تسنیم
خبرگزاری
Tasnim
News Agency

جشنواره بین‌المللی فیلم فجر
ویژه‌نامه سی و سومین

شماره هشتم / ۱۹ بهمن ماه ۱۳۹۳

فرشاد افشین‌پور در گفت‌وگو با تسنیم:

همه می‌توانند فیلم بسازند، منتظر تجهیزات نمانید

۴

مصطفی احمدی در گفت و گو با تسنیم:

گفت‌وگوی رو در رو آدم‌ها را به هم «نزدیک‌تر» می‌کند

۴

عکس: حامد ملک پور

همایون اسعدیان در گفت و گو با تسنیم:

به «یتیم خانه ایران» طالبی هم رحم نمی‌شود

۲

عکس: حامد ملک پور

کمال تبریزی در گفت و گو با تسنیم:

اعتقادی به احمدی‌نژاد نداشتم اما سینمایم را بیانیه نکردم

۳

یادداشت | حمیدرضا بوالی

«مساله» افغانستانی‌ها و فرآیند «عاقل شدن» سینمای ایران

۱ روز گذشته فیلمی به نام «آزادی مشروط» در سالن برج میلاد به نمایش درآمد. فیلمی درباره معضل طلاق و بحران عاطفی‌ای که این طلاق برای فرزندان خانواده به وجود می‌آورد. فیلم البته کم‌رمق اما به مقصود خود رسیده بود، هرچند که اما و اگرهای زیادی هم پیرامونش به وجود آمده بود. اما «آزادی مشروط» یک شخصیت فرعی قابل‌توجه برای ما داشت. یک مهاجر افغانستانی که کارآموز دکتر روانشناس فیلم بود و به طور خواسته و ناخواسته‌ای وارد ماجرا می‌شد.

حضور مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران، اگر چه اندک بوده است اما همواره در تمام این سالها جاری بوده است ، اما عاصفِ «آزادی مشروط»، نمونه تاریخی و به شدت مهمی در جریان فیلم‌های سینمایی ایرانی که شخصیت و نشانی از مهاجرین افغانستانی در آن وجود دارد است به چند دلیل عمده:

اول: اینکه برای اولین بار ما با یک شخصیت مهاجر افغانستانی روبرو شده بودیم که دانشجو بود. کارگری نمی کرد. خسته نبود، در فقر و فلاکت بیهوده‌ای رنج نمی‌کشید و مثل همه نمونه‌های مشابه دیگر این سالها، افغانستانی بودن را در «رنج» خلاصه نکرده بود.

دوم: عاصف وزنی کاملا برابر با سایر شخصیت‌ها داشت. در دیالوگ‌ها، صحنه‌ها و حتی میزانسن‌ها، عاصف همبازی از پیش بازنده نبود، به این ترتیب نگاه به شخصیت عاصف در «آزادی مشروط»، کاملا متفاوت با دو نمونه تحقیرآمیز و ترحم‌برانگیز این سالها بود.

سوم: مهمترین نکته‌ای که سبب نوشتن این یادداشت است.حسین مهکام خواسته یا ناخواسته شیوه جدیدی برای حل مساله تبدیل به معضل شده برخورد با مهاجرین افغانستانی در ایران پیشنهاد می‌دهد. این که اساسا صورت مساله را پاک کنیم. در «آزادی مشروط»، برای هیچ کدام از آدم‌های مختلف فیلم، از یک پسر دوازده سیزده ساله تا یک روشنفکر متفرعن خودخواه، از کارگر ساده هتل تا یک زن خانه دار معمولی، اساسا افغانستانی بودن عاصف «مساله» نبود. در هیچ صحنه، دیالوگ و حتی نگاه رد و بدل شده در فیلم به طرز کاملا کنترل شده‌ای مطلقا هیچ نوع احساس بیگانگی و یا فرق داشتن عاصف با بقیه در هیچ شکل و شمایلی مطرح نمی‌شد. هیچ نشانه ای در فیلم وجود نداشت که عاصف «آزادی مشروط» در سطحی نابرابر از بقیه قرار گیرد و اگر لهجه خاص او که _البته به طرز ناشیانه ای هم بیان می شد_ نبود اساسا افغانستانی بودن او مشخص نمی‌شد.

این روش جدیدی برای حل «مساله» نیست؟ واضح است که مساله مهاجرین افغانستانی و برخورد ناپسند و متفاوت عموم اجتماع ایرانی با آنها مساله ای است که در واقعیت به طرز بی‌رحمانه‌ای وجود دارد و حتی در فرهیخته‌ترین جوامع ایرانی هم امکان کنترل صددرصدی و حفظ برابری در همه چیز وجود ندارد. اما فیلم دقیقا خلاف این واقعیت را نشان می‌دهد.

یادداشت | محمدمهدی فلاح

خشونت تفنّنی/خشونت برای خشونت

۲

نشان می‌دهد که اساسا مساله مهاجرین افغانستانی، «مساله» نیست،اما با این استدلال که اساسا در شرایط طبیعی نباید هم «مساله» باشد.

در همه نمونه‌های مشفقانه و انسان‌دوستانه دیگری که پیش از این در سینمای ایران به منظور حل مساله کاملا واقعی مهاجرین افغانستانی و برخورد ناعادلانه اجتماع ایرانی با آنها ساخته شده بود ما با نقد صریح و بی‌واسطه این رفتارها مواجه بودیم و تا پیش از ساخت این فیلم، انسانی‌ترین برخورد سینمایی با این مساله، نمایش ناراستی‌های برخوردهای تبعیض آمیز با مهاجرین بود. اینکه نشان دهیم که مهاجرین صرفا به دلیل اقلیت

بودن، مشمول چه رنج بزرگی شده‌اند.

به عبارت درست تر استراتژی این چنین بود که مساله مهاجرین افغانستانی را با شدت هر چه تمام تر به روی مخاطبین ایرانی بیاورد تا زشتی و پلشتی و در مقابل مظلومیت و بیگناهی مهاجرین روشن تر و واضح تر شود و راه فراری برای کسی باقی نماند. اما امروز امکان دیگری مطرح شده است. این که ماجرا را اساسا از وضعیت «مساله» خارج کنیم. مساله بودن آن را به تعویق بیاندازیم. حد نهایت انسانیت در سینما تا پیش از این، اینگونه بود: اینکه تاکید کنیم که این رفتار نادرست با مهاجرین وجود دارد و غلط است. اما امروز به شیوه‌ای دیگری هم می‌توانیم فکر کنیم: اینکه مگر مساله ای هم وجود دارد؟ یا به عبارت درست‌تر اینکه آیا اصلا ممکن است که مساله ای هم وجود داشته باشد. مگر ممکن است که به صرف مهاجر بودن، با آدم‌هایی اینگونه رفتار شود؟

این نتیجه فکر می‌کنم ناخواسته اما اصلی «آزادی مشروط» برای ماست. به این شیوه هم می‌شود فکر کنیم.

۲ امروز صبح فیلم دیگری به نام «مزار شریف» هم در برج میلاد پخش شد. این فیلم هم با مساله افغانستانی‌ها گره خورده بود. انتخاب مساله حساسیت برانگیز حمله به کنسولگری ایران در مزارشریف و شهادت ۱۰ دیپلمات ایرانی که در خاک افغانستان رخ داده بود، نگرانی برای به وجود آوردن دوباره بستری برای افزایش فاصله بین دو ملت ایران و افغانستان افزایش پیدا کرده بود. اینکه در فیلم بدون مراقبت‌های تاریخی و صرفا برحسب نگاه‌های ژورنالیستی، افغانستانی‌ها مسئول حمله به کنسولگری ایران شوند و دیوار بی‌اعتمادی بلندترو بلندتر شود. اتفاقی که با توجه به سابقه بد سینمای ایران در پرداخت به ماجرای افغانستان و به ویژه مهاجرین احتمال آن دور از ذهن نبود. اما برزیده بزرگترین برنده دیروز جشنواره بود. در فیلم با دقتی منحصربه فرد مساله از مردم افغانستان جدا می‌شد و علاوه بر آن کمک یک خانواده افغانستانی، یک زن رنج‌دیده افغانستانی بود که باعث می‌شد تنها بازمانده ایرانی حادثه نجات پیدا کند.

صبح امیدوارکننده روز هفتم جشنواره، امیدواری به رسیدن سینمای ایران به عقلانیت در مواجهه با «مساله» مهاجرین افغانستانی را بالا برد.

یادداشت | مهدی قادری

برای خانواده برای زندگی برای پدر

بهروز شعیبی، کارگردان جوانی بود که بعد از ساخت فیلم «دهلیز» در بیان علت شخصیت تخس پسربچه ماجرا، حرف قشنگی زد: «می‌خواستم نشان بدهم که یک فرزند خوب در خانه‌ای خوب و دقیق تربیت می‌شود که پدر و مادر آن خانواده هر دو باشند و عاشق همدیگر هم باشند.»

• • •

۱ وقتی سال ۱۳۷۶ کمال تبریزی «مهر مادری» را ساخت، جای خالی محبت و شناخت فرزند از جانب والدین با حال وهوای آن روزهای جامعه ایران -ضرب‌المثل رایج این بود که «پسرها مادری‌اند و دخترها بابایی»- جور در می‌آمد. یک پسر بچه تخس از کانون اصلاح و تربیت، اصرار داشت که خانم فهیمی با بازی فاطمه معتمدآریا- ظرف درونیِ پرنشده محبتش را برایش پرکند. این فیلم و بخش قابل توجهی از آثار سینمایی در پررنگ شدن نقش مادر در کانون خانواده موفق عمل کردند و برای آن سال‌های ایران مفید بودند اما این برای ایران امروز کافی نیست. جامعه امروز ایرانی چیزی بیشتر از مادرانه‌ها می‌خواهد.

سعید در «آزادی مشروط» درست روی همان موضوعی ایستاده بود که بخش اعظمی از نوجوان امروز جای خالی‌اش را در خانواده و زندگی‌اش احساس می‌کند: «پدر».

سرنوشت خانواده سعید به دلیل مشکلاتی با پدیده رایج بخشی از خانواده‌های صنعتی شده این روزهای ایران یعنی «طلاق» دچار مصائبی شده است و سعید با خلاء عاطفه در بخش قابل توجهی از درونیات خود مواجه است. درونیاتی که دیگر به صرف حضور یک مادر قابل تکمیل نیست و بخش دیگر را فقط یک پدر می‌تواند پر کند.

پدر صنعتی شده جدید ایرانی، سال‌هاست که برای ارتزاق و گذران زندگی خود و خانواده اش در تلاش است، بالا و پایین می‌کند، دوست‌داشتنی است، تعلق به او وجود دارد اما «پدر» در میان خانواده نیست. پدرانه‌ها در جامعه امروز ایران کمرنگ شده است. پدر از جنس همان «به نام پدر» نیست.

اوضاع اسفناک‌تر هم شده وقتی مادر جدید هم برای تهیه اسباب آسایش مجبور است در روزگاری که باید باک محبت فرزند را در روزگار خردسالی‌اش به طور کامل پر کند تا روزهای آخر زندگی‌اش با این باک پیش برود، او را به مهدکودک‌ها می‌سپارد.

فرزند ماشینی‌شده امروز هم وجوه عاطفی و منطقی‌اش را در محیط خارج خانواده پی می‌گیرد و اوست که در سال‌های نوجوانی در مقابل خانواده رازآلود و صم و بکم است و ادامه این مسیر در کهنسالی پدر و مادر را به خانه سالمندان خواهد فرستاد.

عاطفه گمشده امروز جامعه ایرانی در لابلای روزمرگی‌ها مشغله‌های روزانه است. در سینمای اجتماعی امسال یک اعتراض علیه آن صورت گرفته که اتفاقاً اعتراضی است به نفع زندگی.

۲ مخالفت با طلاق با نمایش هزینه‌های آن برای خانواده و خصوصاً فرزندان بخشی از موضوعات جدیِ روانشناختی و جامعه‌شناختی تعدادی از فیلم‌های اجتماعی این دوره جشنواره را به روی پرده کشاند. هزینه‌هایی که هر چند تلخ بودند اما به نوعی پیشگیرانه برای حضانت از خانواده به میادن آمدند. این‌جا یک گزارش صرف هم کارآیی خود را دارد.

روز سوم جشنواره بود که فیلم «شکاف» با استقبال مثبت و منفی تماشاچیان مواجه شد. «شکاف» بسیار تلخ بود اما معاصرت شداشت. اگر چه تجویز نداشت و اصراری هم برای تجویز و بیان موضع درباره آن‌چه در حال اتفاق افتادن است، نداشت اما این قابلیت را داشت که به نفع خانواده و زندگی مخاطب را در مسیری که انتخاب کرده ثابت قدم‌تر کند.

