

آینه‌های روبه‌رو

حاشیه‌های یک کارگردان

■ احمدرضا معتمدی فاصله ساخت آثارش از «هیبوط» سال ۷۲ تاالزایمر سال ۹۰ فاصله ۱۸- ساله - را تنها با ساختن پنج فیلم پر کرده است. او هر بار در ساخت اثرش سراغ موضوعی متفاوت رفته است. اگر در «هیبوط» و «ژشت و زبیا» مسأله‌ای تاریخی را مطرح کرده در «یوانه از قفس پرید» به سراغ مساله اجتماعی‌تر رفته و این بار هم در آالزایمر به یک داستان عشقی پرداخته است. این نکته‌ها گزیده‌هایی است از نظرات او و اتفاقات حاشیه‌ای در طول این سال‌ها.

■ پس از پنج‌سال که دوباره خواستم فیلم بسازم حق انتخاب زیادی برای بازیگر نداشتم. سریال‌ها و تله فیلم‌های زیاد باعث دشوارشدن شرایط شده است. خوشبختانه من با آرمش زیاد فیلم را می‌سازم و می‌توانم منتظر بازیگرهایی که دوستم دارم، بمانم. مثلاً در «دیوانه از قفس پرید» هنگامی که می‌خواستیم شروع کنیم پریوز پرستویی به سریال «خاک سرخ» رفت و ما شش‌ماه منتظر شدیم. ■ ساخت فیلم‌های طنز و کمدی کاملاً سهل‌الوصول است. یک سری تیپ وارد می‌شوند و کارهایی را انجام می‌دهند. ■ بسیاری از استعدادها در سینمای ایران از بین می‌روند. نکته‌ای که در مورد این بازیگران کاملاً مشخص است، بودن متن خوب است، کاش به متن‌های خوب زودتر جواز می‌دادند. استعدادها به سادگی به دست نمی‌آید. همین‌طور مدام بازیگر تزریق می‌شود اما همه از کشف یک بازیگر خوب به شدت خوشحال می‌شوند، چون می‌تواند بخشی از توانایی فیلمنامه را نشان دهد.

■ مهدی هاشمی و مه‌ران احمدی بازیگران حسی هستند، همان‌طور که فرامرز قریبیان و مه‌تاب کرامتی به شدت تکنیکی هستند. ■ همه بازیگران این فیلم به شدت مورد استقبال قرار گرفته‌اند ولی به نظر من بازیگری مهم‌چون مه‌ران احمدی توانایی بازیگری‌اش بالاتر است و استعدادی است که در حال در دست رفتن است. ■ یادم می‌آید در ایام جشنواره فیلم فجر سال ۸۹ ما تا شب آخر در سایت برنامه «هفت» فیلم اول بودیم. ۲۴ ساعت آن را خاموش کردند و ما چهارم شدیم. ■ در فیلم «ژشت و زبیا» دوره‌ای با آقای مهدی هاشمی و یک دوره با خسرو شکیبایی کار کردیم و بعد نقش به سعید پورصمیمی رسید.

■ داریوش ارجمند اول مجادله و بحث است. به راحتی نظر را نمی‌پذیرد. ممکن است همه منتظر باشند تا صحنه گرفته شود ولی ما ساعت‌ها مشغول گفت‌وگو و تبادل نظر باشیم؛ صحبت‌هایی که مربوط به میزبان نیست بلکه درباره مباحث فلسفی است. ■ عزت‌الله انتظامی و علی نصیریان در «یوانه از قفس پرید» پس از ۲۵سال در کنار هم قرار گرفته‌ند. در دوره‌ای که تمرین می‌کردیم این دو بزرگوار که نتاثری بودند عالی بازی می‌کردند. من کمی درباره حضور خانم تکنیکی کریمی نگران بودم که آیا می‌تواند جلوی این غول‌های نتاثری قرار گیرد اما وقتی دوربین به میان آمد خانم کریمی خیلی راحت بازی می‌کرد و ذهنیت نتاثری مزاحم‌شان نمی‌شد. یکی از چیزهایی که من را در دادگاه اجات داد همان گرم بد خانم کریمی بود که ایشان را زشت کرده بود. یکی از اتهامات ما در دادگاه اشاعه فحشا از طریق هسسر جانباز بود. من که کاملاً متعجب بودم، این فیلم را در دفاع از آرمان‌های انقلاب ساختم و نقدی بر لیبرالیسم سیاسی و اقتصادی داشتم؛ نمی‌دانم! چطور قضایا برعکس شد. اولین فیلمی بود که وقتی ما داشتیم در سال ۱۳۸۱ جایزه بهترین فیلم را می‌گرفتم، پشت در تالار وحدت تظاهرات بود، فکر می‌کنم مقداری انقلاب در شناختن دوستانش دچار مشکل می‌شود.

