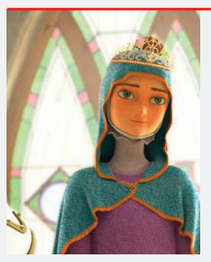
جشنواره بین‌المللی فیلم فجر
ویژه‌نامه سی و سومین
شماره نهم / ۲۰ بهمن ماه ۱۳۹۳
تسنیم
خبرگزاری Tasnim News Agency



گفت‌وگو با عوامل انیمیشن «شاهزاده روم»

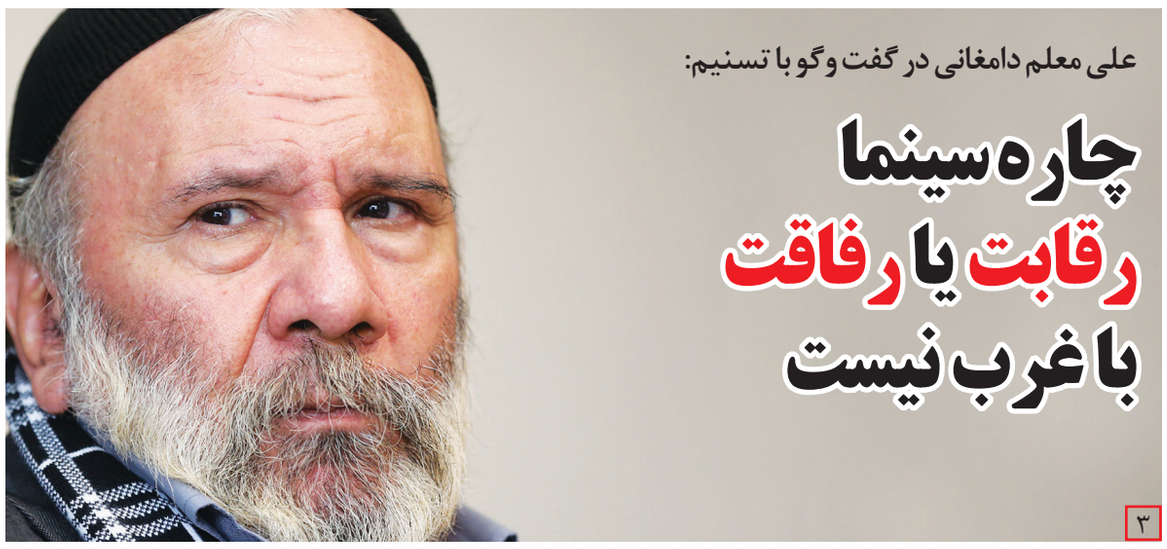
«شاهزاده روم»
جهش فرمیک انیمیشن ایرانی

۴

علی غفاری در گفت و گو با تسنیم:

واقعی بودن، امتیاز مهم «ابوزینب» است

۴



علی معلم دامغانی در گفت و گو با تسنیم:

چاره سینما رقابت یا رفاقت با غرب نیست

۳

هادی مقدم‌دوست در گفت و گو با تسنیم:

سینمای اجتماعی ایران «اجتماعی» پیش نمی‌رود

۲

یادداشت | مهدی قادری

توهم و ادامه چند شقگی در جامعه ایران

به توهمات می‌پردازد اما متوهمانه نیست و ضد توهم است.
نوریاگا و آرکنار دو شخصیت مصری ناشناخته بودند که چند سال پیش در جریان یک مجموعه شبه مستند با عنوان «ظهور» در فضای مجازی خصوصاً سایت‌های اشترک‌گذاری ویدئو شناخته شدند. مستند «ظهور» نگاهی نشانه‌شناسانه در تحلیل پدیده‌ای موسوم به فراماسونری بود که بر اساس این نشانه‌ها به معرفی و تحلیل فعالیت‌های آنان به عنوان گروهی در میان جمعیت یهودیان می‌پرداخت.
این شبه مستند متأثر از برخی سبک‌های افشاگری در معرفی پدیده‌ای به نام فراماسونری و لژهای آنان و ارتباط دادن و تحلیل ساختارگرای هر اتفاقی در سراسر جهان به این گروه نقل مشهور سبک خاصی از سخنرانی‌ها، محافل، کتب و آثار مستند شده بود. این روند همچنان در جریان است.
برخی برای تحلیل هر پدیده‌ای به عقبه‌ای در پس آن اشاره کرده و سعی می‌کنند با کدهای مخفی و رصدهای خاص بخشی از اذهان را به سمت این تحلیل‌ها برده و با رویکردی که بنای افشای یک توطئه در پس این دست پدیده‌ها را دارد، مخاطب را متوجه دشمنی‌ها کنند. این رویکردچه در گذشته و چه در امروز جهان مخاطبی علاقمند برای خود دارد. تحلیل بخشی از نفوذ جریان موسوم به صهیونیسم در فضای رسانه، سیاست، فرهنگ، اقتصاد و ... براساس این ملاک‌ها و نگاه‌های نشانه‌شناسانه پیش برده می‌شود. از تحلیل فیلم‌هایی مانند راز داوینچی، وکیل مدافع شیطان و... تا کنسرت‌های مدونا، جاستین تیمبرلیک و ... همه و همه در این مسیرها تحلیل می‌شدند و برای طرد شدن محتوای ارائه ده از سوی آنان همگی به جریانی موسوم به «فراماسونری» منتسب شده و این دست تحلیل‌گران از یک سازماندهی عجیب در پشت این پدیده‌ها سخن می‌گفتند.
هنوز بخش قابل توجهی از مردمان جهان تحلیل براساس این نشانه‌شناسی را به طور «مطلق» دقیق و واقعی نمی‌دانند و اگرچه آن را در تراز یک گمانه‌زنی قابل ملاحظه می‌پذیرند، اما درباره کارکرد روشنگری بر مبنای کدهای مخفی و نشانه‌ها در برابر ذهنیت واقع‌گرای مردم سؤالات زیادی دارند.

• • •

فیلم «فتنه» گریت‌ویلدرز در هلند و اهانت به قرآن، کاریکاتورهای موهن دانمارکی، قرآن‌سوزی تری‌جونز آمریکایی، کشتار ده‌ها نروژی به اسم اسلام‌ستزی، فیلم موهن مصری و اهانت به پیامبر(ص) و در نهایت اهانت متأخر نشریه فرانسوی شارلی ابدو همه از بمب‌های خبری‌ای بودند که در دهه اخیر از به راه افتادن یک موج گسترده رسانه‌ای در برابر گسترش و رشد اسلام خبر می‌دادند. این اقدامات هم به صهیونیست‌ها منتسب شدند اما این‌بار هیچ کدام از جریانات نشانه‌شناس نتوانستند کدهایی از جنس زمین‌های شطرنجی، یا بناهایی با معماری هرمی و ... پیدا کنند تا بگویند این بار هم پای فراماسونری در میان است و اگر هم بود، هنوز این ابهام پررنگ وجود دارد که این فراماسونری دقیقاً چه کسانی هستند و در کجا حضور دارند؟ این بار هم کارکرد این جنس تحلیل‌ها در روزگاری که وقایع آشکار و اقدامات کاملاً علنی است، زیر سؤال است. اما هر چقدر رنگ نشانه‌شناسی و تلاش برای یافتن کدی مخفی برای افشاگری که دیگران دسترسی به آن ندارند، از حد بگذرد، فاصله از واقعیت به همان میزان بیشتر می‌شود و قدرت نقد لحظه به لحظه محدودتر می‌شود.
تا آنجایی که امروز در پس این اقدامات هیچ کس فعالیت آشکار ان‌جی‌اوهایی همچون «اسلامی‌سازی را متوقف کنید»، «ضداسلامیست‌ها» و دفاتر زنجیره‌ای آنان در دانمارک، فرانسه، آمریکا، استرالیا با مدیریت افراد فعالی همچون پاملا گلر، رابرت اسپنسر، اندرز کراورز پدرسون و ... را آن‌طور که باید نمی‌بیند و بدیهی است که علت این اقدامات را بدون دیدن این گروه‌ها و ملاقات‌های رسمی و علنی‌شان با افرادی همچون موشه یعلون وزیر جنگ رژیم صهیونیستی- بنیامین نتانیاهو، شیمون پرز و ... باید متوهمانه و براساس نشانه‌ها تحلیل کرد. خواه باورپذیر باشد، خواه نباشد.
ارتباط این جریانات با رژیم اسرائیل علنی‌تر از هر چیز دیگری حتی در صفحات معمولی رسانه‌ها و فضای مجازی قابل دسترسی است اما برخی برای تحلیل باز هم از جنس شبه مستند «ظهور» این دشمنی‌ها را تحلیل می‌کنند، این یک مسیر انحرافی با مخاطبی محدود است.

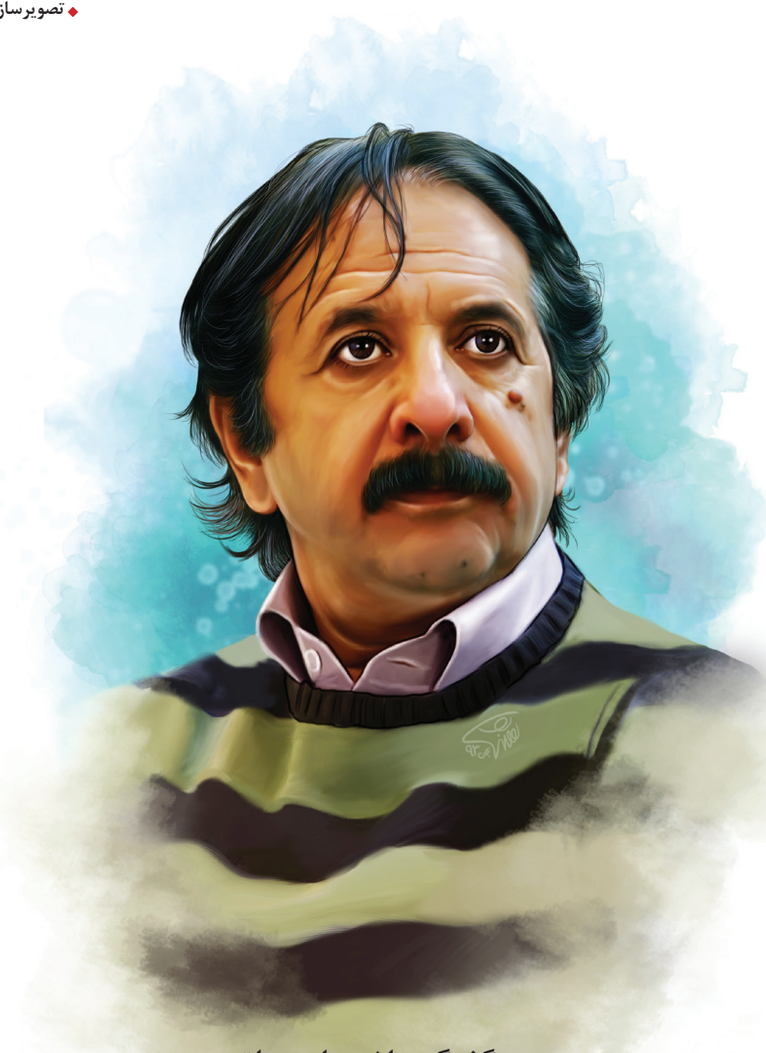
• • •

۱ تصویر از حقیقت و واقعیت مدعای اصلی سینمای مستند است. دامنه یک پدیده واقعی اگر ناواقعی ترسیم شود، خود به تنهایی، تصویر واقعیت را به زیر سوال می‌برد.
۲ رنگ پیش‌داوری و پیش‌فرض‌ها اگر وق‌زده و پرلعاب شود و از دامنه خود بیرون بزند، نتیجه یک قضاوت درباره هر پدیده‌ای را جانبدارانه جلوه می‌دهد. در نتیجه مخاطب جناح‌بندی شده و کارکرد اثر به شدت لطمه می‌خورید. جامعیت جای خود را به یک نگاه بسیط و سخت می‌دهد. اثر فرهنگی تولید شده ولو با مدعای حقیقت، شمولیتی ضعیف می‌یابد و فراوانی مخاطبش سر به نزول می‌گذارد.
در روزگاری که رسانه‌ها دنیا تمام تلاش خود را می‌کنند که با پز استقلال، القای بی‌طرفی کنند و جهت و نگاه خود را در لایه‌های پایین‌دست نگه دارند، تا اثرگذاری بیتشری داشته باشند، ساخت یک اثر هرچند متعلق به سینمای حقیقت که در روایت و ساخت محفلی و جناحی شده باشد، یک خطای بزرگ است. یک اثر با کارکرد و تأثیر به شدت ضعیف. تقریباً یک نوزاد مرده متولد شده است.
«سمفونی استیضاح» هرچند تحلیل‌هایی از جنس نشانه‌شناسی‌ها یا استنادات براساس کدهای مخفی را به انتقاد می‌گیرد و این رویکرد را نمی پذیرد اما به جهت جمودی که در انتخاب جهت‌دار تحلیل‌گران خود داشته از جامعیت افتاده است.
اگر شعبانی به عنوان یک سازنده فیلم حقیقت، به دنبال آن بوده است که تفاسیر شهیدان دیالمه و آیت در مواجهه با میرحسین موسوی که مجدداً در سال ۸۸ توسط افرادی که بعدها حلقه اصلی تشکیل جبهه پایداری شدند را زیر سوال برده و به انتقاد بگیرد، می‌توانست درکنار منتسب کردن این نگاه‌ها به مظفر بقایی از افراد حاضر در این جبهه سیاسی هم برای انعکاس دیدگاه‌هایشان دعوت کند. چیزی که نشد و اجازه نداد که قضاوت شعبانی منصفانه جلوه کند.
«سمفونی استیضاح» باز هم لطمه دیگری از خودش می‌خورد درست آنجایی‌که افشای پرونده زهرا رهنورد در آن شب جنجالی مناظره با میرحسین موسوی را از زبان اصغرزاده و زیباکلام غیراخلاقی و اتفاقاً منبعث از روحیه‌ای مشترک با شهید دیالمه در معرفی شخصیت بنی‌صدر البته با اشاره به یک مصاحبه آشکار او با یک روزنامه- غیراخلاقی می‌داند. صندلی مهمان در مستند شعبانی از طرف دیگر ماجرا خالی‌است. از حضور آنانی که مدرک تقلبی و اقدام رهنورد در استفاده از امکانات ملی و بیت‌المال را در تمام این سال‌ها غیراخلاقی می‌دانستند.
انتخاب قاب‌های جهت‌دار دوربین در نمایش اسرافیلیان در موضع حقارت، نمایش داماد شهید دیالمه با بک مشکی، انعکاس حرف‌های ساده‌لوحانه چند آدم کهنسال که درک صحیحی از جایگاه امام ندارند و تفسیر شخصی فرد را بر حرف امام حجت می‌دانند، البته در ادامه خود مستند به این دام می‌افتد و عنوان می‌شود که امام بعدها براساس نظر اطرافیان، درباره بنی‌صدر مجاب شدند و این یک اتهام و اهانت عجیب به ایشان است- و از این دست مطالب، «سمفونی استیضاح» را قبل از هر چیز قربانی نگاه حزبی و محفلی می‌کند.
تحلیل آنچه در ۸۸ اتفاق افتاد با کدهای علنی و واقعیت‌ها برای مردم از سیاسیونی که به دنبال نشانه‌ها می‌چرخیدند، راحت‌تر شد و هر چند «سمفونی استضیاح» در نقد این نشانه‌ها کارکردی دارد اما در سوی دیگر نواقص عجیبی برای ملیت واحد ایرانی و شکل‌گیری ایران بزرگ دارد.
بحرانی که در آن سال‌ها متوجه سرزمین ایران شد اگر فراتر از تعلقات جناحی یا نگاه تنزل‌دهنده ماجرا و آشوب‌های فراگیر به دعوای معمولی دو انسان تفسیر نشود، به هم ریختگی آرامش سرزمین ایران و خون‌های ریخته شده دیگر قابل توجیه و پیگرد از طرفین نخواهد بود. همانقدر که گمانه «تقلب» مضحک بود بکارگیری عبارت «خس و خاشاک» احمقانه بود. ادامه این گروکشی‌ها هیچ فایده‌ای برای بهبود زخم‌های کهنه ندارد و بازگشت به «عقلانیت» تنها پادزهر این بیماری منشق‌کننده‌ی خسته‌کننده است.