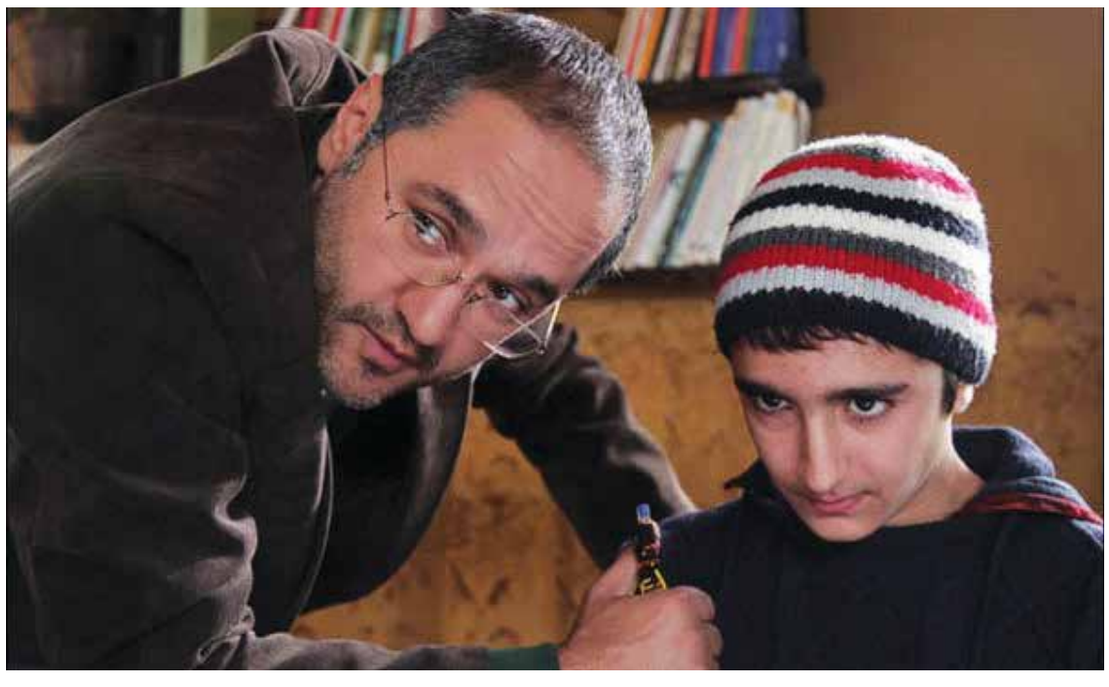
گزارش اجتماعی «شکاف» ولو در قالب یک سوژه و قصه اگر منجر به تغییر مسیر زندگی نمی‌شد اما انسان و خانواده امروز را می‌توانست در مسیری که حرکت می‌کنند، ثابت قدم‌تر و دقیق‌تر کند.

جماعتی که به دنبال تشکیل خانواده و فرزندآوری باشند در مسیر حفاظت از آن با ملاحظه بیشتری زندگی را ادامه می‌دهند. آنانی هم که به دنبال زندگی نباشند هم در همان مسیر گذران روزمرگی‌ها ثابت قدم‌تر می‌شوند. این‌گونه شکاف هر نگاهی را در همان‌جایی که ایستاده بود ملاحظه‌دارتر، محافظه‌کارتر و نسبت به موضعش محکم‌تر و دقیق‌تر می‌کرد.

«یا باید فرزنددار شوید یا اینکه رحم خود را درآورید» یک دیالوگ امیدوارکننده و یک دیالوگ تلخ بود. درآوردن رحم در جامعه ایرانی هرگز پذیرفته شدگی عمومی و مطلق ندارد و این یعنی اینکه «شکاف» برای جامعه ایرانی بیشتر از آنکه ضدزندگی قلمداد شود، به نفع زندگی است. خصوصاً که گزارش آن از زندگی باری به هر جهت و رها شده که فردگرایی در آن اصالت یافته، حال مخاطب را از این روزمرگی‌ها به شدت برهم می‌زند.

• • •

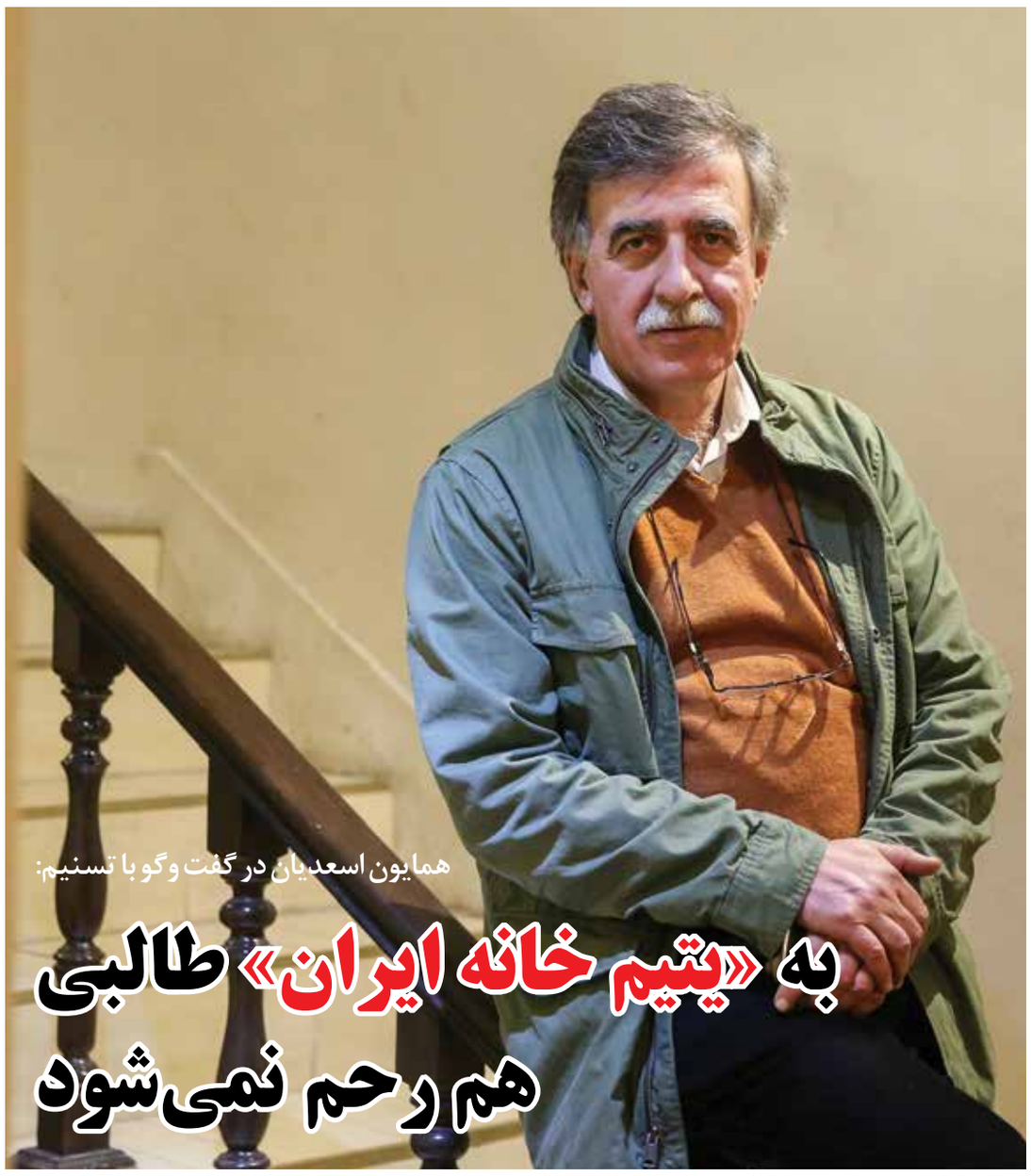
چندی پیش یک استاد جامعه شاسی دانشگاه در تحلیل پدیده پاشایی و حضور عجیب نسل امروز پای تشییع جنازه او گفته بود: «پدیده پاشایی واکنش جمعی جامعه ایرانی به سرکوب و نادیده گرفته شدن عاطفه در زندگی مدرن بود.»



یادداشت | معین احمدیان

فیلم های دفاع مقدس و سینمای قدرشناس ایران

۴



همایون اسعدیان در گفت‌وگو با تسنیم:

به «یتیم خانه ایران» طالبی هم رحم نمی‌شود

آقای اسعدیان، سینمای اجتماعی ایران در سالهای اخیر با انبوهی از سوءتفاهم‌ها و قضاوت‌های مختلف، متفاوت و بعضا متعارض روبرو بوده است. فشار سنگینی علیه سینمای اجتماعی وجود دارد و اتهامات مختلفی در این چند سال روانه این سینمای شده است. فکر می کنم فقط در کشور ما باشد که سر یک فیلم اجتماعی، نهادهای مختلفی از دولت، مجلس و.. وارد میدان می شوند. اما در خلال این هیاهوها و جنجال‌ها، اتهامات به نظر موجهی هم دیده نمی‌شوند. یکی از این اتهامات مساله «حق روایت» است. اینکه چرا سینمای اجتماعی ایران در اکثر فیلم ها نهایتا به نمایش داستان ها و روایت های یک طبقه متوسط تهرانی محدود شده است. دوست دارم با این محور آغاز کنیم..

ببینید، ما در جامعه به شدت متکثری زندگی می‌کنیم. جامعه ایران جامعه‌ای است که از مناسبات ماقبل فئودالی در بخش‌هایی از کشور تا مناسبات پسامدرن در بخش‌هایی از تهران را می‌شود در آن پیدا کرد. اینکه می‌گوییم چرا نمی‌رویم در روستاها و شهرستان‌ها فیلم بسازیم و معضلات آنها را نمی‌گوییم ناشی از این است که در کشور ما خرده فرهنگ‌های زیادی وجود دارد اما بخش بالنده ایران طبقه متوسط جدید است که در شهری مثل تهران و شهرهای بزرگ ما وجود دارد.

از ترکیب ۷۰ میلیونی کشور ما نیمی از آن در چهار یا پنج شهر ساکن است. یک پنجم از جمعیت کشور در تهران و کرج است. بنابراین طبقه متوسط ما طبقه بالنده در آینده جامعه ما است. ممکن است که بگویید تعداد روستاییان از این بیشتر است اما آنها طبقه بالنده نبودند و جریان بالنده طبقه متوسط شهری ما است. طبقه متوسط ما در انتخابات تاثیرگذار است. طبقه متوسط ما در سمت و سو دهی به حاکمان ما تأثیرگذار است.

این طبقه طبیعتا معضلات خودش را دارد. یعنی طبقه‌ای است که در حال گذار از سنت به مدرنیته است و البته در توصیف این گذار نمی‌توانم بگویم که یک نوع زایمان طبیعی هم اتفاق افتاده است. زایمان طبیعی در غرب اتفاق می‌افتد. بنابراین فیلمسازان خود به خود تمایلشان به سمت این طبقه بیشتر است. نمی‌گویم نباید به آن قشرهای اجتماعی نادیده پرداخت بلکه باید ترکیب جمعیتی را درنظر بگیریم و ببینیم که چرا کارگردان‌ها عمدتا سراغ این طبقه می‌روند؟ سینماگران از منظر آسیب‌شناسی، از منظر نقد تازه به دوران رسیدگی و گاهی از منظر معضلاتی که این طبقه دارد و مجموعه‌ای از مسائلی که این طبقه را آزار می‌دهد، به سراغ آن‌ها می‌روند.

یک مساله به شدت مهم این سالهای سینمای اجتماعی ایران، مواجه شدن با مساله «نقد اجتماعی» است. سینمای ما متهم است که نقد اجتماعی را در موارد متعددی با بزرگتر کردن ابعاد تلخی‌ها و مصائب اجتماعی تبدیل به یک فاجعه حل نشدنی کرده است، بن بستی که کسی از آن رهایی ندارد و در مقابل در خیلی از موارد نقد اجتماع در سینمای اجتماعی به انتقام‌گیری‌های سیاسی تبدیل شده است.

ما نباید یادمان برود که فیلمسازان جامعه شناس یا سیاست مدار نیستند که راه حل ارائه بدهند بلکه در فیلم قرار است از زاویه دیگری مسائل به مردم نشان داده شود و قرار است که با حس مردم سر و کار داشته باشیم. متأسفانه من و برخی از همکارانم فیلم اجتماعی را با صفحه حوادث روزنامه‌ها اشتباه می‌گیریم، صفحه حوادث روزنامه ها کارکرد خودشان را دارند اما ما صفحه حوادث نیستیم. ما آیینه اجتماعی نیستیم که بگوییم هر سیاهی بود ما باید آن را برگردانیم. قرار است من حسی را بگیرم که شما نگرفته‌اید. حالا قرار است که من در نقد اجتماعی خود همین کار را بکنم و به سیاست مداران، مسئولان و به آدم‌ها بگویم که به این مسائل از زاویه انسانی هم نگاه کنید و بگویم این تبعات را هم دارد. اینکه در میدان کاج تهران شخصی که شیشه مصرف کرده و زنی را به آنجا آورده و او را می‌کشد و همه هم ایستاده‌اند و آن را تماشا می‌کنند چیزی نیست که من صرفا بگویم، چیزی که من باید بگویم این است که چرا همه ایستاده‌اند و تماشا می‌کنند. من باید این نگاه را منتقل کنم که چرا جامعه ما اینگونه شده است و چرا همه نگاه می‌کنند؟ این بی مسئولیتی است. نقد اجتماعی لزوما نقد حکام، نظام و مسئولان هم نیست بلکه گاهی نقد رفتارهای مردم و خودمان است. گاهی مشکلات خودمان از سوی خودمان در جامعه به وجود می‌آید. مثالهایش فراوان است ما قوانین رانندگی را رعایت نمی‌کنیم. اینکه ۱۲ ساعت در جاده چالوس در ترافیک گیر می‌افتیم ناشی از عملکرد خود من است.

این روزها به مراتب درباره «سیاهنمایی» حرف می‌شنویم. تا به حال تعریف واضحی از سیاه‌نمایی از کسی شنیده‌اید؟ سیاه‌نمایی یک لغت تفسیربردار است. ممکن است شما در رابطه با یک اثر بگویید سیاه نمایی است اما من می‌گویم نیست، چون برای آن متر و پارامتر نداریم. سریالی به نام «جرم و جنایت» ویژه جرایم جنسی در نیویورک است. این سریال تصویری از نیویورک به شما می‌دهد که با خود می‌گویید اینجا که اصلا جای زندگی نیست و یک مشت بیمار در آنجا زندگی می‌کنند. اما جامعه آمریکا با ساختن این سریال نلرزیده است. حالا «خانه پدری» چگونه می‌تواند جامعه ایران و نظام را بلرزاند؟ برخی از ما اصلا متوجه نیستیم که وقتی می‌گوییم این فیلم در جهت تضعیف نظام است درواقع با این حرف، نظام را تضعیف می‌کنیم و آن را ضعیف جلوه می‌دهیم. آیا یک فیلم می تواند نظام را تضعیف کند؟ این حرف را آن‌هایی می‌زنند که در واقع در ذهنشان نظام آنقدر سست است که با یک فیلم تضعیف شود. این همان اما و اگرهایی است که وارد ماجرا می‌شود.