■ بسیاری از استعدادها و ظرفیت‌های فوق‌العاده در سینمای ایران از بین می‌روند. مثلاً مسعودالله گرگی می‌توانست نقش پاورا را بازی کند، چون ایهام خاصی در رفتارش داشت که می‌توانست تعلیق معمایی و جنایی را به خوبی خلق کند. همیشه از او به عنوان آبدارچی استفاده کردند اما یک مرد که همین بازی ایشان نشان می‌دهد حتی یک خبر کوتاه را با آنچنان تعلیقی بازی می‌کرد که در کمتر بازیگری پیدا می‌شد. با مرحوم جهانگیر فروهر به‌نظرم از ظرفیت‌هایشان کمتر استفاده شد. از مهدی فتحی هم نمی‌توان به سادگی گذشت چراکه چند تا کار نتاثر و فیلم «ژشت و زبیا» را بازی کرد که واقعا فوق‌العاده بود، اما فکر نمی‌کنم حتی یک دیپلم افتخار هم به وی تا لحظه‌ای که فوت کرد، داده شد.

■ متأسفانه مشغله‌های ما فرصت استفاده از نظریات یا ایده‌های کسانی همچون دکتر دینیانی را نمی‌دهد. البته در دوران دانشجویی این اتفاق می‌افتد. مثلاً استادانی وجود دارند که به انسان افق، چشم‌انداز و محضر بینی می‌دهند؛ مثلاً می‌ساعت نشستند در محضر دکتر جهانگیر که اندازه چهارسال لیسانس اقتصاد ارزش داشت. اجزای عالم را به عنوان ذرات اقتصادی می‌دیدیم. این به علت تسلط این گونه‌اساتید به کل علوم انسانی است. من شاهد بودم اساتید بزرگ بازیگری هم از محضرشان استفاده می‌کردند.

■ گاهی وقتها هم بعد از نوشتن فیلمنامه از کسانی همچون غلامحسین دینیانی که زمانی استادم بودند مشورت می‌خواهم، ولی معمولاً بچه‌های سینما بهتر مشورت می‌دهند؛ مثلاً برای این فیلمنامه در طول سه، چهار سال از جمع زیادی مشورت خواستم.

■ این روزها بحث معرفی آالزایمر به عنوان فیلم منتخب ایران در اسکار مطرح است؛ فیلمی که شما بعد از پنج سال ساخته‌اید. به نظر تان دلیل این توجه ویژه مسوولان چیست؟ آیا از ابتدای ساخت به آن علاقه نشان داده‌بودند؟ فیلم‌های من به دلیل لایه زبرین فلسفی‌ای که داشته است، همواره مراحل طولانی را برای تأیید و اخذ پروانه ساخت طی کرده و این در حالی است که نگاه من همواره به فلسفه فردی بوده است، مثلاًدر فیلم «هیبوط» من مانند «لرنس فون‌تریه» در فیلم «رویا» نگاه به سقوط تمدن مغرب‌زمین داشتم؛او از نگاه خودش و من هم از نگاه خودم. یا در «ژشت و زبیا» من به طرح مساله اصالت وجود و وحدت وجود از دیدگاه «هلاصدرا» پرداخته‌ام و آن تفاوت جدی با اگزیستانسیالیسم «سارتری» دارد. اما مثلاً همین فیلم «ژشت و زبیا» چند سال این دست و آن دست شد. وقتی پس از چهار سال ساخته شد، شخص دبیر جشنواره کن که در فستیوال فجر در تهران حضور داشت با منزل من تماس گرفت و گفت که اسمال این فیلم را برای جشنواره کن انتخاب کرده و منتظر ارسال این فیلم است. اما هیچ خبری نشد و گویا او سه بار هم نامه‌نگاری کرد و جواب روشنی داده نشد. مگر یک فیلمساز در طول عمرش ممکن است چند فیلم خوب بسازد و همان فیلم‌های خوب، چندتایش از این فرصت‌ها پیدا می‌کنند. با این حال در مدیریت سینمای ایران از این اتفاق‌ها خیلی می‌افتد مخصوصاً برای کسانی که به جناح‌های خاص و شناخته‌شده سیاسی یا مافیای سینمای ایران وابسته نیستند و مسائل پشت پرده سینما را نمی‌دانند.