یادداشت | محمدرضا آزادی

خشونت میکنم، پس هستم : ما اینجاییم

۳



◆ تصویرسازی: عباس گودرزی

مجید مجیدی در گفتگوی اختصاصی با تسنیم:

همان مجیدی «آواز گنجشک‌ها» هستم «محمد(ص)» بلوغ سینمای من است

امروز ۲۰ بهمن ماه، سرانجام از بزرگترین پروژه تاریخ سینمای ایران در سرزمین ایران رونمایی خواهد شد و لحظه‌شماری برای تماشای خروجی تجمیع سرمایه‌های مادی و معنوی بخش بزرگی از سینمای ایران به پایان می‌رسد.
مجید مجیدی کارگردان مشهور سینمای ایران سال‌ها پیش، درست در روزهایی که فضای خاص سیاسی و امنیتی، خاورمیانه را در یکی از ملتهب‌ترین دوران‌های تاریخش قرار داده بود، ساخت فیلمی به نام محمد(ص) را آغاز کرد و امروز بعد از هفت سال در سینما فرهنگ همراه با تماشاگران سخت‌گیر سینمای ایران به تماشای مجموعه‌ای بی‌نظیری از فعالیت‌های سینمایی در سینمای ایران خواهد نشست. در حاشیه جشنواره‌ای که این بار برای اولین بار رئیس هیئت داوران پیدا کرده است و مجید مجیدی قرار است سال بی‌رمق جشنواره را داوری کند.
سال‌ها پیش، در روزگاری که نام مجیدی هنوز با نام فیلم «محمد(ص)» گره نخورده بود، ساخت فیلمی تلخ و رقت‌برانگیز به نام «بدوک» نام مجیدی را به زبان‌ها انداخت. فیلمی به شدت غم‌انگیز و سیاه که سرنوشت متفاوتی پیدا کرد و نام مجیدی را برای اولین بار به عنوان یک فیلمساز اجتماعی با دغدغه‌های تند و تیز مطرح کرد.
هنوز کسی نمی‌داند که در آن جلسه تاریخی مجید مجیدی و عوامل تیمش با رهبرانقلاب ایران چه گذشت. اگر چه در گوشه و کنار اشارات غیرواضحی به این ماجرا می‌شود، اما راه مجیدی از «بدوک» به بعد راهی متفاوت شد. مجیدی همچنان عدالت‌طلبانه به دنیا نگاه می‌کرد اما نگاهش به شدت لطیف و انسانی شد. از «بدوک» یک فیلم اجتماعی تلخ جمع و جور تا «محمد(ص)» یک فیلم تاریخی عظیم ظاهرا باید راهی طولانی طی شده باشد. اما انگار اتفاق جدیدی برای مجیدی رخ نداده است. مسیری که او از سالها پیش با «بدوک» در سینمای ایران آغاز کرد، حالا اینجا در آرمانگرایانه‌ترین صورت ممکن قرار است یک اتفاق سینمایی عظیم را رقم بزند.
مجیدی سال‌ها بعد، از شنیدن صدای پای ابتذال در سینمای ایران سخن گفت و «آواز گنجشک‌ها» را ساخت و منتقد مشهوری در نقد فیلمش نوشت: مجید مجیدی: کار بد نکن، نصف گوجه‌سبزهایت می ریزد.کنایه‌ای به آرمانگرایی غریب‌مانده مجیدی در آن روزگار.
امسال اما سال مجیدی است. مجیدی فیلمی در جشنواره ندارد، اما مهمترین آدم امسال سینمای ایران است. با ساخت شاید مهمترین فیلم تاریخ سینمای ایران.
با مجیدی گریزان از رسانه‌ها گفتگوی کوتاهی داشتیم درباره دو ماجرای اصلی جریان جدید مجیدی در سینما.
آخرین فیلم مجیدی قرار است روز پنجشنبه برای اهالی رسانه رونمایی شود.

• • •

آقای مجیدی، از همان هفت سال پیش که خبر رسمی ساخت فیلمی درباره زندگی پیامبر اکرام(ص) در رسانه‌های اعلام شد مهمترین سوالی که پیش روی سینمای ایران قرار گرفت این بود که سابقه طولانی و درخشان مجید مجیدی در سینمای اجتماعی ایران چگونه قرار است اینجا در یک فیلم تاریخی خاص با این عظمت پیوند بخورد. حالا سال‌ها از اعلام این تصمیم گذشته است. دوست دارم از زبان خود شما بشنوم. مجیدی اجتماعی ساز محبوب سینمای ایران در این فیلم تاریخی تفاوت کرده است؟ مسیر فیلمسازی مجیدی تغییر کرده است؟

تغییری در فیلمسازی من رخ نداده است. فیلم محمد(ص) در ادامه و تکمیل و بلوغ همان سینمای من است. فقط لوکیشن و فضا عوض شده است و حتی عنصر تاریخ هم نتوانسته است سایه بیندازد روی جریان و نوع نگاه فطری‌ای که در آثار اجتماعی من تا به حال وجود داشته است. فقط نکته‌ای که این وسط وجود دارد این است که همه

ادامه در صفحه دوم

ادامه از صفحه اول

ویژگی‌ها و صفات و مشخصاتی که در این سینما مطرح می‌کردیم، حالا تجلی پیدا کرده است در شخصیت مقدسی به نام وجود پیامبر اکرم (ص) و حالا دیگر می‌توانیم هر چه را از قبل می‌گفتیم در وجود یک انسان کامل به صراحت جمع کنیم و به عنوان یک انسان کامل مطلق معرفی کنیم. آن سینمای اجتماعی طولانی مقدمه این کار بود و حالا مجیدی ثمره کارش را می‌بیند.

خیلی‌ها تعجب می‌کنند که مجیدی چه طور رفته است فیلم تاریخی ساخته است. نه! تاریخی بودن فیلم فقط در لوکیشن و فضای فیلم مشهود است والا شخصیت‌ها و نگاه فیلم همان نگاه معرفتی متعالی به انسان است که این جا به شکل کامل و منحصر به فردی تجلی در پیامبر دارد.

آقای مجیدی، فیلم‌های اجتماعی شما معمولا با برگ برنده شخصیت‌پردازی شخصیت های ویژه‌ای که نه آن‌قدر متفاوت بود که درکش نکنیم و نه آنقدر نزدیک که به کلیشه و تکرار بیفتد؛ شناخته می‌شود.

این‌جا شما با پردازش شخصیت ویژه‌ای روبرو هستید که اولا نمی‌توان آن را ساخت، قبلا ساخته شده است در ذهنیت عمومی و ثانیا دست‌تان هم زیاد باز نیست برای تخیل و پردازش... اگر بر همین شخصیت‌پردازی تمرکز کنیم چه؟ کار شما ظاهرا باید خیلی سخت بوده باشد.

پروژه محمد(ص) به اعتقاد من پروژه سهل و ممتنعی بود. ما با وجود مقدسی روبرو هستیم که خیلی احتیاجی به شخصیت پردازی جدید و ویژه و خاص نداشت؛ نه اینکه اصلا نیاز به شخصیت‌پردازی نداشته باشد که این کار سینماست و قطعا نیاز به پرداخت شخصیت وجود دارد. اما ما از ابتدا می‌دانیم که شخصیت اصلی ما وجود مقدس پیامبر است. پیامبر بزرگی که سال‌ها درباره‌اش شنیدیم و حرف زده‌ایم و خوانده‌ایم. خوب این کار را به تعبیری ساده تر می‌کرد و به تعبیری هم سخت‌تر. به خصوص در دراماتیزه کردن کار ما نیاز به سرمایه‌گذاری بزرگی داشتیم. حالا این را هم لحاظ کنید که ما در این مسیر، چهره شخصیت اصلی را هم نمی‌توانستیم نشان دهیم و این هم کار را به شدت سخت می‌کرد.در مجموع به نظرم فیلم وجوه بسیار سختی داشت که ترجیح می دهم به محض تماشای فیلم درباره‌اش صحبت کنیم.

آقای مجیدی، مهمترین جنبه فیلم برای ما این است که این برای اولین بار ماست که ما در حال تعیین یک زمین بازی تمدنی هستیم. در طول این سال‌ها چندین بار روایت تمدن غرب از تمدن اسلامی را در سینما دیده‌ایم و در خیلی از موافع آن را هم پذیرفته‌ایم. در مقابل در خیلی از اوقات هم ما نشسته‌ایم و دیده‌ایم که آنها چگونه با ما روبرو می‌شوند و بعد فکر کرده‌ایم به اینکه حالا چه موضعی بگیریم. طبیعی است که خیلی از این عکس‌العمل‌هایمان هم به دلیل نداشتن زبان جهانی و ضعف اساسا نتوانسته است در مقام رویارویی قرار گیرد.

اما این بار جهان اسلام خود قرار است تولید کننده موجی باشد که اولا فرهنگی است و نه مثل همیشه با بیانیه‌های سیاسی و دیپلماتیک، دوما مخاطبش مردم دنیاست و سوما عکس‌العمل نیست بلکه خودش باز کردن یک زمین بازی جدید است.

درست است، دنیای غرب ما را همیشه به واکنش وادار کرده است. یعنی در واقع ابتکار عمل را به دست گرفته است، صورت مساله را خودشان مطرح کرده است، طرح موضوع کرده است و ما را به چالش کشیده است. ما هم همیشه به جای اینکه خودمان از اساس تعریف و قرائت خودمان را مطرح کنیم مجبور به واکنش و عکس العمل بوده‌ایم. و بعد هم خیلی جالب است که خود همین عکس العمل را می‌گیرند و فیلم می‌کنند و در جهان نشان می‌دهند و دوباره همین یک میدان بازی جدید می‌شود.

خب به هر حال وقتی با احساسات مردمی که همه وجودشان درگیر آن مساله هست بازی می‌شود، مردم هم با تمام احساسات‌شان وارد این ماجرا می‌شوند، به واسطه آن وجوه احساسی عصبانی می‌شوند، پرچم آتش می‌زنند، شعار می‌دهند و فریاد می‌زدنند. آن‌ها هم از خداخواسته همان را می‌گیرند و دوباره نشان می‌دهند و می‌گویند که ببینید این‌ها همان مسلمانان هستند که قبلا برایتان تعریف کردیم. این هم واکنش‌شان. من می‌گویم که ما باید ابتکار عمل را دست بگیریم یعنی جهانی اسلام باید بیاید به میدان. این روش دیگر فایده ندارد.

در تمام این سالها هم معلوم شده است که این روند عکس‌العملی نه تنها فایده‌ای برای ما ندارد بلکه عملا موجب تضعیف ما هم شده است. ما مجبوریم با قواعد آنها و نتیجتا با روایت آن‌ها دین‌مان، پیامبرمان را معرفی کنیم و طبیعتا قواعد این بازی جوری چیده شده است که ما راه به جایی نخواهیم برد. به این ترتیب به نظرم فیلم محمد(ص) آغاز یک روند است. روندی که معتقد است اگر ما خودمان، پیامبرمان، دین‌مان را معرفی کنیم، روایت خودمان را از این ماجرا طرح کنیم، فطرت آگاه و دست‌نخورده مردم دنیا به این سمت خواهد آمد. شک نکنید.

آقای مجیدی، مثل همیشه نگرانی‌هایی هم در این مسیر وجود دارد. این که اختلافات جهان اسلام روی مساله‌ای به این استراتژیکی هم سایه بیندازد. هنوز فیلم مطرح نشده زمزمه‌هایی مبنی بر مخالفت جاهایی مثل الازهر شنیده می‌شود.

