به بهانه چهارمین سال به نمایش درنیامدن فیلم «کوچه ملی»

«کوچه ملی»؛ چرا نه؟

مهرشاد کارخانی

آیا مدیران فرهنگی سینما نمی‌دانند بخش مهمی از تاریخ فرهنگ و هنر معاصر ایران از خیابان «لاله‌زار» شروع شده است؟ چرا می‌خواهید این واقعیت نزدیک را انکار کنید؟ از چه نگرانید؟ نوستالژی هم بخش مهم از تاریخ و فرهنگ یک ملت است و «لاله‌زار» و «کوچه ملی» نیز به خاطر منفی‌نگری و سهل‌انگاری‌های برخی، از دست رفته‌اند و تنها اسکلتی از آن سینماها و تئاترها باقی مانده است. ولیکن این فضاهای تاثیرگذار را نمی‌توان از تاریخ سینمای ایران پاک کرد. این مکان‌های ازدست‌رفته، روزگاری شکوه و احترامی داشتند و هرگز بی‌توجهی و بی‌احترامی عده‌ای را نخواهند بخشید. مکان‌هایی که با کمترین هزینه، شادی‌بخش مردم خاص و عام بودند. فیلم «کوچه ملی» نیز یک هشدار است به سینمای ناکام این روزها و ستایشی به سینمای ماندگار گذشته خودمان... و برایم چه دشوار و غم‌انگیز بود به‌تصویرکشیدن لاله‌زار در دوران حقیر بودنش! ... بسیاری از سینماگران نامدار جهان مانند: کوروساوا، تارکوفسکی، آنجلوپولوس، آنتونیونی و... با نگاه به گذشته، نوستالژی تاریخ و فرهنگ کشور خود را به تصویر کشیده‌اند... اگر سینمای ایران از همان آغاز حرکت نوینش، هزار جور مانع و سانسور سر راهش وجود نداشت، بسیاری از فیلمسازان برجسته ما مجبور نمی‌شدند تن به ساخت فیلم‌های خنثی و معمولی بدهند. شما مدیران فرهنگی طی این سال‌ها باعث شده‌اید سرنوشت فیلمسازان صاحب‌سبک ایران شکل دیگری رقم بخورد و آنها نتوانند در این سال‌ها فیلم‌های واقعی و قلبی خود را بسازند... چون ایده‌آل‌های‌تان فیلم‌های ترحم‌برانگیزاند. امروز اغلب فیلمسازان باتجربه ما بیکار هستند و نباید آرزوهایشان را بدون هماهنگی‌های لازم به فیلم تبدیل کنند! آنها باید برای آرزوهای خود درخواست مجوز کنند و گویا مانند همان پیرمرد فیلم «مغول‌ها»ی «پرویز کیمیاوی»، پشت در آهنی ایستاده‌اند و هنوز می‌پرسند: «سینما چیه؟ و چه غم‌انگیز که هنوز کسی جواب نمی‌دهد...»

عکس: خبرگزاری مهر

احمد کاوری کارگردان فیلم «خودزنی» در گفت‌وگو با «شرق»:

بازیگران ما تمایلی به عوض‌شدن ندارند

عکس: فارس

بهناز شیربانی: «احمد کاوری» متولد ۱۳۴۴ عراق است و فارغ‌التحصیل رشته ادبیات نمایشی. به همین دلیل از اولین فیلم سینمایی‌اش به ارتباط موثر ادبیات و سینما روی خوش نشان داده است. اولین فیلمش «نفوذی» را همراه مهدی فیوضی کارگردانی کرده و فیلم را براساس کتاب «حکایت‌زمستانی» به نویسندگی سعید عاکف و به کمک داوود امیریان نوشته است. فیلم همچون کتاب درباره خاطرات یکی از رزمندگان دفاع مقدس است که در دوران اسارت و درمیان اردوگاه‌های مخوف بعثی دچار مشکلاتی می‌شوند. کاوری فعالیت هنری خود را از سال ۶۴ با کار تئاتر شروع کرد. وی همچنین در نگارش فیلمنامه فیلم‌های بلندی نظیر «مردی از جنس بلور» و «قاصدک» همکاری کرده است. بازی در فیلم‌های سینمایی و سریال‌های تلویزیونی بخش دیگری از فعالیت هنری وی را شامل می‌شود؛ از جمله بازی در فیلم‌های «ارتفاع پست»، «سفر سرخ»، «انتظار»، «مردی از جنس بلور» و... به دلیل علاقه‌اش به ادبیات، در فیلم بعدی خود «خودزنی» نیز به اقتباس ادبی دست زده است و در این تجربه، برداشتی از رمان «دزد سگ‌ها» نوشته «نجیب محفوظ»، نویسنده و نمایشنامه‌نویس مصری و برنده جایزه نوبل ادبیات، را پایه نگارش فیلمنامه‌اش در نظر گرفت. اقتباسی که برخی معتقدند کاملا قابل فهم و درست انجام شده است و برخی دیگر خلاف این دیدگاه را دارند. اما کاوری معتقد است که باید به موضوع اقتباس در سینمای ایران طور دیگری نگاه کرد و راه زیادی برای رسیدن به جایگاه مطلوب در این حوزه وجود دارد. یادآوری این نکته ضروری است که اقتباس از رمان و به‌طور کلی ادبیات شیوه مرسوم در صنعت سینمای جهان است و این مساله کاملا جا افتاده و به آن نیز بها داده می‌شود. ولی هنوز هم در سینمای ایران به این مساله با تردید نگاه می‌شود. به طوری‌که برخی اختلافات میان فیلمساز و کارگردان مشهور در حافظه تاریخ سینمای ایران جاخوش کرده است. به هرجهت یادآوری این مساله از نکات مهم و قابل دفاع است که باید به آن توجه شود.