■ پس از پنج سال فیلمی را ساخته‌اید که هنوز اکران‌نشده برداشت‌های فلسفی از آن شده بود، شما دوست دارید چه برداشتی از فیلم‌تان شود؟

همیشه دوست داشتم یک درام عاشقانه با موقعیت طنز بسازم و نه بیشتر. ولی اهل فلسفه کوش‌های خوششان را روی متن انجام می‌دهند و سعی می‌کنند کانسپت‌های خوششان را پیدا کنند. داستان ما لایه‌های زیرینی هم دارد که اگر پرسش‌های فلسفی هم پیش بیاید به آن پاسخ می‌دهم.

■ اما این برداشت درباره آثار شما بیشتر اتفاق می‌افتد.

این به دلیل سباقایی است که از من وجود دارد. تجربه نشان داده است مثلاً در فیلم «ژشت و زبیا» که سعی داشتم یک قصه عاشقانه را در قالب تاریخی بیان کنم ولی بحث باز به اگزیستانسیالیسم و اصالت وجود کشیده شد؛ به خصوص با آن سخنرانی معروف دکتر دینیانی این فضاسازی فلسفی برای آن بیشتر رخ داد. اگر به لایه‌های اولیه کار توجه شود، بیشتر به نظر من است و فکر می‌کنم در جشنواره و در این مدت این اتفاق افتاده است. همین که ما بتوانیم یک فیلم خوب و سالم بسازیم و جزو چند انتخاب اول تماشاگران باشیم، خیلی خوب است.

■ پس به نظرتان بیشتر از حد تصور استقبال شده‌است؟

این طور فکر می‌کنم، چون طنز آن به گونه‌ای نبود که ما از ابتدا به آن بپردازیم بلکه در پی یک سبیل زبانی به آن رسیدیم. مفاهیم عمیق حکمی اگر به طرافت بیان و فصاحت و بلاغت نهایی برسند، به زبان «طنز» نزدیک می‌شوند؛ همان طنزی که در زبان افراطون و نیچه می‌بینیم. افراطون حتی واقعیت را نقد می‌کنند تا به حقیقت برسند. حقیقت نزد افلاطون واقعیت است. دیالکتیک افلاطونی، یک غایت و کمال زبانی است که خود را در قالب طنز پیدا کرده است. «اسپرس» در بررسی آرای فیلسوفان بزرگ بر ارزش دو پهلویی، کنایه و طنز در آثار افلاطون تأکید می‌کنند. من در طول این سال‌های فیلمسازی خیلی تلاش کردم تا خودم را به این زبان طنز نزدیک کنم. تجربه به نقد مستعدن در آثار «هلاصدرا» کار قبلی‌ما بود که در هیاهوی چند فیلم عوام‌پسند و بازی گم شد. اما در همین اثر کاملاً جدی، در موقعیت‌های طنز، ارتباط خوبی با مردم برقرار شد. در ۱۵-۱۰ جای فیلم مردم می‌خندیدند.

■ این نکته‌هایی که فیلم‌مردم‌را می‌خنداند باعث تعجب‌تان نمی‌شد؟

خودم در طول فیلم بارها می‌خندیدم. انسان حیوانی است که می‌خندد، انسان از ناسازگاری و جابه‌جایی می‌خندد. سینمایی که نمی‌خواهد مردم را از روی جهالت و نادانی‌شان بخنداند و روی طنز از جنبه حکمت و معرفت تکیه می‌کند، ازرسند است. نمی‌خواهد به هر قیمتی بخندند. «طنز» را از آن‌رو می‌گزینند که در طرح حکمت، از ظرفیت بیشتری برخوردار است. به‌نظرم می‌رسد که باید روی مخاطب سینما سرمایه‌گذاری کرد. فروش‌های اسمال سینما همچون «جنایی‌نادر از سینم» و «دور آقایی ممنوع» - با اینکه من دومی را ندیدم- نشان می‌دهد که جنس انتخاب‌های تماشاگران تغییر کرده است.

■ از ابتدا که مشغول نوشتن فیلمنامه بودید این موقعیتی که از آن به عنوان موقعیت طنز یاد می‌کنید، مدنظر تان بود؟ موقعیت این بود که زنی در سال‌های گذشته مشهورش مفقود شده و تمام شواهد حاکی از فوت آن مرد است. در حالی که دیگران بر اساس همین مدارک، آگهی ترجمیم چاپ می‌کنند، او آگهی مفقودشده چاپ می‌کند. این یک موقعیت طنز ایجاد می‌کرد که اگر در این میان مردی هم می‌آمد و ادعا می‌کرد همان مرد است، یک موقعیت طنز اجتماعی در یک قالب جلی شکل می‌گرفت.

