه می‌شود آدم‌هایی هستند که به دلیل همان تعریفی که گفتم یا قادر نیستند که آن تصویر را درست ارائه کنند یا اینکه نمی‌خواهند آن تصویر درست را بدهند. مثلا در خیلی از موارد سفارش فیلمی را به فیلمساز داده‌اند، آن شخص با سه برابر رقمی که دوست داشته است آن را درآورده است اما نتوانسته آن رابطه را با مخاطب برقرار کند چون مناسبات و تعریف‌ها جا نیافتاده است.

این خط بندی ها همیشه در همان مناطق ابتدایی محصور مانده است. یعنی خط کشی‌ها اینطورشده است که یک طرف روزنامه اصلاح طلب و طرف دیگر روزنامه جریان محافظه‌کار است اما برخورد این است که یا باید این‌طرفی یا باید آن‌طرفی باشید. درصورتی که من در سینما و بیان سینمایی ، به هیچ کدام اعتقاد ندارم. بنابراین فکر می‌کنم آحاد جامعه باید نسبت به رفتار و قوانین جامعه حس مسئولیت پیدا کند و وقتی این حس مسئولیت را پیدا کرد، می‌تواند کارش را درست انجام دهد. آن‌وقت اگر در مناسبات ، ناظر هم نباشد فرد عین زمانی که ناظر وجود دارد، کارش را درست انجام می‌دهد.

چنین وضعی در جامعه ما به ندرت دیده می‌شود و به همین دلیل است که بیشتر هزینه‌ها صرف نظارت می‌شود. این است که این اتفاق می‌افتد وگرنه برای سینماگر موضوع هسته‌ای یک موضوع جذاب درام است البته ممکن است من علاقه‌ای نداشته باشم که به آن به منزله یک اتفاق سیاسی و جناحی نگاه کنم اما این توانایی را دارم که به عنوان درام و یک عرصه تکنیکی، اکشن، نشان دادن خیانت و .. بسازمش؛ اما این اتفاق نمی‌افتد چون فکر می‌کنم وقتی یک موضوعی سیاست زدایی شد جمعی از نظارت‌ها از آن برداشته می‌شود. البته ممکن است بخشی از نظارت‌ها هم درست باشد اما در یک کار جمعی که ۵۰ نفر هستند باید مثل شما فکر کنند. چون اگر مثل تو فکر نکنند سرت کلاه گذاشته‌اند.

به همین دلیل است فیلمی با هزینه میلیاردی ساخته می‌شود ولی ارزش ۱۰ درصد هزینه را هم ندارد یا در جریان مقابل فیلمی ساخته می‌شود و هرچه ضد حکومت، ضد دین و .. باشد، می‌بینیم واقعی نیست اما طوری است که برای جریانی سیاسی خریدار دارد. بنابراین سعی می کند که اینگونه حرفش را بزند. به نظرم این مسئولیت اجتماعی گم شده است. یعنی مسئول فرهنگی ، نمی‌تواند مسئولیت اجتماعی نظام، حکومت و... را به شکل دستوری از هنرمند بخواهد. چون این از جنس فکری است که مدیران تلویزیون دارند. جنس تلویزیون از قبل از انقلاب همینطوری بوده است یعنی چیزی را با هزینه‌های میلیاردی می‌ساخت اگر خوشش هم نمی‌آمد آن را در انباری نگه می‌داشت. خیلی از مدیران تلویزیون به من گفتند چه خوب می‌شد اگر سینما هم مثل تلویزیون بود. درصورتی که اگر سینما مثل تلویزیون بود، همان تلویزیون می‌شد. تا زمانی که مسئولیت ذاتی برای تک تک آدم‌ها تعریف نشود، هیچ وقت به تصویر ایده آلی نخواهیم رسید. چون آنجا دیگر نه بحث تکنیک است، نه بحث اعتقادات است، نه اپوزیسیون و ضد اپوزیسیون است. بلکه بحث مسئولیت اجتماعی است. بخش عمده‌ای از مشکل جامعه به همین نبود مسئولیت اجتماعی در کل جامعه از سطوح بالا تا پایین باز می‌گردد.

بیشتر نمونه‌های این سیاست‌زدایی مربوط به مسائل سیاست خارجی می‌شود. برخی می‌گویند یک دلیل دیگر این سیاست‌زدایی این است که بخشی از سینمای کشور توان رصد این افق و مسائل آن برای انتخاب سوژه یا طرح موضع پیرامون آن را ندارد. شما علت را چه می‌دانید؟

من فکر می‌کنم این به این دلیل است که ساخت چنین آثاری احتیاج به زیرسازی اساسی از اقتصاد، تشکیلات، تکنولوژی و امکانات سینمایی دارد. نیروی انسانی حاضر در سینما به لحاظ فکر یا تکنیکی اگر بالاتر از ظرفیت ایده آل نباشد، پایین تر هم نیست اما عملا از این نیروی انسانی به اندازه‌ی ۱۰ درصدش هم استفاده نمی‌شود. دلیلش هم این است که نتوانسته‌ایم ارتباط‌ها و مناسبات را سازماندهی کنیم. باز این به تعریف قبلی من باز می‌گردد مدیری که فکر می‌کند، هنرمند خریدنی است و می‌شود به او حقوق داد، اشتباه فاحشی می‌کند چون هنرمند باید معتقد باشد و از جان و دل با آنچه می‌سازد، یکی شود. هنرمند ما در خیلی از جاها، هنرمندی سفارشی ساز شده است. حتی خود نظام هم فهمیده است که با هزینه کردن برای چنین هنرمندی پولش را دور می‌ریزد به همین دلیل خیلی از مواقع سراغ آن تشکیلات سینمایی، هم نمی‌رود. یعنی برای آن بهایی قائل نمی‌شود مگر در موارد خاص یا فیملسازانی که پر زور هستند و می‌توانند پول از نهادها بگیرند و خرج‌های بی‌خودی بکنند.

در بقیه موارد هم به سینما و پرداخت چنین موضوعاتی به عنوان نیاز جامعه نگاه نمی‌شود. درحالی که این نیاز است و اگر ساز و کار وجود داشته باشد چرا من فیلمساز از حساس‌ترین نقاطی که ثروت کارم به عنوان درام محسوب می‌شود، چشم‌پوشی کنم؟ من می‌دانم وقتی وارد طرح چنین مباحثی شوم، آنقدر حجاب‌های مختلف بین من و محصولم قرار می‌گیرد و الکنش می‌کند که حتی به درصدی از آنچه که می‌خواستم، نمی‌رسم. ممکن است در میان سینماگران افرادی هم باشند که بخواهند پنهانی مخالف خوانی بکنند اما واقعیت این است که تعریف عام جامعه برخوردی است که می‌گوید یا با ما باش یا برما باش. این مهمترین مشکلی است که در تعریف رابطه فرهنگی نظام وجود دارد. این تعریف غلط فرهنگی است که سینما گر و اهل فرهنگ را به مسئولیت ذاتی خود نمی‌رساند. البته معنایش این نیست که بگوئیم آزادی بی حد و حصر داده شود، چرا که همه این ها می‌تواند در حدود همان قوانین شرعی، عرفی، قانون اساسی و .. اتفاق بیافتد. اما این دگرگونی نگاه لازم است و باید اجازه دهیم آدم‌ها هویت خود را داشته باشند و بتوانند با هویت خودشان مسئول شوند تا اینکه با پول، زور یا نظارت مسئولشان کنیم.

آنجایی که نگاه هر دو همسو باشد، چطور؟ این گارد به چه دلیل باید وجود داشته باشد؟ مثلا در مواجهه با پدیده‌ای مانند داعش که حساب کار مشخص است چرا این روند آن‌طور که باید محقق نمی‌شود؟

چه بخواهیم یا نخواهیم بهترین مثال برای ما سینمای امریکا است. در امریکا بیشتر فیلم‌ها سیاسی هستند اما یک چیزی را در همه آن‌ها می‌بینیم که ناشی از خصوصیت نظام سرمایه‌داری است. در فیلم‌هایی که حتی پنتاگون یا وزارت امور خارجه بر روی آن سرمایه گذاری می‌کنند، می‌بینیم که اصل سینما را بر سرگرمی و مخاطب گذاشتند و حاضرند هرکاری کنند مثلا هرکسی را ضعیف و خفیف کنند، چون قصه و ساختار داستان می‌طلبد. در آنجا عملا آنچه حاکم است یک جریان اقتصادی است که قوانین سیاسی زیرمجموعه آن قرار می گیرد. وقتی می‌خواهند راجع به جنگ نفتی یا خاورمیانه حرف بزنند اصل بر دیدنی بودن فیلم است اما در سینمای ما مناسبات را برعکس می‌بینیم یعنی اول از همه مثلا اگر در مورد نیروی انتظامی فیلم می‌سازیم به ما می‌گویند باید دکمه بسته باشد بعد به فکر این می‌افتیم که فیلمی سرگرم کننده بسازیم.