الازهر اعلام کرده است که نگران است. به نظر من این نگرانی فی‌نفسه بد نیست. همه نگرانند که تصویر پیامبرشان در دنیا چگونه منعکس می‌شود. ما هم نگرانیم. اما نتیجه این نگرانی چیست؟ اینکه بیایند و فیلمی را که هنوز ندیده‌اند تضعیف کنند. خب این دیگر اسمش نگرانی نیست. به نظرم این یک موقعیت خاص در جهان اسلام است. همه باید بیایند و کمک کنند تا اسلام واقعی را دوباره تعریف کنیم. اگر واقعا اعتقاد قلبی دارند بیایند و به ما کمک کنند. ما دست یاری به سمت تمام جهان اسلام دراز می‌کنیم. بیایند حتی به لوکیشن فیلم، بیایند در فضای من بیایند و کمک کنند به این کار بزرگی که در حال انجام است و نیاز به کمک دارد.

آقای مجیدی، چه‌قدر امیدوارید که ساخت فیلم محمد(ص) شروع یک جریان فرهنگی دنباله‌دار در دنیای اسلام باشد؟

باید یک جریان فرهنگی درست و قوی و متحد راه‌اندازی کنیم تا بتوانیم از آن باورها و اندیشه‌های درست خودمان دفاع کنیم. چه کسی در ضرورت راه‌اندازی این جریان شک دارد؟ ما باید حقانیت اسلام را نشان دهیم و من معتقدم که پیام جهان اسلام با دریافتی که من از وجود مقدس حضرت محمد (ص) دارم این است که پیامبر فقط برای گروه و فرقه‌ای خاص نیامده است.

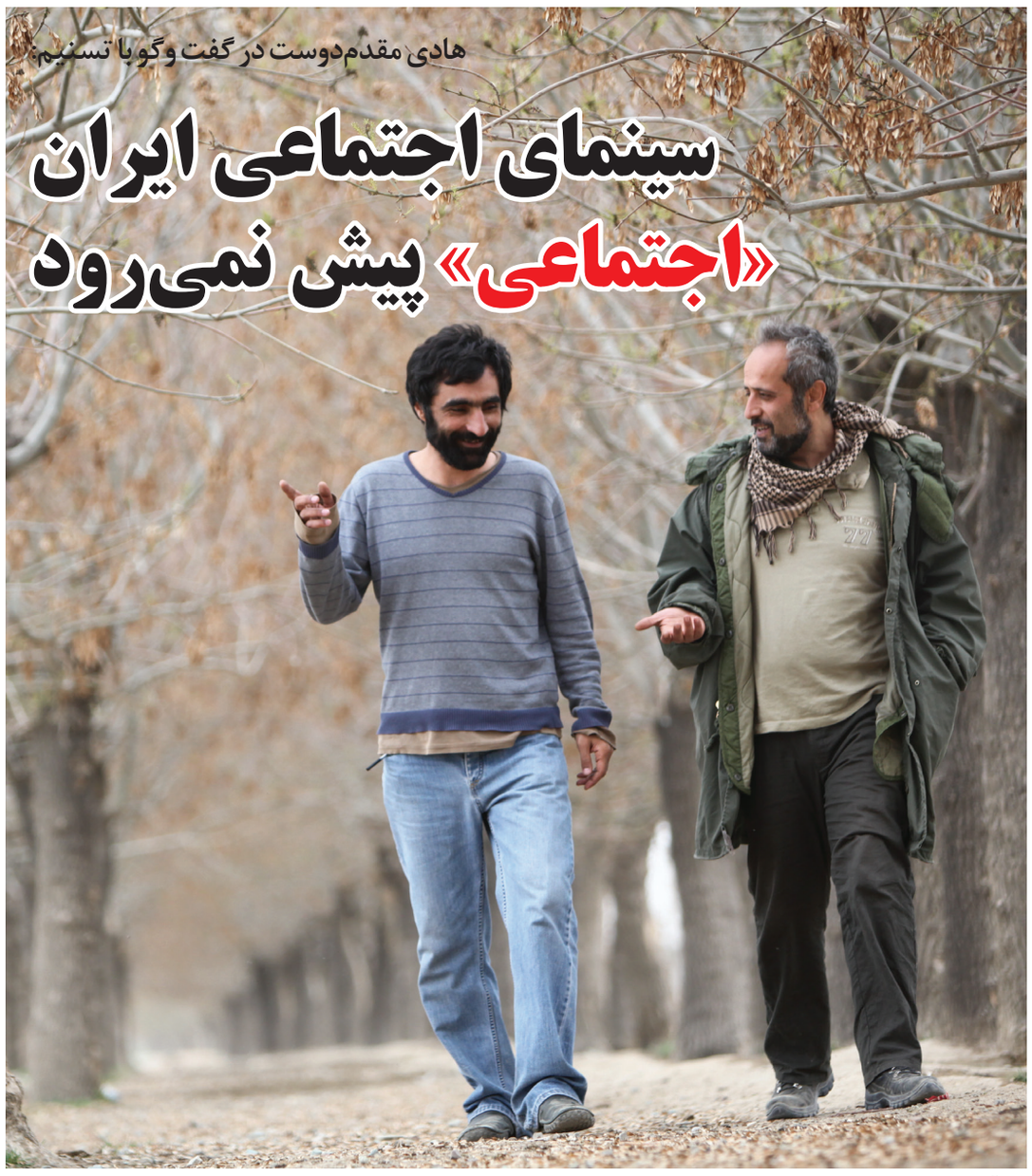
پیامبر منحصرا برای مسلمانان نیست. برای همه بشریت است. ما باید دنیای غرب را دعوت کنیم که بیایند و ببینند که ما با چه وجود عظیم و شگرفی سروکار داریم. راهش هم معلوم است، باید درست تبلیغ کنیم، درست نمایش دهیم.

من معتقدم که اگر فقط همین قرآن را بتوانیم به دنیا معرفی کنیم کار را تمام کرده‌ایم.

و انشاا... این مسیر جلو خواهد رفت.

هادی مقدم‌دوست در گفت‌وگو با تسنیم:

سینمای اجتماعی ایران «اجتماعی» پیش نمی‌رود



آقای مقدم دوست درباره رابطه سینما با واقعیت زیاد قضاوت می شود؛ اولین سوال من این است که به نظر شما آیا اساسا لزومی دارد واقعیتی که در سینما نشان داده می‌شود شمول حداکثری داشته باشد؟یعنی حتی یک مساله اجتماعی باید آدم های زیادی را شامل شود تا بتواند به سینما راه پیدا کند؟ به طور کلی واقعیتی که می‌خواهد در سینما بازتاب بیابد چه شرایطی باید داشته باشد؟

اینکه فیلم‌ها تاثیر وسیع‌تر و سازنده‌تری داشته باشد به نظر من خواست پسندیده‌ای است. یعنی اگر قرار است بین فیلمی که هزار نفر را سامان بدهد با فیلمی که هزار و یک نفر را سامان بدهد، باید دومی را انتخاب کنیم. اما همه این تاثیرگذاری‌ها به این مربوط می‌شود که ببینیم خود فیلم چیست! اگر یک فیلمی برای یک گروه هزار نفره که آدم‌های موثری هستند، ساخته شود که این آدم‌ها به عنوان سرحلقه جمعیت‌های چند ۱۰ هزار نفری نقش بازی می‌کنند، تاثیر این فیلم به زیرمجموعه آن‌ها نیز منتشر می‌شود. در اینجا من باید فکر کنم تاثیر این فیلم که برای هزار نفر ساخته شده است و برای چند صد هزار نفر منتشر می‌شود بهتر است یا فیلمی که برای همان هزار و یک نفر ساخته شده است؟

بنابراین در اینجا موضوعی به نام «گروه مخاطب» طرح می‌شود که بنا بر آن نباید کمیت مخاطب را تعیین کننده اعتبار فیلم بدانیم! اما بنده می‌گویم آنچه از همه چیز مهم‌تر است «فیلمِ خوب» است. باید در نظر داشته باشید که عبارت «خوب» مربوط به واژگان اخلاق می‌شود، مربوط به سینما نیست. در مورد فیلم می‌توانیم اصطلاح «قوی» یا «ضعیف» را به کار ببریم. به نظر من آنچه باید در رابطه با سینمای اجتماعیِ منطبق با واقعیت، روی آن دست بگذاریم «فیلم خوب» است، من فکر می‌کنم هر ایرادی وجود دارد در رابطه با نقص در تعریف فیلم خوب است؛ یعنی باید در این ناحیه دنبال ایراد بگردیم، مساله اولیه ما کمیت نیست. کیفیت است و البته اینگونه نیست که کمیت یک قطب ضد و در مقابل کیفیت است. کمیت یکی از زیر شاخه های مبحث کیفیت است و مطالعه در کیفیت تکلیف کمیت را هم روشن می کنند. حالا آیا اگر فیلمی را شش میلیارد نفر ببینند لزوما بهتر (خوبتر) از فیلمی است که ۶ هزار نفر آن را ببینند؟ من می‌گویم باید از بحث کمیت دور شویم و به بحث کیفیت و مسئله و نحوه برخورد با آن بازگردیم. این مهم‌ترین و کاربردی‌ترین حرف است. مثلا فرض کنید ما فقط برای نقاشان فیلم بسازیم؛ مگر تعدادشان چه قدر است؟ اما اگر فیلمی بر نقاشان که در عرصه هنر و فرهنگ موثر هستند، تأثیر بگذارد و از فردا اگر شروع به کشیدن نقاشی‌هایی کنند که نگاه تازه‌ای را در جامعه ایجاد کند، خیلی تاثیرگذارتر از فیلمی خواهد بود که برای عموم مردم می‌سازیم. توجیه راه اندازی شبکه های مختلف تلویزیون با همین منطق است و سینما هم خیلی با این موضوع تفاوت ندارد. گو اینکه سینما با تاثیر و جریان سازی موثری هم که دارد بهتر است حواسش به همه گروه ها باشد. حالا وقتی که بنا نیست دل بسته شمار انبوه مخاطبان باشیم و به مخاطبین را گروه بندی کنیم باز مساله این است :کدام فیلم خوب است ؟ تعریف فیلم خوب چیست ؟

اگر قرار باشد تعریفی نظری از فیلم خوب ارائه دهیم، چند مشکل به وجود می‌آید. یکی اینکه می‌گوییم اساسا لزومی ندارد فیلم خوب اشاره به واقعیت اجتماعی داشته باشد، مثلا یک فیلم کاملا انتزاعی و ابزورد ممکن است بنابر تعریف ما فیلم خوبی باشد. این مشکل را چه کنیم؟

بله فیلم خوب یک تعریف و شکل کلی است و یک نوعی از این شکل کلی می‌تواند فیلمی درباره واقعیت باشد. اما باید دانست که هیچ فیلمی نیست که فیلم خوبی باشد، اما بی‌بهره از واقعیت اجتماعی یا مفاهیم واقعی باشد. واقعیت هم فقط آن چیزی نیست که با چشم دیده می‌شود مثلا یک واقعیت به نام «برج میلاد» و یک واقعیتی هم به نام «ترس» وجود دارد، یک واقعیت به نام «خانواده» و یک واقعیت هم به نام «حسد» و... اگر واقعیت را گسترده ببینیم هیچ فیلم خوبی بی‌بهره از واقعیت نیست. شما اگر فانتزی ترین و خیالی ترین فیلم ها را هم بکاوید و در آن تامل کنید در هسته های اصلی آن واقعیت را پیدا می کنید اما وقتی شما در رابطه با یک واقعیت اجتماعی صحبت می‌کنید یعنی از یکی از زیر شاخه‌های فیلم خوب در حوزه واقعیات اجتماعی حرف می‌زنید. پس ما الان وارد این بحث می‌شویم که فیلم خوب مرتبط با مسائل و واقعیات اجتماعی چیست ؟ به نظر بنده هم اصولا از لوازم ساختن فیلم خوب اجتماعی همان واقعیت است و هیچ فیلم اجتماعی بدون واقعیت نمی‌تواند فیلم خوبی باشد.

فیلم اجتماعی باید عناصری داشته باشد که بتوان آن را فیلم خوب اجتماعی نامید. به نظر شما این عناصر چه چیزهایی می‌تواند باشد؟

وقتی حرف از خوب می‌زنیم به سرعت وارد مبحث «ارزش‌شناسی» می‌شویم، یعنی چیزی که ارزنده است خوب است. وقتی روی فیلم‌ها مطالعه می‌کنید و دنبال فیلم مطلوب و ارزنده می‌گردید می‌خواهید تاثیر نهایی آن ارزنده باشد. چیزی که باید روی مطالعه فیلم‌ها روی آن‌ها تامل شود این است که چقدر فیلم ارزنده است و این ارزش در چیست؟ بنابراین این بحث به ارزش‌شناسی مربوط می‌شود و باید از این ناحیه به ارزیابی و مطالعه فیلم وارد شد و این ناحیه‌ای است که کار را راه می‌اندازد. به عبارت دیگر اگر بخواهیم سره را از ناسره مشخص کنیم باید از این ناحیه وارد شویم. چون از نواحی دیگر مبحث پیش نمی‌رود. مشخص کردن اینکه چند نفر یک فیلم را می‌بینند کار راحتی است اما چالش بزرگ اینجاست که بگوییم فیلم از نظر کیفی چه قدر ارزنده است.

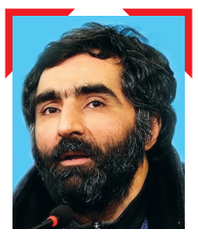
این همه کاغذ و جوهر و بایت و کیلو بایت در رسانه‌ها صرف حاشیه می‌شود چرا باید همه چیز را از سینماگران مطالبه کنیم؟ خب رسانه‌ها هم باید کوشش تا تعریف سینمای اجتماعی، جامعه‌شناسی سینما و ... مشخص شود

در چنین ارزیابی‌هایی باید معیار ارزیابی را از قبل روشن کنیم، مثلا وقتی رویکرد ما واقعگرایانه است و به سینمای اجتماعی می‌پردازیم نمی‌توانیم از معیار «کارکرد» آثار غافل باشیم. با پذیرش این معیار به نظر می‌رسد که سینمای ایران از این نظر واقعا ضعیف است و در خوش‌بینانه ترین صورت می‌توان یک کارکرد حداقلی، مبتنی بر احساسی را برای آنها لحاظ کرد. اینطور نیست؟

شما الان به من این خبر را می‌دهید که فیلم‌های اجتماعی ایران کارکرد ندارند. و می‌خواهید بدانید چرا اینگونه است! من الان من نمی‌توانم میزان این فایده‌مندی را بگویم. اما می‌توانم بگویم که یکی از علت‌های اینکه یک فیلم بی‌فایده می‌شود چیست. به نظر بنده در مدیوم فیلم بخش عمده ای از بی فایده گی فیلم می تواند ناشی از عدم شناخت از خود مدیوم باشد.