■ این به اندازه کافی گروتسک و ناراحتی ندارد؟

بستگی دارد آدمی که پیدا می‌شود چه تیبی باشد. در آالزایمر ناگهان مواجه می‌شویم با آدمی که ظهور پیدا کرده و ادعای هم ندارد. این ادعا نداشتن به دلیل ضربه مغزی و حافظه‌ای است که از دست داده. این آگهی ترجمیم در برابر آگهی گمشده، یک پارادوکس طنزآمیز است، اگر بلد باشیم از این پارادوکس استفاده کنیم.

■ حالا شما با تکیه بر این موقعیت، بازیگران را روبه‌روی هم قرار دادید ولی در این میان عناصر وحشتنا و نازحت‌کننده همچون آسانسگاه روانی و برادر خشن و... به فضا اضافه شدند.

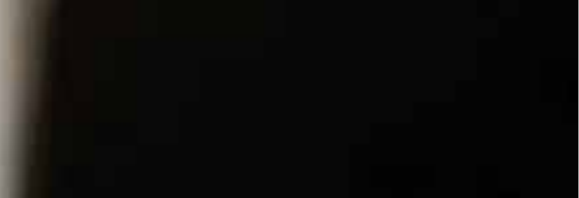
کرم‌کم این نکته‌ها ما را به لایه‌های زیرین فیلم می‌برد. درباره این فیلم گفته شد که فیلمی در ستایش ایمان است. می‌خواهم لایه‌ای که رو است، شروع کنیم و بعد به لایه‌های زیرین برسیم. دو چیز را به عنوان مضمون اصلی قصه در نظر گرفته‌ام؛ یکی فراموشی است یعنی فراموشی آقای هاشمی، فردی که به عنوان متعلق هر دو آگهی مطرح می‌شود؛ در واقع به عنوان تقابل دو باور متفاوت در نظر گرفته می‌شود. عده‌ای که حاکمیت علم تجربی را پذیرفتند، از همان اول که جنازه سوخته در صحنه تصادف پیدا می‌شود آن را قبول کرده‌اند. اینجا جنازه سوخته را از طریق گواهی نامه، شناسنامه و سایر مدارک، شناسایی می‌کنند. اینها همان واسطه‌های علم حصولی هستند در حالی که زن از یک نوع علم حضوری صحبت می‌کند، می‌گوید من بوی شوهرم را از این جنازه احساس نمی‌کنم. زن یک موجود روانی تلقی می‌شود و به تدریج به آسانسگاه می‌رود. بعد از

سینمای ایران

گفت‌وگو با احمدرضا معتمدی کارگردان «آالزایمر»:

همه پرسش‌های فلسفی بی‌پاسخ می‌مانند

گیسو ففغوری



ساخت فیلم آن بعد از پنج‌سال برای احمدرضا معتمدی زیاد دور از انتظار نیست، شاید همان‌طور که خودش می‌گوید سر صبر و حوصله فیلم می‌سازد. این بار البته نساختن فیلمش دلایل دیگری هم داشته است: تا چهارسال به آن مجوز نمی‌دادند سه سال آقای جعفری جلوه و یک سال در دوران جواد شمقدری، البته این روزها شاهین یخت و اقبال دولتی به این فیلم رو کرده و آن را یکی از گرته‌های ارایه به اسکار می‌دانند که این مساله باعث خوشحالی کارگردان شده است. کارگردانی که دوست دارد از فضای مسائل سیاسی دور باشد و نکات فلسفی که دغدغه انسان امروز است را

این اتفاق افتاده است حالا شاید در یک خانواده سنتی.

اما در فضای کلی که از داستان ترسیم می‌شود، از فرم کوچه، محله، خیابان‌ها و... نمونه‌اش در تهران پیدا نمی‌شود. به‌رغم فشار زیادی که نیروی انتظامی بر مشخص کردن نام پاسبگاه‌ها داشت، اما آن را پاک کردیم تا تأکید نشود در زمان و مکان مشخصی این داستان را بیان کردم. نمونه‌هایی که ارایه می‌شود، میدان شهر از بالا، شبیه شهرهای شمالی؛ شیروانی است و ایستگاه راه‌آهن به شهرهای کوری شبیه است. به هر حال هرچه از این مدرنیسم بی‌هویت می‌گریزی به فضای سنتی نزدیک می‌شوی که گریزناپذیر است. یک مقداری از این جهت به فضای سنتی نزدیک شدم. اما اشاره من به مجموع آدم‌هایی است که در این دوران معاصر گرفتار شده‌اند، ممکن است این افراد سنتی باشند یا مدرن؛ فرقی نمی‌کند.

