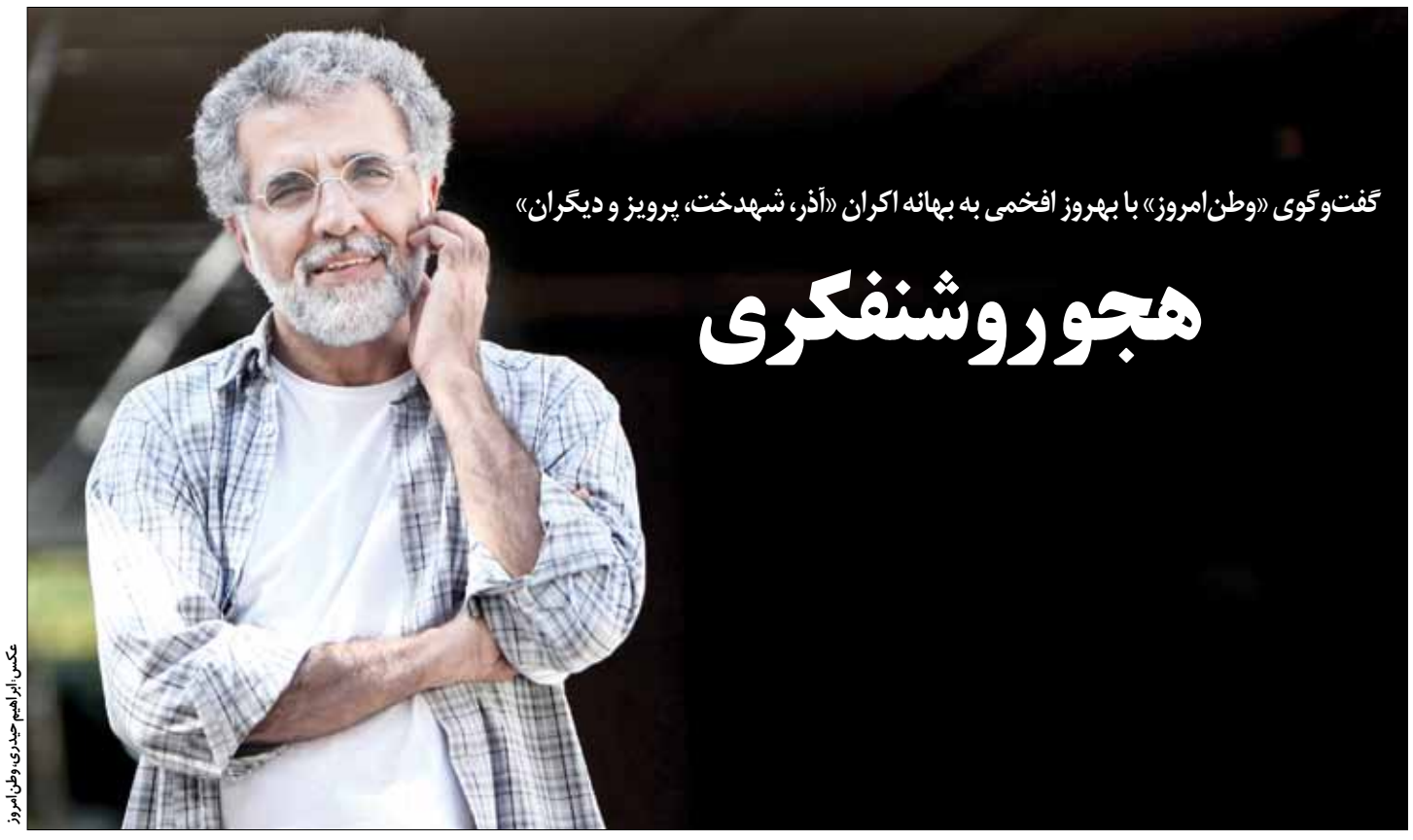
گفت‌وگوی «وطن‌امروز» با بهروز افخمی به بهانه اکران «آذر، شهدخت، پرویز و دیگران»

هجو روشنفکری



عکس: ابراهیم حیدری، وطن‌امروز

ادامه از صفحه اول

■ چرا از میان این همه منبع برای اقتباس «آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» نوشته‌های خانم شیرمحمدی را انتخاب کردید؟

«آذر، شهدخت...» را قرار بود خود مرجان کارگردانی کند من فیلمنامه را نوشتم تا مرجان بسازد. زمانی که نزدیک موعد فیلمبرداری شدیم؛ مرجان کمی مردد شد و فکر کرد بهتر است با یک فیلم کوچک‌تر و جمع و جورتر شروع کند و از من خواست «آذر، شهدخت...» را من کارگردانی کنم.

