حسین میرزامحمدی، کارگردان فیلم سینمایی «کت چرمی»:

سینمای ما در دوقطبی کمدی-نکبت گیر کرده است

استادم در آمریکا گفت از عشق نساز، چیزی بساز که استفاده سیاسی داشته باشد

میلاد جلیل‌زاده - عاطفه جعفری
گروه فرهنگ

«کت چرمی» فیلمی است که جغرافیای اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی شهرهای ما را در یک دور قمری کامل طی می کند و پایین و بالای آن را به هم می‌دوزد؛ از بیغوله‌های حاشیه شهر تا برج‌های عجیبی که برق کفش دربان‌هایشان چشم را می‌شکافد. لولایی که این دو لنگه در را در محور خودش می‌چرخاند، مردی از طبقه متوسط است. یک کارمند اداره بهزیستی. اینکه قصه کت چرمی چقدر کار می کند و این تضادها، تعارض‌ها، چالش‌ها، کاستی‌ها، خباثت‌ها، دردها و بیدادها چقدر به اصطلاح درآمده‌اند و اینکه سبک کارگردانی حسین میرزامحمدی در اولین کارش و میزان مهارت او در پیاده کردن اصول سبکی‌اش چقدر بوده، بحث‌هایی است که به نقد فنی و کیفی فیلم مربوط می‌شوند اما اولین برخوردی که با کت چرمی می‌توان داشت از رهگذر جایی است که این فیلم ایستاده و از آن به شهر نگاه می‌کند؛ یک فیلم عدالت‌خواهانه و قهرمان‌محور. حسین میرزامحمدی از نسل فیلمسازان نو سینمای ایران است. فیلمسازانی که با ایده‌های جدید و دغدغه‌های اجتماعی تازه به سینمای ایران آمدند و اتفاقا جنس روایت‌شان از جامعه بر پرده سینمای ایران خوش نشسته است. میرزامحمدی در فیلم «کت چرمی» با یک ایده جسورانه، تصویری از یک مساله اجتماعی را نشان می‌دهد اما بی‌تفاوت به مولفه‌های سینمای قصه‌گو و واجد قهرمان نیست. عیسی فرهمند، قهرمان این فیلم از جنس مردم معمولی است و مقابل سیستمی می‌ایستد که دچار فساد شده است. البته که فیلمساز مبتنی بر همان نگاه امیدوارانه‌اش به دنیای پیرامونش، ایستادگی عیسی مقابل یک جریان فاسد را بهانه‌ای برای نمایش بن‌بست در اصلاحگری جامعه ایران قرار نمی‌دهد. اتفاقا بخشی از سینمای اجتماعی ایران که متهم به سیاه‌نمایی است هم از همین ناحیه ضربه خورده است؛ سینمایی که تصویری ناقص از جامعه ایرانی ارائه می‌داد و زندگی ایرانی در آن فیلم‌ها پر از فلاکت و نکبت بود. «کت چرمی» از این جهت فیلمی متفاوت و مهم برای این روزهای اکران سینمای ایران است که در دوقطبی سینمای کمدی و نمایش نکبت از جامعه ایران، گرفتار نمی‌شود. با حسین میرزامحمدی درباره فیلمش، مصائبی که هنگام ساخت آن از سر گذراند و لذتی که از این بابت برد، درباره نسلی از فیلمسازان سینمای ایران که دغدغه‌مند عدالت شده‌اند و بسیاری از جزئیات دیگر مربوط به کت چرمی گفت‌وگویی داشته‌ایم که در ادامه می‌خوانید.

برای خیلی از آنهایی که در عرصه فیلم کوتاه حضور دارند، تولید فیلم بلند سینمایی یکی از آرزوهای دست‌نیافتنی و تا حدی ناممکن است. شما به‌عنوان کارگردانی که «کت چرمی» اولین فیلم بلند سینمایی‌تان است، چه چالش‌ها و موانعی برای ساخت فیلم داشتید؟ این روزها یک فیلمساز برای حضور حرفه‌ای در سینمای بلند، چه کسانی را باید راضی نگه دارد و چه فرآیندی را باید طی کند؟ آیا فیلمساز می‌تواند تمام ایده‌ها و آرزوهایش را در فیلم اولش پیاده کند؟