البته در امریکا هم به بعضی از موضوعات اجازه ساخت نمی‌دهند. برای نمونه سال‌هاست که مرلین میلر نمی‌تواند فیلم خود درباره ناو یو اس اس لیبرتی که توسط اسرائیل غرق شد را بسازد.

اینجاها دیگر بحث سینما نیست بلکه ذات سیاست است که نمود پیدا می کند. من راجع به کلیت سیاسی صحبت نکردم؛ بلکه گفتم در سینما ی سیاسی بالاخره کلیتی را درنظر می‌گیرند که در آن حد و مرزی هم هست و هرکشور و نظامی حق دارد در جاهایی این حد و مرز را داشته باشد و جمهوری اسلامی هم این حق را دارد. بحث من این است که چگونه اکثریت جامعه فیلمسازان می‌تواند مسئولیت اجتماعی پیدا کنند که این مسئولیت اجتماعی بتواند دو چهره غالبی که در اکثریت جامعه وجود دارد را به طرفی ببرد که به یک چهره تبدیل شود. در چنین شرایطی دیگر به آن دستگاه نظارتی عریض و طویل هم نیازی نیست، فیلمسازان اگر با اعتقاد و وجدان اجتماعی خودشان مسئول شوند، هم فیلم های سیاسی واقعی و جذاب ساخته می شود و هم پول دولت ها دور ریخته نمی شود.

عکس: سید محمود حسینی

خانم درخشنده، در آثار شما معمولا معضلات اجتماعی مطرح می‌شود و رویکرد در آنها بیشتر آسیب‌شناسانه است. اما از اقشار معمولی برای مثال زنان سالم اجتماعی که نجیب و خاموش هستند صحبتی در سینما نمی‌شود. از سویی آن زن آسیب‌دیده، در سطوحی رسانه زده شده و فراوانی کمتری هم نسبت به زن سالم اجتماعی دارد! من نمی‌گویم تصویر این زن آسیب‌دیده در سینما نباشد اما این توجه باعث شده که زن سالم اجتماعی در قاب سینما دیده نشود. نظر شما درباره این غفلت چیست؟

بله. این کاملا درست است و باید هم چنین آثاری تولید شوند. اما نکته‌ای که به نظر من باید مورد توجه باشد این است قصه‌هایی که انتخاب می‌شوند حتما باید نگاه پژوهشگرانه داشته باشند. برای مثال نمی‌شود فیلمی در مورد زنان خانه‌دار باشد اما آسیب‌های آن‌ها را به تصویر نکشد. ما باید ببنیم چقدر می‌توانیم به او کمک کنیم تا آرامش پیدا کند. او یک بخشی از خانه است که نقاط زیادی برای توجه نشان دادن، دارد و باید به او نزدیک بشویم تا به آن نقاط برسیم. باید توجه کنیم که اگر یک مادر برای چند ساعت در خانه نباشد همه دچار سردرگمی می‌شوند، اما این موضوع در سینمای ما نشان داده نشده است. یعنی می‌توانیم بگوییم ما روایت دقیقی از مادران نجیب خودمان در سینما به آن شکل نداریم.

نمی‌دانم چرا تا به حال این اتفاق نیافتاده است. به نظر من این می‌تواند یک روایت خوب و سوژه قابل توجه باشد. رنگ سوژگی را هم ما باید به آن بدهیم. مشکل اصلی ما این است که بیشتر سوژه‌های ما فاقد پژوهش است و پژوهش کاملا مغفول مانده است. یعنی همه به فکر ساختن فیلم هستند و به هر حال فیلم هم مسیر خود را می‌رود اما من می‌گویم کاری که ما می‌کنیم مقدس است. یعنی وقتی شما نماز می‌خوانید خود را منزه کرده و بعد در مقابل خدا می‌ایستید، فیلمسازی هم همین است و تقدس دارد چون یک فیلمساز با روح و روان مردم سر و کار دارد.

در خصوص مسائل اجتماعی زنان این واقعیت وجود دارد که زنان شاغل زیادی پس از وقوع انقلاب صنعتی مجبور شدند تا حدی زنانگی خود را کنار بگذارند و مدل زندگی خود را هر چه بیشتر مردانه کنند. آن ها درگیر کار و روزمرگی ها در دنیای ماشینی جدید شدند و این وجه زنان هم دیده نشد.آیا توصیفی که از آگاهی‌بخشی ارائه دادید این را هم در بر می‌گیرد؟

ما در یک شرایط خاص قرار گرفته‌ایم. ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که انگار جغرافیا برداشته شده است و به یک جهان مجازی وارد شده‌ایم، در این میان خیلی از مسائل و مسئولیت‌های ما در این بین فراموش شده‌اند. مثلا مادر فراموش کرده است که در کنار کارش بخشی از زنانگی‌ها و مادرانه‌ها را هم باید داشته باشد. او اصلا فرصت رسیدگی به فرزندش را ندارد. پدرها هم همینطور. در زمان کودکی ما وقتی پدر از در وارد می‌شد با خودش و به همراه خودش گرمی را به خانه می‌آورد، او وقتی با دست پر به منزل می‌آمد اعضای خانواده به استقبالش می‌رفتند و وسایل را از دستانش می‌گرفتند و خستگی پدر رفع می‌شد و خوشحال بود که برای خانواده خود مفید است؛ در آن زمان فرزندان پای خود را مقابل پدر دراز نمی‌کردند و هرچه او می‌گفت همان بود، چون جایگاهش تعریف داشت و مادر هم این پایگاه را تأیید می‌کرد.

اما امروز اختلافات پدر و مادر جلو فرزندان شکل می‌گیرد در این صورت پدر جایگاهش را از دست می‌دهد و برای مادر هم به نوع دیگری این اتفاق می‌افتد. بچه‌ها هم باید تحت نفوذ پدر باشند تا بخشی از شخصیت مردانه فرزند مثل غرور یا مردانگی در او شکل بگیرد و هم باید تحت تاثیر مادر باشد تا شخصیت‌های لطیف در او شکل بگیرد. اینکه چرا هنوز در سینما به دنبال این موضوعات نرفتیم را نمی‌دانم! اما وظیفه فیلمساز این است که به همه بخش‌های جامعه توجه کند.

نگاه من شخصا این است که دنبال آدم‌های فراموش شده و آسیب دیده بروم. از این کار دو قصد را همزمان دارم، یعنی هم می‌خواستم که این آدم‌ها را به جامعه نشان بدهم و هم اینکه به آن آدم‌ها بگویم روی پای خودت بایست.

این زنان به نظر شما جزء فراموش‌شده‌ها نیستند؟

هستند، اما آسیب افرادی که من به سراغشان می‌روم خیلی حادتر است و به نقطه بحرانی رسیده است. یعنی در لایه‌های زیرین قرار دارند. ولی این ها هنوز سراپا هستند، البته باید بگویم که این افراد در مرحله شروع آسیب هستند. الان شرایط اجتماعی با گذشته کاملا فرق کرده، حتی زن و شوهرها نسبت به هم کم‌مسئولیت شده‌اند. ازدواج‌ها به خاطر منفعت‌طلبی و یا آزادی و استقلال از خانواده صورت می‌گیرد. من نسبت به آن‌ها هم احساس مسئولیت می‌کنم؛ از اینکه آنقدر طلاق در جامعه وجود دارد یا چرا برخی از زوجین یک هفته نشده، از هم جدا می‌شوند و... این بی‌مسئولیتی‌ها از کجا آمده؟ این ها برمی‌گردد به نسل قبل!