من نمی خواهم از خودم و همکارانم دفاع کنم. معتقدم برخی از فیلم‌هایی که می‌سازیم واقعا همان صفحه حوادث روزنامه‌ها است و برخی‌هایش را هم ما می‌چینیم و داد می‌زند که طبیعی جامعه است برخی از ما وقتی می‌خواهیم بگوییم که فیلم ما اجتماعی است؛ یک سری از معضلات را همینطور پشت هم می‌گذاریم، این معضلات طبیعی قصه ما نیست. نمی‌خواهم اسم بیاورم اما فیلم‌هایی بوده است که من بعد از دیدن آنها حالم بد شد و گفتم این‌ها دروغ است. چون چیدمان طبیعی قصه به این اتفاقات و معضلات نرسیده است بلکه این را فیلمساز ساخته است تا اعصاب مخاطب را با ظاهر یک فیلم اجتماعی خرد بکند.

بنابراین این نمونه‌ها هم در میان ما فیلمسازان هست اما به معنای این نیست که هر فیلمی که نقد اجتماعی می‌کند اینگونه است. نقد اجتماعی در کشور ما بسیار سخت است. ده ها سوژه وجود دارد که حتی نمی‌توان به آنها نزدیک شد. اختلاس ۳ هزار میلیاردی را در نظر بگیرید من باید در نظام بانکی چه چیزی را بررسی کنم و بگویم کجای این نظام بانکی فاسد بوده است که چنین اتفاقی در آن افتاده است؟ نمی‌شود سراغ این مسائل رفت چون به همه بر می‌خورد. همه ما هم که پشت میز می‌رویم عین نظام می‌شویم. نظام در ما عینیت پیدا می کند. مقدس می‌شویم و بنابراین طبق معمول نقد ما یعنی نقد نظام و لابد توهین به ما یعنی توهین به نظام. پس چگونه فیلم اجتماعی بسازیم؟

فیلم اجتماعی را با صفحه حوادث روزنامه‌هااشتباه می‌گیریم،صفحه حوادث کارکرد خودشان را دارند اما ما صفحه حوادث نیستیم. نقد اجتماعی لزوما نقد حکام و مسئولان نیست بلکه گاهی نقد رفتارهای مردمی است

باز هم می‌گویم اما و اگرها و تفسیرهایی که می‌کنیم است که کار را خراب می کند. الان هر فیلمی که بسازی تعمیمش می دهند به این که می‌خواهی کل ایران را نشان دهی. تو می‌خواهی همه ایران را نقد کنی. آیا این تفسیر را در مورد همه فیلم‌ها نمی‌شود، انجام داد؟ آیا مردم هم به سینما اینگونه نگاه می‌کنند یا تفسیر برخی از ما از فیلم‌ها اینگونه است؟ الان آقای ابوالقاسم طالبی فیلمی به نام «یتیم خانه ایران» سمی سازد، که به عقیده من این اسم واقعا زیبا است اما یکی از دوستان می‌گفت که این اسم توهین به ایران است و هرچه ما می‌گفتیم که این فیلم مربوط به گذشته است و اسم قشنگی هم هست، قبول نمی‌کرد و می‌گفت که نه فقط باید یتیم خانه باشد چون ممکن است معانی زیادی بدهد. اگر با این نگاه جلو برویم دیگر هیچ کس باقی نمی‌ماند و آرام آرام نباید از هیچ چیز فیلم بسازیم، این نمادسازی‌ها ما را بیچاره می‌کند.

اگر همه حواشی‌ها، اعتراضات، جنجال‌ها و تفاسیر را کنار بگذاریم چه؟ به نظر شما سینمای اجتماعی ایران روندی طبیعی را طی کرده است.

بگذارید سوالتان را طور دیگری طرح کنم، آیا جامعه ما مسیر طبیعی خود را طی می‌کند؟ پاسخ من برمی‌گردد به همان که گفتم جامعه ما زایمان طبیعی نمی‌کند. به اعتقاد من مسائل جامعه ما در مسیر طبیعی نیست. اینکه یک فیلمساز جوانی فیلمش تبدیل به بیانیه می‌شود ناشی از همین مسیر غیر طبیعی جامعه ما است. من هم آن بیانیه را دوست ندارم چون معتقدم کارکرد سینما بیانیه دادن نیست و این بیانیه را باید سیاست مداران و احزاب بدهند.

ما قرار است که روی عواطف آدم‌ها تأثیر بگذاریم، اینکه بیاییم یک فیلم هیجانی راجع به مسائل روز بسازیم ناشی از این است که نسل جوان ما به قدری اعتراضی و شورشی است که در واقع مسیر هنر را گم می‌کند که باز ناشی از این است که مسیر جامعه ما طبیعی نیست و مسیر پیچیده و زیگزاگی است. ما این مرحله گذار از سنت به مدرنیته را عادی طی نمی‌کنیم. شاید هم برای آن فرمولی پیدا نکردیم. فرمولی مثل کشور ژاپن که می‌بینیم در اوج مدرنیته، سنت‌ها و فرهنگ خود را به شدت حفظ کرده است و آنها را با هم به خوبی تلفیق کرده است.

یکی از دوستان پرسید که شما فکر می کنید در دوره دکتر روحانی وضع سینما خوب می‌شود. من پاسخ دادم من اصلا به سینما فکر نمی‌کنم اگر دکتر روحانی موفق بشود این کشور و وضعیت اقتصادی‌اش را یک قدم از لبه پرتگاه عقب بکشد قطعا در سینما هم اثر مثبت می‌گذارد. یعنی اگر وضعیت کلان درست شود در اجزا هم تاثیرگذار خواهد بود. مردم برای اینکه به سینما بروند باید یک امنیت روحی و آرامش داشته باشند و لازمه آن درست شدن وضعیت کلان اقتصادی است.من فکر نمی‌کنم که مسیر سینمای اجتماعی ما طبیعی بوده است. در سینمای اجتماعی ما فیلم های بسیار خوب وجود دارد، فیلم‌هایی هم است که همانند صفحه حوادث روزنامه‌ها است و فیلم‌هایی هم وجود دارد که برای پسندیدن آن‌ور آبی‌ها ساخته شده است و در آن شیطنت است. همه اینها در کنار هم وجود دارد مهم این است که راه را برای آنهایی که این شیطنت‌ها را ندارند و برای آنطرفی‌ها فیلم نمی‌سازند، با نگاه تنگ نظرانه خود نبندیم.

مردم هم تشخیص می دهند مثلا همایون اسعدیان فیلمی ساخته است که حرف‌های دلش را بزند؟ مردم به راحتی این مسئله را متوجه می‌شوند. دروغ و راست به خوبی در سینما مشخص می‌شود. نگاهی که برخی از دوستان دارند و در برابر برخی از فیلم‌ها قرار می‌گیرند، اتفاقا راه را برای فیلم‌های زیر زمینی باز می‌کند. در پنج سال گذشته و در دوره مسئولان قبلی وزارت ارشاد راه برای حضور فیلم‌های زیرزمینی و مزخرف در جشنواره‌های خارجی که پیش از آن از مسیر درست و حرفه‌ای انتخاب می‌کردند، باز شد. در این زمینه هم ما مقصر هستیم یعنی وقتی گفتیم اجازه نمی‌دهیم این فیلم یا آن فیلم برود، کرسی خودمان را از دست دادیم و آن را تحویل فیلم‌هایی دادیم که فیلمسازان ایرانی در خارج از کشور می‌ساختند -مانند آن فیلم که خانم نشاط در مراکش به اسم سینمای ایران می‌سازد و از نظر من بسیار هم فیلمی سطحی است- یا تحویل فیلم‌های زیرزمینی دادیم و آن‌ها هم استقبال کردند.

این وضعیت برخورد وضعیت سنتی با وضعیتی مدرنی که اشاره کردید به نظرم بسیار مهم است.کمی رو آن توقف کنیم. من فکر می کنم ما در همه نمونه های سینمای اجتماعی موفقی که داشته ایم اتفاقا به سراغ این مساله به شدت معاصر رفته‌ایم. طبیعی است که جامعه ما در مسیر تندباد تغییرات جهانی قرار گرفته است، اما بخش بزرگی از جامعه در مقابل این تغییرات مقاومت کرده اند و دست به انتخاب زده‌اند. ما معمولا آنها را در سینما نمی‌بینیم و هر گاه این اتفاق بیفتند، فیلم های خوبی ساخته می شود. فکر می کنم اهمیت فیلمی مثل «طلا و مس» هم دقیقا به همین دلیل است

اتفاقا طلا و مس هم به شدت مورد انتقاد قرار گرفت. جالب اینکه همین فیلم‌هایی که می گویید، همه مورد اعتراض واقع شده اند. چرا؟ چون نگاه ایدئولوژیکی در بخشی از جریانات وجود دارد که می‌گوید آن سنت را در چارچوب ایدئولوژی من بیان کن و فقط براساس صرفاً تفسیر خود سنت را می‌پسندد. ببینید اگر امروز برتری و حسنی برای شیعه نسبت به سایر مذاهب و ادیان فارغ از اینکه چه کسی بر حق هست یا نیست که موضوع بحث من نیست- قائل می‌شویم، یک دلیل اصلی‌اش این است که شیعه به روز اجتهاد می‌کند. همین است که این نگاه با نگاه متحجرانه، ایدئولوژیک و قشری تفاوت پیدا می‌کند. گویا هر روحانی و خانواده سنتی که نشان می‌دهیم تنها در حالتی موردقبول است که در چارچوب موردنظر این نگاه باشد و اگر نباشد، پذیرفته شده نیست. اگر نباشد می‌گویند تو هم از مسیر خارج شدی. این نشان از تنگ کردن این چارچوب به صورت مداوم دارد.

من با شما کاملا موافق هستم که ما یک مبانی داریم که باید آن را حفظ کنیم. قطعا زندگی من و همسرم به شکل سیدرضا و همسرش نیست که او به من بگوید آقا سید. اما مهم این است که آیا عمق آن مناسبات در زندگی ما هست یا نیست. قطعا ظاهر زندگی من وقتی که در یک آپارتمان در تهران زندگی می‌کنم نمی‌تواند مناسباتش آنگونه باشد. من نمی‌توانم تبلیغ کنم که همه بروید و به آن شیوه زندگی کنید؛ اما می‌توانم این را تبلیغ کنم که آن حس احترام وآن حس عاطفی و عاشقانه را حتی اگر همدیگر را به اسم کوچک صدا می‌کنیم در زندگی خود حفظ کنیم. اشکال ما در این است که فکر می‌کنیم فقط باید آن ظاهر را حفظ کنیم. ما عمق مناسبات زیبای خانوادگی را فراموش کرده‌ایم. در جامعه آمریکا خانواده یعنی پدر، مادر و فرزندان اما در ایران خانواده گسترده‌تر است. وقتی یک نفر در جامعه امریکا زمین بخورد می‌گویند طبیعی است و زمین خورده است دیگر اما وقتی در خانواده ما این اتفاق برای کسی می‌افتد همه فامیل جمع می‌شوند تا به آن فردی که زمین خورده است، کمک کنند. ما باید این مناسبات را حفظ کنیم و نباید صرفاً به ظاهر قضیه بچسبیم. از «بوسیدن روی ماه» ایراد می‌گیرند که چرا یکی کراوات دارد و شخصیت دیگر یک شکل دیگر است. خانواده یعنی همین، خانواده ایرانی اتفاقا یعنی همه این‌ها در کنار یکدیگر که با احترام دارند زندگی می‌کنند. اشکال سر یک نگاه ایدئولوژیک است که می‌گوید روحانی‌ای که با سیاست کاری نداشته باشد مطرود است. اصلا مگر داستان فیلم من سیاست بوده؟ علاوه بر اینکه من در خاطرات همسر شهید باکری خواندم که می‌گوید در محله ما در ارومیه یک روحانی بود که با سیاست کاری نداشت و ما از او خوشمان نمی‌آمد و نمی‌رفتیم در مسجد پشت سر او نماز بخوانیم. اما یک روز شهید باکری آمد و گفت من می‌خواهم بروم نماز بخوانم که من گفتم به این مسجد نرو چون روحانی آنجا با سیاست کاری ندارد که شهید پاسخ داد این دو را با یکدیگر قاطی نکنید او آدم خوب و درستی است و من می‌خواهم بروم و پشت سر او نماز بخوانم. حالا برخی از ما می‌گوییم اگر یک روحانی با سیاست کاری نداشته باشد آدم خوبی نیست و اگر روحانی تو در فیلمت با سیاست کاری نداشت می‌گویند تو داری صحبت از سکولاریسم می‌کنی و خط می‌دهی و آنقدر از این تهمت‌ها می‌زنند که دیگر، ما احساس می‌کنیم که اوضاع خیلی خطرناک است و باید سکوت کنیم.

خوشبختانه شانس آوردیم که از بالا گفتند فیلم خوب است وگرنه قضیه ادامه پیدا می‌کرد. این نگاه خطرناک است. مشکل ما هیچ وقت با رأس نظام نبوده است بلکه وقتی به پایین می‌آید قضیه خراب می‌شود. آقای عیاری در دیدار ۱۰۰ کارگردان با رهبر حضور داشتند و در آنجا این بحث مطرح شد که جشنواره‌های خارجی فیلم‌های تلخ ایران را دوست دارند که ایشان ایستادند گفتند خیر. من فیلم آبادانی‌های خود را به فستیوال کن فرستادم قبول نکردند و یک نامه برای من فرستادند و گفتند که این فیلم تلخ است. حضرت آقا هم فرمودند ببین چه بوده است که آنها هم صدایشان درآمده است. همه خندیدند. همین. بعد این رده‌های پایین یک دفعه کاتولیک‌تر ازپاپ می‌شوند و هرچه به پایین‌تر می‌آییم همه مجتهدتر می‌شوند و فتوا بیشتر می‌دهند.