من از سال ۱۳۸۲ که اول دبیرستان بودم تئاتر کار کردم تا سال ۱۴۰۱ که اولین فیلمم را ساختم. در سینما هم درسش را خواندم؛ البته خارج از ایران. در این چهار سال‌ونیمی که برگشتم و شروع کردم به فیلم کوتاه کار کردن، سال ۱۴۰۰ در جشنواره فیلم کوتاه تهران فیلم داشتم و نزدیک سه هزار فیلم داخلی ثبت شده بود و درخواست کرده بودند که از میان آنها ۵۰ فیلم در جشنواره انتخاب شد. ممکن است ۸۰ درصد آنها کاری از پیش نبرند، برخی اصلا ممکن است دغدغه‌شان فیلمسازی نباشد و شاید دوست دارند یک فیلم کوتاهی بسازند و آن را تجربه کنند؛ اما ۲۰ درصدی هستند که حدود ۲۰۰، ۳۰۰ نفر می‌شوند که واقعا پتانسیل دارند. آن سالی که من فیلم داشتم، سه کارگردان از باشگاه فیلم‌اولی بودند. سه کارگردان از حوزه فیلم کوتاه وارد فیلم بلند شدند و قطعا خیلی کار و چالش وجود داشته است. مطمئنا بزرگ‌ترین چالشی که نه‌تنها فیلم‌اولی‌ها بلکه تمام فیلمسازان با آن روبه‌رو هستند، این است که فیلم جدی دچار افول شده و سرمایه‌گذار بخش خصوصی باید کسی باشد که قید پولش را بزند. باید دید هدف چنین کسانی که این ریسک را می‌پذیرند، چیست؟ چون معلوم نیست سرمایه‌شان برگردد یا نه.

با توجه به شرایط تولیدی الان یک فیلم باید ۳۰ میلیارد تومان بفروشد که با هزینه‌های فیلم سربه‌سر شود. این چالش اصلی به‌ویژه برای فیلمساز فیلم‌اولی بحث سرمایه است؛ البته اگر خصوصی بخواهد کار کند. کار کردن با بخش دولتی و نهادها و سازمان‌های مرتبط به بخش فیلمسازی هم چالش‌های خود را دارد. بعد از این مرحله مساله اعتمادکردن به فیلمساز فیلم‌اولی و تفکر اوست. پس از چندین جلسه نشستن با دوستان در سازمان سینمایی و پروانه ساخت فیلم بالاخره توانستیم اعتماد آنها را به‌دست بیاوریم و تعامل کنیم، چون فیلمنامه نیاز به تعامل داشت. اگر این اعتماد ادامه‌دار و بیشتر باشد، مسیر هموارتر خواهد شد.

برای اینکه معاونت سینمایی و بنیاد سینمایی فارابی به‌عنوان سرمایه‌گذار پای این کار بیاید، شما از ایده‌ها و پیش‌فرض‌هایتان کوتاه آمدید؟

به‌خاطر فارابی نه، اولش سازمان سینمایی و پروانه ساخت است. آنجا ما بخش اعظمی از مسائل را حل کردیم. ما تقریبا پنج ماه درگیر پروانه ساخت بودیم و جلسات متعددی داشتیم و یک‌سری مواردی را بالا پایین کردیم. اتفاقا چیز خاصی نبود که فارابی روی آن سختگیری داشته باشد. یکی دو مورد بود که برطرف کردیم. چالش اصلی در گرفتن پروانه ساخت بود.

برگردم به عمده تحلیل‌ها و نقدهایی که در جشنواره نسبت به فیلم شما صورت گرفت و صحبت‌هایی که خود شما هم داشتید، عمده نظرات معطوف به دو بخش است؛ یکی سینمای قهرمانی و قصه مرتبط به ژانر جنایی و معمایی که این فیلم دارد و دیگری هم بحث سینمای اجتماعی. تعریف سینمای اجتماعی آنقدر وسیع است که حتی می‌توان آثار کمدی را هم ذیل آن قرار داد. علاقه‌مندی شما به کدام جنس تحلیل و حتی قبل‌تر از آن تولید فیلمی با این ابعاد است؛ اینکه فیلم در چهارچوب سینمای اجتماعی قرار گیرد یا اینکه فیلمی باشد که قصه بگوید و مخاطب هم بعد از تماشایش راضی از سالن بیرون بیاید؟