■ چه چیزی در متن اولیه «آذر، شهدخت...» نظر شما را جلب کرد؟ تفاوت در روایت و استفاده از خرده پی‌رنگ‌ها بود که شما را برای ساخت این فیلم مشتاق می‌کرد؟

من داستان‌های مرجان از جمله تمام داستان‌های کوتاه و دو رمانی که اخیرا نوشته را دوست دارم. همه رمان‌هایش قابلیت فیلم شدن دارند و اتفاقا فیلم‌های خوبی از آنها تولید می‌شود. منتها اگر قرار بود خودم از بین این دو رمان، یکی را برای تولید فیلم انتخاب کنم، داستان رمان اولش را انتخاب می‌کردم به نام «این یک فصل دیگر است». آن رمان کمی پرخرج‌تر بود و همانطور که گفتم من فیلمنامه «آذر، شهدخت...» را برای کارگردانی خود مرجان نوشته بودم البته اگر بخواهم هرکدام از داستان‌ها و رمان‌های مرجان را تبدیل به فیلم کنم با علاقه زیاد این کار را انجام خواهم داد و البته سعی می‌کنم مود، موسیقی و لحن لازم را برای آن پیدا کنم. سعی می‌کنم همان کیفیتی را که موقع خواندن رمان برای مخاطب حاصل می‌شود، همان را در فیلم خلق کنم. این کاری است که هر زمان کار اقتباسی انجام می‌دهم، سعی می‌کنم رعایت کنم.

■ استفاده از راوی در ۲ فیلم اخیر شما تبدیل به یک قرارداد شده است. برخی منتقدان اعتقاد راسخی دارند اگر فیلم راوی نداشت سر و شکل بهتری پیدا می‌کرد. نظر خودتان چیست؟ این را هم اشاره کنم من با راوی موافقم چون یکی از بهترین و باحال‌ترین فیلم‌های «وودی آلن»، «زلیگ»، با راوی و نریشن پیش می‌رود.

ببینید! برخی از حرف‌های پیش‌پاافتاده و کلیشه‌ای در عالم نقد فیلم هست که شما از لحظه تولید فیلم می‌دانی این حرف‌ها و نقد بالاخره گفته و نوشته خواهد شد. اگر بخواهید از راوی در فیلم خود استفاده کنید، می‌دانید در فضای سینمای ایران حتما چنین نقدهایی گفته خواهد شد.

■ یعنی آگاهی داشتید چنین ایراداتی جزو کلیشه‌های نقد به حساب می‌آید؟

بله! ما درباره گریمورها به شوخی می‌گوییم: «اگر ابرویتان پیوسته باشد، ابرو را برمی‌دارند، اگر پیوسته نباشد آن را خودشان پیوسته می‌کنند»! منتقدان هم همینطورند. هر حرفی که به ذهنشان برسد و ببینند می‌توان درباره فیلمی گفت را می‌زنند یا روی کاغذ می‌آورند. از جمله این حرف بسیار تکراری و بسیار بی‌معنا که «راوی در این فیلم می‌توانست استفاده نشود.» امروز در بسیاری از فیلم‌های آمریکایی از راوی استفاده می‌شود. کم، زیاد، گاهی به صورت موجز و مختصر و گاهی در تمام طول فیلم. و در آنجا برای هیچکس این سوال پیش نمی‌آید که استفاده از راوی خوب است یا بد. راوی هم ابزاری است مثل تمام ابزارهای فیلمسازی.

■ بگذارید درباره مساله دیگری یا ژانر دیگری باهم حرف بزنیم. طبق طبقه‌بندی خاص منتقدان فیلم شما را ملودرام برمی‌شمرند، شما فیلمساز پایبندی به ژانر و قواعد ژانر هستید؟

من مصاحبه‌ای با مجله فیلم (آقای طالبی‌نژاد) کردم و در آنجا همین صحبت به میان آمد. البته آقای طالبی‌نژاد خیلی وارد بحث نشد ولی ممکن است این بحث در این مصاحبه گسترش پیدا کند. نکته‌ای که در صحبت با طالبی‌نژاد هم بدان اشاره کردم این است که «آذر، شهدخت...» اصلا ملودرام نیست، حتی «شوکران» هم ملودرام نبود. من فکر می‌کنم تعریفی که در ایران از ملودرام متداول شده، غلط است. تعریف درست ملودرام این است: «درامی که همراه با مبالغه، تأکید، تشدید و به صورت بهره‌برداری احساساتی از موقعیت‌ها اجرا شده باشد». یعنی مساله اصلی در تعریف کلاسیک ملودرام این است که موقعیت دراماتیکی که با تشدید اجرا شده باشد. با در نظر نگرفتن منطق و واقعیت و با مبالغه کردن اجرا شود. با این تعریف از ملودرام، نمی‌توان «شوکران» را ملودرام نامید چون موقعیتش، یک موقعیت نامحتمل نیست. موقعیت استثنایی و مبالغه‌آمیز نیست.

■ و پایان فیلم مبتنی بر تراژدی اصیل یونانی است و لحن فیلم شوکران را کلا تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بله! و به طور کلی هم هیچگونه مبالغه‌ای در اجرای موقعیت‌ها نشده است. همینطور درباره «آذر، شهدخت...» که اجرا و پرداختش همراه با مبالغه نیست، همراه با تشدید و زیاده‌روی در اجرا به نحوی که بخواهد بر احساسات تماشاچی تأثیر بگذارد نیست. بنابراین ملودرام شامل چارچوب‌های داستانی نمی‌شود. هر چارچوب داستانی را که بشود دراماتیک اجرا کرد، می‌توان آن را ملودراماتیک هم اجرا کرد. ملودرام در واقع نحوی از اجراست، نه نوعی از ساختار و چارچوب.