آقای کاوری فیلمنامه «خود زنی» اقتباسی از رمان «دزد سگ‌ها»ست. چرا برای اولین تجربه مستقلتان در سینما به سراغ اقتباس از یک اثر ادبی رفتید؟

به نظر من اقتباس از یک اثر خارجی برای نوشتن فیلمنامه در اولویت دوم قرار می‌گیرد و مهم‌تر از آن فضا و قصه‌ای است که بتواند مخاطب را جذب کند و با شرایط جامعه تطبیق داده شود. قبل از اینکه فیلمنامه نوشته شود داستان «دزد سگ‌ها» برایم جذاب بود. این رمان را سال‌ها پیش خوانده بودم و همیشه در ذهنم بود که می‌شود از آن اقتباس خوبی کرد. اما اینکه چرا سال‌ها قبل این اثر را به فیلمنامه تبدیل نکردم دلیلش فقط بی‌انگیزگی از ساخت فیلم و کارگردانی در سینمای ایران بود. احساس می‌کردم فضای سیاسی و اجتماعی امکان ساخته‌شدن چنین داستانی را به من نمی‌دهد. بعد از ساخته‌شدن «نفوذی» که به کارگردانی مشترک من و مهدی فیوضی بود، در سال ۱۳۸۷ فیلمنامه «خودزنی» را نوشتم و با نسخه اولیه به دنبال تهیه‌کننده گشتم و دو سال زمان برد تا توانستم زمینه ساخته‌شدن این فیلم را فراهم کنم و در نهایت، بنیاد سینمایی فارابی ترغیب شد این فیلمنامه را به فیلم تبدیل کند.

بعد از سپردن این فیلمنامه به فارابی تغییراتی روی آن اعمال شد؟

بله بخشی از داستان تغییر کرد.

این تغییر خلاف میل شما بود؟

به نظرم این تغییرات در جهت بهبود فیلمنامه بود. من از حاصل کارم راضی نیستم. اما عدم رضایت من از فیلم به تغییرات و یا اعمال نظرهایی که در مورد فیلمنامه انجام شد مربوط نمی‌شود، بلکه به زیرساخت‌ها برمی‌گردد. من به اجبار به بازیگرانی که در فیلم می‌بینید رسیدم و به این انتخاب تن دادم. از جابه‌جایی بازیگران این کار راضی نبودم. قرار بود امین حیایی نقش اصلی فیلم را بازی کند و وقتی مشکلی برای کمرش ایجاد شد به اجبار باید شخص دیگری را جایگزین می‌کردیم. به هر حال هر بازیگر با خودش نوع خاصی از بازی و تکنیک را می‌آورد و تماشاگران از او ذهنیت خاصی دارند و خیلی نمی‌توان از یک بازیگر تصویر متفاوتی ارایه داد.

اما تعداد کارگردان‌هایی که سعی می‌کنند در اثرشان بازیگر را طوری هدایت کنند که تا به حال نظیر آن را بازی نکرده‌اند و یا به اصطلاح فضای ذهنی مخاطب را نسبت به آن بازیگر به هم می‌ریزند کم نیستند. چرا از این شیوه برای حضور بازیگران فیلم استفاده نکردید؟

این حرف شما کاملا درست است. اما وقتی بازیگر همزمان در چند فیلم حضور دارد و درگیر کارهای دیگر است و روی کار شما متمرکز نیست و از طرف دیگر وقت تمرین هم کم است، ناخودآگاه این اتفاق پیش می‌آید. از طرف دیگر بازیگران ما خیلی تمایلی به عوض‌شدن نداشتند. این عدم تمایل دست کارگردان را می‌بندد. متاسفانه ما فرصت زیادی هم برای تمرین نداشتیم.