نسل اول با سنت‌ها زندگی کردند، نسل دوم کم‌وبیش در جهان مدرن زندگی کرده است اما به این فکر نکرده است که چگونه از امکانات و اقتضائات زندگی مدرن استفاده کنند و شرایط را برای زندگی آینده که امروز جوانان ما در آن قرار دارند، آماده کنند. چون در مواردی نمی‌توان از ارزش‌ها به نفع منفعتی بزرگتر عقب‌نشینی کرد، اما یک جاهایی هم نمی‌شود. در مواقعی که نمی‌توانیم از ارزش‌های سنتی عقب‌نشینی کنیم، چه گزینه‌های جدید و نویی که منطبق با شرایط روز باشد درست کردیم؟ بنابراین شرایط کم‌کم به شکلی پیش رفت که نسل دوم ما اصلا هیچ فکری برای نسلی که می‌آید نکرده است. این نسل سوم هم هیچ چیزی ندارند که به آن وصل بشود. نسل دومی‌ها بالاخره یک‌چیزهایی در گذشته داشتند که به آن وصل شوند، اما نسل امروز چیزی برای اتصال و پیوند خود با گذشته‌اش ندارند و این یعنی که بحران هویت دارد. در گذشته عشق وجود داشت، اما امروز عشق این است که تو چه قدر برای من می‌ارزی! چون دنیای او خانواده نیست، بلکه جهان مجازی است و برای همه چیز معیار و ارزش مادی قرار می‌دهد و حساب و کتاب می‌کند. بنابراین باید با این بی‌هویتی چه کنیم؟ نسل جوان ما امروز نیاز به کار فرهنگی دارد، زنان ما واقعا نیازمند کار جدی هستند.

آثار سینمایی در خصوص نقد اخلاقی چندان فراگیر عمل نمی‌کنند. بارها شنیده‌ایم که کارمند زن در مواجهه با مدیر یا ارباب رجوع، «خود» را نادیده می‌گیرد. اما در خانواده خودش به شدت گارد دارد. مرد در سر کار خود لطیف و مهربان رفتار می‌کند، اما در خانه زمخت و عصبی است. نقد این ها توسط سینما کمتر صورت می‌گیرد. در ارائه مدل زندگی سالم در سینما هم ضعف داریم و نتوانستیم یک روایت از زندگی سالم را در قاب سینما ارائه کنیم؟

درست است، ما واقعا نتوانسته‌ایم الگو بدهیم؛ حتی در تلویزیون هم اینگونه است. ببینید مثلا در دانشگاه‌ها چه الگویی داده شده است؟ تلویزیون هم که یک رسانه عمومی است در این راه موفق نبوده. ما هنوز نتوانسته‌ایم یک الگوی درست از خانواده خودمان که اعضایش عاشق همدیگر هستند و پدر، مادر و بچه‌ها جایگاه‌شان درست است را نشان بدهیم. البته نیاز داریم که فیلم درام خودش را داشته باشید، اما در عین حال هم می‌توانیم الگوها را هم داشته باشیم و بعد می‌بینیم که این الگوها چه قدر می‌توانند ادامه‌دار و تأثیرگذار باشند. مهم این است که چگونه آن را بگوییم. این چگونه گفتن خیلی مهم است چون واقعیت این است که فاصله بچه‌ها با والدین زیاد شده است و همدیگر را نمی‌فهمند، حتی اصلا بچه‌ها را نمی‌شود آرام کرد. اینکه چه باید بکنیم، یا چه باید می‌کردیم تا به اینجا نرسیم را از پیش باید به آن فکر می‌کردیم، اما مقدمات را فراهم نکرده‌ایم و الان به یک زندگی مصرفی تن دادیم که هیچ اهمیتی به برنامه‌ریزی و قناعت و... نمی‌دهد. امروز زندگی ما به شدت مصرفی شده است، هیچ کس به دنبال این نیست آنچه را که دارد به شیوه‌ای درست استفاده کند تا برای بقیه هم قابل استفاده باشد. امروز به طرز وحشتناکی فقط به فکر خرید هستیم، در کمد همه ما چندین جفت کفش وجود دارد، در حالی که ما در گذشته همه عشق‌مان این بود که در شب عید یک جفت کفش برای ما بخرند و دلمان به همان خوش بود. خیلی وقت‌ها هم کفش‌مان سالم بود و دیگر کفشی نمی‌خریدند و در عوض برایمان جایزه می‌خریدند و می‌گفتند حالا که کفشت را خوب نگاه داشته‌ای این هم جایزه تو است.

آن زمان چیزی بود که اسمش «عشق» بود، من یادم هست که مادرم خیلی اوقات از شلوارهای برادر یا پدرم برای ما دامن‌هایی درست می‌کرد و در آن خلاقیت ویژه‌ای به کار می‌برد و هیچ کس هم نمی‌فهمید که آن همان شلوار است و هرجا هم می‌رفتیم می‌گفتند این را از کجا خریده‌اید؟ یعنی خانواده‌ها سعی نمی‌کردند چیزی را دور بریزند و تا جایی که می‌شد از وسایلشان استفاده مفید می‌کردند. اما امروز ما فقط به دنبال خرید هستیم و بیش از هر زمان دیگری هم زباله تولید می‌کنیم. این‌ها خودش می‌تواند موضوع یک فیلم باشد.

بنابراین من معتقدم که آن شرافت‌های انسانی به نوعی در قاب سینمای ما فراموش شده است و به نظر من باید آنها را برگردانیم. شاید آنقدر آسیب‌ها زیاد شده است که همه به دنبال آن‌ها می‌روند و از شرافت‌های مغفول‌مانده کمتر حرف زده می‌شود.

مثلا خودم از ۲۸ سال پیش دنبال آسیب‌ها بودم، از ناشنوایان، معلولان، کودک آزاری، بیماران خاص، یا زنان نازا را دنبال کردم ولی بحث این است که چگونه می‌شود به سینمایی دست پیدا کرد که بشود اکثریت افراد جامعه را در آن نشان داد و به آن‌ها اعتماد به نفس داد. این خیلی مهم است اما شرایط کنونی دست ما را بسته و ما واقعا عقب مانده‌ایم، همه کارهایمان هم تظاهر است متاسفانه. فیلمسازی از نظر من عبادت است و نمی‌شود در عبادت دروغ گفت یا کلک زد، باید خالصانه در برابر انسانی که اشرف مخلوقات است بایستیم و بگوییم که کجای کار اشتباه است. باید بپذیریم که خیلی از جاها اشتباه کرده‌ایم؛ باید بپذیریم که ما در بی‌هویتی امروز بچه‌هایمان نقش داریم.

اگر سیاهی باشد و سینماگر بخواهد برای ریشه‌کن کردنش حرفش را بزند من به او احترام می‌گذارم. سینمای اجتماعی سینمای واقع‌گرا است و درصد بالایی از واقعیت‌گرایی را در آن می‌بینیم. این سیاه نمایی نیست

فرمودید دوست دارید به سراغ سوژه‌های خاصی بروید که بیشتر صورت آسیب دارند و کمتر دیده شده‌اند. وقتی کسی روی این سوژه‌ها تمرکز کند اگر مراقبت نکند، معمولا به مرز سیاه نمایی نزدیک می شود یا اتهامش را می خورد. درباره شما هم این اتفاق افتاد. مرز واقع‌نمایی و سیاه‌نمایی در سینما کجاست؟

من هیچ کدام از کارهایم را سیاه نمایی نمی‌دانم؛ زیرا در ابتدا چیزی که من را به خود جذب می‌کند، تم است، بعد دنبال واقعیت رفتن. مثلا وقتی به من می‌گویند یک فیلم با فلان موضوع بساز، من نمی‌سازم تا وقتی که آن موضوع را آنقدر فهمیده باشم تا احساس کنم که پرداختن به آن نیاز امروز ما است. تا وقتی نیاز مسئله‌ای برای من احساس نشود، هرگز آن را نمی‌سازم حالا هر موضوعی باشد. من اصلا با سیاه‌نمایی مخالف هستم؛ یک چیز ممکن است سیاه باشد اما نگاه شما به آن مهم است، نگاه من سازنده است. نگاهی که من به آن سیاهی دارم این است که نباید آن را سیاه نشان بدهم، بلکه باید آن را بسازم، یعنی باید علل و عواملش و ریشه‌هایش را بیابم و بعد آن را نشان بدهم. برای مثال در مورد فیلم «هیس» باید بگویم اگر من احساس می‌کردم این موضوع گسترده نیست هرگز آن را نمی‌ساختم، این موضوع ۱۸ سال من را دنبال کرد، هر سال به دنبال من آمد تا اینکه ۳ سال پیش ساخته شد. بعد از فیلم «هیس» من حدود هزار ایمیل از افرادی که چنان حادثه‌ای برایشان پیش آمده است دریافت کردم. همچنین برای ساخت این فیلم با بیش از ۷۰۰ نفر مصاحبه کردم، چون برای خودم معیاری دارم که مبتنی بر نمونه‌گیری از افراد جامعه است؛ آنقدر آمار این مشکل زیاد و وحشتناک بود که من گفتم چگونه باید از این موضوع بگذرم.