■ «پیتر بروکز» درباره ملودرام کتابی نوشته و در این کتاب به این جمله اشاره می‌کند که «هیچوقت نشان دادن روابط خانوادگی نمی‌تواند دراماتیک باشد و هر صورتی از نمایش روابط خانوادگی ملودراماتیک است و روابط خانوادگی نمی‌تواند صورت دراماتیک پیدا کند». حتی بسیاری از منتقدان خارجی این جمله را درباره «جدایی نادر از سیمین» به کار بردند.

اشتباه می‌کنند، حتی «بروکز» هم اشتباه می‌کند. خیلی از کسانی که درباره سبک‌ها و درباره آثار هنری طبقه‌بندی انجام می‌دهند، اشتباهاتی می‌کنند که ناشی از منطقی نبودن روش آنهاست. باید از آنها پرسید درام شامل چه موقعیت‌هایی است؟ اگر می‌گویید همه موقعیت‌های خانوادگی ملودراماتیک است، پس درام شامل چه موقعیت‌هایی است و چرا شما فکر می‌کنید موقعیت‌های دراماتیک در چارچوبی خارج از خانواده رخ می‌دهد؟

■ «بروکز» مدعی است موقعیت‌های بیرونی جنبه رئالیستی دارد و قصه روان و شناور می‌شود اما روایت‌های خانوادگی از نظر تماتیک و شیوه قصه‌گویی محدود به چند موقعیت نمایشی آشنا می‌شود.

دلیلش برای این حرف چیست؟ ما نمی‌توانیم از خودمان قواعدی درست کنیم و به عنوان قواعد مسلم بیان کنیم. منطق آقای بروکز نظریه‌پرداز چیست؟ اگر کسی بگوید من به عنوان قصه‌نویس، هیچ یک از این قواعد را قبول ندارم چه پاسخی به او باید داد.

■ البته بسیاری از فیلمسازان و منتقدان اعتقاد دارند ملودرام یعنی داستانی خانوادگی!

مهم‌ترین موضوع این است که ما بدهکار هیچ قاعده‌ای نیستیم جز منطق و عقل. ممکن است قصه‌گو، فیلمنامه‌نویس و روایتگری پیدا شود و به مدافع چنین نظریاتی بگوید من برای تمام این قواعد تعیین‌شده، پشیزی ارزش قائل نیستم و تنها وظیفه من، سرگرم نگه داشتن مردم با ابزار قصه‌گویی است. اگر پس از قصه من، مردم تا حدی به نتیجه‌ای درباره داستان رسیده باشند و تا اندازه‌ای توانسته باشم مردم را به فکر وادار کنم بسیار خوب است. اگرهم این اتفاق نیفتاد، حداقل مردم را سرگرم کرده‌ام و قواعدی را که باعث می‌شد سرگرم کردن مردم تداوم پیدا کند، همان‌ها را دنبال کرده‌ام. خب! حالا شما به او چه می‌گویید؟ می‌گویید نه! تو باید حتما قواعد دیگری را رعایت کنی و...؟