■ اگر بخواهیم درباره نمادها صحبت کنیم، چه کسی نماینده افراد مدرن است؟

مثلاً نیروی انتظامی با این شکل مشخص تأکید و تکیه بر قانون‌گرایی که از طرف افسر صورت می‌گیرد، می‌تواند نماینده جریان مدرن باشد. همه چیز در یک بالکنکلیفی می‌ماند تا قانون هم چیز از بالکنکلیفی که با استفاده از آزمایش دی‌ان‌ای که نتیجه را مشخص می‌کند. اینها اشاراتی است که بر فضای مدرن دارم. قانون و حقوق که رشته‌ای از علوم انسانی است، می‌خواهد با متدولوژی کمیت‌گرایی علم تجربی حکم صادر کند.

■ اما در نهایت براساس حس و شهود این قضاوت صورت می‌گیرد. هم حس زن و هم حس افسر یعنی در واقع شما طرف شهود و حضور را می‌گیرید نه کمیت تجربه‌گرایی.

بیشترین وجهی که در مورد شخصیت افسر یا کالتر برای من مهم است، اینکه وقتی این فرد ظهور پیدا می‌کند ما آسیه را داریم که باورمند است، محمود برادر آسیه که منکر کل قضیه است و کالتر که مظهر شک و تردید دوران معاصر است. همان‌طور که هگل می‌گوید: «شک دوران جدید یک شک معرفت‌گرایانه است». کالتر از اول تا آخر دست و پا می‌زند. کالتر به طرف قرار است مظهر قطعیت قانون باشد. باید احکام قطعی صادر کند و مجری بی‌چون و چرای قانون باشد، اما از طرفی دچار شک و دودلی شده است. یک سوی آن باور رایج

معاصر است که می‌گوید آزمایش خون حرف آخر را می‌زند و یک طرفش آسیه است که می‌گوید من ندانستم، ورود پیدا می‌کند، معصوم شده است.

■ یعنی بیشتر از آنکه آسیه دچار تنش و تحول شده باشد، این کالتر است که در

موضوع تحلیل و تحول قرار دارد؟

بله، به هر حال از یک بدی قصه ما در کالتری اتفاق می‌افتد و ادامه مسیر

درام را تعیین می‌کند. او تصمیم می‌گیرد

که این آدم دستگیر بشود یا نشود. اوست که باید هویت این فرد را تعیین کند. او باید بگوید که این همان آدمی است که ۲۰سال پیش گمشده است یا یک فرد شاید و حقیقا است، به هر حال باید تصمیم آخر را بگیرد و او هم البته در نهایت چارهای جز پذیرش آزادی تجزیه ندارد و هویت فرد را تأیید نمی‌کند. برای همین آسیه چارهای ندارد جز اینکه برای آزادی «فرد» تلاش را

بدهد. برای همین به نعیم می‌گوید تو برو شکایات را پس بگیر، تلاش را من می‌دهم، یعنی زنت می‌شوم.

■ برای به ثمر رسیدن این اندیشه و تفکر حتما به شکل خاصی بازیگران خود را انتخاب می‌کنید؟

از وقتی قرار شد وارد سینما شوم یک دفترچه در دست کردم که در آن اسمای بازیگران را می‌نوشتم. در هر فیلمی که می‌بینم فارغ از اینکه این بازیگر چند ستاره است، نکات خوب و بد بازی هر بازیگر را یادداشت می‌کنم و در نظر می‌گیرم چه چیزی در فیلمنامه وجود داشته که او توانسته آن را کشف کند یا چه چیزی در فیلمنامه نبوده و او به آن اضافه کرده است. همه اینها را دقیق یادداشت می‌کنم. البته زبانی که بتواند کارگردان از آن استفاده کند، برای او به سمت خلق آن شخصیت هدایت‌شده بود، همه توانایی‌های یک کارگردان است. گاهی هم هست که بازیگران سابقه‌های هنگامی که در کنار هم قرار می‌گیرند، یک رقابت و وسواس شکل می‌گیرد. در نهایت دست ما برای انتخاب بازیگر در سینمای ایران زیاد باز نیست. در سینمای آمریکا فردی مانند آل‌پاچینو همه‌جور بازی کرده است ولی بازیگران ما به محض درخشیدن همه فیلمنامه‌ها به سمت آن گونه تیپ یا شخصیت می‌روند و متقاضی تکرار دوباره