وقتی شما به مشهد می روید با خیل عظیمی از زوار مواجه هستید که هرکدام به مدل خود به آنجا آمده اند از روستایی که محصول خود را فروخته است تا یک خانم مد بالای بالاشهری که قبل از ورود به حرم چادر سر می‌کند. همه طیوف درآنجا حضور دارند. سنت ما گفته است که اصلا مهم نیست و هرگونه که هستید به اینجا بیایید و جامعه ما قرن‌ها این‌کار را کرده‌اند اما اگر یک فرد در اظهار نظری شخصی بیاید بگوید تنها به شکلی زیارتت قبول است و با تو حرف می‌زند که به این فرم خاص باشد و این مدلی بیایی و ما هم از این کانال وارد ماجرا شویم بنظرم دین بازنده اصلی است. مردم ارتباط خودشان را برقرار می‌کنند. مردم در دهه محرم در جنوب شهر یک طور و در شمال شهر هم طور دیگر عزاداری می‌کنند بنابراین نباید آن را تکفیر کنیم.

باید این نگاه ایدئولوژیک را حذف کنیم چون این نگاه قطعا شکست می‌خورد. این نگاه ایدئولوژیک در شوروی هم شکست خورد. تجربه بزرگی جلوی چشم ماست اما متاسفانه برخی از ما هنوز ایدئولوژیک نگاه می‌کنیم.

یادداشت — محمدمهدی فلاح

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش هشتم

خشونت تفنّنی/خشونت برای خشونت

چه نیرویی انسان را به سمت خشونت می کشاند؟ چه عامل درونی یا بیرونی سبب میشود انسان اعمال خشونت آمیز از خود بروز دهد؟ پاسخ انسانشناسی سنتی روشن است: انسان با خروج از حد اعتدال دست به اعمال خشونت میزند، تنها انسانی که به عقل و عقلانیت بی اعتناست میتواند خشن باشد. انسانی چنین عقلانی که با اتکای به قوای ناطقه خویش اساساً تعریف میشود تنها زمانی میتوان به نحو افراطی خشن باشد که یک عامل نظری همچون یک دین، مکتب یا ایدئولوژی او را به سمت خشونت براند یا اینکه او به نحوی دچار جنون شده باشد، واگرنه هیچ قوای ذاتی در درون انسان هیچگاه به او اجازه چنین اعمال «غیرانسانی» را نمیدهد. پاسخ انسان شناسی سنتی به این مسأله راهگشاست، ولی آیا تمام حقیقت این است؟

در میان ما شاهدمثالهایی هستند که مستقیماً هسته اصلی این انسان شناسی های متداول را نشانه میروند. امروز ما میبینیم که انسانهایی خشونت میکنند فقط برای اینکه خشونت کرده باشند. دقیقاً برخلاف انسان شناسی سنتی، از این نقطه نظر، اعمال خشونتآمیز مدلولهایی نیستند که به یک ابردال در ناکجا آباد ارجاع یابند، بلکه این ذات انسانی و خود عمل خشونت است که دال و مدلول متحد شده هستند؛ مافیالضمیر انسان با خشونت ممزوج شده است.

در این میان افرادی که جسارت انجام خشونت را داشته باشند سوژه مورد تحلیل میشوند، سایرین ولی همگی نظاره گران چیره دستی اند که بی مهابا به دنبال دیدن خشونت میدوند. آنان خشونت را در قاب تلویزیون، در سینما، در خانه، در کوچه و خیابان و حتی در خانواده با ولع می بلعند؛ آنان به قول هانکه «خشونت را مصرف میکنند» و آن را انجام می دهند فقط به شرط آنکه «در موقعیت مناسب قرار بگیرند.» سوژه مورد تحلیل در حقیقت تاوان کل بشریت را بر دوش میکشد و دقیقاً همان کاری را میکند که ما جرأت انجامش را نداشتیم. روراست ترین پاسخ را در قول دوستی دیدم که میگفت: «ما در بازیهای کامپیوتری آدم میکشیم چون میخواهیم در دنیای واقعی آدم بکشیم ولی این امکان از ما سلب شده است!» باید گفت که دراینجا دقیقاً عکس ایده مسیحی کشیدن تاوان بدی های بشریت، سوژه خشونت ورز کسی است که تاوان خوبی های کل بشریت را به دوش میخرد: او با اعمال خشونت وظیفه آن را از روی دوش کل بشریت بر میدارد. در این میان وظیفه ما چیست؟ با دقت نگریستن و دامن زدن به آن .

تمامی آن افرادی که با ولع، صفحه های شُک روزنامه های صبح را به پرمخاطب ترین صفحات روزنامه ها بدل کرده اند در این امر مشارکت فعّال دارند. شاهدی برای این ساحت از خشونت در سینما فیلم **the city of god** » ساخته میرلیس کارگردان برزیلی است . شهر خدا داستان یکی از شهرهای فقیر حومه ریو دوژانیرو است که خشونت و بذهکاری در آن بیداد میکند . فیلم تصویری تکان دهنده از خشونت جاری در این شهر می دهد که اسمی عجیب (شهر خدا) دارد و کودکانش قبل از یادگیری هرچیز اسلحه و مواد مخدر را می شناسند . برای پیشرفت در شهر خدا راهی جز خشونت و مواد وجود ندارد و آرزوی هر کودکی طی کردن مسیر پیشرفت تا رسیدن به مخوف ترین چهره شهر است . صحنه کودکانی که در حین آدمکشی قهقهه میزنند تصویری آشنا در این فیلم است . این فیلم به عقیده بسیاری بینندگان را حتی در خود برزیل شگفت زده کرد . تصویر قالب فوتبال دوستانه این کشور به یک باره با این فیلم شکسته شد و وجوهی تکان دهنده از لایه های متفاوت زندگی در شهری که کودکان ۱۲ ساله اش از گنگ های مواد سر در می آورند را به تصویر کشید .

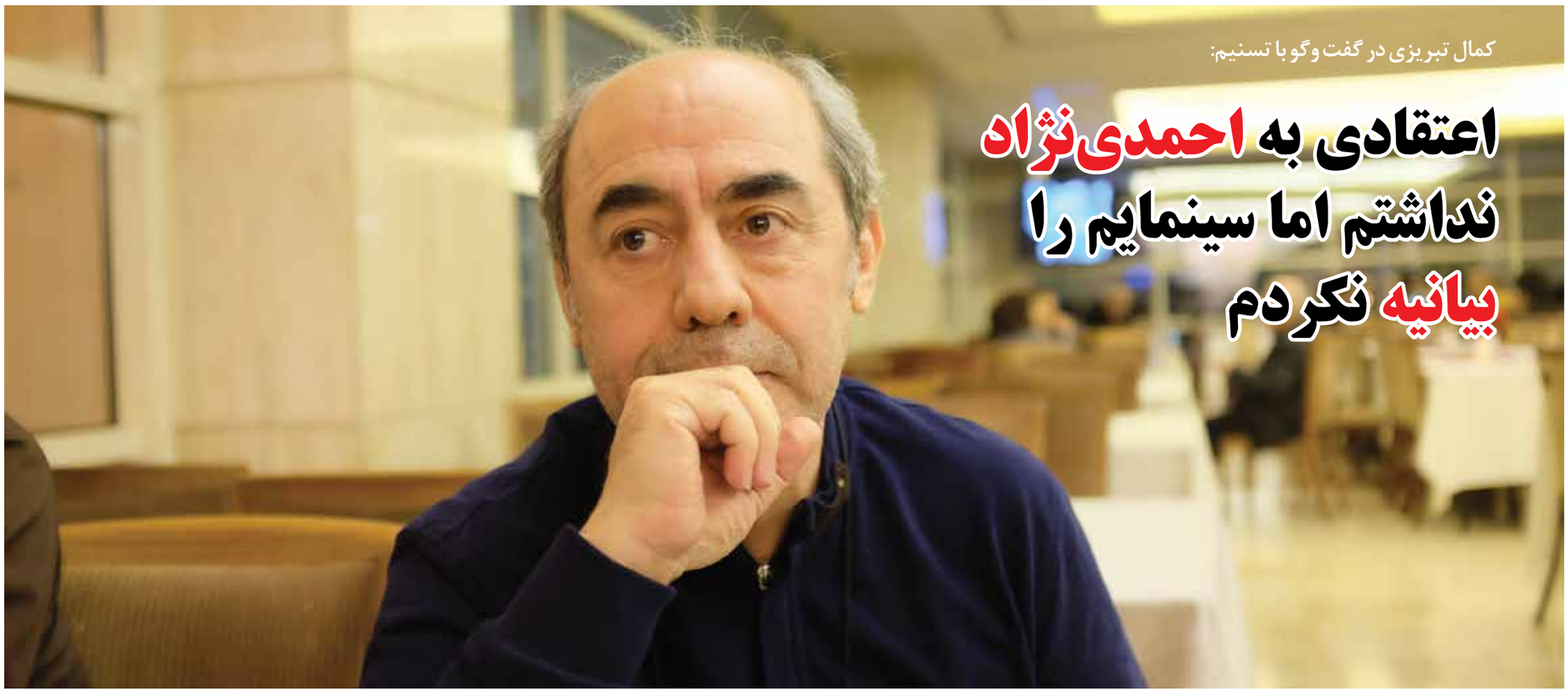
نمونه دیگر این بحث که به شدت هم افراط گونه است مجموعه « **happy three friends** » تمامی آن افرادی که با خنده و شادی این مجموعه عریض و طویل را می نگرند وظیفه خود را به خوبی ایفا میکنند. آنان خشونت را به اعلی ترین نمود خود مصرف میکنند: یعنی خشونت کالایی قابل مصرف شده، نوعی از خشونت که با کمک گرفتن از شمایل انیمیشینی اساساً تمامی بار ارزش خشونت را از بین میبرند و آن را به اعلی ترین کارکرد خود یعنی صورت صرف جذابیت تبدیل میکند. تمامی این مؤلفه های از شروط «مصرف پذیری» خشونت است که در یک مجموعه جمع شدهاند و مردم آن را می بینند و می خندند. مثالهای نمایش دیگری هم برای این قبیل خشونتهای میتوان ذکر کرد. گروهی از جوانان بی هدف در خیابانها به راه می افتند و صرفاً به خاطر تفنّن خشونت اعمال میکنند، چرا؟ در واقع به هیچ دلیل!

دیدن خشونت در زندگی امروز که با ایده هایی چون «شهروند خوب» و «انسان متمدن» اغشته شده است و اساساً منجر به فهم انسان از خود از پس حجاب شده است، نیازمندی عنصری است که هیجان زندگی را تأمین کند. خشونت امروز در سینما، این امکان را پیش روی مخاطبان می گذارد تا تصمیم بگیرند: یا آن را پس بزنند و یا دقت به آن نگاه کنند. در حداقل ترین وضعیت امروز خشونت قدرت تصمیم گیری و انتخاب اعطا می کند و این برای او امکان بودن می دهد.

برخلاف گفته آنانی که امروز می گویند که شخصیت های داستانی را فقط باید دید، امروز مخاطب فیلم های خشن با سوژه خشونت ورز همزادپنداری می کند و عملاً خود را در جایگاه او قرار می دهد، این عملاً کارکرد گریزناپذیری آن چیزی است که از پشت قاب تلویزیون خود را به نمایش می گذارد. اینکه داعش در اولین گام های خود از ابزار رسانه بهره میگیرد اتفاقی نیست. آنان، قطعا ناخودآگاهانه، می دانند که امروز خشونت حتی در افراطی ترین وجه آن، مصرف می شود و این مصرف گرایی تصویری امروز کافی است تا در کم ترین زمان به مرکز دید قرار بگیرند. داعش امروز «بودن» خویش را با خشونت تثبیت می کند.

هرچند ممکن است برای عاملین خشونت نوعی ابردال فرض شود و به واسطه آن ابردال توجیهی برای مخاطبان خلق کنند ولی، مخاطبان و مصرف کنندگان خشونت در حقیقت تنها از فرهنگ امروز پیروی می کنند؛ هرچند ممکن است برای عاملین دردیدگاه اول خشونت تفننی به نظر نرسد ولی مصرف کنندگان در آن تفریح می کنند. هرچند می توان این ادعای جسورانه را نیز مطرح کرد عامل خشونت نیز به تبعیت از مخاطب خشونت در واقع تفنن می کند.

به یاد آورید آن آیه قرآن را که فرشتگان در آن به خداوند از یک انسانی که «خون ریز» است تذکر می دهند؛ گویی که فرشتگان که فقط می دانند آنچه را که خداوند به آنان آموخته است، از میان تمامی صفات انسان فقط «یصفکون الدماء» بودن آن را در نظر دارند و فقط آن را وجه ممیزه انسان از حیوان می دانند.



کمال تبریزی در گفت‌وگو با تسنیم:

اعتقادی به احمدی‌نژاد نداشتم اما سینمایم را بیانیه نکردم

آقای تبریزی، داستان سینمای شما هم برای خودش ماجرایی است. یک سینمای پرفراز و نشیب،ساخت فیلم‌هایی با مضامین متفاوت و تجربه کردن گونه‌های سینمایی مختلف. به همین نسبت تعابیر مختلف و متضادی درباره کمال تبریزی در سینمای ایران وجود دارد. بالاخره هم معلوم نشده است که شما این ور خطید یا آن ور خط. در همه طیف‌های سیاسی و اجتماعی هم مخالف دارید، هم موافق. خیلی ها هم معتقدند که شما عوض شده‌اید و دیگر کمال تبریزی قبل نیستند و... بالاخره شما با کی هستید؟

من با هیچ کس نیستم و در عین حال می توانم با همه هم باشم. واقعیت من از تحزب خوشم نمیاد. از اینکه گروه و دسته ای همفکر باشیم و قرار باشد که همه در سینما یک‌جور عمل کنیم. فکر می کنم که سینما و اصالتا هنر نه امکان و نه ضرورت تقسیم بندی آدم‌ها و گروه‌بندی را ندارد. یک فیلمساز باید بتواند در همه گروه های اجتماعی حضور داشته باشد و با آنها و برای آنها کار کند. والا فیلمساز نیست. اما ما عادت کرده‌ایم که همه را دسته‌بندی و قضاوت کنیم.