بسیاری از آثاری که در سینما با اتهام سیاه‌نمایی روبه‌رو می‌شوند دارای نگاهی تعمیم‌گرا هستند و دامنه آسیب یا مشکل اجتماعی در آن ها دقیق تعریف نشده است و به موضوعات عمومیت می‌دهند. برخی معتقدند که عده ای آگاهانه اثر خود را این طور می سازند برخی هم در مقابل هر چیزی را این طور عموم یافته برداشت می کنند. نظر شما درباره دو سر ماجرا چیست؟

این نگاه درستی نیست و مخاطب هم این نگاه را ندارد. اگر مخاطب ما صاحب تعقل باشد می‌فهمد اینگونه نیست. ما وظیفه داریم به جامعه آگاهی بدهیم، ما نمی‌دانیم فیلمسازان ما چه نگاهی دارند مگر اینکه پرونده کاری آن‌ها یا سیر تحول کارهایش را ببینیم. خود من اعتقاد ندارم اینگونه نگاه کنیم و تعمیم دهیم. یا بگوییم چون این فرد مثلا ریش دارد اینگونه است! برای اینکه خود من از خانواده‌ای هستم که این مسائل برای من اهمیت دارد.

اثر هنری نباید تاریخ مصرف داشته باشد، من می‌گویم چنین مسائلی ممکن است وجود داشته باشد پس باید هوشیار بود. همین که آدم‌ها به این نتیجه رسیدند که باید مراقب باشند، برای من کافی است و من کارم را کرده‌ام چون اعتقاد من ارتباطم با خدا است. اما یک وقت شخصی با نیت سیاه‌نمایی فیلم می‌سازد که بحث‌اش چیز دیگری است و او و کارهایش را باید مستقلا بررسی کرد. در کل معتقدم که در فیلم‌های اجتماعی نگاهمان باید سازنده باشد.

از سوی دیگر باید مسائل اجتماعی را ارزیابی کنیم و «اهم فی الاهم» کنیم؛ یعنی بگوییم الان کدام موضوع مهم است مثلا وقتی متوجه شدیم مسئله ما الان بی‌هویتی و طلاق است، به سراغش برویم. من به عنوان سینماگر وظیفه دارم بگویم چرا به اینجا رسیده‌ایم؟ و وظیفه ما در برابر آن چیست؟ و چگونه باید جلوی آن را بگیریم؟

بنابراین جهت نگاه‌مان را باید درست کنیم و بدانیم چه نتیجه‌ای می‌خواهیم بگیریم. آیا می‌خواهیم اصلاحاتی در رابطه با این مسائل ایجاد شود و کسانی متوجه آن بشوند؟ این کسان در درجه اول در جامعه خودمان زندگی می‌کنند و ما برای جامعه خودمان فیلم می‌سازیم. بنابراین اگر با این نیت فیلم بسازیم که فیلم ما آن‌طرف مطرح بشود، اشتباه بزرگی است. ما در درجه اول برای آگاهی جامعه خودمان فیلم می‌سازیم، اما خیلی خوب است که در کنار آن و بعد از آن، موضوع را کمی هم بین المللی ببینیم.

فرمودید در نشان دادن آسیب‌ها باید به دلایل برسیم تا راه حل کشف شود. این شیوه می‌تواند تعریفی از سینماگر اجتماعی دغدغه‌مند ارائه دهد. اما می‌توان این منش را در مقابل برخی جریانات قرار داد که هیچ دغدغه‌ای در آن‌ها وجود ندارد. سینمای اجتماعی دغدغه‌مدار تلاش می‌کند پاسخی پیدا کند یا راه حلی را نشان دهد. چون اگر قرار باشد فقط نقادی و تضعیف کنیم و بدیلی ارائه نگردد، مروج نوعی نسبیت‌باوری خواهیم شد. اگر صرفا مسائل سنتی نقد شود و به صورت اثباتی راهکار ارائه نشود مخاطب عام بلاتکلیف شده و دچار نسبیت‌باوری می‌شود. فیلم‌های اجتماعی غیردغدغه‌مند معمولا چنین کارکردی دارند و هیچ بدیلی هم ارائه نمی‌دهند.تا چه حد با این تحلیل موافقید؟

من شریف‌ترین سینما را سینمای اجتماعی می‌دانم، چون در رابطه مستقیم با مردم است. بنابراین کسی که سکان این کشتی را به دست می‌گیرد و می‌خواهد وارد سینمای اجتماعی بشود باید نسبت به مردم صادق بوده و شرافت داشته باشد. باید با مردم مثل خودشان شفاف باشیم و به آن‌ها کلک نزنیم. چنین سینمایی از نظر من سینمای دغدغه‌مند است و می‌خواهد دردی را دوا کند.

درباره نقد گذشته و سنت هم باید بگویم که همه چیز گذشته بد نیست که بخواهیم آن را طرد کنیم. سینمای اجتماعی می‌تواند به طور کلی نسبت به گذشته و سنت هم مردم را آگاه کند و برای مردم دغدغه ایجاد کند.

در مقابل این نوع سینما که دغدغه‌مند است به سینمای اجتماعی غیردغدغه‌مند در کشور هم اعتقاد دارید؟

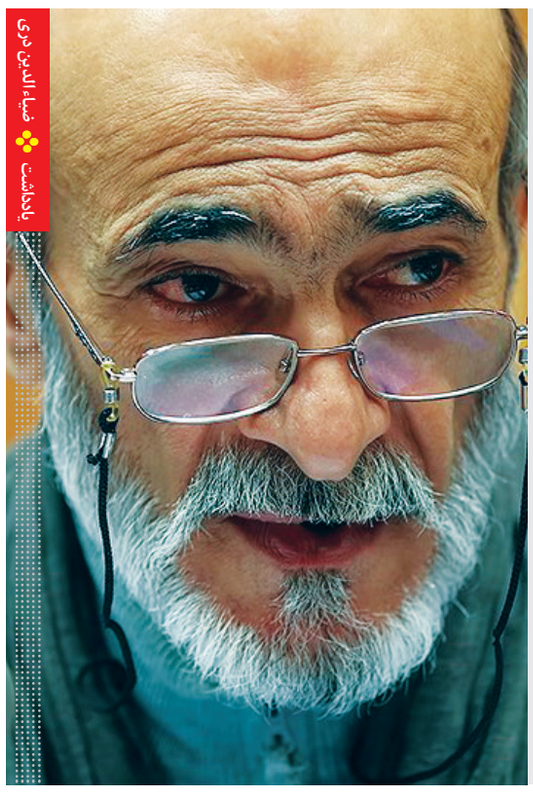
شما باید این‌ها را پیدا کنید و ببینید کدام فیلم دغدغه‌مند است و کدام نیست. من این نوع سینما را نقد می‌کنم. سینمایی که دغدغه نداشته باشد و هیچ جهت و نگاهی را به ما ندهد و بخواهد با نگاه به مسائل اجتماعی چیز دیگری مطرح کند را قبول ندارم.

من سینمای شرافتمندانه و سینمایی که مردم برایش ارزشمند، مهم و دغدغه هستند را قبول دارم و می‌گویم باید شرایطی را فراهم کرد تا این فیلمساز حرفش را بزند. اینکه بخواهیم فکر کنیم این فیلم‌های اجتماعی، سیاهی را نشان می‌دهند، درست نیست. اگر سیاهی وجود داشته باشد و سینماگر بخواهد برای ریشه‌کن کردن سیاهی‌ها حرفش را بزند من به آن سینماگر احترام می‌گذارم. چون سینمای اجتماعی سینمای واقع‌گرا است و درصد بالایی از واقعیت‌گرایی را در آن می‌بینیم. یعنی نباید اینطور باشد که واقعیتی را که دوز پایین دارد، تبدیل به اصل کنیم و به این ترتیب حاشیه را به متن بدل سازیم.

گاهی در برخی آثار ما این اتفاق رخ می‌دهد. سینمای اجتماعی سینمایی است که کاملا واقع‌گرا است و از دل مردم بیرون می‌آید و به همین دلیل شرافتمندانه است. یعنی دغدغه‌مند است و نمی‌تواند به بی‌راهه برود. چون دقیق، روشن، بی‌واسطه و بدون کلک پیش می‌رود. این سینما منهای واقعیت، ناقص است و نمی‌تواند درست باشد. من این سینما را باور نمی‌کنم. اثر هنری باید باورپذیر باشد ما نمی‌توانیم بگوییم سینمای اجتماعی داریم در حالی که زیاد واقع‌گرایانه نیست. آثار سینمای اجتماعی غیرواقع‌گرایانه درصد باورپذیری کمی دارد. بنابراین ما وقتی با اثر سینمای اجتماعی اصیل و تاثیرگذار روبرو می‌شویم که نسبت به موضوع و سوژه‌اش تحقیق وسیع و آمارگیری کرده باشد و فیلمساز هم نسبت به آن دغدغه داشته باشد. باید از آثار این سینما حمایت کنیم، چون این سینما، سینمای ارزشمندی است.