عکس: آرشین رهبر شرق

در آثارش مطرح کند. گفت‌وگو با معتمدی به پنهان آالزایمر فرصتی بود تا اندکی به نظرات کارگردانی نزدیک شویم که بیشتر او را فیلسوف سینمای ایران می‌دانند؛ فیلمی که شاید یک لایه روبین و ساده داشته است. لایه طنز و یک ملودرام و اندکی درونی‌تر همان نکته‌هایی است که در تقابل علم حضوری و تجربی شکل گرفته است. یک گفت‌وگو که می‌توانست ساده باشد اما بی‌اختیار از زبان کارگردانش نام فیلسوفان جدید و قدیم بیرون می‌آمد. «آالزایمر» فیلم قابل اعتنا در سینمای ایران است به خصوص با پشتوانه غلامحسین دینیانی، فیلسوفی که معتمدی شاگردی او را کرده است.

نقش‌هاست. بسیاری از استعدادها و ظرفیت‌های فوق‌العاده به همین دلیل از بین می‌رود.

■ چه زمان و چه میزان از تحلیل‌ها را در اختیار بازیگران قرار دادید؟

در زمان فیلم «قاعده بازی» با حضور ۲۰ بازیگر به من می‌گفتند که حتماً بازیگردان ببار و سوال من این بود که پس نقش کارگردان در این میان چیست. کاری که در ارتباط با جای دوربین است را که فیلمبردار انجام می‌دهد. آن‌طور که اسرطو می‌گوید: «توک اصلی پیکان درام شخصیت‌ها هستند» ما به‌رغم واسطه‌ای به نام لنز - که حضورش تفاوت ویژه هنر سینما با دیگر هنرهای تجسمی است - معتقدم میزائسن حرف اصلی را می‌زند و بازیگر در همان لحظه مورد نظر یعنی در همان آئات است که اتفاق می‌افتد. ما را از زمان جدا می‌کند فقط براسا آن حس بازیگر اتفاق می‌افتد و به مخاطب منتقل می‌شود و یکی از تفاوت‌های سینمای اروپا و آمریکا همین است. به هر حال در هالیوود آنها به سمت حضور سنت و جلوه‌های ویژه رفته‌اند و همین سبب شده تا حضور انسان بر پرده کم شود. این توضیح برآی آن بود که بگوییم از نظر من بازیگر را باید در دو وجه هدایت کرد: لایه رویی را بازیگر باید کلاماً در جریان باشد و من اینچنین توضیح دادم که ما می‌خواهیم یک درام عاشقانه داشته باشیم و روابطی که بین افراد اتفاق می‌افتد، اینچنین است، موقعیت خاص طنز قرار است اتفاق بیفتد اما شما خودت شخصیت طنز نیستی، باید این نکته‌ها حتماً گفته و تمرین شود، جابه‌جایی در دکوپا یا تغییر میزائسن حتما صورت گیرد. باید در سینما در هر صحنه در اصالت دکوپا یا میزائسن تردید کرد.

■ وجه دیگر لایه‌های درونی اثر است.

لایه‌های دوم و سوم فیلم بستگی به خود بازیگر دارد. من با بازیگران بزرگ در طول این پنج، شش کاری که انجام دادم، همکاری کردم، تجربه به من نشان داده است برخی از این بازیگران بزرگ اصلاً نباید در جریان لایه‌های فلسفی قرار کار گیرند چون به شدت در بازی روان، طبیعی و ملموس آنها اختلال ایجاد می‌کند. بازیگرانی هم هستند که گفتن و نگفتن به دلیل شدت تکنیکی بودن برایشان فرق نمی‌کند و بازیگرانی هستند که نکات کوچک تاریخی یا تحلیل‌های زیرین کمک‌شان می‌کند؛ بازیگرانی نظیرعلی نصیریان، سعید پورصمیمی، داریوش ارجمند و... من تقریباً کلیات را در اختیار بازیگران قرار می‌دهم و سر قراردها آن نقطه‌هایی که لازم می‌دانستم، ورود پیدا می‌کردم. گاهی احساس می‌کنم شخصیتی است که مابه‌ازای تاریخی دارد، یعنی بیش از آنکه نکات مادی‌اش مورد توجه باشد. بنابراین گاهی وقت‌ها مرتکب مباحثی اینچنینی هم شده‌ام. مثلاً گفته‌ام این شخصیت یک مایه‌ازای تاریخی دارد که در روند تاریخی‌اش این تغییرات را دارد داشته است.