اما در مورد سینمای ایران قبل از اینکه این نظر خودم را بگویم سوال‌هایی طرح می‌کنم: آیا روحیه و پذیرش ساختن فیلم تاثیرگذار در سینمای ایران وجود دارد؟ آیا سینماگران ایران دوست دارند که فیلمشان تاثیرگذار باشد؟ آیا آن‌ها دوست ندارند فیلم متعهدانه بسازند؟ و آیا با مفهوم «تعهد اجتماعی» غریبه هستند و به قصد بی‌فایدگی فیلم می‌سازند؟

به نظر من آنها با این مفهوم آشنا هستند و قصد ساختن آثار فایده‌مند را هم دارند. لااقل خیلی حرفش را می‌زنند و اینطور نیست که با مفهوم فایده‌مندی و تاثیرگذاری و کارکرد غریبه باشند. پس وقتی این موضوع وجود دارد، باید از ناحیه دیگری دنبال آسیب بگردیم. به نظر بنده این آسیب در «زبان سینما» وجود دارد. این یک واقعیت است که ما از نظر زبان سینمایی در مرحله قابل قبولی نیستیم؛ یعنی در زمینه گفتن حرف‌ها روی کاغذ A4 موفق هستیم و می‌توانیم بگوئیم حرف زدن با مدیوم کاغذ A4 را خوب بلدیم و به صورت زبان فارسی حرف‌هایمان را خوب می‌توانیم بزنیم، اما به صورت زبان سینما و زبان حکایت و داستان خوب نمی‌توانیم حرف بزنیم و طبعا حرف خوب هم نمی توانیم بزنیم.



ما از نظر زبان سینمایی در مرحله قابل قبولی نیستیم؛ یعنی در زمینه گفتن حرف‌ها روی کاغذ A4 موفق هستیم و به صورت زبان فارسی حرف‌هایمان را خوب می‌توانیم بزنیم، اما با زبان سینما نمی‌توانیم حرف بزنیم

شما ببینید برای چه فیلم‌های ما شعاری می‌شوند؟ حتی فیلم‌های متعهد و خوب ما شعاری هستند و به جای اینکه زبان داستان را حفظ کنند، به مدیوم خطابه روی می‌آورند. پس یک مشکل جدی ما مشکل زبان است. در سینمای ایران دوربین آخرین مدل ، دستگاه صدابرداری و سالن و دستگاه نمایش فیلم و جشنواره و همه این چیزها موجود است، اما در زبان داستان تسلط کافی نداریم و نمی‌توانیم حرف‌های خوب‌مان را در یک فرایند درست، تبدیل به داستانی کنیم که تبدیل به خطابه نشود. ببینید هر ساله از مشکل و ضعف فیلمنامه حرف زده می‌شود و فیلمنامه‌نویسان ما هم سعی خود را می‌کنند، اما چون زبان سینمای ما ضعیف است کاری از پیش نمی‌رود. دقت داشته باشید که این ضعف زبانی در سینما فقط مربوط به فیلمنامه نمی‌شود. موضوع این است که زبان سینما فقط در مرحله متن و کاغذ خلاصه نمی‌شود که بخواهیم همه مشکلات را بر دوش فیلمنامه نویسان بیندازیم. بلکه ضعف زبان سینمایی ما در مراحل مختلفی چون فیلمنامه، کارگردانی، فیلمبرداری و صدا و... هم وجود دارد. ما به آنچیزی که اسم آن «سینما» است وارد نیستیم. چون سینمای ما مگر چه قدر عمر مفید داشته و از این چندین هزار فیلمی که تا الان ساخته شده است چندتای آنها به معنای واقعی دارای زبان سینمایی درست بوده‌اند؟

بحث آموزش در سینما بسیار جدی است و متاسفانه همواره هم مورد غفلت بوده است. از یک سو باوری بوجود آمده که سینما را بی‌نیاز از آموزش می‌داند. از سوی دیگر هم آموزش‌های دانشگاهی ما ناکار آمد است.

بله. این بحث آموزش سینما باید جدی‌تر گرفته شود و باید به نوع آموزش هم حساس بود. آموزش سینما به خواندن چند کتاب، کار کردن با نرم افزارهای تدوین و یا دانستن فاصله کانونی لنزها میسر نمی‌شود. بلکه ما باید زبان سینمایی مناسب با فرهنگ بومی خودمان را کشف و کسب کنیم. اگر قرار است آموزه‌های‌مان را از سینمای دنیا بگیریم باید آنهایی که با ما سازگاری دارد را بگیریم. اما واقعیت این است که اگر بخواهیم همه قواعد را از آنها بگیریم یا چیزی تحت عنوان قوانین ژانری از خودمان اختراع کنیم، اینها چیزی جز راحت طلبی در هنر نیست که به شدت دشمن خلاقیت است. هم ماده درسی و هم روش آموزش ما باید با طبیعت هنرمند شرقی و ایرانی سازگار باشد. اینکه کتاب‌های ترجمه‌شده را تدریس کنیم، آموزش نیست؛ آموزش باید همراه با کشف باشد، مانند آموزشی که در حلقه‌های شعری اتفاق می‌افتد. شعر به عنوان یک جریان هنری به این علت ادامه پیدا می‌کند که شاعران سرحلقه‌هایی تشکیل می‌دهند و با بچه‌های شاعر کار می‌کنند و به آن‌ها فنون شعر را یاد می‌دهند. آن جوان نیز با احساس، دغدغه و قریحه خود شعر می‌گوید و اگر شعرش ایراداتی در حوزه معانی و بیان و بداعت داشته باشد در مورد آن ایرادات همفکری می‌شود و هنرمند در این مسیر هم ساخته و هم مسلط می‌شود. این شکلی است که می‌تواند تبدیل به جریان شود اما وقتی اتفاقات در سینمای ما کاملا فردی است طبیعی است که مسائلی را مطرح می‌کنند که فقط طیف‌های محدودی را دربر می‌گیرد و کارکرد زیادی هم ندارد.

بر مبنای چیزی که فرمودید می‌توان گفت یکی از مشکلات اساسی سینمای اجتماعی ما این است که خود این سینما به صورت «اجتماعی» پیش نمی‌رود!

بله. مشکل مربوط به آموزش سینما واقعا این است که به صورت فردی انجام می‌گیرد. حتی شاید گاهی آموزش ما شکل اجتماعی هم داشته باشد، ولی در درون آن پویایی و فعالیت جمعی دیده نمی‌شود. البته نباید فراموش کرد که ما در سینما چندان سابقه نداریم و شاید یکی از دلایل این مشکل هم همین باشد. ذات خود سینما هم جوری است که آدم ها را از هم می پراکند. شهرت و این چیزها قوام حلقه ها و جمعیت ها را آسیب پذیر می کند که برای این هم باید فکری کرد.

شاید کسی معتقد باشد که یکی از دلایلی که سینماگران سراغ یادگیری زبان خوب سینما نمی‌رود این است که اصلا تعهد یا دغدغه‌ای برای سینماگر مطرح نیست که بواسطه آن بروند آموزش ببینند و حرفشان را بزنند. این را قبول دارید؟

شاید علت این در چند سطح قابل بررسی باشد. می‌توانیم علت را هم در خود فیلمسازان جستجو کنیم، هم در سطح کلان و کلیت شرایط اجتماعی بررسی کنیم. در سطح کلان شاید فقدان ساختارهای درست بخشی از دلایل باشد. برای مثال در بحث ساختارها، آیا فضایی وجود دارد که آدم‌ها با هم تبادل افکار کنند؟ آیا ساختارهایی وجود دارد که دغدغه‌های جدی عمومی را در یک شرایط صحیح به فیلمساز معرفی کنند؟ فقط نمی توان مشکل را تنها در سطح فیلمساز مطرح کرد. این منصفانه نیست. ما با یک منظومه سینمایی مواجه‌ایم و برای حل مسئله باید کل منظومه سینمایی کشور را نگاه کنیم. چون در همین شرایط فیلمسازانی هستند که در فقدان ساختارهای مناسب با خویشتنداری سعی می‌کنند فیلم خوب بسازند، مراقبه دارند، مطالعه می‌کنند، دشواری‌ها را تحمل می‌کنند و... . این‌ها خیلی تنها هستند.

بنابراین باید در رابطه با همه چیز صحبت کرد. منظورم این است که از بالا به موضوع نگاه کنیم تا متوجه شویم که چه کسی در این منظومه سعی می‌کند با مواظبت کار خود را انجام دهد و چه کسی کار نمی‌کند. چون به هر حال در نیروی انسانی سینما مدیر، فیلمساز، استاد و مدرس و پژوهشگر و مطبوعاتی و منتقد و بازیگر و فیلمبردار ... هم هستند که هر کدام قسمتی از این دستگاه را می‌سازند.

اگر متوازن نگاه کنیم طبیعتا می توانیم انتظار داشته باشیم که اتفاقا به صورت متوازن رخ دهند. باید کل مجموعه را ببینیم. حتی اگر دنبال سینمای اجتماعی خوب هستیم، اول باید در مبانی نظری تعریفی از سینمای اجتماعی خوب ارائه بدهیم که برای همه اغنا کننده و هیجان انگیز و قابل قبول باشد. بعضی وقت‌ها در سینمای ما از مسئول گرفته تا کسی که در سالن سینما کار می‌کند، فکر می‌کنند سینمای اجتماعی یعنی سینمای خیابانی، یا سینمایی در رابطه با آدم‌های معتاد و یا فقرا و... . در چنین شرایطی چقدر بین اندیشمندان علوم اجتماعی و اهالی سینمای ما ارتباط برقرار شده است؟ خب طبیعی است این نگاه به تغییر و وسعت احتیاج دارد و تغییر این نگاه تنها بر عهده فیلمساز نیست بلکه اندیشمندان و حتی رسانه‌ها هم باید در این رابطه کار بکنند. مثلا وقتی این همه کاغذ و جوهر و بایت و کیلو بایت در رسانه‌ها صرف حاشیه می‌شود چرا باید همه چیز را از سینماگران مطالبه کنیم؟ خب رسانه‌ها هم باید کوشش خود را در رابطه با تعریف سینمای اجتماعی، جامعه‌شناسی سینما یا روش تحقیق در سینما و... انجام دهند. کم هستند رسانه‌هایی که در این منظومه هستند و کاری جزء حاشیه‌پردازی انجام داده‌اند.

آیا پژوهشگری آمده درباره نحوه داستان‌گویی در متن داستان‌های مثلا عطار نیشابوری و مناسب برای سینما کار پژوهشی انجام بدهد و آن را منتشر کند. الان تنها منبع ما در رابطه با تحول شخصیت «سفر قهرمان» از کریستوفر ووگلر است. خب آیا این الگوی مطلوب ماست و آیا وقتی از این الگو استفاده می شود فیلم مورد نظر ما تولید می شود؟ این الگو از نمایشنامه های قدیمی و با زحمت استخراج شده و این زحمتی است که برای سینمای ما کشیده نشده است و ما داستان ها و حکایات خودمان را تجزیه و تحلیل نکرده ایم و از آن الگو و دانش و علم تولید نکرده ایم. البته تلاش هایی در عرصه ادبیات وجود داشته است اما تبدیل به متن آموزشی مناسب برای سینما نشده. می شود راحت اثبات کرد که همین عدم ارتباط بین مراکز و اندیشکده ها با سینما باعث شیوع پدیده هایی مثل پایان باز و یا فقدان وجود قهرمان در اثر می شود. طبیعی است که وقتی سینما علوم حاصله از کار اندیشکده ها برای برون رفت از مسئله های اجتماعی را نداند طبعا فقط مساله را طرح می کند و طبیعی است که پایان فیلم هم باز می ماند. فیلمی که توان ترسیم «فرایند حل مساله» را ندارد طبعا یک پایان ناگهانی که مساله به طور ناگهانی در آن حل می شود - برایش بی سلیقه گی محسوب می شود. تعامل با اندیشکده ها محل مبادله همین «فرایندها» ست. «فرایندها» موضوعات مهمی هستند. فیلم ها اگر حاوی «فرایند حل مسایل» باشند طبعا از آغاز بنای خود را بر حل مساله می گذارند و خودبخود فیلم قصه گو می شود و خودبخود فیلم نیاز به قهرمان پیدا می کندو یکی از عناصر اصلی کارهای قصه گو یعنی «تحول شخصیت» رخ می دهد. خب تعامل با حوزه های علم باید برقرار شود که این اتفاقات بیفتد و نباید گمان کرد علم و هنر روبروی هم هستند. افراد گاهی به تنهایی خودشان این ارتباطات را برقرار می کنند اما وقتی مطالبه کلان داریم باید در زمینه کسب علم و دانش کلان عمل کنیم. بنابراین اگر کمی از بالا نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که بخش‌های دیگری هم در وضع موجود موثر هستند که باید آن‌ها را هم پیگیری کرد. ما در بخش‌های سخت افزاری یعنی بخش‌هایی که می‌شود با چکش خردشان کرد، مشکلی نداریم. روزگاری بود که دچار کمبود نگاتیو بودیم اما الان این مشکل را هم نداریم. مشکل ما در بخش نرم‌افزار و زمینه‌های دانش‌بنیان است مثلا دانش و علوم مورد نیاز برای قصه‌گویی و زبان سینما.