یادداشت ضیاءالدین دری

کسی از مهاجرین فیلم بسازد ضدنظام نیست، طرفدارترین سینماگر نظام است



کارکرد سینمای اجتماعی اعتراض است. سینمای اجتماعی ایران باید سینمای معترضی باشد، اما نیست و در نتیجه کارکردی برای جامعه امروز ایران ندارد.دلیلش هم ساده است. ممانعت‌ها و سوءبرداشت‌ها در این سال‌ها این‌قدر زیاد شده است که سینمای اجتماعی به سختی نفس می‌کشد. ماجرا به اعتقاد من ساده است. بزرگترین مقام های نظام جمهوری اسلامی ایران، حتی مقام معظم رهبری و حضرت امام هیچ کدام در هیچ دوره‌ای معتقد نبوده‌اند که این نظام، سراسرپاکی است و هیچ انحرافی در آن راه ندارد. در تمام این سال‌ها ما اتفاقات و ماجراهای زیادی را مشاهده می‌کنیم از فساد اجتماعی و نفوذ به داخل نظام و تلاش برای تغییر چهره نظام. با خیلی از آنها هم مقابله شده است، عده ای از آن ها دست گیر شده اند ومجازات شده‌اند، اما این ماجراها ادامه داشته است. چرا؟ به اعتقاد من یکی از دلایل مهمش این است که ما سینمای اجتماعی معترضی نداریم. سینمایی نداریم که به سراغ پس‌زمینه فرهنگی این اتفاقات برود. اعتراض کند. نقاط کور جامعه را فاش کند.... به ماجرای دانشگاه آزاد نگاه کنید. نفس وجودش خیلی خوب است. اما چه کسی تا به حال به تبعات فرهنگی ماجرای دانشگاه آزاد پرداخته است.این که شهریه این دانشجویان بیچاره دانشگاه آزاد قرار است از کجا دربیاید؟ خروجی این همه دانشجو در بازار کار چه خواهند کرد؟ این همه بیکار قرار است کجا کار کنند؟ این هجوم اهالی شهرهای بزرگ به شهرستان‌ها چه مفاسد اخلاقی به وجود آورده است؟ این موارد واقعاً کجا باید نمایش داده شوند به جز سینما؟

اما سینما خالی از طرح وجود این مشکلات است. چرا؟ به یک دلیل خیلی ساده. آن هم اینکه هر نوع اعتراض و انتقاد به بخشی از دستگاه اجرایی و بخشی از جامعه، معنای مخالفت با نظام به خود گرفته است. تعریف غلطی در این مملکت اتفاق افتاده است. برای این دوره هم نیست. از دوره ی پهلوی این اتفاق افتاده است که انگار سینمای اجتماعی باید وسیله‌ای فقط برای تعریف و تمجید باشد. این حرف ناشی از عدم شناخت ماهیت سینماست. اصولاً تعریف ما از رابطه مردم با سینما تعریف غلطی است. مردم می‌روند در سینما که با موضوعات همدلی و همراهی پیدا کنند و واقعیت را ببینند.سینمای اجتماعی باید آیینه‌ای از زندگی مردم باشد. مردم امروز دارند چه کار می‌کنند؟ می‌خواهند سینما را براندازند؟ نه دارند زندگی‌شان را می‌کنند.

هر معضل اجتماعی که مطرح می‌شود همه خیال می‌کنند که فیلمساز می‌خواهد با نظام دربیفتد. یکسری از معضلات اجتماعی اساساً ربطی به نظام ندارد، نقد جامعه است، فرهنگ عمومی مردم را نقد می‌کند، اما چون این تعبیر جا افتاده است که هر نوع انتقادی در سینما ضدنظام است، این معضلات اجتماعی هم مطرح نمی‌شود و مردم خودشان را در سینما نمی‌بینند .وقتی صورت مسأله پاک شود و سینما اساساً خالی از این فیلم‌ها باشد اساساً تلنگری برای حل آن به وجود نمی‌آید.مردم هم کم‌کم این سینما را رها می‌کنند.چون خودشان را در آن نمی‌بینند

بگذارید یک مثال بزنم. یک مساله قابل‌توجه که در این زمینه که دیده‌ام و شما هم زیاد به آن پرداخته‌اید، مسأله مهاجرین افغانستانی است. همین الآن ما سه میلیون مهاجر در ایران داریم. هنوز تکلیف‌مان با این مسأله مشخص نیست. معلوم نیست بالأخره چه کار داریم می‌کنیم با این‌ها و می‌خواهیم چه کار کنیم؟ اصلاً صدای آنها را در سینما شنیده‌ایم؟ این همه مشکل و مساله دارند این‌ها. کجا به غیر از سینما می‌تواند طرح مسأله کند و ماجرای آن‌ها را در افکار عمومی مطرح کند وبه روی مسئولین بیاورد؟

هفتاد سال پیش می‌بینیم که فیلمسازان فرانسوی در رابطه با شرایط سخت مهاجرین در اروپا چگونه فیلم می‌سازند و چگونه با اعتراضی‌ترین لحن ممکن مشکلات آن‌ها را فریاد می‌زنند. کسی هم نمی‌آید یقه‌شان را بگیرد که شما به حکومت وقت توهین کردید و به نظام جفا کردید.این مهاجرین هم بالأخره به ما پناه آورده‌اند، آن‌ها هم حقوق انسانی دارند. علاوه بر اینکه ما اصلاً از همان اول با این‌ها فامیل بوده‌ایم، یکی بوده‌ایم و اقوام ما بوده‌اند. خیلی از آنها هم آمده‌اند ایران و چند نسل گذشته است و الان دیگر از ما هم ایرانی تر شده‌اند.اصلاً هم خودشان و هم پدرومادرشان متولّد ایران هستند.[متولّد ایران هستند. پدر و مادرشان هم متولّد ایران هستند.] این‌ها تکلیفشان چیست؟ این‌ها ایرانی نیستند؟ آن‌وقت اگر کسی بیاید و مساله این‌ها را مطرح کند ضدنظام می‌شود؟ اتفاقا طرفدار نظام است که این‌ها را مطرح می‌کند. طرفدار انقلاب است که داد این بیچاره‌ها را فریاد می‌زند.

این معضل ها باید کجا مطرح شود؟ جایی جز سینمای اجتماعی ایران؟ سینمای اجتماعی متأسفانه این‌ها را نمی‌بیند و بی‌کارکرد می‌شود. همین وضعی که امروز می‌بینیم.

یادداشت — حمیدرضا بوالی

سال سخت سینمای ایران
بدون آرمان، بدون جذابیت

۱ دیروز برج میلاد شاهد نمایش سه فیلم پرسروصدای جشنواره فیلم فجر بود. فضای هر سه فیلم کاملا با یکدیگر متفاوت بود. «دو» نمایش نزدیکی از آدم هایی بود که در تمام این سالها در سینمای ایران جایی نداشتند. یکی از دو شخصیت اصلی فیلم مربوط به قشری از جامعه بود که امکانات مادی زیادی ندارند، یک زن کارگر که در دسته بندی های معمول ما جزء طبقه پایین اجتماعی قرار می گیرد.آدم‌هایی که به ندرت در سینمای اجتماعی ما دیده می‌شوند و این روایت قابل توجهی از زندگی آنها بود.

«بهمن» مرتضی فرشباف اما دقیقا برخلاف «دو». آدم‌هایی از طبقه متوسط اجتماعی با دغدغه‌های خاص مربوط به شرایط زندگی متاثر از چندفرهنگی.

«دو» و «بهمن» اما هر دو در یک فضای سینمایی معمول، روایت‌های سریع و بریده بریده ای از زندگی اجتماعی آدم‌ها ساخته شده بودند.

«اعترافات ذهن خطرناک من» اما عبور سینمای ایران از قواعد و ژانرهای کلیشه شده و تکراری دو فیلم قبل بود. فضایی کاملا فانتزی و آوانگارد با آدم هایی جدید و هیجان برانگیز در سینمای ایران. فضا و شخصیت های فیلم جدید هومن سیدی، ابتکار نوینی در سینمای اجتماعی ایران بود، فیلمی پیشرو که امکانات تصویری و معنایی جدیدی به سینمای ایران اضافه کرد.