در شرایط کنونی کمتر فیلمی ساخته می‌شود که مردم را سرگرم کند. به دیگران کاری ندارم اما مساله اصلی من چیزی جز قصه‌گویی نیست. می‌خواهم بگویم قصه‌گویی چگونه آغاز می‌شود. چرا من به قصه‌گویی و قصه‌پردازی خودم افتخار می‌کنم و حتی این مقام را بالاتر از مقام فیلسوفان یا متخصصان علوم اجتماعی و سایر علوم انسانی می‌دانم. به نظر من آنها باید به دنبال قصه‌گوها بیایند، نه اینکه قصه‌گوها به دنبال آنها بروند. چرا من برای قصه‌گویی تا این حد اهمیت و شرافت قائلم؟ یعنی برای مخاطبان قصه، قصه نمی‌گویند تا فلسفه ببافند، قصه نمی‌گویند برای اینکه معلمی کنند یا پیامی را برسانند، بلکه قصه می‌گویند فقط برای اینکه قصه را تعریف کرده باشند! این افراد چرا اینقدر از خود مطمئن هستند و تا این حد شغل خود را شریف می‌دانند؟ کتاب‌های استادان واقعی قصه‌گویی را که بررسی می‌کنیم، می‌بینیم این تقسیم‌بندی‌ها که ملودرام چیست، درام چیست؛ نه‌تنها ارزشی ندارند بلکه گاهی بشدت به تمسخر گرفته می‌شود. مثلا اگر کتاب جنبه‌های رمان ادوارد مورگان فورستر را بخوانید می‌بینید بخش مهمی از صفحات اول مربوط به تمسخر منتقدان و افرادی است که قصد دارند این تقسیم‌بندی‌ها را انجام بدهند و وقتی به سراغ اصل قصه‌گویی می‌رود، می‌گوید: «اصل قصه‌گویی احتمالا در دوران انسان‌های غارنشین هم وجود داشته است. انسان‌های نخستین وقتی خسته از کوشش برای زنده ماندن، در غارها، دور آتش جمع می‌شدند یک نفر برای دیگران قصه تعریف می‌کرده و سعی می‌کرده آنها را بیدار نگه دارد تا قصه‌اش به پایان برسد. قصه‌اش هم احتمالا درباره تجربیاتی واقعی بوده که در زندگی داشته و حتی او را با مرگ روبه‌رو کرده است تا بدانند اگر با موقعیت‌های مشابه مواجه شدند چگونه باید از پس آنها برآیند». شما به نقاشی‌های عصر حجر که مراجعه می‌کنید، مثلا عکس یک گاو میش که مربوط به ۴۰ هزار سال پیش است حیرت می‌کنید از قدرتی که در قلم آن فرد وجود داشته که چگونه توانسته روی سنگ این تصویر را بکشد؟ تصور کنید چه زحمتی در این زمینه کشیده! چون اول باید سنگی پیدا کند که بشود آن را خراش داد بعد هم نقشی که روی سنگ کشیده، حتما بارها روی خاک تمرین کرده است. عکس این گاومیش را چنان در حال حمله و واقعی کشیده که خطوط آن حتی امروز به عنوان یکی از بهترین طراحی‌ها به شمار می‌آید. وقتی به این تصویر نگاه می‌کنید بیشتر از خود گاو میش، حس هجوم و حمله‌ای که در آن تصویر هست به نظر می‌رسد. این نقاش هم در واقع یک قصه‌گو بوده و شرافت قصه‌گویی او هم از اینجا شروع می‌شود که یک تجربه انسانی را که خودش در آن به خطر افتاده، لازم دانسته به دیگران منتقل کند. اگر الان یک اتفاق بسیار ترسناکی برایتان بیفتد که جان شما را به خطر انداخته باشد و بدانید ممکن است برای دیگران هم رخ دهد، نگران دیگران می‌شوید و سعی می‌کنید با صداقت و با یک شور و احساسی آن را تعریف کنید و فکر می‌کنید اگر این تجربه را منتقل کنید کار انسانی و شریفی انجام داده‌اید. برای همین، قصه‌ها ما را پیر و با تجربه‌تر می‌کنند. قصه‌های خوب باعث می‌شوند ما بیشتر زندگی کنیم. در یک جامعه‌ای که قصه خوب گفته می‌شود و فعالیت فرهنگی خوبی مبتنی بر قصه‌گویی (نه پیام پرتاب کردن و نه فلسفه‌بافی) به معنای واقعی جریان داشته باشد؛ مردم در این چنین جامعه‌ای بیشتر زندگی کرده، باهوش‌تر، باتجربه‌تر و آماده‌تر برای برخورد با موقعیت‌های استثنایی و خطیر هستند. در حال حاضر در جامعه ما با قصه‌گویی چگونه رفتار می‌شود؟ چرا مجموعه منتقدان سینمایی اینگونه برخورد می‌کنند؟ آنها سرنا را از سر گشادش می‌زنند، یعنی اولا این فرض بدیهی است که وقتی کسی در حال قصه‌پردازی یا فیلمسازی است در حال حرف زدن است، عقاید خود را بیان می‌کند. می‌خواهد پیامی به مخاطب ارسال کند. ما باید آن پیام را دربیاوریم و بفهمیم پیام درست ارسال شده یا نه. این ادعا که هرکسی داستان می‌نویسد، می‌خواهد عقایدش را بیان کند یا پیامی سمت مخاطب پرتاب کند، حقیقتا ادعا و سیاق نادرستی است.

■ تا حس همذات‌پنداری در شیوه روایتگری وجود نداشته باشد، مخاطب با قصه همراه نخواهد شد. آیا رعایت قواعد فرمالیستی در سینمای امروز ایران به لحن قصه‌گویی صدمه نمی‌زند؟

قصه آن چیزی نیست که شامل بیان عقایدی یا رعایت چارچوب‌های فرمالیستی باشد. قصه‌هایی که پیامی می‌دهند یا فلسفه‌ای می‌بافند یا حرفی می‌خواهند بزنند، اصلا قصه نیستند. شما ممکن است در این بخش با من موافق باشید. بعد می‌رسیم به قصه‌هایی که چارچوب را رعایت کرده‌اند؛ مثلا گفته‌اند من می‌خواهم یک ملودرام یا یک درام خلق کنم. کسی نیست به این افراد بگوید اصلا این چارچوب را از کجا آورده‌ای؟ این تقسیم‌بندی‌ها چیست؟ فورستر در کتاب جنبه‌های رمان، منتقدان قائل به چنین قوانینی را مسخره می‌کند که «این عده، وسواس این را دارند که هر چیزی را طبقه‌بندی کنند و در قفسه‌ها بچینند و ممکن است کارشان به اینجا برسد که بگویند «رمان قبل از ۱۸۴۸» و «رمان بعد از ۱۸۴۸»! این یک تقسیم‌بندی جدید می‌شود که می‌توانند کتابخانه‌شان را براساس آن دوباره بچینند.» البته سال ۱۸۴۸ یک تاریخ نشان‌داری است ولی منظور فارستر این است که هر قاعده جدیدی را می‌توان مبنای تقسیم‌بندی تازه کرد. بر همین اساس است که من می‌گویم آن شخصی که می‌گوید درام همان چیزی است که بر مبنای روابط روزمره و اجتماعی انسان‌ها باشد؛ این حرف را از کجا آورده است؟

این اعتقاد که هرجا قصه حول چارچوب روابط خانوادگی باشد، خانواده ملودرام است، چه معنایی دارد؟ همین حرف‌هاست که ذهن ما را مسموم کرده است. ما هم از خودمان نمی‌پرسیم که اصلا این قواعد براساس کدام قوه قهریه به ما تحمیل شده است؟!