علی معلم دامغانی در گفت وگو با تسنیم:

چاره سینما رقابت یا رفاقت با غرب نیست

استاد معلم ما در سینمای داخلی تقابلی بین فرهنگ شرقی و بومی خودمان و فرهنگ غرب را می‌بینیم که فکر می‌کنم خوب است همین تقابل را به عنوان آغاز بحث انتخاب کنیم. از یک سو سینما تکنیکی است که کاملا از غرب به ما رسیده و از سوی دیگر این داعیه وجود دارد که ما باید سینمای ویژه خودمان را داشته باشیم. نظر شما درباره این تقابل یا ترکیب چیست؟

همه چیز متعلق به خداوند است و او به عام و خاص روزی می‌دهد. کسانی که این را درک نکنند، راه را گم می‌کنند، هر چند شعارهای زیبا هم بدهند. مثلا غربی‌ها می‌گویند «مراقب حیوانات باشید» اما منش‌شان به گونه‌ای است که انسان‌ها را می‌کشند و قتل و غارت آدمی را مجاز می‌دانند و به انسان بیشترین توهین‌ها را می‌کنند، برای اینکه مدنیت آنها دروغین است. آن‌ها موجب رنج مردم در ناحیه‌های مختلف کره زمین شده‌اند و آدم‌ها را می‌کشند. بنابراین وقتی ما در برابر غرب قرار می‌گیریم با چنین موجودیتی مواجه هستیم.

درباره سینما باید بگویم امروز محور نوری‌ای شامل اینترنت، تلویزیون و ماهوارها و... وجود دارد که حاکم بر اطلاعات و ارتباطات شده است، سینما هم بخش ناچیزی از آن محسوب می‌شود که کاربرد اساسی در تربیت به معنای عام آن دارد. این محور نوری که غربی‌ها به آن خیلی اعتقاد دارند، یک محور ساده است؛ در نظر بگیرید که بین من و شما یک محور اطلاعاتی در جریان است، من آنچه که می‌اندیشم با کلماتی کدگذاری می‌کنم و این به شما می‌رسد، شما آن را در ذهن خود کدگشایی کرده و معنای آن را درک می‌کنید. بنابراین بین ما یکسری مفاهیم مشترک وجود دارد که به وسیله آنها می‌توانیم به‌راحتی حرف همدیگر را بفهمیم. وقتی وحی بر پیامبر(ص) نازل شد پیامبر مأمور شد آیات و سوره‌ها را به عربی مبین به کاتبین خود بدهد و آن‌ها را کدگذاری کند، یعنی وحی آسمانی به عربی مبین کدگذاری شد و تبدیل به علم و تئوری شد. آنگاه خدا به پیامبر(ص) القا کرد که باید آن را تبدیل به مناسک کنید! یعنی مثل یک نمایشنامه آن را اجرا کنید. این گونه وحی بر مبنای قاعده «شفع و وتر» تکمیل شد، کتاب و سنت ایجاد شد و پیامبر بر مبنای کتاب، سنت را به وجود آورد؛ کتاب از آسمان آمد اما نماز توسط پیغمبر(ص) ایجاد شد. این همان قاعده «تئوری» و «عمل» است که باید با هم باشند و جلو بروند. این‌ها مانند دو خط متقاطع هستند: یکی محور کتاب یا تئوری و دیگری محور سنت یا عمل. تئوری یا کتاب، عمل یا سنت محورهایی هستند که در نقطه «وتر» به هم متصل می‌شوند و اگر چنین محوری نباشد نمی‌توان حقیقتی را که به پیامبر(ص) نازل شد پذیرفت و درک کرد. این موضوع می‌تواند مبنایی برای ارتباط اندیشه و سینما باشد، چون همه هنرها هم تئوری دارند و هم عمل.

اما مواردی وجود دارد که غرب نوعی هنر را باب کرده که یا تئوری محض دارند و یا عمل محض؛ مثلا مانند رقص‌های غربی که فقط عمل است. رقص غربی تئوری ندارد، اما در مقابل رقص هند را در نظر بگیرید که هم تئوری دارد و هم عمل. یعنی اگر در رقص هندی کسی گردن خود را حرکت می دهد و یا دستش را تکان می‌دهد، حتما حرفی برای گفتن دارد یا چیزی را می‌خواهد القا کند. اما در رقص غرب چنین چیزی نیست. بر این اساس به نظر من باید مبنای سینمای ما همین رابطه تئوری - عمل باشد؛ یعنی در ابتدا ببینند هنر ما برحسب تئوری چیست و چه می‌خواهد بگوید تا عمل آن ارزیابی شود.

غرب هم مدعی ترکیب تئوری و عمل است، شما معتقدید باید آنچه تاکنون به عنوان تئوری سینما از غرب آموخته‌ایم را کنار بگذاریم و تئوری جدیدی ارائه کنیم؟

من اعتقاد دارم که ما شکل و معنی سینما و حتی کلمه سینما را نباید از غرب وارد کنیم. ببینید «چین» در اندیشه ایرانی‌ها سرزمینی بوده است که «مرغ هنر» که خداوند آن را به جهان فرستاده است و گاهی از آن به جبرئیل یا روح القدس تعبیر شده است از آنجا گذشته و هنر در آنجا رشد پیدا کرده است. به همین خاطر منشاء بسیاری از هنرها در چین است. حتی می‌گویند «مانی» در چین نقاشی را آموخت و کتاب ارژنگ یا «ارتنگ» را به وجود آورد، چنانکه مردم چین حکمت خود را با نقاشی بیان می‌کردند، مانی هم حرف‌های خود را از طریق نقاشی بیان کرد. اینکه برخی از مسائل هنری را به چین ربط می‌دهند به همین دلیل است؛ از جمله «سیمرغ» که می‌گویند همان «سئن مرگئو» است که سئن به معنای چین و مرگئو به معنای حکیم و دانشمند است و «سئن مرگئو» به معنای «حکیم چینی» است. حکیم چینی یا «سئن مرگئو» همان سیمرغ است، بخش «سئن» یا «سی» همان چینی است که دیار هنر بوده و «سی» در اینجا نماد هنر است چون چین زادگاه هنر است و اگر می‌گوییم «سی‌نما» منظور همان «سئن‌نما» است که یعنی «نمای هنری» یا «نمایش هنر». پس باید به خود هنر توجه کنیم و ببنیم به چه معنی است. هنر در لغت ما همان «هونره» متشکل از «هو» و «نره» است؛ «هو» یعنی نیک یا خوب و «نره» یعنی مَرد یا انسان. بنابراین«هونره» یا «هنر» به معنای نیک‌مردی، انسانیت و دور شدن از حیوانیت است. این حیوانیت درست همان‌چیزی است که غربی‌ها به آن گرفتارند و بنابراین غرب ماهیتا نمی‌تواند هنر و از جمله سینما داشته باشد، چون «هونره» و «انسانیت» ندارد؛ این را تاریخ غرب به ما می‌گوید! غربی‌ها در برهه‌های مختلف، جهان را خراب کرده و می‌کنند در حالی که انسان مأمور بوده است که شبان و کشاورز جهان باشد. ما انسان‌ها باید جهان را می‌کاشتیم و آباد می‌کردیم و از همه موجودات حمایت می‌کردیم در حالی که امروز آنانی که همه موجودات جهان از دست آنها در آزارند، همین غربیان هستند.

این اظهارنظر شاید عجیب باشد، امروز تکیه بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان سینمایی بر چیزی است که ما به عنوان سینمای غرب می‌شناسیم! چیزی که به عنوان سینما شاخته می‌شود از غرب آمده و اگر غرب سینما ندارد، پس این چیزی که او به جهان شناسانده چیست؟

آنچه امروز غرب به جهان القا می‌کند و به دنیا می‌فرستد، سینما نیست، بیشتر صورتی از فساد است که با جذابیت نمایش داده می‌شود، یعنی یا اکشن است یا شهوت! هیچ فیلم غربی از این دو عنصر خالی نیست و تمام کوشش آنها این است که این دو مطلب را به خورد بشر بدهند. این‌ها نمی‌تواند در معنای اصیل هنر، هنر باشند. اما چرا غرب این کار را می‌کند، چون وقتی شما شهوت را در یک ملت تحریک کردید، بی‌اختیار به آن سمت می‌روند و وقتی بی‌اختیار رفتند آن وقت است که جنگ و درگیری ایجاد می‌شود. غرب این شهوت را برای شاخ به شاخ شدن می‌خواهد. یعنی در این بازی احمقانه، غربی‌ها می‌خواهند مردم را به حالت مستی شهوانی و خشن دچار کنند و به جایی برسانند که آنها با هم درگیر شوند. چون این درگیری کاملا به سود غرب است.

البته غربی‌ها هم مثل ما انسان هستند، ما قصد توهین به آنها را نداریم، حتی این اواخر زحمت‌های زیادی هم کشیدند و تکنیکی که امروز بشر در اختیار دارد از زحمت‌های آنها است و این اصلا کار بی‌ارزشی نیست! اگر چه ایجاد و فراهم‌آوری این تکنیک در طول تاریخ برای خودشان جز نامردمی و آزار دیگران حاصلی نداشته است! اما ممکن است از آن استفاده‌های خوب هم بشود.

نظرتان درباره نوع مواجهه ما با غرب در سینما چیست؟

ما در مواجهه با غرب معمولا دو راه را دنبال می‌کنیم، یا می‌خواهیم با غرب رقابت کنیم، یا می‌خواهیم با آنها رفاقت کنیم، که هر دو اینها ما را به یک ورطه می‌اندازد! غرب شیطانی است که ما را دعوت می‌کند و می‌گوید یا با ما کشتی بگیرید و یا با ما رفیق بشوید، که در هر دو صورت ما شکست خورده محسوب می‌شویم. ما باید زمین بازی را عوض کنیم.

ما در عالم دو قطب بیشتر نداریم: منفی و مثبت. عده‌ای قطب منفی را بروز می‌دهند و عده‌ای قطب مثبت را. امام حسین(ع) قطب مثبت را ثابت کرد تا قطب منفی پاک شود. ما هم باید چنین کاری را انجام دهیم، برای چنین کاری در مرحله اول باید خودتان باشید، چون اگر بخواهید رقابت یا رفاقت کنید بازی را می‌بازید. شیوه ما نباید مانند آنها ترساندن باشد، شیوه ما باید شیوه رحمت باشد، چون پیامبر ما پیامبر رحمت است! به همین خاطر ما با سلاح آب می‌جنگیم تا آتش را خاموش کنیم.

به نظر می‌رسد سینمای امروز ایران، به شدت بین رقابت و رفاقت با غرب در رفت و آمد و نوسان است، اما شما معتقدید که هر دو این‌ها اشتباه است؟

بله. به نظر من درست است که منفی در مثبت، منفی می‌شود، اما اگر روی همان منفی، علامت مثبت را بگذاریم، منفی محو می‌شود. من نمی‌گویم همه چیز را پاک کنیم، اما می‌گویم نوعی از پاکسازی ضرورت دارد. ما این همه فیلم ساختیم! آیا داستان و ایده‌ها و مضامین‌اش از خودمان، از قرآن و معارف فرهنگی‌مان بوده است؟ یا اینکه آن را پلان به پلان حتی از جهت شکل و رنگ از غرب تقلید کرده‌ایم؟ اگر تقلید می‌کنیم کارمان غلط است. به نظر من کارهایی که در مورد سریال امام علی(ع) و مختارنامه انجام داده‌ایم چشمگیر است، و هر کسی هم بیاید بگوید که این کار را آدمی انجام داده است که خودش مدعی سینما است، من می‌گویم خیر! فضیلت بزرگ او این است که خودش را در این راه نادیده گرفته و از روستا و جریان تعزیه آمده است و برای این است که قصه را مانند تعزیه تعریف می‌کند و به جان آدم می‌نشیند. آیا آقای میرباقری به امور فلسفی، سیاسی و جامعه‌شناختی خاصی که در تاریخ آن دوره‌ها وجود داشته دست یافته است که تونسته آن آثار را بسازد؟ من می‌گویم خیر، گاهی ساده‌ترین کارها، مشکل‌ترین کارها است و پیروی از ساده‌گی است، به شدت مشکل است. اگر بعضی از کارها در چشم ما جلوه می‌کند، نباید فکر کنیم از پیچیدگی آن‌ها است، اتفاقا از سادگی آن‌ها است. زیرا هر چه ساده‌تر باشد جلوه و جمالش بیشتر است و آقای میرباقری از این لحاظ آدم موفقی بوده است.

در مورد آثار تولیدی سینمای اجتماعی ایران نظرتان چیست؟

امروز اگر انسان در مورد برخی از مسائل نظرش را بگوید ستم کرده، و اگر نگوید هم به نوع دیگری ستم کرده است. برخی از جریانات هنری هستندکه دانشی هم دارند، اما چیزی که درس می‌دهند بی‌معنی و عبث است. شما هرچه را که از غرب آمده می‌توانید مصادره کرده و پشتوانه خود کنید؛ شما نیروی قطب مثبت عالم را دارید و باید آنچه را از غرب آمده مورد استفاده قرار دهید تا آن نیرو به نتیجه برسد.

من نه تکنولوژی و نه حتی دانش و ابزار تولید آثار سینمایی را نفی نمی‌کنم چون اگر بنیاد مسائل درست باشد، فرقی ندارد که عوارض و ابزارها از کجا آمده باشد و اسم این نه رقابت است و نه رفاقت، بلکه گوهری است که در خاک قرار گرفته اما نباید بگذاریم که در همین خاک بماند. ما می‌توانیم آن‌چیزی را که از غرب آمده بگیریم و به آن هویت خودمان را بدهیم، نه اینکه آن‌ها، هویت ما را بگیرد. اگر این هنر را نداریم باید کمی صبر کنیم و از راه دیگری خودمان را محکم کنیم. فرآورده‌های غرب نباید ما را از هویت خودمان دور کند و مثلا نگاه دنیایی و علم‌زده را در ما پرورش دهد.

اساسا اهل سینما رفتن هستید؟

من همه فیلم‌های کلاسیک، غیرکلاسیک را بنا بر اقتضا می‌بینم، فیلم‌های چارلی چاپلین و... را با دقت زیاد دیده‌ام، اما گمان نمی‌کنم فیلم دیدن فضیلت باشد. فیلم هم مانند بسیاری از پدیده‌های امروزی، پر از راز و رمز است و اگر به چشم عبرت در آن نگاه کنیم، ممکن است درس‌های زیاد و شگفت‌انگیزی بگیریم؛ واقعا یکی از ابزار تربیت در روزگار ما همین سینما و تئاتر است. حتی موسیقی هم همینطور است. به نظر من سینما باید حیات داشته باشد و به کارش ادامه دهد و دوره‌های مختلف را طی کند تا به هویت خود دست یابد.