اما هر سه فیلم عملا فیلم‌هایی بدون نتیجه، منقطع از واقعیت، و بدون کارکرد اجتماعی قابل‌توجه از آب درآمده بودند. با وجود همه تفاوت‌های معنایی، فضایی، سینمایی،شخصیتی نتیجه هر سه فیلم برای سینمای ایران یکسان بود: اگر ساخته نمی‌شدند هم اتفاقی نمی‌افتاد.

سینمای ایران مسیر نادرستی انتخاب کرده است. تفاوتی نمی کند که به سراغ طبقه متوسط برود، یا به قشر محروم اجتماع ایران حق روایت بدهد. فضای رئالیسم اجتماعی را انتخاب کند، یا پیشروانه دست به ابتکارات فرمی و سینمایی جدید بزند. از تهران خارج شود یا لوکیشن‌هایش فقط در آپارتمان های ونک به بالا باشد. هیچ کدام عملا تفاوتی ایجاد نمی‌کند. مسیری که انتخاب شده است مسیری است که انتهای آن به کارکردی ختم نخواهد شد و این مسیر، مسیر بی‌آرمانی است. مسیری است که هیچ جهان‌بینی توصیه‌کننده ای در آن وجود ندارد، حد و مرز میل به خیر در آن، آن‌قدر ملایم و کمرنگ شده است که عملا یارای مقاومت دربرابر شر را ندارد، ترس از شعار و افتادن به ابتذال سفارشی‌سازی خود تبدیل به ابتذال دیگری به نام ترس از متهم شدن به آرمانگرایی تبدیل شده است و نهایتا فیلم‌های اجتماعی سینمای ایران به ملغمه‌ای از بیهودگی های معاصر بدل شده است.

دیشب بعد از تماشای هر سه فیلم، تمام چیزی که برایمان باقی ماند همین بود: اینکه پایان آرمانگرایی در سینمای اجتماعی ایران به شدت تلخ تر از آن چیزی است که تصورش را می کنیم. اینکه سینماگران ایرانی دیگر نمی‌توانند خودشان را به یک مکتب؛ ایدئولوژی، فکر، آرمان و یا هدف اجتماعی متصل کنند و از آن برداشت کنند گزاره جدیدی نیست، اما شاید هیچگاه تلخ تر از روز پنجم جشنواره به اعماق وجودی جان مخاطبان حرفه‌ای سینمای ایران ننشسته بود.

این بی‌هدفی، بی‌سرانجامی، سرگردانی و بیهودگی عملا نتیجه مستقیم چیزی جز این نیست، «دو»، «بهمن» و «اعترافات ذهن خطرناک من» هر سه فیلم هایی بودند معلق بین زمین و آسمان. می ترسیدند پایشان را روی زمین بگذارند و می ترسند که سرشان را به بالا بیرند و آسمان را نگاه کنند و این سرنوشت تلخ امروز سینمای ایران است و هر دست و پا زدنی عملا دیگر بیهوده است.

۲ زنگ خطر برای اقتصاد سینمای ایران در سال آینده با ضرباهنگی تند و وحشتناک به صدا درآمده است. تمام فیلم هایی که در جشنواره فجر امسال به نمایش درآمده‌اند، به غیر از دو استثنای «عصر یخبندان» و «رخ دیوانه» فیلم هایی از پیش شکست خورده در گیشه هستند. هیچ مایه قابل‌توجهی برای کشاندن مخاطب به سینماها وجود ندارد و جذابیت بزرگترین گمشده فعلی سینماست. سال سخت سینمای ایران از پایان جشنواره فیلم فجر آغاز می شود.

هاتف علیمردانی در گفت‌وگو با تسنیم:

روشنفکری ضد مذهب در سینمای ایران به جایی نمی رسد

آقای علیمردانی پیشرفت شما نسبت به « مردن به وقت شهریور» کاملا آشکار و چشم گیر است. «کوچه بی نام» فیلم اجتماعی به روز شما کاملا روی پای خودش ایستاده است. حرف های اجتماعی قابل توجهی هم می زند، اما به اعتقاد من در نقطه پایانی به شدت ضربه می خورد. وجه دراماتیک و وجه اجتماعی فیلم تا پیش از تماشای پایان بندی کاملا متوازن با هم جلو می رفت، اما به یکباره در پایان فیلم وجه درام قصه به شدت غلبه کرد و همه تاثیرات اجتماعی فیلم را به حاشیه راند.

ماجرای فیلم ما این است که یک خط فرهنگی جدید وارد یک خانواده می‌شود و خانواده درحال مقابله با آن هستند. این یک نشانه است برای وجود فرهنگی متعارض با فرهنگ ایرانی، اما ما معمولا برای بیان اینگونه واقعیت‌ها با یک فضای بیمارگونه طرفیم که یا از این طرف یا آن طرف بام می‌افتیم.

بینید قصه در سینما به شدت برای من اهمیت دارد. و این دراماتیزه کردن سینماست که انسان را قصه‌گو می‌کند؛ درغیر اینصورت محکوم به قصه نگفتن می‌شویم. اما آنچه در «کوچه بینام» برای من اهمیت داشت این بود که این بار دراماتیک شخصیت‌ها از آدم‌های واقعی جامعه وارد داستان بشوند. جالب است بگویم که تمام آدم‌های این قصه از حاج مهدی تا محدثه و نفیسه آدم‌های واقعی هستند یعنی من تمام این آدم‌ها را در اجتماع پیدا کردم و با آنها صحبت کردم؛ بعد بازیگران فیلم آمدند و درباره شخصیت‌های داستان ساعت‌ها و روزها با این آدم‌ها زندگی کردند.

تمام فیلم‌های خوب فیلم‌هایی هستند که بار دراماتیک از شخصیت‌ها وارد قصه ها شده‌اند، حتی در خود اروپا، از برگمن و آنتونیونی بگیرید تا بعد تجاریش که در فیلم‌های هالیوودی شاهد آن هستیم. همه فیلم هایی هستند که بار دراماتیک شخصیت را به بیننده منتقل می کنند.

«کوچه بی نام» به معضل فراگیری در سینمای ایران مربوط می شود. این یک آسیب فرهنگی به شدت مهم است. کسی در خانه هست که دیگر عقاید رسمی و نگاه و رویکرد خانواده را نمی‌پذیرد و مسیر دیگری را انتخاب کرده است و بنیان های خانواده با این تعارض دچار دگرگونی است.ما معمولا مواجهه سینما با این مورد خاص و فراگیر جامعه مان را در دو شکل بیشتر ندیده ایم. یکی نگاه خاطی به فرد دگراندیش و در نتیجه نهایتا در پایان قصه، تحول آن فرد و برگشتن شرمسارانه به دامان خانواده وسنت دیگری رها کردن آن آدم تغییر کرده به بهانه اینکه زمانه عوض شده و عقب نشینی به سمت دیگر تعارض. این به نظرم خیلی مهم است که شما راهی را در میان این دو شیوه معمول انتخاب کرده اید.

با آدم‌های واقعی قصه‌ام را ساخته‌ام. آدم‌هایی که اطراف ما هستند هیچ وقت ناگهان اتفاق عجیب و غریبی برایشان رخ نمی‌دهد که متحول شوند. در این فیلم سعی کردم بخشی از زندگی را نمایش دهم که این تحول آگاهانه انجام شده است. خیلی‌ها فکر می‌کنند که فیلم به خاطر بار مذهبی ای که دارد جهت‌دار است یا از جایی سفارشی گرفته شده، اما خدا شاهد است که این فیلم کاملا بی طرفانه نوشته شده است. واقعیت را نوشتم.

شاید در ذهنم با آدمی مثل محدثه مشکل داشته باشم و بخواهم که این آدم درست زندگی کند اما از این محدثه‌ها فقط ده درصدش را به تصویر کشیدم. انحراف خیلی بیشتر از اینهاست و تازه این دختر خوبی در مقایسه با کسی که در خانواده با یک فرهنگ و کنار دوستان با فرهنگ دیگریست و یک زندگی زیرزمینی دخترانه و عصیان‌های خاص خودش را براه انداخته است. واقعیت این است که فضای عجیب و غریبی ایجاد شده و انحرافات گسترده‌ای را در جامعه می‌بینیم. بنظرم محدثه دختر خوبیست. او آخر داستان متوجه می‌شود و بر می‌گردد اما عمق فاجعه خیلی بیشتر از این قضیه است. فارغ از اینکه من فیلم خوب یا بدی ساختم، واقعا باید به این معضل بپردازیم. جوانان ما به شدت از این بخش آسیب می‌بینند.