■ و این بار از نظر شما کدام شخصیت فیلم آالزایمر با گذشته‌ای تاریخی انتخاب شده‌است؟

همه شخصیت‌ها پشتوانه تاریخی دارند، البته منظور من تعریف هایدگری تاریخ است. موقعیتی که ما داخلش هستیم یک موقعیت تاریخی است. قطعاً ۰۰ سال پیش این مسایل را داشتیم؛ مسایلی نظیر آراش از دست رفته، محیط‌زست در شرف نابودی، زندگی مردم روی بمب‌های هسته‌ای نبوده است. امروز بشر با احساس نامنی شدیدی روبه‌رو شده که در طول تاریخ بی‌سابقه بوده است.

■ شاید قبیل تر آدم‌ها کمتر فکر می‌کردند؟

فکر، کمیتش مهم نیست. کیفیتش اهمیت دارد. متفکری می‌گوید همه فلسفه غرب، حاشیه‌ای بر افلاطون است. الان نگرانی و اضطراب، وجه معطوف فکر بشر شده است. نهیلیسم بدش من امروز را گرفته است. مثل یک تقدیر یا سرنوشت محتم.

■ و اگر بخواهید مصداقی تر بگویید این تاریخ متعلق به کشور ایران است یا کل جهان؟

من نگاه عام داشتم. یعنی این مساله در هر جای جهان می‌تواند اتفاق بیفتد. برای حل این مساله چندمجهولی همه دنبال یک راه‌حل صحیح هستند. یعنی آنچنان که نهیلیسم بدش من «روپاشی مرز حقیقت و ناحقیقت» یا به طور کلی اروپایی معنا را در هر جای جهان می‌توان به آن پرداخت. همه ما آن را احساس می‌کنیم ولی برخورد هافرقد دارد. هر کدام از شخصیت‌ها در فیلم نماد یک نوع برخورد هستند. یعنی اگر همین الان بخواهیم در دوران پستمدرن یک تفکر جدید را به وجود آوریم «ژیان» فاقد امکانات ظرفیت معنایی لازم است.

ادامه در صفحه ۱۲

نگاه

باورپذیری، مشکل آالزایمر



■ در فرهنگ رفتاری ایرانی‌ها به ویژه ایرانی‌های سنتی (چه مذهبی و چه سکولار) شاید پرداختن به مقوله عشق به همین راحتی و به همین ساده‌اندیشی باشد که در فیلم آالزایمر می‌بینیم، اما در نگاه انسان معاصر، در نگاه انسانی که از فردیت معتمدی برخوردار است، در نگاه انسان مساله‌گرایی که اجزای مساله رثال و انسانی را می‌شناسد، پذیرش چنین کنش‌ها و واکنش‌هایی که از کاراکترهای فیلم آالزایمر می‌بینیم، هم دور از عقلانیت است و هم دور از شفق.

دور از عقلانیت است، زیرا انسان در مواجهه‌شدن با مساله، از تمای قوای وجودی‌اش استفاده می‌کند، هم از عقلش، هم از حسش، هم از امکانش و هم از منافش. زیرا انسان در عالم واقع چنین موجود چند وجهی و مولتی‌دایمنشن است. اینکه باید پرسید کدام یک از کاراکترهای این فیلم حتی از دو بعد از ابعاد وجودیشان به هنگام مواجهه‌شدن با مساله استفاده کرده‌اند؟ کاراکترهای فیلم آالزایمر با احقم هستند یا آنجنسان درگیر حس‌های فروخورده، حس‌های سرخورده و موجودیت انزواگرایانه خودند که اساساً قادر به ایفای نقش فردیت خود به ویژه در بعد عقلانی نیستند. نگاه کنیده به رفتار شخصیت‌ها که تماماً باورهای خود را مینا قرار داده و هیچ‌کس حتی به اولین شرط عقلانیت یعنی شک‌کردن در دانسته‌های خود حتی برای یک تأییه هم عمل نمی‌کند. در فیلم آالزایمر به جای آنکه شاهد باشیم شکایت در درون آدم‌ها و در شبکه باورهای آنان صورت می‌گیرد، می‌بینیم که شبکه‌های فقط در کالترتی انجام می‌شود.