چرا زمان پیش‌تولید را بیشتر نکردید؟

ما دو ماه به زمان پیش‌تولید برای بهبود وضعیت جسمی امین حیایی اضافه کردیم و نمی‌توانستیم بیشتر از این زمان صرف کنیم.

فکر می‌کنید در ایرانی‌کردن این قصه موفق شدید؟ و تا چه حد این داستان را منطبق با روابط و شرایط سیاسی و اجتماعی کشور می‌دانید؟

به هر حال فیلم ساخته شده است و مردم می‌توانند در مورد آن قضاوت کنند. زمانی که فیلم ساخته شد شرایط سیاسی و اجتماعی ما دچار سوءتفاهم‌های زیادی بود و ساخت این فیلم خیلی راحت نبود. این فیلم به هیچ‌وجه گرایشی به سمت و سوی خاصی ندارد و غالبا جناح‌بندی خاصی هم در این فیلم انجام نشده است چراکه معتقدم یک اثر سینمایی باید در طول زمان قابل دیدن باشد و اگر داستانی قرار باشد براساس جناح‌بندی یا گرایش سیاسی خاصی ساخته شود در طول زمان دچار کهنگی می‌شود، همان‌طور که طی این چند سال اخیر دیدیم که جناح‌بندی‌های سیاسی در کشور دستخوش تغییراتی شده است و اگر قرار باشد با چنین ذهنیتی فیلم بسازم قطعا تاریخ مصرفی را برای فیلم تعریف کرده‌ام. بنابر این در ساخت «خودزنی» به‌هیچ‌وجه دنبال چنین تعریفی نبودم و سعی داشتم پیام فیلم توسط خود بیننده درک شود.

خانم لعیا زنگنه در صحبت‌هایشان در مورد «خود زنی» به این موضوع اشاره کردند که با خواندن فیلمنامه این اثر اولین نکته‌ای که به ذهنشان رسیده این است که با کارگردانی روبه‌رو می‌شوند که پشتوانه ادبی خوبی دارد و فیلمنامه خیلی کامل و با دقت نوشته شده است. نظرتان چیست؟

البته خانم زنگنه کمی اغراق می‌کند. اینطور نیست که من کار متفاوتی در سینما انجام داده‌ام. اما قبل از اینکه وارد فضای سینما شوم کار ترجمه و داستان‌نویسی را انجام می‌دادم. کتاب «فرمانده من» را اوایل دهه ۷۰ چاپ کردم و سابقه‌ای هم در نوشتن برای مطبوعات دارم و همه اینها در دوره زمانی خاصی در زندگی من اتفاق افتاده است. به ادبیات علاقه‌مندم و فکر می‌کنم نویسندگان رمان و قصه زمان بیشتری برای قوام شخصیت‌هایشان صرف می‌کنند تا همیشه طراوت و تازگی‌شان را حفظ کنند و به نوعی نگارش داستان پخته‌تر از نوشتن فیلمنامه است. اما نوشتن فیلمنامه دست‌کم در سینمای ایران به این صورت نیست و باید در مدت زمان کوتاهی فیلمنامه را برای گرفتن پروانه ساخت آماده کرد و زمان مفیدی برای آن صرف نمی‌شود. متاسفانه فیلمسازی ما قائم به فرد است و خیلی سخت می‌توان کس دیگری را پیدا کرد که ذهنیتش به شما نزدیک باشد که بتوان در یک فضای تعامل خوب فیلمنامه‌ای را پرداخت کرد. از طرف دیگر در سینمای ایران رسم بر این است که فیلمساز قبل از اینکه فیلمنامه کامل در دستانش باشد هیچ هویتی ندارد و با هر تهیه‌کننده‌ای که صحبت می‌کنید در اولین دیدار از تو فیلمنامه کامل می‌خواهد و نمی‌توان صرفا با دادن یک ایده توانایی‌تان را برای ساخت اثری ابراز کنید. در صورتی که می‌توان با استخدام نویسنده کمک زیادی به کارگردانی کرد که می‌خواهد زمانی را برای ساخت فیلمی صرف کند.