■ این دسته‌بندی‌ها در سینما و جریان فیلمنامه‌نویسی و اسلوب فیلمسازی ما تأثیر منفی گذاشته است.

برای همین هم سینما ابتر شده است! در واقع کسانی (به جای آنکه زندگی کنند، به جای آنکه تجربه کنند و مردم واقعی را بشناسند) این انبوه مزخرفات را درباره نظریه‌پردازی، تقسیم‌بندی، تاریخ درام، فیلمنامه‌نویسی و سبک‌ها و... می‌خوانند بعد یک چیز بسیار تکراری و دست دوم و تقلید از روی تولیدات قبلی می‌نویسند و خودشان فکر می‌کنند فیلمنامه نوشته‌اند یا خیال می‌کنند فیلم ساخته‌اند در حالی که جز کپی بدرنگ از فیلم‌هایی که یک زمان اصیل بودند، چیز دیگری نیست.

■ وسواس شما در فیلم نساختن به همین دلیل است؟

اتفاقا الان دیگر آن وسواس و تنبلی را که باعث می‌شد سال‌ها فیلم نسازم، ندارم. وقتی داستان خوبی داشته باشم فیلم می‌سازم و اگر هم مجبور شوم خودم داستان می‌بافم هرچند خودم را به عنوان یک داستان نویس خیلی قبول ندارم.

■ محتوای فیلم شما با اشاره به فیلم در تاریکی که مثلا محصول جریان روشنفکری است هم نقدی به شیوه داستان‌گویی در سینمای ایران است؟

این داستان مال مرجان است...

■ به هرحال شما آن را ساخته‌اید و به نام شما تمام می‌شود.

شیوه و لحن داستان‌گویی مرجان همیشه تازه است و به نوعی روان و غیر منتظره پیش می‌رود. همان خصوصیاتی که هر داستان خوب باید داشته باشد. هر داستان خوب باید روان و غیر منتظره باشد.

■ یعنی با شیوه داستان‌گویی جریان روشنفکری را هجو می‌کنید و نامش را در تاریکی گذاشته‌اید (البته بگوییم شوخی بهتر است). می‌خواهم از خود فیلم نتیجه بگیرم. از این قصه‌های کاملا سنخی. نمی‌توان گفت روشنفکری، چون روشنفکری مفهوم متعالی دارد. از این فیلم‌های سنخی که یک عده‌ای از آن خوششان می‌آید ولی بعدا متوجه می‌شویم طیف بسیار گسترده‌ای از مردم این فیلم را نمی‌بینند. آیا می‌توانیم این نتیجه را بگیریم که همان سینمای سنخی شبه‌روشنفکری غیرقصه‌گو که شاید شما این دست فیلم‌ها را دوست نداشته باشید، در طول ۳۰ سال اخیر موفق شده ذائقه مردم را تغییر دهد؟

نه! اصلا اینطور نیست. ما به واقعیت‌های آماری نگاه نمی‌کنیم. چیزی را که برای خودمان به صورت خرافه تکرار شده است و بسیار شایع شده را باور می‌کنیم. رسانه‌ها جوی را درست می‌کنند و با همین جو خوشحالند! انسان هوشیار نباید گول بخورد.

■ مالکان و مدعیان سینمای شبه‌روشنفکری (سنخی) مدعی هستند که قصه‌گویی در فیلم یعنی ابتذال و فرم است که اصالت دارد.

این حرف خودش حرف مبتذلی است. مبتذل به معنای دقیق کلمه! یعنی حرف پیش پا افتاده و بی‌ارزش. اول در این خصوص توضیح بدهم که ذائقه مردم به هیچ وجه عوض نشده است. کسانی که امروز وارد سالن‌های نمایش فیلم ایرانی می‌شوند کمتر از ۱۰ درصد جمعیت مردم ایران هستند. یعنی کمتر از ۱۰ درصد از تماشاچیان بالقوه. در واقع ۹۰ درصد از تماشاچیان واقعی از سالن‌های سینما اخراج شده‌اند! یعنی سیاست حاکم بر سینمای ایران به آنها یاد داده است که سینما نیایند و سینما را از سبد تفریحات خودشان دور انداخته‌اند. بامزه اینجاست که این مساله را به عنوان تغییر ذائقه مردم تلقی می‌کنند. مردم سینمای شبه‌روشنفکری و جشنواره‌ای را دور انداخته‌اند ولی آنها می‌گویند ذائقه مردم عوض شده است!

■ این ادعا را حتی کارگردان‌های روشنفکرزده‌ای که فیلم‌های ضدقصه یا از این فیلم‌های آپارتمانی با پایان‌های عجق وجق می‌سازند (که معلوم نیست سر و ته قصه کجاست) نیز مطرح می‌کنند.