چند روز پیش فیلم «تگرگ و آفتاب» را در جشنواره دیدم، محرومیت از سر و روی فیلم می بارید ولی واقعا فیلمنامه خیلی خوب و زیبایی داشت و اگر خوب روی آن سرمایه‌گذاری می‌شود یکی از فیلم های درخشان جشنواره می شد. اما همین الان هم من اگر عضو هیئت داوران بودم حتما به این فیلم توجه می کردم. چون یک زاویه نگاه جدید به سینمای دفاع مقدس است، آقایی مثل ایرج کریمی که اصلا تا به حال به سینمای دفاع مقدس ورود نکرده است؛ حالا آمده است و فیلم دفاع مقدسی ساخته است. این اتفاق مبارکی است. خیلی ها ممکن است که بیایند و بگویند که ایرج کریمی را چه به فیلمسازی دفاع مقدسی؟ برود و در ژانر خودش فیلم بسازد.اما واضح است که این نگاه واقعا اشتباه است.

فیلمساز اساسا نباید در ژانر و گونه خاصی قرار بگیرد. تقسیم بندی فیلمساز در یک سینمای به‌خصوص به اعتقاد من اساسا غلط است. یک فیلمساز باید بتواند در همه حوزه ها سرک بکشد و از زاویه خودش به هر چیزی که می‌خواهد نگاه کند.

تلاش می کنم که من هم چنین آدمی باشم. شما از کمال تبریزی فیلم های مختلفی دیده‌اید و از این به بعد هم خواهید دید. اما خیلی ها این را دوست ندارند. گویا تبریزی باید فقط در یک ژانر کار کند.

من الان بیشتر از ۲ سال است که فیلمنامه شهید باقری را آماده ساخت کرده‌ام، اما می دانم که دست هایی در کار است که نگذارند تبریزی فیلم شهید باقری را بسازد. چرا؟ چون تبریزی فلان فیلم را ساخته است.

ممکن است که از لحاظ ساختاری فیلم های یک فیلمساز کاملا همسان و شبیه باشد، اشکالی هم ندارد اما تکرار مضامین برای یک فیلمساز خطرناک است، هر چند که طبیعی است که در همه این مضامین مختلف و ساختارها، یک ایده مرکزی و بنیادین وجود دارد و حضور فیلمساز در فیلم‌های مختلف حس می شود. منتهی چون ما همیشه عادت داریم که ذهنمان را ببندیم و قاعده پذیر باشیم، یک دفعه می بینیم که تبریزی فیلمی می سازد که اصلا برای ما قابل هضم نیست.

بارها از این جور حرف‌ها شنیده‌ام که آقای تبریزی تو که «یک تکه نان» را ساختی چه طور رفتی و «طبقه حساس» را ساختی. در موارد و مصادیق مختلف.

آقای تبریزی در مورد تنوع مضامین و ژانرها این حرف قابل قبول است، اما همان طور که خودتان گفتید یک ایده بنیادین مرکزی در مجموعه آثار هر فیلمسازی وجود دارد. شما و تعداد دیگری از فیلمسازان ایرانی که با وقوع انقلاب وارد هنر شدید، از همان دوران به آرمانگرایان سینمای انقلاب ایران مشهور شدید. این نسل آرمانگرا سرنوشت متفاوتی پیدا کرده است که یک سر آن به محسن مخملباف و سر دیگر آن به جواد شمقدری می‌رسید. آن آرمانی که ۳۰ سال پیش شما با آن به سینما آمدید چه؟ خیلی از هم‌نسلان شما می‌گویند که ما خیلی رویایی و خیالی فکر می‌کردیم، به واقعیات برخورد کردیم و فهمیدیم که آرمان‌هایمان باید زمینی‌تر و و اقعی‌تر می‌بود و عقب‌نشینی کردیم. خیلی ها میگویند که برای شما هم این اتفاق رخ داده است.

ببینید ما شیعه هستیم و بزرگترین تفاوت شیعه با سایر مذاهب این است که اعتقاداتش را به تناسب موقعیتی که در زمان به وجود می‌آید بازتعریف می کند. شیعه در طول تاریخ هیچ وقت با روند کهنه و کلیشه ای و تکراری کنار نیامده است و به تناسب اتفاقاتی که در زمان می‌افتد، بازنگری در مفاهیم و اعتقادات را هم در دستور کار قرار داده است و بر خلاف سایر مذاهب که معمولا یک نگاه خشک و متعصب در آنها وجود دارد، تشیع کاملا متناسب با شرایط روز پیش می‌رود.

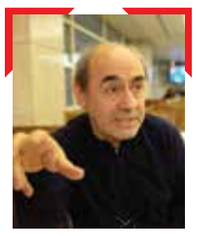
من هم به هر حال متعلق به چنین طرز تفکری هستم. امثال من و آنهایی که بعد از انقلاب وارد هنر شدند، با هر دیدگاهی که وارد شدند، با هر آرمانی، با همان دیدگاه و آرمان در حال ادامه مسیر هستند. اما این نباید به منزله نادیده گرفتن تغییرات اجتماعی جامعه ایران باشد. ما همواره باید نگاه کنیم به این که چه انعکاساتی از جامعه به سمت ما می‌آید و به همان نسبت سعی کنیم که زبانی را انتخاب کنیم که با بیشترین قشر اجتماعی بتوانیم ارتباط برقرار کنیم. یک چیزهای در جامعه ما وجود دارد که نمی‌توانیم خودمان را به ندیدن بزنیم. محبوریم که در خودمان این تطابق را ایجاد کنیم. آن آرمان همچنان هست اما نحوه بیان و بروزش به تناسب تغییر در جامعه تفاوت پیدا می‌کند.

بگذارید ماجرایی را برایتان تعریف کنیم. ما در ایام ساخت سریال «سرزمین کهن» بحث‌های زیادی سر نحوه پوشش بازیگران زن سریال داشتیم. ما اعتقاد داشتیم که در مقطع تاریخی تبعید شاه تا پیروزی انقلاب، حجاب زنان بسیار متفاوت با مقررات تلویزیون بوده است و اگر بخواهیم طبق این مقررات، زن‌های سریال‌مان را نشان دهیم تصویر تاریخی مان واقعا مخدوش می‌شود. حالا آنجا بحث کردیم و نهایتا از موی مصنوعی و شکل خاصی از روسری و ... استفاده کردیم. در آن بحث ها من یادم است که همیشه می گفتم که این مقرارت و قوانین فاصله عمیقی ایجاد می کند بین آنچه بیننده ما در جامعه می‌بیند با آنچه در صفحه تلویزیون می‌بیند. اگر ما بتوانیم شرایطی را به وجود بیاوریم که خانم ها اصلا با پوشش مناسبی بیرون بیایند و یک پوشش محجوب‌تری مد شود به جای این مدهای اخیر، مطئمن باشید که همان‌ها در فیلم‌های ما می‌آید.

این وسط اتفاقات دیگری هم می‌افتد؛ تحلیل من به عنوان کسی که در جریان انقلاب وارد حوزه هنر شدم این است، مردم برای پیروزی انقلاب هر کاری می‌توانستند انجام دادند، اما مسئولین و مدیریت برای حفظ آن کاری انجام ندادند. فقط آن چیزی که مردم دو دستی به آنها تحویل دادند، را با کم کاری نمی‌گویم خیانت، خراب کردند و باعث شدند که جامعه به این وضعیت دربیاید. حالا آنها چون خیال می کنند که فقط آنها آرمانشهر دارند، می‌خواهند ما را در چارچوب‌هایی قرار دهند که غیرواقعی است و ربطی به جامعه امروز ندارد و مشکل از همین جا آغاز می‌شود.

بنابراین این داستانی که می‌گویید در واقع همین است. این جور نگاه هاست که فکر می‌کند که ما آدم‌هایی هستیم که دیگر آرمان‌هایمان را از دست داده‌ایم. تلویزیون یک مثال بود و متاسفانه این جور نگاه ها در مدیریت فرهنگی به مراتب وجود دارد و می‌بینیم که نتیجه برعکسی هم داده است. یعنی هر چه قدر سعی کرده‌ایم که آرمان‌هایمان را نشان دهیم چون غیرواقعی بوده‌اند نتیجه معکوس برای تبلیغ آنها داده است. شده است یک امر شعاری و مصنوعی که بیننده قبولش نمی‌کند و پسش می‌زند.

این نوع نگاه به کمال تبریزی هم از همین جا نشات می‌گیرد. ما مجبوریم به خاطر حرفه‌ای که داریم برویم در دل جامعه، با تاکسی، اتوبوس، مترو، جنوب شهر و بالای شهر را زیر و رو کنیم تا جامعه را لمس کنیم و چون جامعه را از نزدیک دیده‌ایم، دیگر نمی‌توانیم به این قواعد تن دهیم. راه دیگری هم هست. برویم در کولونی خودمان و فقط راه مسجد تا خانه و نتیجه همینی می‌شود که می‌بینید.



من با هیچ کس نیستم و در عین حال می توانم با همه باشم. من از تحزب خوشم نمیاد. فکر می کنم سینما و هنر نه امکان و نه ضرورت تقسیم بندی آدم‌ها و گروه‌بندی را ندارد.فیلمساز اجتماعی باید در میان همه گروه ها باشد

آقای تبریزی یکی از بزرگترین ویژگی‌های سینمای شما به روز بودن و معاصرت است. فیلم های شما عموما دقیقا تاریخ دارند و جغرافیا. اشاره های صریح شما به شرایط سیاسی روز تقریبا در بیشتر آثار شما وجود دارد.این میل به‌روز بودن به خصوص وقتی پای مساله ای به نام سیاست وسط می آید، امروز طرفداران زیادی پیدا کرده است. اما نتیجه چندان رضایت بخش نبوده است. در خیلی از موارد نتیجه کار به یک بیانیه سیاسی تند و تیز بی‌کارکرد تبدیل شده است. فیلم های شما همیشه در عین سیاسی بودن از تبدیل شدن به بیانه صفحه اول روزنامه های سیاسی دور بوده است. دوست دارم مرز این خنثی نبودن و آنیت داشتن را با تبدیل نشدن به یک ابزار سیاسی و حزبی در سینما به خصوص در سینمای پرسوءتفاهم ایران کمی بازتر کنید.

بگذارید مثالی بزنم. من از همان روز اول اعتقادی به آقای احمدی نژاد نداشتم. همان موقعی که رای آورد هم ما نه نفر شدیم و برای آقا نامه نوشتیم و گفتیم که این راه نتیجه ای ندارد. کماکان هم در طول آن ۸ سال رفتار من و تعدادی دیگر از همفکرانم با این شیوه مدیریت مخالف بود. بعد هم که آقای شمقدری آمد و دیگر واقعا نمی‌توانستیم این نحوه مدیریت را تحمل کنیم. من با شمقدری هم دانشگاهی بودم و از سالها پیش آشنا ولی نه من او را قبول داشتم و نه او من را. روش هایمان واقعا متضاد بود و با هم فرق می‌کرد.

اما این آدم رای آورد و شد رئیس جمهور. یعنی یک واقعیتی بیرون از من در جامعه وجود داشت که کاملا متفاوت با من داشت راهش را می رفت و من آن را ندیده بودم. هیچ گاه فیلمی نساختم که بخواهم علیه او بیانیه بدهم. در حالی که همچنان در کل این ۸ سال مخالف او بودم.

این همان مرزی است که می‌گویید. ما به عنوان یک ایرانی باید نسبت به سیاست عکس العمل داشته باشیم ولی به هیچ وجه به عنوان یک هنرمند نباید سیاسی شویم. وقتی هنرمند سیاستمدار می‌شود و یا آلوده سیاست، آن وقت است که مجبور می شود شعارهای تندی بدهد که اصلا در حوزه هنر نیست. علاوه بر اینکه اگر یک هنرمند عشق و علاقه و آرمانش نسبت به وطن را در نظر بگیرد و فکر کند که او هم یکی از آحاد این جامعه است دیگر هیچ وقت به جامعه‌اش خیانت نمی‌کند. خودش را کسی از مردم می‌داند و در کنار مردم.چناچه به اعتقاد من الان هم همین است. همین الان که جامعه ما اینهمه بحران زده شده است اگر جنگی صورت بگیرد من مطمئنم که همه دوباره دعواها را کنار می‌گذاریم و می‌رویم می‌جنگیم. معمولا هم این جور هنرمندها امکان ذهنی ترک ایران برایشان وجود ندارد. کمال تبریزی فقط وقتی در ایران است کمال تبریزی است.

آقای تبریزی سینمای اجتماعی ایران وضعیت خوبی ندارد. شکاف بزرگی بین سه‌گانه واقعیت، سینما و کارکرد به وجود آمده است که روز به روز در حال دور کردن سینمای اجتماعی ایران از تاثیرگذاری است.

درست است، اما دلیل این ماجرا از خودش هم مهم‌تر است. ما اولا باید علت این اتفاقات را ارزیابی کنیم. ببینیم که چرا این اتفاق افتاده است که فیلم‌سازی می‌آید از واقعیت جامعه خود تا این اندازه فاصله می‌گیرد و می‌رود به سمت موضوعاتی که دم دستی و دارای کارکرد معمولی است. چیزی که اگر بخواهیم از کلمه بهتری برای آن استفاده کنیم باید از سینمای سرگرمی صحبت کنیم. سینمای کنونی ما به سرگرمی تبدیل شده و فیلم‌ساز برای اینکه برای مخاطب کشش ایجاد کند، بجای پرداختن به مسائل انسانی، فقط به مسائلی مانند گره و کشمکشی در روایت حوادث می‌پردازد.