آیا جای شک و تردید فقط در کالترتی است؟ یا در عقلانیت کاراکترها و در روش‌های حل مسایل‌شان در طول فیلم؟ آیا بار شکایت را فقط اوده‌ها باید به‌دوش بکشند یا شریف‌ترین کاراکترهای فیلم؟ تاسف‌بار آنکه چنین ناعقلانیتی در این فیلم مدام عشق و گاه نام‌ایمان بر خود می‌گیرد و این نقطه‌ضعف فقط نقطه‌ضعف فیلم آالزایمر نیست بلکه نقطه‌ضعف بزرگ و اساسی سینمای ایران هم هست که عمل فحش‌دادن به عقل و عقلانیت و یسکانس‌انگاری عقلانیت با فلسفه و روشنفکری و ایدئولوژی‌رک‌اندیشی و غرب‌گرایی، از آسیب‌های جدی آن است (آسیبی که تلویزیون ایران بنیان‌گذارش بود و به سینما هم سرایت کرد) واکنش‌های کاراکترهای فیلم آالزایمر، دور از عشق هم هست زیرا بلاهت‌های رفتاری در این فیلم نام عشق بر خود گرفته است. تا کی باید



باورهای ذهنی یک کاراکتر را عشق نامید؟ تا کی باید پشت‌کردن به عقل و عقلانیت را عشق نامید؟ تا کی باید عقلانیت را به غرب نسبت داد و ایرانیان را بیگانه با عقل و اوده به باورهای ذهنی تحت نام عشق و ایمان نامید؟ تا کی باید به یسکانس‌انگاری باورها و عشق و یسکانس‌انگاری باورها و ایمان، باور داشت: تا کی باید تقابل علمیاننه «معناگرایی» پوزیتیویسم» مبنای فکر، معلوم‌سازی و خلق آثار هنری ایرانیان باشد؟ تا کی باید علم حضوری را در برابر علم حصولی قرار داد تا ز راهگدر این تقابل نامعتبر، رفتارهای دون عقل به پای عشق نوشته شود و همگان را به این باور برسانیم که گویی هر چه احقم تر، عشق‌تر؟ هرچه احقم‌تر، مومن‌تر؟ چرا احقم می‌شود عقل در برابر عشق قرار دارد؟ اگر بپذیریم که آنچه در برابر عقل قرار دارد جهل است و نه عشق، بنابراین هر کسی عشق را در برابر عقل قرار دهد، بی آنکه خود بداند، عشق را مساوی جهل قرار داده است و این خلاف رسالت زیبایی‌شناسانه هنرمند است. زمان آن رسیده تا در این باور غلط تجدیدنظر شود و باورپذیری آن‌هم به باورهای که نه عشق هستند و نه ایمان، خود را به شک‌پذیری، پرسش‌گری، عقلانیت و تجدیدنظرسازی در دانسته‌های رایج بدهد. تجدیدنظر حتی در آنچه به ظاهر اصیل‌ترین باورهای ما را تشکیل می‌دهند. در روش زبستی کاراکترهای فیلم آالزایمر دقت کنید، ریشه‌شناخت‌ها و زجرهای آنها در دانسته‌های آنان است یا در نادانسته‌های آنان؟ آنها از پرسش‌گری و عقلانیت رنج می‌برند یا از چسبیدن به باورهای خود تا پایان عمر؟ جالب است که در فیلم سکلس‌هایی هست که وقتی کاراکتری با مورد نقضی بر باورهای خود روبه‌رو می‌شود، شرط عقلانیت را به جانمی‌آورد، یعنی شرط تجدیدنظر کردن در دانسته‌های پیشین خود و سپس عوض کردن رفتار خود بر مبنای روشنی بهتر و عقلانی‌تر، بلکه برعکس با بلاهت تمام مورد نقض را نفی و بر باورهای خود تأکید بیشتر می‌کند و جالب آنکه فیلم به ما نمی‌گوید که این کاراکترها چه اشتباهی مرتکب شده‌اند که قادر به شناخت مسایل خود و حل آنها نیستند بلکه به ما می‌آموزد که چه شخصیت‌های عاشقی هستند که تا پایان عمرشان بر باورهای جزم‌گرایانه و ناعقلانی خود، با نام عشق یا ایمان، پای می‌فشانند! سلطه شبکه‌باور بر عقلانیت و نقدپذیری و معرفت‌اندیشی، از همین طریق است که به نوعی وارونگی فرهنگی در جامعه و به ویژه در سینمای امروز ایران تبدیل شده است.