سینمای ایران که ادعای ساخت فیلم‌های ارزشی زیادی دارد، تا چه حد توانسته به رسالتی که درباره آن سخن گفتید عمل کند؟

به نظر من بیشتر درگیر تقلید بوده‌ایم و غرب هم به دلیل کفرش در عرصه سینما همیشه یک قدم جلوتر از ما بوده است. مثلا ما هنوز جرات نکردیم شکل امامان را حتی در تعزیه نشان دهیم اما آنها از بی‌قیدی و لاابالی‌گری‌شان «ده فرمان» را ساختند یا برای عیسی(ع) فیلم ساختند اما ما هرگز جرات نکردیم حتی در نقاشی‌هایمان برای آنها صورت ترسیم کنیم. ولی به هر حال تقلید از آن‌ها به شدت در عرصه هنر رواج دارد.

مجیدی در حال حاضر بر بالای بام بلندی رفته است که دیگر نمی‌تواند از پله‌ها پایین بیاید. یا باید خود را به زمین بیاندازد و در این صورت چیزی از او نمی‌ماند یا باید به صورت کبوتر سفیدی دربیاید و به آسمان برود

اگر بخواهیم به فیلم‌هایی که ارتباط خود را با فرهنگ بومی ایرانی حفظ کردند، اشاره کنید، چه فیلم‌هایی مدنظرتان است؟

به نظر من فیلم‌هایی که مرحوم علی حاتمی می‌ساخت و یا فیلم‌هایی که بهرام بیضایی می‌ساخت، به فرهنگ ایرانی نزدیک هستند. بیضایی به اساطیر قدیم ایران مخصوصا اساطیر میترایی آگاهی دارد و در فیلم‌هایی مثل «باشو غریبه کوچک» آن را آورده است. ما در فرهنگ اساطیری‌مان زنی به نام «آناهیتا» داریم که مادر «میترا» است. او مادرِ بزرگ جهان است و این مادر در فیلم «باشو غریبه کوچکَ» در قالب آن زن در شمال ایران نقش بازی می‌کند؛ یک بچه یتیم و جنگ‌زده به او پناه می‌آورد؛ به او که مادر همه است و حتی برای مردم ده، شوهر خود و بچه‌هایش مادر است!

یا مثلا در فیلم «مادر» ساخته علی حاتمی، مادری را می‌بینیم که سه گروه بچه دارد و بچه‌ها از نظر نژادی با هم فرق دارند، یکی از بچه‌ها همان است که حقایق را می‌داند و دیالگوی دارد که خیلی جالب است، می‌گوید«مادر مرد، از بس که جان ندارد»!

یا مثلا داریوش مهرجویی در فیلم‌اش چهار طبقه را ایجاد کرده است که در طبقات بالا مرفهان جامعه هستند، در طبقات وسط صوفی‌مسلکان و طبقات پایین هم اوباش‌های باباشمل هستند. یا مثلا در فیلم «شاید وقتی دیگر» سه زن هستند که یک نفر آن را بازی می‌کند، یک زنی که مادر دو زن دیگر است و... اینها حقیقت‌هایی هستند که فرهنگ ایران را تصویر می‌کنند و گاهی هم نظرات منفی و تلخی مثل «مادر مرد از بس که جان ندارد» در آن‌ها مطرح می‌شود. «هزاردستان» هم از نظر من یک شاهکار بود؛ علی حاتمی مطالعات عمیقی در رابطه با دوره قاجار داشت و عصر قجری را خیلی خوب می‌شناخت.

نظرتان درباره آثار آقای مجیدی چیست؟ امسال قرار است اثر اخیرشان «محمد(ص)» هم نمایش داده شود.

ایشان کارهایی در دوره بی‌ادعایی داشتند که ماجرای دیگری است؛ ایشان در حال حاضر فیلمی را در دست گرفته که امیدوارم موفق شود، چون کار و امتحان خطیری است. او بر بالای بام بلندی رفته است که در واقع دیگر نمی‌تواند باز گردد و از پله‌ها پایین بیاید یا باید خود را از پله‌ها پایین بیندازد و دیگر مجیدی‌ای وجود نداشته باشد! یا اینکه به آسمان برود. او دیگر راهی به طرف زمین از طریق پله ندارد، بلکه باید به صورت کبوتر سفیدی دربیاید و به آسمان برود.

در ابتدای انقلاب نظریه‌ای بود که می‌گفت سینما ابزار تکنیکی جهان مدرن است و نمی‌شود از طریق آن محتوای دینی را منتقل کرد. اما شما گفتید می‌شود آن را درست استفاده کرد و در راستای هدف‌های ارزشی هم به کار بست؟ این نظر تا حدودی با کارها و نظریه‌پردازی‌های شهید آوینی نسبت دارد. نظرتان درباره ایشان و اعتقادشان در حوزه سینما چیست؟

من آقای آوینی و برخی دیگر از دوستان فعال در این حوزه را از نزدیک می‌شناختم. ایشان آدم خوبی بود که رفت و رفت تا به شهادت رسید و بدانید که شهادت چیزی نیست که به راحتی آن را به آدم بدهند. آن بزرگوار در آن روزگار که تازه از دوره شاه گذر کرده بودیم، در راه عجیبی که باز شده بود قدم گذاشت. آدم‌های خوش‌ذوقی مثل شهید آوینی کارهایی کردند که نوعا درست است. یعنی مثلا به عنوان مستندساز، کار ایشان از درخشانترین کارها است. اگر جهان صدسال دیگر هم دوام بیاورد، این مستندهایی که ساختند از کارهایی است که نسل‌های بعدی به چشم تحسین به آن نگاه می‌کنند. بنابراین کارهای ایشان در حوزه مستند قابل قبول است. اما برخی از عقاید ایشان در واقع تکرار همان حرف‌های غربی‌ها است؛ به همین دلیل ما از نسل شما می‌خواهیم که انتخابی رفتار کنید. مثلا حرفی که من زدم را باید ببینید که مطابق معیار است یا خیر و آیا ما معیار هستیم؟ معیار قرآن و اعتقادات اصیل ما است.

مستندهایی که آوینی ساخت از کارهایی است که همه نسل‌ها به چشم تحسین به آن نگاه می‌کنند. اما برخی از عقاید او در واقع تکرار همان حرف‌های غربی‌هاست؛ به همین دلیل ما از نسل شما می‌خواهیم که انتخابی رفتار کنید

یادداشت ❖ محمدرضا آزادی

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش نهم

خشونت میکنم، پس هستم: ما اینجاییم

● خشونت بی آرمان

طی شورش هایی که در پاییز ۲۰۰۵ در حاشیه ی شهرهای فرانسه رخ داد هزاران خودرو به آتش کشیده شد و خشم مردم به شدت فوران کرد ،. طبق معمول گمانه زنی های متعددی در مورد علت هرج و مرج ها مطرح می شد . عده ای رویدادهای می ۶۸ پاریس را یاد اور می شدند و معتقد بودند با جنبش اعتراضی جدیدی روبرو بودند . اما این مقایسه یک مشکل اساسی داشت . اگر رویداد های می ۶۸ قیامی آرمان گرایانه و کنشی به غایت سیاسی بود ، شورشهای سال ۲۰۰۵ کاملا برعکس بودند . . اعتراض کنندگان هیچ درخواستی نداشتند و خشمی آنی و ساده باعث شده بود چنین خرابی هایی به راه بیندازند . آنها در نهایت . براساس نوعی دل آزردگی از نادیده گرفته شده بودن درجامعه فرانسه ناراضی بودند . ورای تمام تحلیلهای روشنفکران و نظریه پردازان بسیاری قضایا را اینطور تحلیل میکردند که این خشونت ها عموما هدفمندی و آرمانی ندارند و نباید در پس آن به دنبال واکاوی هدف و دلیل اساسی بود . داستانی درباره کارگری وجود دارد که گمان دزدی درباره او می‌رفت . هر روز عصر وقتی کارخانه را ترک می‌کرد چرخ‌دستی‌ای را که با خودش می‌برد به دقت می‌گشتند. نگهبانان نتوانستند چیزی پیدا کنند. چرخ‌دستی همیشه خالی بود. سرانجام کاشف به عمل آمد که کارگر یادشده خود چرخ‌دستی‌ها را می‌دزدیده است.

این مثال به خوبی تکلیف ما را با این نوع خشونت روشن میکند . باید به تصاویر واضحی که از جلوی چشممان می گذرند در این نمونه ها اعتماد کنیم و این جمله پیش پا افتاده و تکراری که در دوران پسا ایدئولوژیک به سر می بریم چندان هم بیراه به نظر نمیرسد و نباید انتظار معنایی در پشت هر واقعه را داشته باشیم.

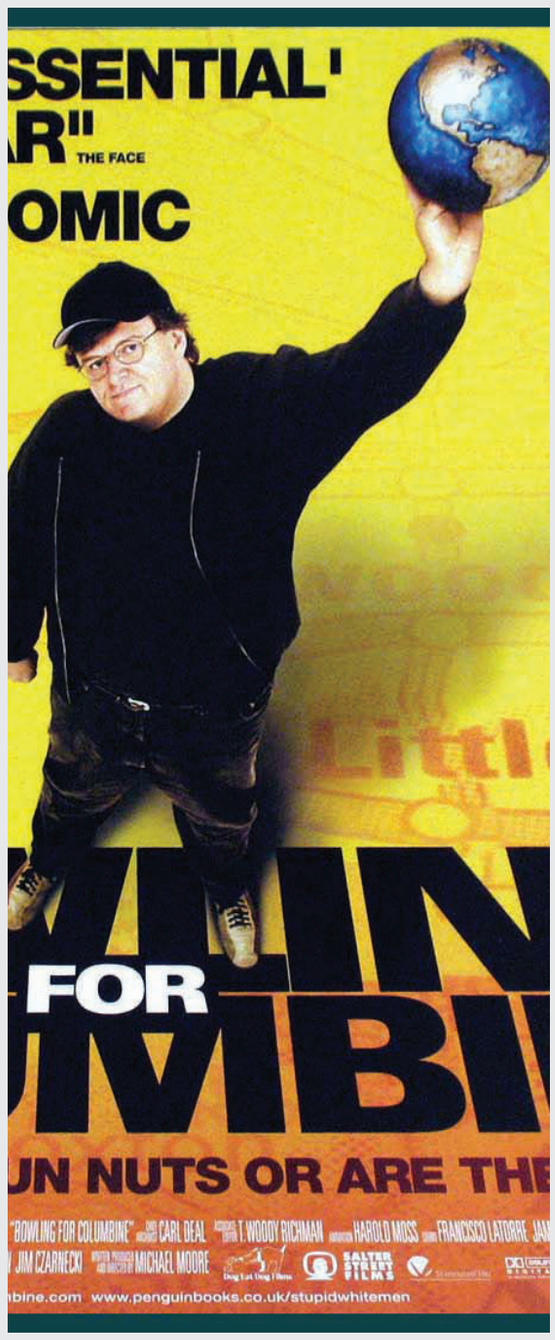
نمود این گونه در سینما اتفاقا وامدار یک داستان واقعی است . ۲۰ آوریل ۱۹۹۹ اریک هریس و دیلن کلبولد به همراه ۴ تفنگ و ۹۹ بمب دست ساز وارد دبیرستانشان می شوند ، ۱۲ نفر را می کشند ، ۲۴ نفر را زخمی می کنند و چندین بمب درقسمتهای مختلف مدرسه منفجر می کنند و آخر سر هم خودشان را می کشند.

این کشتار به عنوان فجیع ترین کشتار دهه ۹۰ آمریکا و بدترین اتفاق در مدارس این کشور لقب گرفت . کمپینهای مختلف ممنوعیت خرید و فروش آزاد سلاح شکل گرفت و تا ماهها بحث بر سر این داستان ادامه داشت . مایکل مور مستند معروفی به نام « بولینگ برای کلمباین » از این واقعه ساخت که جانی تازه به جنبشهای اعتراضی ضد حمل آزادانه سلاح و خرید و فروش آن دمید . اما نمونه مورد اشاره ما ، فیلم « فیل » به کارگردانی گاس ون سنت فیلمساز فرانسوی است.

فیلم با تعقیب ادمهای مختلف توسط دوربین پیش می رود که خط زمانی را هم در سکانسهایی به هم می زند . این فضای دنبال کردن سایه وار افراد مختلف در پلان های طولانی (که نمونه ایرانی آن ماهی و گربه است) فضایی وهم آور و مضطرب کننده را به همراه دارد . این حرکت دوربین در پشت سر شخصیتها شباهت عجیبی هم به بازی های کامپیوتری مبارزه ای و خیابانی دارد که با قهرمان همراه می شوید و هر لحظه کسی سر راه او سبز می شود و برایش دردسر درست میکند . این یاد آوری در ناخودآگاه ما دلهره و ترس را به همراه خودش می آورد . دو نوجوان بی خیال در خانه هستند . درسکانسی بازی کامپیوتری میکنند و ادم میکشند و در سکانسی دیگر سفارش اسلحه می دهند و اماده حمله می شوند . جزییات حمله را مو به مو و در کمال آرامش روی کاغذ کشیده اند ، تعداد زیادی بمب دست ساز دارند و بارها برای امروز تمرین تیر اندازی کرده اند . دنیای بیرون از این دو نفر ، به طور کلی محیط مدرسه بعد از وروشان به طور کامل به هم می ریزد این فصل جاییست که تمامی ادمهایی که از فیلم همراهشان بودیم و هر آن منتظر بودیم برایشان اتفاقی بیفتد انگار غافلگیر شده اند . کشتن آدمها کوچکترین تغییری در چهره و حرکات دو قاتل نوجوان ایجاد نمی کند . گویی حس انتقام یا چیزی از این دست هم در وجودشان نیست . یک خشونت بی آرمان و بی دلیل . خشونت برای هیچ.

در سکانسی می بینیم که یکی از همین دو جوان نفرتش را نسبت به جنگ عراق اعلام می کند و با گرسنگان آفریقایی همدلی می کند ولی خشونت دامن خودش را می گیرد و به بدترین نحو مرتکبش می شود.