به هر حال فیلم ساخته شده است و مردم می‌توانند در مورد آن قضاوت کنند. زمانی که فیلم ساخته شد شرایط سیاسی و اجتماعی ما دچار سوءتفاهم‌های زیادی بود و ساخت این فیلم خیلی راحت نبود. این فیلم به هیچ‌وجه گرایشی به سمت و سوی خاصی ندارد و غالبا جناح‌بندی خاصی هم در این فیلم انجام نشده است

اما بسیاری از کارگردان‌هایی که صاحب تفکر و نوع نگاه خاصی در سینما هستند ترجیح می‌دهند از طریق نگارش فیلمنامه ذهنیتشان را به تصویر بکشند و فقط یک اپراتور صرف نباشند. چقدر به این مساله اعتقاد دارید؟

اغلب کارگردان‌های مولف موفق دنیا برای نگارش فیلمنامه کمک می‌گرفتند و فیلمنامه‌هایشان را به کمک افراد دیگری نوشته‌اند؛ «بیلی وایلدر» در نوشتن فیلمنامه‌هایش کمک می‌گرفته است و در عین حال یک فیلمساز مستقل بوده و کم نبوده‌اند کارگردان‌هایی که ایده و فیلمنامه را از فرد دیگری گرفته‌اند و آن را کارگردانی کرده‌اند.

چطور شد خانم «لعیا زنگنه» را برای بازی در فیلم انتخاب کردید؟

از روز اول و هنگام انتخاب بازیگران دوست داشتم که این نقش را خانم زنگنه بازی کند. نوع بازی و توانایی‌اش را در ارایه نقش دوست دارم و یقین داشتم از عهده ایفای این نقش برمی‌آید. لعیا زنگه از جمله بازیگرانی است که از ابتدا جزو گزینه‌های اصلی من بود و خوشحالم که در نهایت این همکاری اتفاق افتاد.

آقای کاوری یکی از نکاتی که برخی آن را نقطه ضعف فیلم تلقی می‌کنند، فلاش‌بک‌های بیش از اندازه فیلم است که گاهی ذهن بیننده را از خط اصلی داستان دور می‌کند. چرا چنین تمهیدی برای این فیلم در نظر گرفته شد؟

ساختار فیلم چنین روایتی را می‌طلبید و تمام مواردی که در فیلم می‌بینید از جمله وجود همین فلاش‌بک‌ها در فیلمنامه وجود داشت. فکر نمی‌کنم مخاطب با چنین ساختاری در فیلم مشکل داشته باشد. شاید برخی از مخاطبان راحت‌پسند به چنین روایتی در فیلم ایراد بگیرند که از نظر من مشکلی نیست. آنها می‌توانند فیلم‌های دیگری را برای دیدن انتخاب کنند. اما فکر می‌کنم این شکل از روایت به ساختار فیلم کمک زیادی کرده است و یکی از نقاط قوت فیلم محسوب می‌شود.

شما اولین تجربه کارگردانی را با فیلم «نفوذی» و همکاری مشترک با مهدی فیوضی آغاز کردید و فیلمنامه آن اثر که باز هم اقتباس بود را به کمک داوود امیریان نوشتید. این تعامل صرفا به دلیل تولید یک اثر بود یا آن فضای ذهنی که به آن اشاره کردید میان شما وجود داشت؟

شرایط ساخت فیلمنامه به گونه‌ای بوده است که با هم به تفاهم رسیدیم و ذهنیتمان را به هم نزدیک کردیم. فیلم «نفوذی» را هم به کمک آقای امیریان از داستان «حکایت زمستانی» اقتباس کردم و در نهایت وارد کار شدیم و دست آخر نسخه نهایی را مستقل شروع به نوشتن کردم و فیلمنامه «نفوذی» حاصل توافق میان من و آقای امیریان بود.

تا به حال آثار اقتباسی متعددی در سینمای ایران نوشته و به تصویر کشیده شده است. به نظر شما «خودزنی» دارای چه جایگاهی در میان آثار اقتباسی سینمای ایران است؟