طبقه خاصی که برای نمایش در «کوچه بی نام» انتخاب کردید طبقه نادیده‌ای در سینمای اجتماعی ما هست. هستند و دیده می شوند اما معمولا با یک نگاه تثبیت شده همیشگی، اما این بار آنها در «زندگی بی نام» ما با آدم های مواجهیم از طبقه پایین اجتماع ایران که به درستی در حال زندگی هستند.

در این سال‌ها فیلم‌های زیادی از جنوب شهر تهران ساخته شده است. فیلم‌هایی که یک فضای عجیب و غریب سیاهی را نمایش می‌دهند، درحالی که واقعیت اینطور نیست. در جنوب تهران هم زندگی جاریست و تفاوتش با شمال شهر در فقر مالی نیست بلکه در تفاوت فرهنگی است، اتفاقا اصول و چارچوب خانواده در آنجا خیلی محکم‌تر و درست‌تر است.

اینکه در واقعیت چه اتفاقی می‌افتد همان چیزیست که در «کوچه بی نام» سعی کردم نمایش دهم. فارغ از نقاط قوت و ضعف فیلم، چیزی که برایم خیلی مهم بود این بود که واقعیت‌های فیلم برای آن قشر از جامعه که دارند در قسمتی از جامعه زندگی می‌کنند ملموس و واقعی باشد.

قابل انکار نیست که برخی نویسندگان و فیلمسازان ما جزو جریان خاصی هستند که سعی می‌کنند نماینده یک کلیت روشنفکری ضد مذهب باشند. انگار ضد مذهب و ضد دین بودن در نهادشان جاری شده و همیشه آدم‌های مذهبی بدمن قصه‌هایشان است. من مخالف این ماجرا هستم چون معتقدم که طبیعی است که آدم‌های خوب و بد در همه جا و با هر لباس و عقیده ای. باید این موج را بشکنیم و مقابل تندروی‌های خاص ضد مذهب بایستیم.

اصل اساسی این است که ما باید سالم فیلم بسازیم. چه کار ضد دین و چه کار بیش از حد سفارشی و اغراق کار سالمی نیست. سینمای جنگ ما به این دلیل در این سالها ناموفق شده است که اغراق‌آمیز است. ما همیشه‌های سربازهای احمق عراقی در سینما دیده‌ایم. از آنطرف هم دچار قهرمان‌سازی‌های غیر واقعی می‌رویم. باید واقعیت‌های جنگ را نمایش داد. قهرمان داشتیم، آدم ترسو داشتیم و حتی آدمی داشتیم که رفته و خودش را فروخته است. اتفاقا سینمای دفاع مقدس وقتی با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند که واقعی باشد. چه در این ژانر و چه در ژانر اجتماعی باید صداقت گفتارمان را حفظ کنیم. حرف اصلیم اینست که فیلمساز باید صداقت داشته باشد تا فیلم متعادلی بسازد.

نمی‌توان مذهب را از ایران کنار گذاشت. در عراق دارند آدم می کشند یعنی خطر این قدر شدید است اما چند میلیون نفر به کربلا می‌روند. من هنرمند می‌توانم چشمانم را ببندم و بگویم که چنین چیزی وجود ندارد؟این چند میلیونی که به آنجا رفتند هرکدام ۱۰ نفر در ایران چشم به راهشان هستند پس همه مردم درگیر ماجرا می‌شوند و واضح است که ایران یک جامعه کاملا مذهبی است. باور را نمی توان از مردم گرفت و هرچیزی علیه این باور برای آن مردم معتقد بسازیم بیشتر از آنها فاصله می‌گیریم. من دارم در این جامعه زندگی می کنم و وقتی معتبر می‌شوم که یک فیلمساز بومی باشم.

به نظرم یک امتیاز دیگر «کوچه بی‌نام» این بود که فیلم برای خودش شخصیتی داشت و به این شخصیت پایبند بود. نه وارد تحلیل های عمیق اجتماعی می شد و نه اینکه برای دغدغه فروش وارد ژورنالیست محوری می شد.

فیلم سینمایی نه باید خط بدهد، نه باید تنه بزند و متلک بیندازد و نه تئوری پردازی کند. تنها چیزی که باید حاکم باشد این است که به اصل واقعیت پایبند باشد. کار فیلم گزارش است. حتی به نظرم نیاز به نتیجه گیری اجتماعی هم ندارد، فقط گزارشی است از واقعیات اجتماعی.

فیلم اجتماعی وقتی به دل می نشیند که وقتی آقا مهدی میوه فروش قصه ما می‌آید و فیلم را می‌بینید بگوید که این تصویر خودش هست، یک میوه فروش واقعی. شخصیت‌های قصه در سینمای اجتماعی را باید واقعی‌تر ببینیم. امروز سینمای اجتماعی ایران در سینمای جهان تبدیل به یک برند شده است. آغاز این اتفاق هم با اصغر فرهادی بود که او به نظر من یک رنسانس ایجاد کرد و با او بود که سینما از آن ضد قصه بودن و آن ده-دوازده سالی که سینمای ایران به اشتباه جهت گیری کرده بود خارج شد.

در پایان داستان شما همه چیز بطرز عجیبی خوب می‌شود. این قصه را تحت تاثیر قرار می‌دهد و کمی خرابش می‌کند.

نه، موافق نیستم. اصول کلاسیک قصه تعاریفی دارد که همه ما بلد هستیم. مثلا یک اتفاق کوچک می‌افتد و وقتی به بزنگاه دوم می‌رسیم اتفاق بزرگ‌تر می‌افتد و موج پایین می‌آید. این قصه کلاسیکی است که ما در دانشگاه خواندیم اما آنچه مسلم است باید در پایان داستان این بار دراماتیک را به مقصد برسانیم. من دارم در سینمای عامه‌پسند کار می‌کنم. سینمای گیشه را همیشه منفور می‌دانیم، اما من تمام فیلم‌هایم را با پول خودم می‌سازم؛ فیلم ساختم فروخته و دوباره فیلم ساختم و بقول معروف نگرفته است. اما همیشه از لمپنیزم سینمای گیشه فرار می کنم. اما باید در مورد این مسائل حرف بزنیم در مورد محدثه حرف بزنیم بیایم با بچه‌هایمان حرف بزنیم. ما یک رسالتی داریم و آن این است که به خانواده‌ها بگوییم چه اتفاقی دارد در جامعه می‌افتد.

آقای علیمردانی خودتان فکر می کردید کار بعدی شما چنین پیشرفتی داشته باشد؟

بالاخره جوان هستم و کارهایم ایراداتی دارد اما سعی می کنم بهتر شوم و کار به کار پیشرفت داشته باشم. تیم خوبی هم در اینکار همراه ما بود.

ابهت نخبه گرایی برای ما از بین رفت

«جای خالی» نام مستندی است که سوژه اصلی‌اش مشکلاتی است که در فرهنگ عمومی جامعه ما وجود دارد. رواج دروغ، قانون شکنی، برخورد نامناسب با اطرافیان و ... از جمله موضوعاتی است که در این مستند مورد توجه قرار گرفته است. در ادامه بخشی از گفت‌وگوی محمدصادق باطنی، تهیه‌کننده و آرین طاهری، نویسنده مستند «جای خالی» را با خبرنگار فرهنگی خبرگزاری تسنیم‌می‌خوانید.

• • •

مستند شما به موضوع فرهنگ عمومی می‌پردازد، چرا نام این فیلم را «جای خالی» گذاشتید و در فیلم جای‌خالی چه چیزی را نشان دادید؟

باطنی: ما در این مستند به سراغ افراد مختلفی رفتیم و از آنها پرس‌وجو کردیم تا ببینیم امروز جای چه چیزی در میان مردم ما خالی است که ما دچار یک سری معضلات و چالش‌ها در فرهنگ عمومی شده‌ایم. حقیقتا دغدغه تولید این مستند هم از این پرسش آغاز شد. ما شاهد این هستیم که در شهر و کشورمان و در میان مردم‌مان یک سری اتفاقات می‌افتد و پریشانی‌ها و ناهنجاری‌ها دیده می شود که گویی به آنها عادت کرده‌ایم و این قدر این موارد برای ما ساده و عمومی شده است که حتی پرسیدن راجع به این که چرا پریشان حالیم و این ناهنجاری ها در میان ما رواج دارد یک سوال بی‌مورد و غیر ضروری شده است. این شد که ما تصمیم گرفتیم به تولید یک مستند راجع به این موضوع بپردازیم.