بله! می‌دانم. اشاره من هم به همین نوع آثار است. همه کسانی که می‌گویند «ما ذائقه مردم را تغییر دادیم یا سعی می‌کنیم ذائقه مردم را تغییر دهیم» در واقع به وسیله مردم دور انداخته شده‌اند. شما به فیلمی مثل «اخراجی‌ها» نگاه نکنید که ناگهان فروش فوق‌العاده‌ای می‌کند و گویی آن دسته‌ای از مردم که به سینما نمی‌روند برای تماشای آن آمده‌اند یا فیلمی مثل «جدایی نادر از سیمین» که با جوسازی عملا نمایش خود را به یک عرض اندام سیاسی تبدیل کرد. اینها دو مورد استثنا هستند. یعنی وضعیت‌هایی هستند که یک فیلم بنا به شرایطی، مورد توجه یک گروه اجتماعی قرار گرفته است اما در مجموع و به طور معمول، تماشاچی سینمای ایران در طول سال، به ۱۲-۱۰ میلیون نفر می‌رسد در حالی که یک اپیزود از یک سریالی مثل «پایتخت»، ۵۰ میلیون بیننده دارد! یعنی اگر بخواهیم فقط تماشاچی‌های سریال پایتخت را حساب کنیم در طول ۱۵ اپیزود؛ می‌شود ۷۵۰ میلیون نفر! که ۷۵ برابر کل تماشاچیان سینما در طول یک سال است! پس چرا باید برای این حرف که ذائقه مردم عوض شده است پشیزی ارزش قائل باشیم؟ مردم از زمان انسان غارنشین، کار بسیار شریف داستان‌گویی را انجام می‌دادند و تا امروز هم انجام می‌دهند.

■ اگر به بخشی از این ماجرای قصه‌گویی به صورت ایدئولوژیک نگاه کنیم ادیان الهی با کتبی مملو از قصص برای هدایت بشر فرستاده شدند....

بله! گستره و دامنه نفوذ قصه‌ها، بسیار بیشتر از آن چیزی است که در ظاهر به نظر می‌رسد. فقط اینطور نیست که در رمان‌ها و داستان‌ها و فیلم‌ها قصه بگوییم. بلکه در تمام آثار هنری قصه وجود دارد و گذشته از آن، حتی در متن زندگی، قصه‌گویی جریان دارد. زمانی که جنگی در می‌گیرد؛ در کار اطلاعاتی – عملیاتی قصه به وجود می‌آید. بسیاری از اوقات کسانی که توسط دشمن اسیر می‌شوند، در حقیقت وظیفه‌شان دستگیر شدن و شکنجه شدن و تعریف قصه‌ای برای دشمن است تا فرمانده دشمن را به اشتباه بیندازد. پس در جنگ هم قصه‌گویی جریان دارد. در کار دستگاه‌های جاسوسی – پلیسی قصه‌گویی جریان دارد. همه گانگسترها قصه‌هایی از قدرت و توانمندی خودشان برای هم تعریف می‌کنند تا دیگران را بفریبند. قصه‌هایی که بخشی از واقعیت الهام گرفته و بخشی ساخته ذهن خودشان است. بسیاری از اوقات هم هدفشان، تثبیت موقعیت خود یا رسیدن به قدرت است. سیاستمداران هم قصه می‌گویند و با این کار تصوری از همان دنیایی که خودشان قصد ساختنش را دارند برای مردم ارائه می‌دهند. قصه‌گویی دامنه بسیار وسیع و متفاوتی دارد. کسانی که می‌خواهند از سینما تعریف جدید ضدقصه‌گویی ارائه بدهند، کاملا ول معطلند! من که ۱۵ سالم بود و برای اولین بار به فیلمسازی علاقه‌مند شدم، همین حرف‌ها را درباره سینمای ضدقصه می‌شنیدم و همان موقع هم این حرف‌ها کمترین تأثیر واقعی را روی تماشاگر نداشت، تا امروز هم همان اداها و اطوارها ادامه دارد.

■ در ۱۵ سالگی قصه‌گوترین فیلمی که از سینمای ایران دیدید چه بود؟

در آن سال‌ها تازه فیلم «قیصر» در سینمای ایران نمایش داده شده بود. «قیصر» را در ۱۳ سالگی دیدم که قصه‌گوترین فیلم آن دوران بود. فیلم‌های زیادی بودند که قصه‌گو بودند ولی قصه‌گوی خوب...

■ قصه‌گویی سطح، اندازه و حدود مشخصی دارد یا...