مفهوم « واپسین انسان » نیچه بی شباهت با این دو نوجوان نیست . موجودات دلمرده ای که هیچ گونه پای بندی بزرگی ندارند ، ناتوان از رویاپردازی و خسته از زندگی هستند.



ساعت به وقت فرانسه

فردریش نیچه فیلسوف آلمانی در «غروب بتها» نوشت: تمامیِ فرهنگ و ادبیات کلاسیک فرانسه از خاک دلبستگیِ جنسی بر رسته است؛ در آن همه جا می‌توان پیِ ادبِ زن‌نوازی، حس و حال رقابت جنسی، پیِ زن گشت و دستِ خالی برنگشت...» درست است که نیچه دشمن فرهنگ لوس فرانسه بود و این دشمنی در عبارت فوق کار خودش را کرده، اما آنچه نیچه با عنوان زن‌نوازی و فرهنگ زنانه دور از جدیت هنری و فرهنگی در فرانسه بر آن دست می‌گذارد عاری از حقیقت نیست و از آنجا که روشنفکری ایرانی مسیرش را از پاریس به تهران طی کرده، این موضوع به بخشی از جامعه روشنفکری ایرانی هم ارتباط می‌یابد.

نقش پررنگ فرهنگ، هنر و ادب فرانسه در فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» از این نظر قابل اعتنا است. فیلم با سکانس عزیمت لیلا حاتمی از پاریس به تهران و سپس به رشت آغاز می‌شود. رشت بیش از باقی شهرهای ایران می‌تواند نماد خاستگاه روشنفکری چپگرایانه متاثر از سارتر و کامو باشد و بی‌جهت این لوکیشن برای فیلم انتخاب نشده است.

فیلم با بر هم زدن روایت خطی در آثار کلاسیک، سعی در القای مدرنیسم هنری دارد و به نظر می‌رسد سازندگان آن تحت تاثیر فیلم «نیمه شب در پاریس» وودی آلن قرار دارند؛ بویژه روایت پاره پاره و گم شدن خط زمانی، این ادعا را قوت می‌بخشد. اما این فیلم بیشتر «روایتی نیمه‌کاره از رشت» است تا رویایی نوستالژیک که ارتباط فرهنگی درستی با فرهنگ بومی آن دیار برقرار کند! نیمه‌شب در پاریس با ارائه فکت‌هایی از خود پاریس منطق داستان را فراهم می‌آورد، اما در این فیلم قرار است فکت‌های غیرواقعی و روشنفکرمابانه از فرانسه، نسخه رشت به عنوان نماد خاستگاه روشنفکری در ایران را آنهم به شیوه‌ای لوس و غیرجدی بپیچد؛ از این رو منطق فیلم باورپذیر و واقعی از آب در نیامده است.

تم اصلی داستان فیلم نوستالژی عشق مردان به زنان است؛ مردان عموما به عشق‌هایشان نرسیده‌اند و از این رو فیلم سعی دارد نوستالژی عاطفی «گذشته» را روایت کند. این دقیقا همان محمل اساسی روشنفکری در فرانسه است. روشنفکری فرانسوی در برابر روشنفکری کشورهای دیگر اروپایی از جمله آلمان، مجارستان، انگلستان و حتی دانمارک همواره متهم به نوعی از ابتذال و پوچی بوده است؛ این نوع خاص از روشنفکری که پایش به ایران باز شد، عموما ستایشگر «گذشته» آن هم به قول نیچه در معنای «یادبودی» آن است، در حالی که در کشوری مانند آلمان یا اتریش، روشنفکران بیش از هر چیز معطوف به آینده اند و از این جهت آرائشان بر اندیشه مبتنی است نه احساسی نوستالژیک!

تاکید بر گذشته‌محوری نوستالژیک در «در دنیای تو...» نمود بیش از حدی دارد و این نوستالژی با بازی خوب بازیگران و البته موسیقی خوب کریستوف رضاعی در اثر جا افتاده است؛ همکلاسان و هم دانشگاهیان در برهه‌ای از هم جدا می‌شوند، بعد از چند سال دوری همدیگر را می‌بینند و همه حتی کسانی که ماجرای عاطفی هم نداشته‌اند در حسرت آن گذشته پراحساس که گویا در کشوری دیگر (مثلا فرانسه) سپری شده به ستایش روزهای خوش قدیم می‌پردازند. گذشته در این فیلم به عنوان نمادی از دوران خوش همراه با عشق و سرزندگی در برابر زمان حال نمایش داده می‌شود که هرکس به نوعی خاطراتی از عشق‌های به مقصد نرسیده دارد.

در کنار این‌ها، فیلم نمادهای دیگر هم دارد؛ از جمله نمادهایی برای برابرنهادن فرهنگ ایرانی با فرهنگ روشنفکرانه فرانسوی. در فیلم، انسان روشنفکر فرنگ(فرانسه) رفته در برابر کسانی که در رشت زندگی می کنند، قرار میگیرند و در سکانس گفت‌وگوی خاله و خواهر زاده معلوم می شود که این‌ها حرف هم را نمی‌فهمند. حتی فرهاد تا زمانی که خودش است، دیوانه‌ای بیش نیست که کارهایش موجب آزار انتلکتوئل آن‌ورآبی است. به همین خاطر آموزش زبان فرانسه ضروری است؛ حتی آن روشنفکری که ادعای پختگی دارد در برابر جنس ناب انسان فرانسوی، چیزی برای گفتن ندارد. آنتوان این را در مواجهه با فرهاد و بحث بر سر تلفظ صحیح عبارت‌های فرانسوی به رخ او می‌کشد. نسل بعدی باید این زبان را بیاموزد و نسل امروز هم با همه هنرمندی‌اش باید وارونه گردد؛ این تنها راهی است که می‌توان با آن در خانه را به روی خود باز کرد. همچنین یکی از تلاش‌های فیلم، این است که رشت تا جایی که امکان دارد، یک پاریس در ابعاد خردتر در نظر گرفته شود؛ با انتقال احساس‌های نوستالژیک زن‌نوازانه که چندان ارتباطی هم با فرهنگ شمال ایران ندارد، با نمایش معماری و فضاهای نزدیک به هنر غربی، نشان دادن تابلوهای هنری دوره کلاسیک غرب و حتی گاهی هم به زور موسیقی، عامدا تلاش می‌شود رشت، پاریس‌تر از خود پاریس نمایش داده شود. این‌همانی رشت و پاریس و نزدیک کردن فضاها به یکدیگر کارکردی ندارند جز اینکه اظهار شود گریزی از این‌همانی فکری و فرهنگی نیست. چون تفاوتی چندان وجود ندارد، در رشت باران می‌آید، در پاریس هم می‌آید؛ فقط الفاظ با هم تفاوت دارند، در آنجا می‌گویند «باران»، در اینجا می‌گویند «وارش» و دو بار هم از دو شخصیت نماد فرانسه و ایران بر روی این معنا تاکید می‌شود. ندیدن تفاوت‌ها و غرایز فرهنگی، نگاه سوژه ای متافیزیکی به زندگی و فروکاستن فرهنگ به برخی از اداهای عاطفی درست همان چیزی است که عصبانیت نیچه به عنوان یکی از جدی‌ترین اندیشمندان غرب را نسبت به فرانسه برانگیخته است: «تمامیِ فرهنگ و ادبیاتِ کلاسیک فرانسه از خاک دلبستگیِ جنسی بر رسته است...»

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

علی غفاری در گفت‌وگو با تسنیم:

واقعی بودن، امتیاز مهم «ابوزینب» است

گویا ساخت فیلم «ابوزینب» در شرایط سختی صورت گرفته است. چه شد که سراغ ساخت چنین فیلمی رفتید. ایده اولیه فیلم از کجا شکل گرفت؟

ایده اولیه فیلم «ابوزینب» از مستندی ساخته مرتضی شعبانی به نام «زیتون تلخ» شکل گرفت. موضوع در مورد خانواده ای بود که مادر نقش مهم و اساسی در آن داشت. به نظرم موضوع جهان شمولی بود. چتری که این مادر بر سر این خانواده داشت و رشد و تکامل فرزندان خانواده برای من خیلی جذاب بود. فداکاری و رازداری این مادر، انگیزه ای برای ساخت «ابوزینب» شده بود. از طرف دیگر قصه به شدت قهرمان پرور است. قهرمان حلقه مفقوده‌ی سینمای ایران است و پرداختن به قهرمان از علایق من است که در این فیلم تحقق پیدا کرده است.

مضاف بر اینکه قهرمان این فیلم واقعی است. یکی از ویژگی های فیلم ابوزینب صادقانه مطرح کردن قصه‌ی فیلم است. در این فیلم سعی کردیم صادقانه بودن روایت را حفظ کنیم و لوکیشن‌های واقعی برای فیلم استفاده کنیم. مادر و همسر شهید در این قصه واقعی هستند، شخصیتهایی که در این فیلم می بینیم وجود خارجی دارند به هر حال یکی از امتیازات فیلم ابوزینب واقعی بودن آن است. داستان فیلم حقیقت محض است و تغییری نداشته است اما در شکل روایت سعی کردیم که فیلم را سینمایی و جذاب کنیم اما هیچ عنصر خارجی را به زور در فیلم تحمیل نکردیم.

برخی از انتقادهای که فیلمنامه می شود بخاطر همین است و همین باعث شده جذابیت لازمش را از دست دهد و فیلم‌نامه خارج از شکل کلاسیکش روایت شود؟

همین کار ما را سخت می کرد. خیلی پیشنهادات جالبی برای جذاب تر کردن قصه داشتیم ولی با آدمهایی مواجه بودیم که حضور دارند و اصلا نمی خواستیم که آن باور مخدوش شود. ما نمی خواستیم رمبو بسازیم و نمی توانستیم زیاد در روایت واقعی فیلم دست ببریم. یک ابوزینبی ساختیم که واقعی بود و مردم لبنان، او را می شناختند. اگر ابوزینب به دل بنشیند فقط به خاطر این است که از این ناحیه تزریق شده است که که حرف صادقانه ای در فیلم زده می شود. روان بودن قصه فقط به خاطر این است که واقعی است و هیچ دستی در آن نبردیم.

یکی از مشکلاتی که در حوزه سینمای اجتماعی داریم واقعی نبودن قصه‌ها است. اما در این فیلم بخاطر برخی محدودیتها، روایت فیلم به شکل واقعی نزدیک شده است.

قطعا در اطراف ما داستان های واقعی وجود دارد منتها هوش و درایت فیلمساز به این است که این اتفاقات واقعی را کشف کند. گاهی اوقات فیلمساز سراغ موضوعاتی می رود که احتمال وقوع آن یک در میلیون هم نیست. «ابوزینب» یک تجربه جدید برای من بود و موضوعاتی که در آن اتفاق می افتاد خودش دارای روحی بود که به فیلم انرژی می‌داد. حتی فیلمبرداری در محل واقعی به خود فیلم کمک می کند. یعنی در لوکیشن واقعی انرژی هست که به فیلم کمک می‌کند.

مثلا سکانس مهم و قلب فیلم در نقطه صفر مرزی جنوب لبنان و فلسطین اشغالی فیلمبرداری شد. سکانس انهدام پایگاه و خودرو های اسرائیلی را در فاصله چهل متری از نیروهای اسرائیلی فیلم برداری کردیم. خیلی هم به ما توصیه شده بود که در اینجا کار را نکنیم چون این اسرائیلی ها قابل کنترل نیستند و با شما درگیر می شوند ولی اصرار من این بود که در این لوکیشن فیلمبرداری شود. تجربه پر هیجانی که در ثمره اش را درفیلم هم دیدم.این در مورد خانه‌ها و معابر هم صدق می‌کند حتی در مورد انتخاب شخصیتها سعی کردیم واقعی و شبیه آنها باشد. تمام تلاش ما در این فیلم این بود که قصه واقعی را به سینما تبدیل کنیم.

نگارش فیلمنامه «ابوزینب» کار سختی بود و خیلی جاها از قواعد فیلم‌نامه نویسی فراتر می رفتیم چون می خواستیم فیلم روایت واقعی داشته باشد و برای این‌کار مقداری محدودیت داشتیم. فیلمنامه اولیه را یک داستان نویس لبنانی، در قالب داستانی حدود ۳۰۰ صفحه ای نوشته بود. قرار شد که فیلمنامه قصه را آقای محمود غلامی بنویسد ولی به خاطر محدودیت در گفتار از خیلی از ایده های جالبی که می‌شد برای این فیلم استفاده شود صرفنظر کردیم. اما در نهایت به قالب جالبی رسیدیم و آن هم صادقانه روایت کردن بود.

بازخوردها و واکنش‌ها نسبت به این فیلم در بین لبنانی ها چطور بود؟

در جشنواره مقاومت تعدادی از لبنانی ها حضور داشتند و خوشبختانه ارتباط آنها با این فیلم فوق العاده بود. پسر سید حسن نصرالله در کنار من نشسته بود، دختر عماد مغنیه هم در زمان اکران فیلم حضور داشت؛ عکس العمل آنها پس از تماشای فیلم فوق العاده بود. پیش بینی من این بود که فیلم برای آنها جذاب تر باشد ولی وقتی اینجا نمایش داده شد چون موضوع جوانی است و همچنین شخصیت مادر برای مخاطب ایرانی هم جذاب بود.

در انتهای فیلم از سخنرانی سیدحسن نصرالله هم استفاده کردید معمولا در فیلم های سینمایی چنین کاری معمول نیست تاکید شما برای استفاده از آن چه بود؟

این بخش از فیلم هم نشاندهنده‌ی واقعی روایت شدن فیلم است. به هر حال این موضوع را تا سالها کسی نمی دانست و اولین کسی که در قالب سخنرانی به صورت عمومی اعلان کرد، سید حسن نصر الله بود. بعد از سخنرانی ایشان در سال ۲۰۰۰ بود که فهمیدند که ابوزینب چه کسی است و بعد از سال‌ها این گونه هویتش مشخص شد.اساس فیلم هم بر مبنای سخنرانی سید حسن نصرالله بود و تا قبل از آن قصه ابوزینب یک رازی بود در دل آن مادر. سید حسن نصر الله حتی در بین دشمن اسرائیلی هم به سیدصادق معروف است.او تمام واقعیت را با مردمش در میان می گذارد.