من از همان روز اول اعتقادی به آقای احمدی نژاد نداشتم. اما هیچ گاه فیلمی نساختم که بخواهم علیه او در فیلم هایم بیانیه بدهم. وقتی هنرمندسیاستمدار یا آلوده سیاست می‌شود، آن وقت شعار تند می‌دهد

حادثه ای که لزوما دیگر نمی‌تواند اجتماعی باشد. ما به این روایت‌ها حوادث سینمایی می‌گوییم یا شاید بتوانیم بگوییم که این سینمای هالیوودی است. سینمای ایران دارد به سمت سینمای هالیوودی حرکت می‌کند. هالیوود به معنای ایجاد یک مستی در بیننده و فاصله گرفتن از واقعیت جامعه است. این مسئله شکاف بزرگی بین مخاطب و واقعیت جامعه ایجاد می‌کند، همچنین قهرمان‌پروری‌ای که در آن نوع سینما وجود دارد و یا کنش و واکنشی که در آن نوع سینما وجود دارد مستقیم به واقعیت برنمی‌گردد.

به نظر من در تحلیل این موضوع در درجه اول باید به وجود مدیریت ضعیف در سینما توجه کرد. من فکر می‌کنم که مدیریت سینمایی در این دوره بسیار ضعیف عمل کرده است. مدیرانی که در سازمان سینمایی هستند، بد عمل کرده و از افراد ضعیف در این حوزه استفاده کرده‌اند و این گفته از عملکرد آنها مشهود و مشخص است و آن انتظاری که جامعه سینمایی از مدیران سینمایی داشته است، متاسفانه برآورده نشده است.

امسال هم تصور می‌کنم که جشنواره دارد به بدترین شکل ممکن خودش برگزار می‌شود. اینکه ما ادعا کنیم که چون همه فیلم‌ها پاستوریزه است و هیچ مشکلی در این فیلم‌ها بوجود نمی‌آید در واقع پاک کردن صورت مساله است. این فیلم‌ها دیگر نقد اجتماعی ندارند و بی‌خاصیت هستند و هیچکدام از این فیلم‌های ما تاثیری را که باید روی مخاطب بگذارد را نمی‌گذارد، البته نه همه فیلم‌ها اما اغلب فیلم‌های ما آن تاثیر را ندارد. این جشنواره خوبی نیست و همان مدیران سازمان سینمایی هستند که این جشنواره را می‌گردانند. بی نظمی و عدم برنامه‌ریزی درست، نوع انتخاب فیلم‌ها، عدم نگاه فراگیر و جامع به سینما در پروانه های ساخت به فیلم ها و... من مطمئنم که در این مسائل تحلیلی وجود ندارد، تحلیلی که بر اساس آن تعداد فیلم‌هایی که باید در ژانرهای مختلف مانند کودک، دفاع مقدس، خانواده و نقد اجتماعی ساخته شود، وجود ندارد و نیست. همه فیلم‌ها شبیه به هم شده‌اند.

اما دلیل دوم مساله‌ای که گفتید این است که تمرکزی از حوزه‌های خارج از سینما برروی سینما به وجود آمده است. سینما زیر ذره‌بین نهادها و گروه‌های دیگر رفته است. گروه هایی که خارج از دولت، ارشاد و سازمان سینمایی هستند. فشارهایی که آنها به این مدیریت می‌آورند،آن هم مدیریتی که خودش ضعیف است و آن شجاعت لازم را ندارد که تصمیم‌گیری درست داشته باشد وضعیت را بغرنج کرده است.

مجموعه اینها دست به دست هم می‌دهد که ما نسبت به آینده سینما در سال‌های آینده ناامید شویم. من فکر می‌کنم مسیری را که سینما در حال طی کردن است، اصلا مسیر درستی نیست.

آقای تبریزی در هر حال همین فیلم‌ها هم توسط سینماگران ایرانی ساخته می‌شود که کسی مجبورشان نکرده است که این فیلم‌ها را بسازند. خیلی‌ها می‌گویند که سینمای ما دیگر آمانگرا نیست و این تکراری شدن و خنثی شدن ناشی از وضعیت فکری و ذهنیت‌های سینماگران است.

من با این حرف شما مخالف هستم و فکر می‌کنم که جامعه فیلمسازان و سینماگران ما در همه طیف ها اگر آن آرمان را نداشته باشند، -البته اگر با تعریف آرمان، کاری نداشته باشیم و آن را به عنوان جهان بینی و نوع نگاه بشناسیم - به مرحله فیلم‌سازی نمی‌رسد.

فیلم سازی واقعا کار بسیار سختی است و منهای علاقه و احساسی که فیلم ساز برای کار دارد واقعا باید یک تفکر و طرز تلقی و جهان بینی هم پشت آن باشد. البته فکر می‌کنم تا حد زیادی این مسائل در فیلم های ما وجود دارد اما من مجموعه سینمای ایران را به باغی تشبیه می‌کنم که در آن گل‌های مختلفی وجود دارد که هرکدام عطر و بوی خودشان را دارند که از نوع نگاه کارگردان و گزینش او بر می‌آید. این باغ نیاز به یک باغبان دارد. ما همه ما بدلیل نداشتن باغبان دچار مشکل هستیم اگر یک باغبانی وجود داشته باشد که دلش برای گل‌هایی که در این باغ وجود دارد، بسوزد و آنها برایش اهمیت داشته باشند که چگونه باید آبیاری و ارتزاق داشته باشند و هرکدام از آنها چه نیازمندی‌هایی دارند ماجرا تا حد زیادی مطرح می‌شود.

شما ممکن است دوره دهه ۶۰، دوره‌ای که آقای بهشتی و انوار بودند را قبول نداشته باشید من هم وارد اینکه حالا به چه سمتی سینما را بردند، نمی‌شوم اما می‌گویم آن موقع این شکل از مدیریت وجود داشته است. یعنی آقای بهشتی دغدغه سینما داشت و سعی می‌کرد با فیلم سازان وارد تعامل و گفت‌وگو شود و سینما را به آن سمتی که خودش فکر می‌کرد، درست است، ببرد. این سینما قطعا متولی و مجموعه‌ای می‌خواهد که به همه چیز اشراف داشته باشد و بداند که اکنون وضعیت سیاسی مملکت چگونه است، وضعیت اقتصادی مملکت چگونه است و بر اساس آن سینما را شکل دهد. این مسئله اکنون وجود ندارد.

من معتقدم که اگر این مدیریت وجود نداشته باشد، بدلیل اینکه فیلم سازان ارتباط منظم و درستی با هم ندارند و هرکدام از آنها کولونی‌های مربوط به خودشان را دارند، سینما همچنان سردرگم باقی خواهد ماند. از دهه ۶۰ به بعد با رفتن آقای بهشتی و انوار اینگونه نگاه از سینما آرام آرام گرفته شد و فیلمسازان را آزاد گذاشتند که خودشان راه خودشان را پیدا کنند و به نظر من این روش درست نیست. ربطی هم به سن و سال و تجربه فیلمساز هم ندارد. فیلمساز نیاز به این اطلاعات و گفتمان دارد و نیاز به یک گونه تعامل و هم اندیشی دارد برای اینکه خلاقیت او رشد کند.

آقای تبریزی، این به معنای دولتی شدن کامل سینما نیست؟ چیزی که این روزها مخالفین زیادی دارد. به اعتقاد شما اصولا رابطه سینما و دولت چگونه باید تنظیم شود.

دولت طبیعتا نمی‌تواند خود را از سینما جدا کند برای اینکه تمام زیرساخت‌ها توسط دولت ایجاد می‌شود. حتی در تمام نقاط دنیا و مکان‌هایی که بخش خصوصی کاملا مسلط و در حال فعالیت است هم اینگونه نیست که مجموعه‌ها نیازمند کمک دولت نباشند. دولت باید زیرساخت‌ها را تأمین کند. چرا که انجام برخی از کارها اکنون از عهده و توان بخش خصوصی خارج است.

ولی در جریان و روال عادی که در سینما وجود دارد، من هم اعتقاد دارم که باید خصوصی‌سازی انجام شود. یعنی هم تهیه کننده و هم عوامل نسبت به کاری که انجام می‌دهند احساس مسئولیت داشته باشند. به هرحال این یک پروسه یا محصولی است که نیاز دارد گردش اقتصادی خود را داشته باشد. البته این مسئله بسیار پیچیده‌ای است که آیا اگر ما نیازمند باشیم که چرخه اقتصادی خودمان در این عرصه را تکمیل کنیم، کنترل محتوایی سینما را هم خواهیم داشت یا نه؟ چون به هر حال از سمت دیگر دولت چه بخواهد یا نخواهد در حوزه پروانه ساخت و دیگر مجوزهای لازم حضور دارد و با این موضوع درگیر و دخیل است.

پس این نیست که ما بگوییم که یک بخش خصوصی وجود دارد و او می‌تواند بدون توجه به هیچ گروه دیگری کار خودش را انجام دهد. این نشان از آن است که باید دولت و بدنه سینما با یکدیگر ارتباط داشته باشند.

زمانی این ارتباط، نشستن این‌سو و آن‌سوی میز است، این روش نتیجه خوبی نخواهد داشت. اما اگر هم بخش خصوصی و هم بخش دولتی به عنوان کسی که سیاست‌های کلان را طراحی می‌کند و به اجرا در می‌آورد تصور کنند که در یک مسیر هستند و دارند یک راه را می‌روند، آن موقع است که موفقیت ایجاد می‌شود.

اگر تصور کنیم دولت مانند کسی است که چوبی را به دستش گرفته است و مانند نگهبانی است که بدنبال تادیب انسان‌ها است، این قطعا به نتیجه مطلوب نمی‌رسد. بخصوص اکنون که دیگر دارد بساط سینمای آنالوگ جمع می‌شود و ما وارد سینمای دیجیتال شده‌ایم. دوربین‌هایی اکنون وارد بازار شده‌اند که حجم کوچکی دارند و کیفیت بسیار بالایی را ثبت می‌کنند. نشانه‌اش همان کاری است که آقای پناهی انجام داده است و فیلمی را ساخته و آن را ارسال کرده است؛ البته من با کم و کیف آن فیلم کاری ندارم.

می‌خواهم بگویم کسی که به حسب ظاهر ممنوع الکار است و حکم قضایی دارد، عملا توانسته است که این کار را انجام دهد. چون به هر حال فیلمساز فکر می‌کند که به هر طریق ممکن باید کار خود را انجام دهد، بخصوص برای جوانانی که به تازگی دارند وارد این عالم و فضا می‌شوند. بنابراین فکر می‌کنم که اگر این حس، همفکری، همدلی و تعامل آرا بین فیلمسازان در هر رده‌ای و دولت بوجود بیاید، قطعا نتایج خوبی را خواهد داشت. در این صورت است که سینمای ایران موفق می‌شود.

متاسفانه اکنون ما شاهد این نتیجه نیستیم. دولت به دلیل مسائل و مشکلات اقتصادی که در این سال‌ها و سال‌های آینده با آن درگیر هستیم، طبیعتا نمی‌تواند سرمایه‌گذاری آنچنانی و خاصی را انجام دهد و این بخش خصوصی است که باید بتواند از کار خود سربلند بیرون بیاید و تولید و ساخت فیلم‌ها را پیش ببرد.

اگر اینها بتوانند با یکدیگر هم‌اندیشی داشته باشند و بتوانند افکار خود را به هم نزدیک کنند و کل نگری و نگاه جامعی که دولت می‌تواند داشته باشد و نگاه جزئی که فیلم ساز در ساخت فیلم خود دارد را بتوانند در یک بوته بریزند؛ آن موقع است که اتفاقات خوبی رخ می‌دهد. ولی اینکه هر کسی کولونی خود را داشته باشد و در جزیره خودش برود و فکر کند که این فیلم را می‌خواهد بسازد و قطعا بهترین فیلم را خواهد ساخت، بنظرم این اتفاق نمی‌افتد مگر اینکه یک جریان از طرف دولت بوجود بیاید.

فیلم های دفاع مقدس و سینمای قدرشناس ایران

فروشی بالای ۱۰ میلیارد تومان گیشه های سینما در سال گذشته حاصل سهم اندک فیلم‌های دفاع مقدسی بود، که روی پرده رفت. «شیار ۱۴۳» در جشنواره فیلم فجر سال گذشته بهترین فیلم از نگاه تماشاگران شد و مدیران سینمایی آن را سر دست گرفتند و هر جا از حمایت از آثار انقلابی درسینما یاد می شد از این نمونه نام می بردند. می گفتند که می‌شود فیلمی ارزشمند با هزینه های کم ساخت.

«حکایت عاشقی» از جمله فیلمهایی که در جشنواره امسال نمایش داده شد تا قصه ای را در بستر فاجعه بمباران حلبچه تعریف کند. بهرام رادان بازیگر نقش اصلی «حکایت عاشقی» در نشست رسانه ای این فیلم می گوید «خیلی وقت بود که دلم می خواست فیلمی با موضوع دفاع مقدس کار کنم هرچند که این فیلم را فیلمی دفاع مقدسی نمی دانم و فیلمی عاشقانه است.»