مشکل این است که وقتی شما نمی‌توانید آن سطح را رعایت کنید، مدام برایت سخت‌تر می‌شود و بنابراین ساده‌ترین کار برای شما این است که بزنید زیر همه قواعد و بگویید من اصلا نمی‌خواهم قصه بگویم. می‌خواهم ضد قصه بسازم. مثل اینکه وقتی شما نمی‌توانید قواعد شعرگویی را رعایت کنید و ادعا می‌کنید من شعر نو می‌گویم! البته اینگونه نیست که تمام کسانی که شعر نو می‌گویند نتوانسته‌اند وزن و قافیه را رعایت کنند ولی بسیاری از کسانی که سراغ اینگونه شعر رفته‌اند عمدتا از ناتوانی بوده است. نمی‌توانستند قواعد وزن و قافیه را رعایت کنند. از آن طرف افرادی هستند که قواعد متعددی برای داستان‌نویسی و درام‌نویسی درمی‌آورند. مثل همین آقای «بروکز» که گفته: «موقعیت درام خارج از چارچوب رسمی زندگی خانوادگی تعریف می‌شود.» اولین سوالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آقای «بروکز» تو اصلا کی هستی که چنین قاعده‌ای را به من تحمیل می‌کنی؟ آیا این قاعده دلیل عقلی و منطقی دارد یا دلخواه خودتان است؟ اگر دلخواه خودتان این قوانین را ساخته‌اید پس بروید کتاب «فارستر» را بخوانید و ببینید چه زیبا امثال شما را دست انداخته است.

■ از مضمون و محتوا فاصله بگیریم. یکی از بهترین قسمت‌های برنامه «هفت»، برنامه شما و آقای فراستی بود که درباره میزانسن و دوربین روی دست حرف‌های جذابی رد و بدل شد. کلیت برنامه صورت علمی پیدا کرد. یکی از معضلات سینمای ایران پس از گرایش به سینمای ضد قصه، شلختگی مد شده در فرم است و دوربین روی دست یکی از صورت‌های آسیب‌های ممکن در فرم است. در دنباله این برنامه ۴۷ دقیقه‌ای ماندگار خواستم پس از آسیب‌شناسی سینمای ضدقصه این بحث را پیش بکشم.

ببینید! من با دوربین روی دست مشکلی ندارم. شاید زمانی برسد که دوربین روی دست، جانشین همه دوربین‌ها شود. اینکه شما دوربین را روی دست بگیرید و لرزشی نداشته باشد، چه اشکالی دارد؟ ما الان با زمانه و پیشرفت‌هایی روبه‌رو هستیم که احتمالا تا ۵ سال دیگر این اتفاق می‌افتد. ویدئو استابلایزر (Stabilizer) می‌دانید چیست؟ وقتی تعداد پیکسل‌ها بیشتر از ۴ میلیون شود (که الان شده) شما می‌توانید یک استبلایزر خوب را داخل خود دوربین داشته باشید که براساس مقداری از پیکسل‌ها، کاملا تصویر را نرم کند. یعنی همه لرزش‌هایی که ممکن است دست شما به تصویر وارد کند را از بین ببرد. در حالی که دوربین روی دست است اما به نظر می‌رسد روی سه پایه قرار دارد و این نوع دوربین کارهایی را می‌تواند انجام دهد که شما روی سه‌پایه نمی‌توانید. چه کسی از این همه روانی مستحکم‌بدش می‌آید؟ بنابراین من تعصبی درباره سه‌پایه و تراولینگ ندارم. مساله این است که وقتی شما دوربین را عمدا می‌لرزانید و تکانش می‌دهید در واقع می‌خواهید ادای فیلم خبری را دربیاورید. یعنی در فیلمی که ساخته‌اید؛ دوربین را به جزئی از میزانسن و بخش فعال داخل ماجرای داستانی تبدیل کرده‌اید، در حالی که فیلم داستانی زمانی خوب ساخته می‌شود که دوربین در آن فراموش شود و مخاطب احساس کند خودش در صحنه است. به همین دلیل است که ما می‌گوییم کسانی که از دوربین روی دست استفاده می‌کنند از پرداخت درست عاجزند. یعنی پرداختی که مخاطب آن را باور کند و وجود دوربین را از یاد ببرد، یک کلاس بالاتری دارد نسبت به پرداختی که با تکان دادن دوربین و ادای فیلم خبری را درآوردن اتفاق می‌افتد. اصل حرف من همین بود. فراستی گفت «در صحنه‌های خارجی به کار بردن دوربین روی دست، اشکالی ندارد ولی در صحنه‌های داخلی اشکال دارد»، من می‌گفتم این حرف منطق ندارد، یا دوربین روی دست بد است یا بد نیست. اگر لرزش‌های دوربین ما را به یاد این می‌اندازد که در حال تماشای فیلم هستیم، پس همیشه بد است. حتی اگر بر حسب اتفاق، دوربین تکان خورده باشد. البته یک جاهایی که دوربین غیر تعمدی تکان خورده، خوب است. مثلا در فیلم «دشمن در دروازه» در صحنه‌هایی که سربازها را به زور از قطار پیاده می‌کنند؛ ناگهان دوربین تکان می‌خورد. درست مثل اینکه یک نفر به دوربین تنه زده است. من فکر می‌کنم حتی ممکن است اتفاقی پیش آمده باشد اما کارگردان این نما را حذف نکرده است و اصلا هم جلب توجه نمی‌کند. چون اگر غرق در صحنه شده باشی ممکن است یک نفر در آن شلوغی به تو تنه زده باشد و تو تکان خورده‌ای و چشمت هم تکان خورده اما به طور معمول انسان هیچ احساس تکان خوردن ندارد مگر اینکه پارکینسون داشته باشد. این فیلم‌هایی که با دوربین لرزان ساخته شده‌اند احتمالا فقط برای تماشاچی که پارکینسون داشته باشد قابل قبول است.