نمی‌توان خیلی راحت این مقایسه را انجام داد و به نظر من هیچ اثری با اثر دیگر قابل مقایسه نیست. بیشتر آثار «کیومرث پوراحمد» از آثار «هوشنگ مرادی‌کرمانی» اقتباس شده‌اند و حتی اثر «اتوبوس شب» اورا نمی‌توان با «بی‌بی‌چلچله» مقایسه کرد. یا مثلا فیلم «نفرین» آقای تقوایی را با سریال «دایی‌جان ناپائون» مقایسه کرد. هرکدام از این آثار در سینمای ایران حال و هوا و جایگاه خاص خودشان را دارند و به‌عنوان یک تجربه مستقل باید به آنها نگاه کرد. فیلم قبلی من «نفوذی» هم اقتباس بود و ریشه آن یک کتاب بود. من علاقه‌مند به فضای اقتباس هستم و چقدر خوب می‌شد اگر بیشتر آثار سینمایی ما بتواند به این سمت برود. اما از طرف دیگر هر فیلمنامه‌ای نیاز شدید به تحقیق هم دارد. آثار اقتباسی که تا به حال در سینمای ایران تولید شده‌اند آثار کوچکی نبودند. مثلا فیلم «شب‌های روشن» به کارگردانی فرزاد موتمن اقتباسی آزاد از رمان «شب‌های روشن» اثر داستایفسکی است که اثر موفقی در سینمای ما محسوب می‌شود. نکته مهم و اساسی این است که این برگردان از آثار ادبی جهان درست انجام شود. میرزا فتحعلی آخوندزاده اولین نمایشنامه‌ها را نوشته است و آثار زیادی را به زبان فارسی برگردانده و آنقدر درست این اقتباس انجام شده است که نمی‌توان به آن اشکالی گرفت. به نظر من باید یک سازمان یا نهادی برای پرداختن بیشتر به فیلمنامه‌های اقتباسی شکل بگیرد. به این صورت که آثار داستانی ایران و جهان را خریداری کند و از آن نگهداری کند که بنا به ضرورت هرکسی بتواند در هر زمان با مراجعه به آن سازمان از آنها استفاده کند. این سازمان حتی می‌تواند با خریداری آثار مشهور جهانی خودش پیشقدم شود تا ساخت این فیلمنامه‌ها را به کارگردان‌هایی که توانایی به تصویر کشیدن آنها را دارد پیشنهاد دهد. امیدوارم در دوره جدید و با روی کار آمدن مسوولان فرهنگی این اتفاق قوت بیشتری بگیرد و به این جنبه از فیلمنامه در سینمای ایران توجه ویژه‌تری شود. چون که جای خالی این موضوع در فیلمنامه‌های ما حس می‌شود و یکی از دلایل ضعف سینمای ما در فیلمنامه این است که بیشتر سینماگران ما به سمت اقتباس نمی‌روند و شاید کمی از ورود به این حوزه واهمه دارند. به هر حال امیدوارم این اتفاق بیفتد و توجه بیشتری به مساله اقتباس در سینمای ایران شود و پای ادبیات بیشتر به سینمای ایران باز شود.