جمهوری اسلامی نقش موثری در شکل‌گیری حزب الله داشته است و مفهوم مقاومت از ایران به لبنان منتقل شده است

اما حالا می بینیم که لبنانی ها از ایران هم در خیلی از مفاهیم چون جهاد و شهادت طلبی جلو زدند. در هنگام ساخت فیلم در لبنان چقدر این نوع نگاه دیده می‌شد؟

فیلم برداری در محل واقعی نیاز به انرژی مضاعف داشت اما بیشترین انرژی را از روحیه ضد صهیونیستی لبنانی‌ها می گرفتیم. مثلا اگر ما به لب مرز فلسطین اشغالی نزدیک می شدیم، وقتی دیده بان صهیونیست هشدار می داد؛ این لبنانی ها بودند که به ما می گفتند به هشدارها توجه نکنید و می گفتند که این خاک ماست. یک ذره ترس و دلهره در وجود لبنانیها نبود و در ده روز فیلمبرداری ما در کنار مرزها تمام شبکه های اسرائیلی تصاویر ما را پخش می کردند و می گفتند که به بهانه فیلمسازی اینجا آمدند و می‌خواهند تونل بزنند و عملیات علیه اسرائیل کنند. برعکس آن طرف مرز که ترس و دلهره صهیونیستها بود، اما در این سمت مرز شجاعت و انرژی بود.

فرهنگ مقاومت و ضدصهیونیستی از ایران به لبنان منتقل شده است. مردانی را در خاک لبنان دیدم که هر کدامشان قهرمان بودند و به عینه دیدم که اینها شکست ناپذیر هستند. قصه هایی که من آنجا دیدم از عهده ی یک فیلم سینمایی بر نمی‌آید و باید در این زمینه سریال سازی شود. متاسفانه ما در مورد خط مقدم انقلاب خود غفلت کردیم. ما به لحاظ نظامی و اعتقادی خیلی کمک کردیم ولی به لحاظ فرهنگی، کم‌کاری شده است. باید آنجا رفت و خط شکنی کنیم. برای همین است که می خواهم ابوزینب را در بخشی از کشورهای منطقه مثل مصر، اردن، ترکیه، لبنان و سوریه اکران کنیم و امیدوارم در این مورد سدشکنی شود.

شرایط فیلمسازی در لبنان چگونه است. آیا این امید وجود دارد که در آینده فیلم‌هایی از سینمای لبنان ببنیم؟

لبنان صاحب سینما نیست ولی به لحاظ امکانات، دوربین‌ها و ادوات فیلمسازی خوبی در آنجا هست. حتی سالن‌های سینمای خوبی در آنجا ساخته شده است. اما متاسفانه صنعت سینما ندارند، اگر کسی بخواهد آنجا فیلم بسازد با مشکلاتی چون کمبود نیروی متخصص انسانی مواجه است. تمام بچه‌های لبنان سر این کار به من خیلی کمک کردند ولی هنوز راه زیادی است تا به نیرویی متخصص تبدیل شوند.

در سالهای اخیر مسئولان ارشد نظام، صراحت بیشتری نسبت به حمایتهای نظامی ایران از لبنان و غزه اظهار کردند. فکر نمی‌کنید در زمینه فرهنگی هم باید این صراحت لهجه وجود داشته باشد؟

غفاری: دوره ای که هستیم عصر پنهان کاری نیست. الان باید با شهامت ایستاد و بگوییم که ما مقابل اسرائیل ایستادیم. جو ضدصهیونیستی و ضد امپریالیستی با شجاعت باید مطرح شود. الان وقتی رهبر از کمک به غزه و لبنان می گوید پس فیلمساز هم باید سینما را سپر کند. ما هم می گوییم که ما هستیم و فیلم میسازیم و چهره کریه دشمن را به جهان معرفی می کنیم. امیدوارم که فیلم ابوزینب بتواند راه را باز کند. الان کار پنهان کاری نیست و باید گفت.

«شاهزاده روم» جهش فرمیک انیمیشن ایرانی

در سالهای گذشته انیمیشن‌هایی به چرخه اکران آمدند که کاراکترها و رفتارشان برای مخاطب کودک و نوجوان طراحی نشده بود. انیمیشن شما چگونه است. آیا مشکل پرداخت قصه و کاراکتر مناسب دنیای کودک در آن لحاظ شده است ضمن اینکه برای مخاطب بزرگسال نیز دیدنی باشد.

محمدیان: بخشهایی از داستان «شاهزاده روم» درام تاریخی است. پرداخت یک درام تاریخی در قالب انیمیشن و اینکه به دنیای کودک و نوجوان نزدیک شود کمی سخت بود؛ برای همین در چند بخش تغییر صورت دادیم که مقداری فضا بشکند و به دنیای کودک و نوجوان نزدیک شود. در خود قصه هم آن ظرفیتی که برای نوجوانان است را بیشتر کردیم. مقداری پردازش را دراماتیک‌تر و فضا را نوجوانانه‌تر کردیم. در گرافیک و تصویرسازی هم این فضا را شکستیم و رنگ و لعاب کار را بیشتر کردیم.

اما واقع امر این است که قصه، برای مخاطب عمومی است و نمی خواهم بگویم مخاطب بزرگسال یا کودک دارد. فضای این قصه راجع به شخصی است که ما خیلی بحث های جدی در موردش داریم. البته در پرداخت قصه به مخاطب کودک توجه داشتیم حتی در دوبله اول از کلمه موعود استفاده کردیم ولی در بازخوردهایی که از تعدادی کودک داشتیم، کلمه‌ی موعود نامانوس بود. حتی در مورد عدالت صحبت کردیم و خیلی از این بچه‌ها می گفتند که عدالت یعنی چه؟ برای همین سطح مفاهیم را پایین تر آوردیم یک مقدار کلمات را شکستیم تا قابل فهم شود. علاوه بر کودک اتفاقا بزرگسالان هم می توانند مخاطب این قصه باشند و فضای سرگرم کننده ای دارد. تا دقایق ۴۰ تا ۴۳ فیلم، فضای قصه سرگرم کننده و جذاب می‌شود. از دقیقه ۴۳ به بعد و اینکه بانو ملیکا، آن خواب را می‌بیند، موقعیت طنز فیلم کم می‌شود و رنگ و لعاب جدیت‌تری به فیلم داده می‌شود.

«شاهزاده روم» برای مخاطب بزرگسال قصه ای جهان شمول دارد چون قصه ای مشترک بین جهان اسلام و دنیای مسیحیت است. حتی لوکیشن این قصه یعنی آن کاخی که بانوی بزرگ در آن هست، هنوز در استانبول وجود دارد که امروز یک فضای توریستی شده است. پس ما یک اتفاق تاریخی داریم که کمتر به آن پرداخته شده است. در شرایط کنونی که تلاش دارند بین مسلمانان و مسیحیان فتنه کنند روایت یک قصه‌ی مشترک می تواند نقش ویژه ای داشته باشد. با مسیحیان راجع به کسی حرف می زنیم که وعده آمدنش داده شده است. فردی که از نسل مسیحیت می رسد به شمعون و حواریون مسیح و یک نسلش به اسلام و پیامبراکرم می رسد.

پس در مفهوم اول یک فضای دراماتیک تاریخی و فضای عاشقانه ای است که با یکسری موقعیت‌های طنز که برای کودکان جذاب است، روایت می‌شود و یک لایه عمیق تر داریم که در طول قصه این فضا به وجود می آید. حتی بین مسلمانان ما سعی کردیم این قصه را جناحی و خیلی با زاویه نگاه نکنیم خیلی بی‌طرفانه قصه تاریخی را روایت می کنیم و داد نمی‌زنیم که این قصه برای مسلمانان و فقط برای شیعه است.

در بیان درام تاریخی و به خصوص اگر جنبه‌های دینی هم داشته باشد یک سری حساسیت‌هایی لحاظ می‌شود اینکه مرز بین پرداخت دراماتیک و واقعیت تاریخی چگونه حفظ شده است. اینکه فیلمساز به خاطر جذابیت‌های دراماتیک، واقعیت‌های تاریخی را تحریف نکند یا اینکه به خاطر روایت تاریخی واقعه از جذابیت آن کم نکند. در مورد این فیلم چگونه این موضوع را لحاظ کردید؟

محمدیان: ما واقعیت تاریخی را قلب نکردیم اما دربیان آن از نکاتی استفاده کردیم که به درام ما کمک کند و نکاتی که به درام کمک نمی‌کند را نیاوردیم. مثلا در روایات هست که تعداد خواب‌های بانو ملیکا زیاد است و نزدیک به پنج یا شش بار خواب دیدند اما اگر ما این را در انیمیشن می‌آوردیم شاید به ذهن مخاطب برسد که ایشان یک فرد خواب نما بوده است نعوذبالله! ما برای اینکه چنین فضاهایی پیش نیاید قسمت‌هایی از زندگی ایشان را آوردیم که به درام کمک کند و به قصه اصلی هم ضربه نزند. مثلا در تاریخ داریم که ایشان از دریا گذاشتند و با کشتی آمدند ولی بخش آخر را گذاشتیم که وارد بغداد می شوند.

این جزو باورها و اعتقاداتمان است و به این معتقدیم که کسی که برایش کار می کنیم مادر آن کسی است که ما را دارد می بینید خیلی دقت کردیم فیلم نجیب باشد.

جعفری: دکتر مطهری‌نیا از اساتید دانشگاه امام صادق (ع) مشاور تاریخی و مذهبی این پروژه بود در تمام مراحل این پروژه همراه ما بود. ممکن است در مورد بیان قصه اصلی فیلم بگویند که خاستگاه این قیصر در رم شرقی بود یا برخی بگویند، جایی در آفریقا بوده است و روایتی است که می‌گویند ایشان برای سودان است. ما با بچه های تاریخ در این موضوع صحبت کردیم روایتی متواتر است که می گوید حضرت ملیکا از روم شرقی آمدند. ما در همه این اتفاقات به روایت محکم‌ترچنگ زدیم. در این زمینه هم خودمان کارشناسی نکردیم بلکه از کارشناسی که متخصص این موضوع است استفاده کردیم.

نکته جالبی که در مورد قصه‌ی این فیلم وجود دارد این است که تا به حال کسی برای پرداخت آن ورود نکرده است. وقتی که این کار را برای دوبله آماده می‌کردیم؛ تعدادی از دوبلور ها گفتند ما خودمان شنیده بودیم اما نمی دانستیم ماجرا چیست؟ این برای ما هم لذت بخش است از این جهت که کاری کردیم که خیلی‌ها بعد از دیدن فیلم خوشحال می شوند که اطلاعاتی را دریافت کردند. شنیده‌اند مادر امام عصر(عج) از رم آمده است ولی دوست دارند آن را در قالب یک قصه کامل ببینند. مرجعی هم که بخواهند به آن مراجعه کنند در دسترس نیست و از منابع تاریخی و سنگینی است که کمتر به سراغش می‌روند.

ضرورت پرداخت به قصه‌های دینی و تاریخی برای جامعه‌ی ما واضح و قابل لمس است. اما فیلمی که قرار است در تراز بین المللی مطرح شود چه حرفی دارد که برای مخاطب بین المللی جذاب باشد؟

جوادیان: قصه ای که دراین فیلم روایت می شود مربوط به ۱۴۰۰ سال پیش است. حالا فارغ از اینکه ایشان مادرامام زمان (عج) است. بانو ملیکا نوه پادشاه قدرتمندی است و می توانست جایگاه اجتماعی بالایی داشته باشد اما از یک جای دنیا بلند می شود و می رود به جای دیگری که با یک آقایی که مقام معنوی دارد ازدواج کند. اگر چنین داستانی را غرب داشت تعداد زیادی فیلم درست می کرد. رابین هود یک داستان است اما چقدر فیلم دارد؟ در قصه تاریخی مثل شجاع می توان حرف روز اسکاتلند را زد. مفاهیم انسانی چون عدالت و عشق زمان بردار نیست. بازیگران و لوکیشن عوض می شود اما آن مفهوم زمان بردار نیست.

قصه‌ی فیلم قصه‌ی روز ماست و در بستر جامعه و در همه‌ی زمان‌ها جاری است. نیاز به حکومت صالح و رفع ظلم تا ابد و تا زمانی که اتفاق نیافتد در جامعه انسانی جا دارد این فیلم قصه ای بین المللی و بین ادیانی است. یعنی صرف مسیحیت و مسلمان نیست. منجی، منجی همه است. در این کار لوکیشن دو تکه جهان را به هم وصل می کنیم از لحاظ موضوع، درام عاشقانه است و همه دوستش دارند. اینکه چرا این داستان را انتخاب کردیم؟ علت بزرگش ارادت به امام زمان بود و کوچکش این که این داستان کشش دارد و داستان بین المللی است.

معمولا چنین پروژه هایی از حمایت‌های خوب نهادهای خاصی برخوردار هستند آیا در تولید این انیمیشن حمایت‌های مالی انجام شد؟

جعفری: نهایت تلاشمان در این پروژه این بود که استقلالش را حفظ کنیم. البته برای تأمین هزینه های مالی پروژه جاهایی هم رفتیم ولی برخلاف انتظار، نهادهایی که خیلی شعار می دهند و مدعی کار فرهنگی هستند، کاری نکردند. تنها حمایتی که داشتیم که به آن حمایت هم نمی‌توان گفت، یک وامی بود که از یک دستگاه گرفتیم که معادل ۵ درصد مبلغ هزینه پروژه است. در تولید این پروژه یکی سکه داد، یکی طلاهایش را فروخت، یک نفر پول کنار گذاشت و آدم های متعددی که برای این کار کمک کردند. اتفاقا برکت در همان پول ها بود و همان پول ها باعث شد که این پروژه ساخته شود. ما مشتاق حمایت آن نهادها بودیم ولی پول هایشان را جای دیگری هزینه می کردند اما امروز که خروجی را می بینند می خواهند پروژه را برای خود کنند. می خواهم بگویم که این پروژه مستقل ساخته شده است ولی اگر نهادی بخواهد حمایت کند از حمایتش استفاده می‌کنیم.