احمد رمضان زاده کارگردان «حکایت عاشقی» که فیلمش را با مشارکت بنیاد سینمایی فارابی ساخته است، ادعا دارد که میخواسته ملودرامی عاشقانه را در بستر واقعه حلبچه روایت کند. پیش از نمایش این فیلم کارگردان گفته بود که طراحی شخصیت اول فیلم بر اساس زندگی احمد ناطقی عکاس، عکسهای مشهور بمباران شیمیایی حلبچه است. حکایت عاشقی فیلمی است که همه چیز در آن گفته می شود از خوانندگی یک زن کُرد تا داستان عشق دو مرد به یک زن و هر آنچیزی که می تواند در فیلمی جداگانه روایت شود. رادان در این نشست حرف جالبی می‌زند. او می گوید: خوشحالم که این فیلم در اجرا از فیلم‌نامه بهتر در آمده است.» مشکل اصلی فیلم از همینجا نمایان می‌شود؛ فیلمنامه. فیلم‌نامه‌ای که در مراحل فیلمبرداری تغییر کرده است و تعجیل در اجراء، اثری را شکل داده است که تدوین هم نمی تواند کمکی به آن کند.

فیلم دیگرجشنواره «تگرگ و آفتاب» است. فیلمی که با بضاعت اندک کارگردان و با حمایت بنیاد سینمایی فارابی ساخته شده است. رضا کریمی نویسنده کارگردان فیلم می گوید که طرح اولیه فیلمش تحت تاثیر داستان «داش آکل» صادق هدایت نیست ولی در روند روایت قصه از آن استفاده شده است.

کمتر فیلمسازی است که نگوید در دل وقایع جنگ، قصه‌های دراماتیک و حماسی وجود دارد ولی همیشه این سوال هم وجود داشته که چه می شود این پتانسیل آزاد نمی شود و نهایتا اثری ساخته می شود که هدف ساخت یک فیلم دفاع مقدسی در بستر کار فراموش می شود. قصه‌ی روزهای جنگ اگر عاری از غلو و بدون هیچ تحریفی روایت شود، می تواند مخاطبش را داشته باشد. مخاطب در مواجهه با فیلم «تگرگ و آفتاب» می خواهد به چه برسد؛ تناقضی مضحک از روایت قصه‌ی عشقی داش آکلی با مضمون دفاع مقدس.

قصه‌های عاشقانه فیلمهای جشنواره به شکلی مضحک در بستر قصه‌های دفاع مقدس روایت شده اند. روایت‌های عشقی که خنده‌های گاه و بی گاه تماشاگران این فیلم ها در سالن اصلی برج میلاد را به همراه داشت.

«ماهی سیاه کوچولو»از جمله این فیلمها ست. فیلم قرار است در بستر غائله آمل در ۵ بهمن ۱۳۶۰ داستان شهادت شهیده طاهره هاشمی را روایت کند.

شکل و شمایل فیلم نشان می دهد که مجید اسماعیلی کارگردان و عواملش برای ساخت این اثر زحمت کشیده اند. بازی های خوبی هم در فیلم دیده می شود. فیلم تلاش دارد از پرداخت مستقیم به نحوه شهادت طاهره هاشمی و مقاومت مردم آمل در برابر اعضای اتحادیه کمونیستها پرهیز کند اما نتیجه اش این می شود که به پرداختی درست از واقعه تاریخی نمی رسد. تغییر زاویه دید از جبهه انقلابیون به درون کمونیستها می توانست از نقاط قوت روایت فیلم باشد اما فیلم از همینجا ضربه خورد. زمان فیلم به سرعت می گذرد وروایت مغشوش شخصیت اصلی فیلم (ماهی سیاه کوچولو با بازی مریلا زارعی) به سرانجام نمی‌رسد.

«تا آمدن احمد» هم از آن جمله فیلمهایی است که با نگاه و مضمون دفاع مقدس ساخت شد به جشنواره آمد و سازندگانش حتما امید دارند در سینماهای کشور اکران شود. موشکباران جزیره خارک ایده بکر این فیلم است که هیچگاه در رسانه‌ها جایی نداشته است اما فیلم فقط همین را دارد. «تا آمدن احمد» در پرداخت داستان و جذابیت روایت مشکل دارد و مخاطب به سختی با آن ارتباط برقرار می کند. تعداد فیلمهای دفاع مقدسی حاضر در جشنواره سی و سوم فیلم فجر امسال از انگشتان یک دست هم بیشتر نیست. فیلم‌هایی که نهایتش بتوان گفت فیلمساز در مرحله آزمون و خطا آنرا ساخته است.

مدیران سینمای می‌گویند سال ۹۴ سال ریاضت اقتصادی است اما بخشی از این ریاضت به خاطر عدم تدبیر در مرحله پیش تولید و اختصاص سرمایه به فیلم است. سازمانها و نهادی های عریض و طویلی که هم با ادعای حمایت و تولید فیلمهای انقلاب و دفاع مقدس شکل گرفتند بودجه هایشان صرف تولید فیلم نمی شود. دغدغه شان چیز دیگری شده است. در این میان حرفهای نگفته سالهای جنگ به گوش مخاطب نمی رسد.

توصیه افشین‌پور، کارگردان مستند «سفر به آمادای» به جوان‌ها:

همه می‌توانند فیلم بسازند، منتظر تجهیزات نمانید

ایران کشوری چهارفصل است که مناطق و مناظر بکر زیادی را در خود جای داده است. مناظری که می‌تواند علاوه بر کمک به تولید فیلم‌های حیات وحشی خوب، عاملی باشد برای جذب توریست و معرفی ایران به جهان. با توجه به اینکه ساخت فیلم‌های مستند در ایران بودجه زیادی نمی‌خواهند دلیل تولید کم فیلم‌های خوب در این زمینه چیست؟

یک بخشی از این موضوع مربوط به کار ما است که با محدودیت‌هایی روبه‌رو هستیم. اما بخش مهمی مربوط به کارفرما و سفارش دهنده است. آنها هستند که کارگردان‌ها را ساپورت می‌کنند و به آنها فضای کار می‌دهند. به نظرم مسئولان بیشترین نقش را در این زمینه دارند. حالا که تلویزیون در این سال‌ها خوب هزینه کرده است و کارهایی انجام داده است، امیدوارم این روند ادامه داشته باشد. تلویزیون باید این سرمایه گذاری را گسترش دهد. همچنین همپای بخش دولتی، بخش خصوصی باید بیاید و در این زمینه همکاری کند و با بخش دولتی پروژه‌هایی را به صورت مشترک اجرا کند.

در دنیا موارد بسیاری داریم که یک شرکت با یک شبکه مثل بی بی سی همکاری کردند و فیلم‌های مشترک ساختند. این گونه کارها می‌تواند در پیش برد وضعیت فعلی مستند ایران کمک کند. این الگوی خوبی است که تلویزیون به عنوان کارفرما و پیشنهاد دهنده به کارگردان‌ها بیشتر اعتماد کند و پول و فضای کار در اختیار آنها بگذارد. تلویزیون می‌تواند مجوزهای لازم را به راحتی از سازمان محیط زیست بگیرد و با توجه به جایگاه و اسم و رسم خود خیلی از کارها را پیش ببرد.

ایران مناطق بکر زیادی دارد. خود من اصالتا اهل منطقه‌ای در استان کهکیلویه و بویر احمد هستم. این استان در میان استان‌های ایران بکرترین مناطق و چشم اندازها را دارد. من خودم از نزدیک و به عینه با این موضوع مواجه بودم که می‌شود با استفاده از سوژه‌های ناب و منحصر به فرد فیلم های بسیار خوبی تولید کرد. در ایران می‌توانید روی هر موضوع و ژانری کار کنید و فیلم بسازید.

عدم وجود اعتماد متقابل میان فیلمسازان و مدیران هم می‌تواند دلیلی برای تولید نشدن این آثار باشد؟

هزینه‌ی تولید فیلم «سفر به آمادای» نزدیک به ۱۵۰ میلیون تومان است. این فیلم یکی از آثار پر خرج تاریخ سینمای مستند ایران است اما تلویزیون از سرمایه‌گذاری برای آن به خوبی جواب گرفت. امسال فیلم «سفر به آمادای» تنها نماینده صدا و سیما در جشنواره فیلم فجر است. البته آن‌ها جواب سرمایه گذاری‌شان را قبلا گرفتند چرا که در جشنواره «سینماحقیقت» این فیلم در دو بخش کاندیدا شد و توانست جایزه ویژه دبیر جشنواره را هم کسب کند.

واقعیت این است که برای ساخت این نوع مستندهایی که من می‌سازم، پول کافی در همه مراکز هست. این پول زیادی نیست اما مشکل این جاست که خود کارگردان‌ها هم باید به فکر مستندهای به روز و با کیفیت و با قابلیت ارائه در سطح جهانی باشند که متاسفانه علاقه نشان نداده‌اند و توانایی خاصی بروز نداده‌اند که مدیران بتوانند به آنها اعتماد کنند. اما من این درخواست را از مدیران دارم که اگر چه منابع انسانی محدود است، باز هم فضا را باز بگذارند. ممکن است در حین همین کارها بالاخره کارگردان‌های خوبی پیدا و تربیت شوند. من خواهش می کنم که این فضا در اختیار مستندسازان قرار داده شود و آموزش‌های لازم را به آنها بدهند و کمک کنند که با سینمای مستند روز جهان آشنا شوند. مطمئن هستم که این موضوع می‌تواند به رشد فضای مستندسازی ایران کمک کند. البته به شرطی که به آنها اعتماد کنند و فضای کافی را در اختیارشان بگذارند.

البته فیلمسازی در مورد حیات وحش هم مشکلات زیادی دارد. از نبود تجهیزات گرفته تا حوادثی که قبلا هم شما در مصاحبه‌هایتان به آنها اشاره کردید، مانند اینکه گرگ‌ها شما را دنبال کردند. در ضمن مستندسازی درمورد حیات وحش نیازمند زمان و بودجه زیادی است. این سختی‌ها باعث نشده است که فیلمسازان کمتر به این حوزه توجه کنند؟

هر کار دیگر هم سختی‌های خاص خودش را دارد. شما حتی اگر در خانه و با کامپیوترتان هم کار کنید سخت است. البته درصد این سختی‌ها متفاوت است. اما با توجه به این که ما جوان‌های بیکار خیلی زیادی در جامعه‌مان داریم و تمام این عده به کارهای دفتری و دولتی علاقه ندارند، من فکر می‌کنم این دوستان حتی اگر در کلاس‌های آکادمیک هم شرکت نکرده باشند، می‌توانند در این عرصه وارد شوند و با تجربه کسب کردن و آزمون و خطا کردن پیشرفت کنند. این عرصه همانند یک پیست خالی است که نیازمند اسب است و نیاز به تاختن دارد. خود من هم به عنوان مستندساز دوست دارم که رقبایی در کنار ما پیدا شوند و فعالیت کنند تا با کمک هم مستندسازی ایران را ارتقا دهیم.

جوان‌ها نباید از جو فیلمسازی بترسند، در هر صنفی مشکلات می‌تواند وجود داشته باشد. برای مثال خود من در فیلم «زندگی در قلب دنا» که اولین کار من بود با مشکلات زیادی مواجه بودم. زمانی که مدیر شبکه دنا با ما قرار داد بست، از این جهت که ما هیچ فیلمی را تا آن زمان کارگردانی نکرده بودیم و هیچ نمونه کاری نداشتیم، از طرف مجموعه برای نتیجه کار، تحت فشار بود. در همان فیلم در یکی از روزهایی که داشتیم با یک هواپیمای استیجاری فیلم‌برداری می‌کردیم، هواپیما سقوط کرد. خود من هم در هواپیما بودم. خلبان کمر و دنده‌هایش شکست و پای من هم کامل خرد شد. شکستگی پای من به گونه‌ای بود که ۵۲ سانتی متر پلاتین در پای راست من کار کردند. همین موضوع سایه یاسی را روی مدیران شبکه دنا انداخت که ما با خسارت جانی و مالی مواجه شده ایم و ... اما جالب است که در همان فضای مایوس کننده و در حالی که روی تخت بیمارستان بودم، کار خودم را دنبال می‌کردم و از آنها خواستم که راش‌ها را کنار تخت بیمارستان بیاورند.

من روز چهاردهم بعد از یک عمل سخت سر صحنه فیلمبرداری رفتم. همایون امامی هم آنجا بود و زمانی که من را دید گفت که برای چه با این وضعیت آمده‌ای؟ من هم گفتم که بهار در حال تمام شدن است و من هم تصویرهای بهار را می‌خواهم. اتفاقا فیلمبرداری هم متوقف نشد. نریشن فیلم را در همان فضا نوشتم اما از آن جایی که این کار یک کار حسی بود، نریشن فیلم بسیار خوب از آب درآمد.

دو ماه بعد از سقوط هواپیما ما فیلم را کامل کردیم و به «سینماحقیقت» تحویل دادیم و موفقیت‌ها از همان جا آغاز شد. این فیلم بالاترین نمره یعنی ۸۲ را گرفت و اتفاقا این بالاترین نمره‌ای بود که تاکنون فیلمی در شبکه دنا گرفته بود و بالاترین نمره‌ای بود که شبکه دنا از سازمان مرکزی دریافت می‌کرد.