فیلم مستند

سفر دوباره «مسافر» کیارستمی

شرق: عصر یکشنبه ۱۶ تیر دو فیلم مستند «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» و «سفر یک مسافر» ، در سالن «سینماحقیقت» مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی به نمایش درآمد و سپس با حضور احمد طالبی‌نژاد و عباس روزبهانی (کارگردانان) و سعید قطبی‌زاده (منتقد سینما) مورد نقد و بررسی قرار گرفت. احمد طالبی‌نژاد در ارتباط با دلایل ابتدایی ساخت مستند «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» گفت: «این فیلم به نوعی ادای دین به مدرسه «عبرت محمدیه »محسوب می‌شود که سال‌هایی از عمر خود را آنجا گذراندم. اردیبهشت گذشته عده‌ای از دوستان تصمیم گرفتند به مناسبت ۷۰سالگی این بنا جشنی ترتیب دهند که از این جشن فیلمبرداری کردیم.» وی همچنین به دوران تحصیل در این مدرسه و افرادی که از آن فارغ‌التحصیل شدند اشاره کرد و افزود: «در فیلم افرادی مثل آقای عابدین‌نژاد را می‌بینیم که موزه تاریخ طبیعی اصفهان را با هزینه شخصی خود بنیان گذاشت، همچنین دکتر غلامحسین مصاحب جزو اولین نویسندگان دایره‌المعارف در ایران را می‌بینیم و بسیار جالب است طی یک دوره ۲۰ساله، عده‌ای از افراد نخبه کشور در مدرسه‌ای تربیت می‌شوند که همچنان ۸۰درصد مردم آن بی‌سواد هستند!» سعید قطبی‌زاده ، قبل از آغاز نقد این فیلم و در پاسخ به سوال مجری برنامه (شهنام صفاجو) که جریان مستندسازی امروز ایران را چگونه ارزیابی می‌کند، با ذکر مقدمه‌ای اظهار کرد: «به نظرم آنچه در سینمای داستانی ایران وجود ندارد، در سینمای مستند به‌شدت وجود دارد و آن هم جسارت کارگردانانی است که برای به تصویر کشیدن ایده خود، تمام توان را به‌کار می‌گیرند. سینمای مستند در ایران فرصتی برای تنفس افرادی محسوب می‌شود که قصد انجام کار هنری دارند و من امیدوارم این فرصت به کمک نهادهای دولتی و خصوصی همچنان باقی بماند و سینمای مستند بتواند به حیات خود ادامه دهد.» وی با اشاره به مستند «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» افزود: «نکته جذاب فیلم برای من روایت اثر بود که به شیوه نگارش سفرنامه‌های آقای طالبی‌نژاد در مجله فیلم شباهت زیادی داشت، به‌خصوص سفرنامه هند که از سال‌ها قبل همچنان در خاطر من مانده است. اثر صمیمی و گرم است و کارگردان قصد مرعوب‌کردن مخاطب را ندارد؛ اما از طرفی بر لبه تیغ حرکت می‌کند چون می‌توانست به اثری تبدیل شود که تنها خاطراتی را برای ما زنده کند و تمام شود که خوشبختانه چنین اتفاقی نیفتاد.» بخش بعدی جلسه نقد و بررسی، به مستند «سفر یک مسافر» به کارگردانی عباس روزبهانی اختصاص داشت که این کارگردان جوان با ارایه توضیحاتی از روند ساخت فیلم، عنوان کرد: «با آقای حسن دارابی (بازیگر نوجوان فیلم سینمایی «مسافر» عباس کیارستمی) در جلسه‌ای آشنا شدم که گله بسیاری داشت از اینکه به او توجه نمی‌شود و اصلا تصور نمی‌کردم که وی در ملایر زندگی می‌کند و با توجه به اینکه من هم متعلق به همین شهر هستم، دغدغه ساخت فیلمی با موضوع زندگی او در ذهن من شکل گرفت تا اینکه این مستند به مرحله ساخت رسید و خوشحالم که برای اولین‌بار در این سالن به نمایش درمی‌آید.» وی تصریح کرد: «آقای دارابی نیز بسیار پیگیر آغاز کار بود، اما وقتی امکان ساخت اثر فراهم شد از نظر روحی در شرایط خوبی به سر نمی‌برد و خود را در اتاقی منزوی کرده بود بنابراین تولید اثر با مشکلات زیادی مواجه شد، اما در نهایت با وساطت برخی، کار را آغاز کرده و به سرانجام رساندیم.» قطبی‌زاده با تاکید بر اینکه چون کارگردان تحصیلکرده رشته سینما محسوب می‌شود، پس می‌توانیم در نقد اثر صراحت بیشتری به خرج دهیم، اظهار کرد: «به عقیده من کار مستندساز پیراستن سوژه است نه آراستن آن. این سینمای داستانی است که قرار بر نمایش‌دادن دارد، اما در سینمای مستند یک اثر زمانی می‌تواند ماندگار باشد که مستندساز نسبت به سوژه و چارچوب سینمای مستند صادق باشد.» قطبی‌زاده در پایان اظهار کرد: «من از وقتی فیلم ژان پیر لیموزین را دیدم، احساس کردم آقای دارابی چقدر بابت بازی در اثر کیارستمی طلبکار است! اصولا هم قرار نیست که یک کارگردان سینما سال‌ها بعد از ساخت فیلم خود، به مسایل شخصی بازیگرانش هم توجه داشته باشد و مدام آنها را زیر نظر بگیرد.»

یادداشت

«گذشته» مسوولیت یک هنرمند در آشنایی‌زدایی از واقعیت — بخش پایانی

نیما شجاعی

بخش اول این یادداشت ۱۲ تیر ماه به چاپ رسید. اینک بخش پایانی آن را می‌خوانید.