■ با این مقدمه طولانی می‌رسیم به «آذر، شهدخت...» فیلمی که مانی حقیقی در مقام کارگردان در قصه «آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» را می‌سازد؛ نامش در تاریکی است که به نوعی فیلم روشنفکری است، این شوخی تعمدی به نظر می‌رسد. شما گفتید پشت این قصه‌ها چیزی نیست نهایتا شاید یک پیام اخلاقی تصادفی باشد. مگر می‌شود این پیام در هجو سینمای روشنفکری (سنخی) تصادفی باشد؟ شما می‌گویید این سینما تنها مؤلفه‌اش این است که مخاطب را در تاریکی نگاه می‌دارد. اصلا مانی حقیقی چگونه راضی شد نقشی را در هجو خودش و همفکرانش بازی کند؟

مانی حقیقی یک دوست قدیمی است. برای اولین بار ۲۵ سال قبل که از کانادا آمده بود پدرش را ببیند، سر صحنه فیلمبرداری فیلم «روز فرشته» او را دیدم. از همان موقع با هم درباره همه مسائل از فلسفه تا سیاست، بگو مگو (به شوخی) داشتیم.

■ پس دعوای حیدری – نعمتی شما با مانی حقیقی اولین بار نبود که اتفاق می‌افتاد؟ یک جور کل کلی بود که زمینه قبلی داشت؟

نه! در واقع با هم قهر نکردیم یا موضع سختی نسبت به هم نگرفتیم.

■ پس یک بحث شیرین محفلی بوده که همواره در طول آشنایی و دوستی شما ادامه داشته است.

بله! همیشه بوده. من فکر می‌کنم برای مانی با توجه به اینکه در کانادا زندگی کرده و در همانجا درس خوانده و در دانشگاه تدریس کرده؛ این مباحث بسیار طبیعی است. در آنجا تحمل عقاید مخالف و دوست داشتن دیگران با وجود نظرات مخالف طبیعی است. البته در محیط‌های دانشگاهی ایران هم همینطور است.

■ ولی در فضای رسانه‌ای اینطور نیست.

در محیط‌های رسانه‌ای به نوعی یک عادت حزبی – تشکیلاتی است که مربوط به پیرمردهاست که اختلاف عقیده را به قهر کردن و قشون‌کشی تبدیل می‌کنند و علیه هم مطلب می‌نویسند. مانی خوشبختانه نه پیرمرد است و نه جزو این جوان‌های خیلی بی‌سوادی است که مثلا الان که به جایی رسیده‌اند؛ شروع کرده‌اند به نوشتن مزخرفات اینترنتی. مانی پس‌زمینه علمی ـ آکادمیک محکمی دارد.

■ آیا ایشان نگفت این نقشی که به من داده‌اید در واقع هجو موقعیت من است؟

برای مانی اهمیت نداشت. چون عقیده داشت این فیلم مربوط به من است و او فقط در آن بازی کرده است. اگر فیلمی را کارگردانی کند، آن را بسیار جدی می‌گیرد و آن را به عنوان یک کار هنری مربوط به خودش تلقی می‌کند اما وقتی برای دیگران فیلم بازی می‌کند، حتی ممکن است بدون خواندن سناریو در آن فیلم بازی کند.

■ آیا شما کارگردانی هستید که فیلمنامه‌تان را با توجه به کست فیلم (انتخاب بازیگر) تغییر دهید؟

اول اینکه من مثل هر فیلمساز حرفه‌ای دیگر، آماده‌ام در آخرین لحظات، بازیگرم را به هزاران دلیل عوض کنم. این ضرورت کار است. چون گاهی پیش می‌آید که تهیه‌کننده اعلام می‌کند قادر به پرداخت دستمزد بازیگر نیست یا دلایل دیگری که موجب شود شما بازیگری را که برای یک نقش انتخاب کرده بودید از دست بدهید. من الی ماشاءالله خاطره دارم از بازیگرانی که در آخرین لحظات از دست داده‌ام.

■ مثلا؟

مثلا فیلم «شوکران» را خانم «غوغا بیات» قرار بود بازی کند.

ادامه در صفحه ۹

۹۰ درصد تماشاچیان واقعی از سالن‌های سینما اخراج شده‌اند! یعنی سیاست حاکم بر سینمای ایران به آنها یاد داده است که سینما نیایند و سینما را از سبد تفریحات خودشان دور انداخته‌اند. بامزه اینجاست که این مساله را به عنوان تغییر ذائقه مردم تلقی می‌کنند. مردم سینمای شبه‌روشنفکری و جشنواره‌ای را دور انداخته‌اند ولی آنها می‌گویند ذائقه مردم عوض شده است!

کسانی که از دوربین روی دست استفاده می‌کنند از پرداخت درست عاجزند. یعنی پرداختی که مخاطب آن را باور کند و وجود دوربین را از یاد ببرد، یک کلاس بالاتری دارد نسبت به پرداختی که با تکان دادن دوربین و ادای فیلم خبری را درآوردن اتفاق می‌افتد. اگر لرزش‌های دوربین ما را به یاد این می‌اندازد که در حال تماشای فیلم هستیم، پس همیشه بد است