در همین کار آخر هم مشکلات کم نبود. من علاقه زیادی به پلان‌های حرکتی داشتم. به همین جهت وقتی با قیمت بالای یک تراولینگ مواجه شدم، دست به ساخت این قطعه زدم و با استفاده از لوله‌ها و وسایلی که از بازار تهیه کردم، توانستم یک تراولینگ بسازم. اما متاسفانه در روز آخر زمانی که آن را با بنزین می‌شستم، آتش سوزی رخ داد و من یک ماه در بیمارستان شهید مطهری تهران تحت درمان بودم اما در همین وضعیت بد فیلم را دنبال کردم و نریشن نوشتم. زمانی که از بیمارستان بیرون آمدم با استفاده از تراولینگی که ساخته بودم پلان‌های حرکتی بسیار خوبی گرفتم که در فیلم هم استفاده شد. زمانی که کسی این حرکت‌ها و نماها را می‌بیند باور نمی‌کند که با یک وسیله ساده گرفته شده و مخارج زیادی نداشته است. اگر ما این صرفه‌جویی‌ها را انجام نمی‌دادیم خرج فیلم از این هم بالاتر می‌رفت. خرج این فیلم می‌توانست از دو برابر هزینه‌هایی که ما کردیم هم بالاتر رود چرا که ما چهار فصل را با استفاده از بالون فیلم برداری کردیم. زمانی که فیلم برداری‌های هوایی تمام شد دیدیم که اگر چه تصاویر خوبی به دست آمده است اما خرج زیادی شده است. ما سعی کردیم با استفاده از خلاقیت و استفاده از منابع موجود بهترین عملکرد را داشته باشیم و خدا را شکر می‌کنم که عملکرد امروز ما هم مورد توجه واقع شد و کارشناسان فیلم را تایید کردند. خیلی از تصاویر «سفر به آمادای» می‌تواند با تصاویر خارجی مقایسه شود. جوان‌های دنبال رسیدن تجهیزات و امکانات نباشند. امکانات چیزی است که ایجاد کردنی است و وارد کردنی نیست. همین وسایل در کشورهای دیگر هم توسط عده‌ای ساخته شده است پس ما هم باید بتوانیم آنها را بسازیم. ما باید خودمان امکانات را با توجه به شرایط اقتصادی‌مان و شرایط جاری کشور بسازیم تا بتوانیم از این مرحله سخت عبور کنیم و روند رو به رشدمان را ادامه دهیم.

مصطفی احمدی در گفت و گو با تسنیم:

گفت‌وگوی رو در رو آدم‌ها را به هم نزدیک‌تر می‌کند

مصطفی احمدی با فیلم نزدیک‌تر در بخش نگاه نو جشنواره فیلم فجر حضور دارد. خودش اصرار دارد که فیلمش یک ملودرام خانوادگی است و دوست ندارد با محدود کردن قصه‌هایش در مسائل اجتماعی، اثرش را به یک فیلم تاریخ مصرف‌دار تبدیل کند.

ابتدای قصه اصلی فیلم نزدیکتر، انگار از وسط قصه دیگری آغاز شده است. در مورد بقیه شخصیت‌های فیلم این صدق می‌کند. خرده قصه‌هایی در کنار قصه اصلی قرار گرفتند که کمکی هم به قصه اصلی نمی‌کند.

بله یکی از امتحان هایی که ما در قصه گویی فیلم کردیم همین بود. فیلم باید به تجربه کردن بیارزد و برای همین باید آن‌را بسازیم. یکی از تجربه هایمان برای این فیلم همین بود که قصه هایی را برای آدمهایش انتخاب کنیم که بشود آن را از نیمه شروع کرد و نیازی به این نباشد که بخواهیم آن را از ابتدا شروع کنیم.آدم هایی آشنا از جامعه را بگیریم که تماشاگر بتواند با آنها همراه شود. انگار قصه این آدم ها را قبلا دیده است یا می تواند آن را در ذهنش بسازد.

نکته دوم در رابطه با پراکندگی ماجرای قصه ها است. این فیلم یک چیزی با عنوان حرف، پیام، ایده و مفهوم دارد، همانطور که گفتید قصه اصلی در رابطه با علی و مواجهه آدم ها با او است. یعنی همان علی که عوض شده است برعکس دیگر اعضای خانواده، توانسته جرأت مواجهه با حقیقت را پیدا کند. علی از اینکه سرش به دیوار بخورد نترسیده است بلکه رفته، سرش به دیوار هم خورده اما برگشته است. منظورم از اینکه سرش به دیوار خورده است اعتیاد نیست بلکه اتفاقا ترک اعتیاد است یعنی اینکه شما بروید همه مصیبت ها را به جان بخرید برای اینکه تبدیل به آن آدم وارسته ای که امروز هستید، شوید. با این مقدمه برای شکل گرفتن این قصه نیاز به یک سری از افراد برای قرار گرفتن در اطراف علی بود. آدمهای اطراف علی طبق یک قاعده رفتار می کنند. علی اعتیادش را ترک کرده است اما اطرافیانش اعتیاد رفتار کردن با او را ترک نمی کنند و همانطور با او رفتار می کنند که قبلا رفتار می کردند چون پذیرفتن اینکه یک آدم تغییر کرده است برایشان سخت است.

بخشی از این به مفهوم فیلم برمی‌گردد که ما چه قدر آداب آشتی پذیری داریم. اگر روزی شخصی به ما گفت که معذرت می خواهم و اشتباه کردم ما این نیت را چه قدر خالصانه می گیریم، آیا برنمی گردیم و گذشته اش را به رویش بیاوریم یا اینکه از این لحظه قبولش می کنیم و یک زندگی جدید را با هم شروع می کنیم؟ بنابراین این یک بحث مفهومی در کل فیلم است. حالا سوال اینجاست آدم هایی که در مواجهه با این آدم هستند آیا بدون هیچ بک و فورگراندی می شود با آنها قصه را ادامه داد یا خیر؟ که به نظر من نمی شد پس در نتیجه نیاز به قصه داشتند و برای اینکه نیاز به قصه داشتند من سعی نکردم که مفهوم عمیق به قصه های آن بدهم بنابراین سعی کردیم از قصه هایی ملموس، ساده و قصه هایی که برای تماشاگر تجربه شده است استفاده کنیم.

بنابراین سراغ قصه هایی رفتم که توضیح اضافه نخواهند و در عین حال آدم هایی را انتخاب کردیم که در زندگی واقعیشان شکست خورده اند، بدبخت هستند و اشتباهات زیادی را مرتکب شده اند اما برخلاف علی اشتباهاتشان را نمی پذیرند.

گذشته این آدم‌ها را نگفته‌اید، اما در فیلم قرارشان داده‌اید،چنین ریسکی باعث نشده برای پایان قصه تعجیل کنید.

وقتی سراغ چنین قصه ای می رویم قطعا چنین خطری احساس خواهد شد. شما که الان این سوال را می کنید ممکن است نماینده سوالاتی باشد که در مواجهه با این فیلم پیش بیاید بنابراین چنین احساسی را من، خانم بشروتنی و آقای بهرام توکلی هم داشتیم. اما از یک طرف دیگر هم به این قضیه نگاه کردیم و آن این بود که اگر قصه ای را شروع کردیم و آن را به اتمام نرساندیم چه اتفاقی خواهد افتاد و این را فدای بحث مفهومی فیلم کردیم. بحث مفهومی فیلم این است که می گوید گفت و گوی رو در رو ضامن آرامش و ضامن این است که آدمها به یکدیگر نزدیک تر شوند البته قرار نیست که در آغوش هم بروند بلکه قرار است کمی به هم نزدیک تر شوند و این همان آداب آشتی پذیری است، یا اینکه این گفت و گو باعث شود که آنها به یکدیگر فرصت فکر کردن بدهند. من برای به انتها رساندن قصه‌ها به سابقه ذهنی تماشاگر از این شخصیت ها ایمان دارم و روی آن حساب باز کردم به اضافه اینکه بستن همه آنها نیازمند این نوع از قصه برای تماشاگر است. دادن اطلاعات ممکن است در جایی به درام لطمه بزند اما ارزش این را داشت که تبدیل به فیلمی نشود که شخصیت هایش را پا در هوا بگذارد.

در جایی گفته بودید که فیلم من اجتماعی نیست؟

اجتماعی به آن مفهومی که مد نظر شما است، نیست. واقعیت این است که ما یک سری از مفاهیم را شبیه خودمان می کنیم. به نظر من اگر با کلیت مدل دایره المعارفی نه ایرانی شده یک فیلم کنار بیاییم می توانیم به نتیجه برسیم، این فیلم یک ملودرام خانوادگی است، ملودرام خانوادگی از جهت اینکه یک نظمی قبلا ایجاد شده است که یک آدمی وارد این نظم شده و آن را بهم می ریزد و یک نظم جدید را القا می کند که معمولا این نظم بر پایه اخلاقیات و چیزهایی است که آن نظم قدیم از آن بهره مند نبوده است. من الزاما تأکید می کنم که دوست داشتم فیلمی بر مبنای قواعد درام بسازم یعنی اگر تماشاگری به مفاهیم زیر فیلم به دلیل زبان الکن من و یا رابطه ای که نمی توانست با آن برقرار کند، بتواند با قصه فیلم ارتباط برقرار کند و این برای من کفایت می کند البته خیلی بهتر است که مفهومی که من دلم می خواسته است که در رابطه با گفت و گو و آداب آشتی پذیری حرف بزنم را هم بفهمد.

شما از یک آسیب اجتماعی، از برخورد آدم‌های خانواده ای که در ارتباط با جامعه هست حرف می زنید. چرا می گویید فیلم اجتماعی نیست؟

دلم می‌خواهد که این در حوزه خانواده مطرح شود و اینکه خانواده ها این فیلم را در حوزه ارتباط با یکدیگر تعریف کنند. خیلی عام و جهان شمول نیست و آن را اول به خانواده می آوریم. آن آسیبی که من در رابطه با گفت و گوی رو در رو نکردن حرف می زنم یا اینکه باید آداب آشتی جویی و آشتی پذیری را یاد بگیریم را می شود تبیین و به کل جامعه تعمیم داد اما آیا ما در کوچکترین جز یک جامعه که خانواده است توانسته ایم پایه ریزی کنیم که نیازمندیم در جامعه تعریفش کنیم؟ انگار ما خیلی دوست داریم که پله ها را ده تا یکی طی کنیم من فکر می کنم اول در خود فرد و دوم در خانواده شروع کنیم. اگر این در خانواده حل شود بخشی از این مشکلات در جامعه خود به خود اتفاق می‌افتد. یکی از دلایلی که یک سری از اتفاقات در جامعه ما افتاده است این بود که ما در دورن خانواده ها دچار مشکل شدیم و حرف همدیگر را در دل خانواده نفهمیدیم. بنابراین من کاری به جامعه ندارم و هنوز زود است در رابطه با آن حرف بزنیم باور کنید اگر خانواده درست بشود، جامعه هم درست می‌شود. بخش جامعه الزاما به گفت و گو ربطی ندارد بلکه به حقوق شهروندی، احقاق حقوق های بلند مدت و ... مربوط است که فهم و پایه ریزی آن ربطی به این فیلم ندارد. من مفسر اجتماعی، سیاسی یا فیلسوف نیستم بلکه اندازه ای درک و شعور دارم که تریبونی پیدا کرده ام که به واسطه آن تریبون یعنی سینما می توانم حرف دل آدم ها را بزنم چون همان آدم ها هم از این ماجرا مثل من رنج می برند و قطعا به آن فکر می کنند.

اینکه آدم‌های یک فیلم محدود به مشکلات یک خانواده هستند که متاثر از شرایط بیرونیشان نیستند، باعث نمی شود بخشی از واقعیت‌های اجتماع حذف شود. آدم‌هایی که از دنیای بیرونشان ایزوله شدند چقدر برای مخاطب قابل لمس هستند.

یک قیاس مع الفارق می‌کنم، البته این مثال را نمی زنم که خودم را با جامعه آمریکا مقایسه کنم بلکه می زنم چون هم آن دوره و هم این دو نمایشنامه به شدت برای عموم مردم آشنا هستند، «مرگ دستفروش» یا «گربه روی شیروانی داغ» در چه دوره ای نوشته می شود؟ راز ماندگاری آنها در چیست؟ من خیلی امیدوارم که فیلم در بستر یک محدوده تاریخی قرار نگیرد ولی ایده اولیه‌ای که برای ساختن هر اثر هنری یا فیلم اتفاق می افتد از یک جایی در جامعه نشات می‌گیرد. هر قصه ای یک پوسته ظاهری دارد که اگر آن پوسته رویی درست گفته شود ماندگار می‌شود. ولی این معنی از اجتماعی شدن فیلم که می گوییم به معنای تاریخ مصرف است.

در اینستاگرام شخصی زیر فیلم من نوشته بود چه قدر ایده جالبی است آدم را یاد گفت‌وگوهای هابرماس می اندازد. اتفاقا من رفتم آن‌را خواندم.فیلم بدون آنکه خودمان بفهمیم، بر پایه یک ایده فلسفی شکل گرفته است که معتقد است هیچ چیز جای گفت و گوی رودر روی کلامی را نمی گیرد و لازم است که به سنت برگردیم. دقیقتر که ببینیم مدرنتیه خرابکاری کرده است و باید در اینجا به سنت بازگردیم. اگر از این زاویه نگاه کنیم اتفاقا ماندگاری آن بیشتر خواهد بود. یک مفهوم کلی را با آسیب های همیشگی جامعه مثل اعتیاد، مهاجرت‌های کور، جدا شدن‌های کور تعریف کرد. اینکه هر خطایی بکنیم در خانه مادر بازهم جا داریم مثل نقش رعنا (با بازی نازنین فراهانی) که خانه مادرش را دارد حتی اگر بدترین گناهان را انجام داده باشد. این برای خود من خیلی خوب بود و ادای دینی به مادرم کردم که از من خیلی دور است اما می دانم که این جای امن برای من وجود دارد.

این فیلم قرار نیست در یک محدوده زمانی کارش را بکند، تمام بشود و دیگر به آن رجوع نکنند. من معتقدم بشر مدام این اشتباه را تکرار می کند و به سمت هرچه مدرن تر شدن می رود و به سمت هرچه دور شدن از هم دارد حرکت می کند.

خبرگزاری تسنیم
TASNIM NEWS
ویژه‌نامه سینمایی تسنیم
سی و سومین جشنواره بین المللی فیلم فجر

مدیر مسئول: مجید قلی زاده
مدیرکل فرهنگی: مهدی طوسی
Mehditoosi64@gmail.com
دبیر سینما: حمیدرضا بوالی
Hrbavali@gmail.com
هیئت تحریریه: معین احمدیان، محمدرضا آزادی، مهدی آقاموسی‌طهرانی، علیرضا 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