فیلمِ گذشته مساله شناخت را مناقشه‌دار می‌کند. شناخت، نتیجه بررسی سرگذشت است. شناختی که برای ما حاصل می‌شود در نتیجه تجربه هر یک از ما از زندگی‌مان است و تجربه چیزی جز گذشته نیست. همه ما برای اینکه تصویری از خود به دست بیاوریم همیشه در گذشته خود به‌دنبال تعریفی از خود هستیم که پس از پیدا کردن آن بتوانیم خود را در تفاوت با دیگران بازشناسیم. بنابراین همین تعریفِ خود از خلال تجربه خود است که تصور ما از خود را شکل می‌دهد. پس از آنکه خود را شناختیم، این مساله ما را قادر می‌کند که در زمان حال با دیگران ارتباط برقرار سازیم. اما به‌راستی ما کیستیم؟ ارزش‌هایمان را چگونه به دست آورده‌ایم؟ چرا خود را محق بر ارزش‌های خود قلمداد می‌کنیم؟ اینها مسایلی هستند که یک تبارشناسِ اخلاق، با زیر سوال بردن مساله آغازگاه‌ها، ما را نسبت به اخلاقیات رایج به تامل درمی‌اندازد؛ و نسبت به مساله شناخت، ما را دچار شک و تردید می‌کند. در پارادایم جدید تفکر، آغازگاه‌ها به زیر سوال رفته‌اند، پس چگونه می‌توان در مورد مفاهیم خیر و شر و خوب و بد به‌راحتی به قضاوت نشست؟ آغازگاه رفتار خوب کجاست؟ آغازگاه رفتار بد چه؟ فرهادی نیز همین سوال‌ها را در فیلمش مطرح می‌کند. در این فیلم چه کسی باعث خودکشی همسرِ «سمیر» شده است؟ چه کسی مسوول و چه کسی گناهکار است؟ «لوسی» خود را به مدت چند ماه سرزنش می‌کرده و تصورش بر این بوده که وی باعث خودکشی همسرِ «سمیر» بوده است، اما در روند داستان همه‌چیز تغییر پیدا می‌کند و ما متوجه می‌شویم که وضعیت بسیار پیچیده‌تر از آنچه همه فکر می‌کردیم بوده است (تشکیک در فرضیه را به یاد بیاوریم). حتی مفهوم مسوولیت نیز به زیر سوال می‌رود و شناخت در پی آن نیز به حالت تعلیق درمی‌آید؛ و این است مفهوم آوارگی انسان در عدم توانایی در شناختی که سده‌ها خردِ وی مدعی آن بوده و بر جایگاه رفیع تصمیم‌گیری بر جهانِ قابل شناخت و در دسترس جلوس کرده بود. در این آوارگی و تنش که دو روی یک سکه هستند هر چیز که پیش‌فرض انگاشته شده باشد فرومی‌پاشد. عملا شناخت ناممکن می‌شود و تنها راه پیش‌رو، گذر از گذشته است، همانگونه که «مارین» در انتهای فیلم از گذشته خود عبور می‌کند. اما به‌واقع می‌توان از گذشته عبور کرد؟