در گام اول سوال جدی ما برای تولید فیلم مستند این بود که به کلیت چالش‌های حوزه فرهنگی عمومی بپردازیم یا از بین این چالش‌ها سوژه‌ای را انتخاب کنیم؟ جمع بندی ما این بود که بقدری این موضوع، مساله‌ای غریب و مهجور است که ابتدا باید خود موضوع بیشتر باز شود و از جوانب متعدد به آن پرداخته شود. این شد که به مستند «جای خالی» رسیدیم .

بخش مهمی از مستند شما به تحقیقات پیش تولید برمی‌گردد. مرحله تحقیقات چگونه انجام شد؟

طاهری: من از اردیبهشت ۹۲ به این پروژه اضافه شدم، زمانی که ۶ ماهی از آغاز پروژه می‌گذشت و ایده در ذهن کمیل سوهانی سر و شکل گرفته بود. موضوعی که برای من چالش اصلی بود این سوال بود که من چگونه می‌توانم به صادق باطنی و کمیل سوهانی به عنوان کسانی که دغدغه این موضوع را داشتند در نوشتن فیلمنامه کمک کنم؟ من همه‌ی توانم را در اختیار این دو قرار دادم تا این فیلم هرچه بهتر شود و سر و شکل جذاب تری داشته باشد. موضوع خیلی وسیع و گسترده بود و به راحتی نمی‌شد در یک فیلم ۹۰ دقیقه‌ای به آن پرداخت. البته بیشتر طراحی پژوهشی فیلم قبل از نوشتن فیلمنامه اتفاق افتاده بود.

باطنی: آقایان قنبری و سوهانی دست به دست همدیگر پژوهش را پیش می‌بردند. چون سوژه فیلم موضوع گسترده فرهنگ عمومی بود تیم پژوهش تقریبا تمام کتاب هایی که در حوزه مردم شناسی، رفتارشناسی و جامعه شناسی مردم ایران بود را مطالعه کرد. در این مستند ابتدا تعداد مصاحبه شونده‌ها بیشتر بود اما نهایتا با ۱۸ نفر مصاحبه کردیم که از مصاحبه ۲ نفر آن ها استفاده نشد. سعی کردیم همین‌ها هم جامعیت داشته باشد. «جای خالی» از مستندهایی بود که مسیر تولید به تکمیل مراحل پژوهشمان کمک کرد و بخشی از پژوهش در مراحل تولید انجام شد. برخی گفت‌وگوها واقعا جهت مستند را تغییر می‌دادند و به نظرم می‌توان عنوان مستند پژوهشی را برای «جای خالی» به کار برد.

این گفت‌وگوها فرصتی مغتنم همراه با اتفاقات جذابی بود. افرادی که در این مستند کنار هم جمع می‌شدند و راجع به موضوع فرهنگ عمومی صحبت می‌کنند، ترکیبی از افرادی بودند که در این حوزه قلم می‌زدند و همچنین کسانی که مسئولیت‌های اجرایی در این زمینه داشتند. علی محمد ایزدی، حسن نراقی، زیبا کلام، سلیمی، مسجد جامعی، صفار هرندی، فیاض، خسروپناه، کزازی و جنیدی از جمله افرادی بودند که برای مصاحبه انتخاب شدند.

سعی کردیم یک جمع کاملی با نگاه‌ها و سلایق مختلف را دور هم جمع کنیم و این باعث شد حاصل صحبت‌هایمان را بتوانیم حداقل به ۶ گونه متفاوت به فیلم مستند تبدیل کنیم. ما روی مصاحبه شوندگان خود ارزش گذاری نکردیم. گرچه هر پژوهشگری یک جهتگیری خاص دارد اما خودمان سعی کردیم تا ارزش گذاری نکنیم و برمبنای آن مسیر مشترکی که همگی روی آن تاکید داشتند پیش برویم. سعی کردیم آن حرفی که در پژوهش به آن رسیده بودیم و فکر می‌کردیم که درست است به کمک این دوستان بگوییم. اگرچه که این مصاحبه‌ها تنها بخشی از داستان مستند ما بود.

طاهری: در زمان انجام گفت‌گوها می‌دیدیم که دیدگاه افراد مختلف خیلی با یکدیگر متفاوت است و نمی‌دانستیم باید طرف چه کسی را بگیریم؟ این موضوع باعث شد که ما رفته رفته به این سمت برویم که فرم نهایی کار به‌گونه‌ای شود که تفکر آدم‌ها ضرورتاً غایت فیلم نیستند. ما به این نتیجه رسیدیم که فرمی انتخاب کنیم که مخاطب به حرف هر کدام از مصاحبه‌شونده‌ها فکر کند.

از یک جایی به بعد برای ما مهم نبود که موفق شویم وزیرهای ادوار مختلف را جمع کنیم یا با اکثر نویسنده‌های مهم این حوزه مصاحبه کنیم. کم کم ابهت نخبه گرایی برای ما از بین رفت و گفتیم که چه خوب است که مخاطب هم در چنین وضعیتی قرار بگیرد که اسیر نگاه یک نخبه نشود و خودش واقعا در این مورد فکر کند. چرا که مساله، مساله مردم و تصحیح خودمان است. ما باید خودمان در مورد خودمان بازنگری کنیم فارغ از این که نخبه‌ها به چه می‌اندیشند.

باطنی: ما برای فاصله گرفتن از نخبه گرایی سراغ یک سری بچه‌های دبستانی رفتیم تا در این مستند نظراتشان را بگویند. همین تک جملاتی که این بچه‌ها می‌گفتند برای خیلی از بینندگان فیلم جالب بود.

وقتی می‌گوییم فرهنگ اولین کلمه‌ای که به ذهنمان می‌رسد سینما است. دومین کلمه کتاب و سومین تئاتر است. اصلا چیزی به نام فرهنگ عمومی وجود ندارد. همیشه این نقد را به خبرگزاری‌های مختلف دارم که سرویس فرهنگی سرویسی است که در آن ابزارهای فرهنگی و وسایل ارتباط جمعی خاص فرهنگی مورد بحث قرار می‌گیرد نه خود فرهنگ. ما یک وزارت خانه زدیم به نام وزارت ورزش و جوانان ولی بخش جوانان آن کلا مرخص است و تمام انرژی آن درگیر پروسه‌ای به نام ورزش است. نسبت سینما با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی همانند همان ورزش با وزارت ورزش و جوانان است. یک عرصه بسیار عظیم به نام فرهنگ را در یک لغت محدود و غیر گویا و ناقص به نام سینما خلاصه کرده‌ایم. متاسفانه وزرای ما بخش مهمی از کارشان را به سینما اختصاص داده‌اند که البته این موضوع به وزرا ختم نمی‌شود و بخش مهمی از دستگاه‌های فرهنگی ما اینگونه عمل می‌کنند. دیگر فرصتی برای یک وزیر فرهنگ باقی نمی‌ماند که بخواهد برنامه ریزی کند که معضلات فرهنگی جامعه را کم کند. می‌خواستیم در مستند خود موضوعاتی مانند افزایش تنبلی، دروغ، خود خواهی و دیگر مشکلاتی از این دست را در بین مردم ایران بررسی کنیم، پرداختن به این موضوعات جرات می‌خواست و مقام معظم رهبری تنها کسی بود که این جرات را به ما می داد.

تقریبا آغاز راه تولید مستند ما در شهریور ۹۱ بود و مهر ماه ۹۱ آقا در دیدار خراسان شمالی آن ۲۰ سوال کلیدی را مطرح کردند و که خیلی‌ها را شوکه کرد. مسئول عالی کشور ناگهان می‌آید و می‌گوید که چرا در کشور ما دروغ رواج دارد، چرا در رانندگی‌مان بی‌انضباط هستیم، چرا در برخورد با همسایه‌هایمان مشکل داریم. ایشان ۲۰ سوال را مطرح کردند و گفتند سوالات به این ۲۰ مورد محدود نمی‌شود. این عمل برای باز شدن عرصه برای پژوهشگران بود. صحبت های ایشان به ما جرات داد تا با عینکی که داشتیم وارد این بحث شدیم.

خبرگزاری تسنیم
TASNIM NEWS

ویژه‌نامه‌سینمایی تسنیم
سی وسومین 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 جباری دارستانی، رامین سفری، وحید محرابیان، محمدمهدی فلاح
گرافیک و طراحی: محراب محمّدزاده
چاپ: چاپخانه روزنامه جوان
نشانی: تهران، خیابان میرزای شیرازی خیابان دوازدهم، پلاک ۲ - تلفن: ۴۲۱۳۹۰۰۰