کارگردان مسوولیتی غیر از به طرح پرسش کشیدن ندارد، چرا که هرگونه تعهدی در قبال شناسایی انسان خوب از بد، خود به قضاوت منجر می‌شود. (مانند قضاوت آن مامورِ فرودگاه) قضاوت در یک لحظه ناگزیر از این است که انسان را از انسانیت تنزل دهد و با او همچون یک شیء برخورد کند. قضاوت در لحظه تصمیم باید صفر یا صدی بیندیشد و این مساله‌ای‌است که کارگردانِ این فیلم از آن حذر می‌کند. او نیز به ما نشان می‌دهد که قضاوت بسیار سخت است! مساله ارزش‌ها مطرح است و آنچه سخت است این است که معیار سنجش‌گری این ارزش‌ها چیست؟ یا به بیانی دیگر در مورد ارزش‌ها همه‌چیز خاکستری‌تر از آنی است که تصور می‌شد، بنابراین به‌سختی می‌توان معیاری برای سنجش خوب از بد به‌دست آورد. بگذارید پرسش را به این ترتیب مطرح کنم که چرا و چگونه انسان‌ها راجع به یکدیگر به قضاوت می‌نشینند؟ پاسخ این است که هر فرد تا آنجا که توان داشته باشد همیشه خود را محق بر کردارش قلمداد کرده و تا زمانی که بتواند با ادله فراوان محق بودن خود را توجیه کند، خود را خوب و طرف مقابل را که مطابق با فرضیه‌اش، وی را مورد تعرض قرار داده است بد می‌داند. مساله اساسی در اینجا توجیه کردن است. توجیهی که هر کس در سطح خود آن را در حد توان انجام می‌دهد تا برتر بودن اخلاقیات خود را ثابت کند. در این میان کسی که نتواند خود را به‌خوبی توجیه کند همیشه بازنده است. از سویی، کسی که اساسا به‌دنبال غلبه‌جویی است، همیشه به‌دنبال توجیه‌گری است. بنابراین دو سوی معامله پس از پیروزی طرف توجیه‌کننده مشخص شده و در نتیجه یکی بدهکار و دیگری طلبکار می‌شود، اما در این فیلم به‌راستی بدهکار و طلبکاری وجود دارد؟ به‌زعم «نیچه» این اخلاق بندگان است که به شکلی تاریخی و تدریجی بر اخلاق سروران، با تفکیک میان خوب (خود) و بد (سروران) غلبه کرده است.[1] توجیه‌گری ابزاری است همچون جنگ‌افزار که بندگان در برابر سروران از آن بهره می‌جویند. در تبارشناسی اخلاق، نیچه نشان می‌دهد که اخلاق خوب، زمانی اخلاق بندگان بوده است که به‌نحوی کین‌توزانه و به‌تدریج بر اخلاق سروران چیرگی پیدا کرده است. این اخلاقیات در پی درونی‌کردن چیزی است که آن انسان را آواره‌تر از آواره می‌سازد. نام آن چیز وجدان است. باد کردنِ وجدان، تنش آدمی را دوچندان می‌کند. از سوی دیگر، وجدان این توانایی را دارد که به شکل تاریخی خوب را جایگزین بد و بد را جایگزین خوب کند. بنابراین آنچه در انسان‌ها درونی می‌شود، همان ارزش‌هایی‌است که وجدان وی را شکل می‌دهند تا خوب را خوب و بد را بد قلمداد کند. نکته اینجاست که همین وجدان در صورت تعهد به امر اخلاقی، قضاوت را کنار می‌نهد، یا آن را به تعلیق درمی‌آورد، یا در آن شک می‌کند؛ و اینچنین است که می‌توان هم خود و هم دردِ خود را یکجا نگاه داشت و چیزهای مسرت‌بخش این جهانی را به پای حقیقت فنا کرد و در اخلاقیات توجیهی شک کرد و از این ابزار و حربه برای تفوق بر دیگران بهره نجست (همان‌گونه که در فیلم گذشته شاهد وجدانی اخلاقی هستیم). بنا بر آنچه در مورد وجدان گفته شد، ما با دو نوع مسوولیت که روی دیگر مساله وجدان است سروکار داریم: مسوولیتی اخلاقی که در پی تشکیک در واقعیت است و مسوولیت نسبت به واقعیت پیش‌فرض انگاشته‌شده که در پی حفظ آن پیش‌فرض است. دومی را مسوولیت محافظه‌کارانه می‌توان نامید، ولی آنچه فرهادی در این فیلم در پی آن است از نوع اول مسوولیت است که در تنش با مسوولیتِ محافظه‌کارانه وظیفه آشنایی‌زدایی را برعهده دارد. می‌توان این نوع را مسوولیت اخلاقی[2] نامید. نیچه می‌گوید مسوولیت حاصل پیمان است و پیمان نهادن برخلاف فراموش‌کاری، حافظه ما را شکل می‌دهد و اینچنین است که از خلال تجربه و گذشته، حافظه ساخته می‌شود. همانا دردی که بندگان می‌کشند نیرومندترین دستیار حافظه‌سازی است؛[3] و چه دردی بیشتر از دردِ وجدان (در هر دو سوی آن، در هر دو نوع مسوولیت)؟! در یک سوی آن نیچه بیش از پیش جلو می‌رود و بیان می‌کند که درد و رنج وجدان، تا به کی باید تاوانِ بدهی را پس دهد؟ وی جواب می‌دهد که تا به آنجا که آزاردیده از طریق آزار دادنِ بدهکار به اوج سرخوشی خود دست پیدا کند.[4] اما در سوی دیگر، رنج و دردی مالیخولیایی مُدام وجدان فرد را دچار تنش می‌کند. او با تشکیک در واقعیتِ مزبور، خود را به ورطه آوارگی می‌اندازد و دچار تنش می‌شود. تنش میان امر اخلاقی و اخلاقیات. تنش میان مسوولیت اخلاقی و مسوولیت محافظه‌کارانه. نکته اینجاست که وقایع همچون آذرخش بر ما و بر وجدانمان فرود می‌آیند، چندان تصادفی و پیش‌بینی‌ناپذیر که هیچ نوع سپری، انسان را یارای مقابله با آن نیست. این آذرخش در جان و روح آدمی فرو می‌رود تا مسوولیت چیزی را به وی گوشزد کند که اخلاقیات فراموش کرده بود: مسوولیت آشنایی‌زدایی از واقعیت.

پی‌نوشت‌ها:

۱- نیچه، فردریش (۱۳۸۸) تبارشناسی اخلاق، ترجمه داریوش آشوری، چاپ هشتم، تهران: نشر آگه.

2-ethical responsibility

۳- همان، ص ۷۵.

۴- همان.