اینها مکمل هم هستند و نگاه تک‌بعدی نمی‌توان داشت. من دوست دارم غالب کارهایی که انجام می‌دهم برآیند اتفاقات اجتماع با رویکردی متفاوت باشد. در جهان درام در دنیا ما پنج تم داریم. اکثر داستان‌ها در جهان گفته شده‌اند؛ از ادبیات کلاسیک دنیا در نمایشنامه‌نویسی و اینها تا چیزهای دیگر، تقریبا تمام داستان‌ها بیان شده‌اند. الان داستان ناگفته‌ای نمانده و اینکه از چه رویکرد و منظری به آنها نزدیک شوید، مهم است. به همین دلیل دغدغه من بیان قصه‌ای از دل اجتماع است که مخاطب با آن همذات‌پنداری کند، اما برایم مهم است که قصه گفته شود، چون ریشه فرهنگ ما در قصه‌گویی است. ما از فرهنگ هزار و یک شب و یکی بود، یکی نبود، می‌آییم؛ بنابراین مهم است هم قصه بگوییم و هم اینکه مخاطب خود را با آن سمپات کند. من سینمای قهرمان را دوست دارم اما سینمایی که مخاطب خود را جای آن قهرمان حس کند، نه قهرمانی که بزن بهادر باشد و قدرت‌های عجیب‌وغریبی داشته باشد. قهرمانی از جنس مردم معمولی آن چیزی است که من دوست دارم درباره آن فیلم بسازم.

قهرمان کت چرمی چگونه قهرمانی است؟

یک قهرمان معمولی است. یک کارمند با یک زندگی معمولی با فراز و نشیب‌ها و کمی و کاستی‌هایی که دارد. ویژگی‌های خوب و تمام عواطف انسانی که برای یک آدم می‌توان تعریف کرد. آدمی که غم، خوشحالی، شکست یا پیروزی دارد.

چرا مخاطب باید قصه یک فرد معمولی را ببیند؟ جذابیت این قصه برای مخاطب در چیست؟ چه کنش قهرمانانه‌ای دارد که شما به او قهرمان بگویید؟

قهرمان در الگوی جوزف سمپل، شامل یک‌سری سیر و سلوک درونی است که کاراکتر درونی او را می‌سازد. سفر بیرونی او که عدالتخواهی یا هر چیز دیگری است، تصویر بیرونی او را می‌سازد. هر آدمی می‌تواند در مسیر زندگی خودش یا اطرافیان و جامعه‌اش تاثیری بگذارد، حالا ما در فیلم به‌واسطه المان‌هایی که هست، اسم او را قهرمان می‌گذاریم. اتفاقا این کاراکترها برای دیدن جذاب هستند. قهرمان‌هایی که قدرت عجیبی دارند یا در یک سیستم نفوذ می‌کنند، قهرمان‌هایی نیستند که مخاطب با آنها سمپات داشته باشد. مخاطب از آنها لذت می‌برد اما با یک فاصله‌ای آنها را نگاه می‌کند، مانند جان ویک که مخاطب را تخلیه احساسی می‌کند و درنهایت به چیزی که می‌خواهد می‌رسد، اما اگر شما به فیلم‌های فینچر و آن جنس فیلم‌ها نگاه کنید، درگیری و چالش درونی، انسانی و احساسی ایجاد می‌کند. این قهرمان برای مخاطب قابل درک و لمس‌تر است. مخاطب با خود می‌گوید من هم می‌توانم چنین تاثیری در روند زندگی خودم یا دیگران داشته باشم.

قهرمانی که علی‌رغم گرفتاری در یک‌سری ساختارها، توانایی نه گفتن دارد و خوانشی متفاوت از پیرامون خود ارائه می‌دهد؛ از این جهت می‌توان گفت وجوه قهرمانی‌اش برجسته می‌شود. می‌توانیم بگوییم که شما وقتی چنین قهرمانی را تصویر می‌کنید و در کنارش می‌گویید این مثل همه مردم عادی است، کارتان به یک توصیه‌نامه برای مخاطب تبدیل می‌شود؛ و به مخاطب می‌گویید که تو می‌توانی در هر جایگاهی که هستی، به یک فرد مبارز علیه سیستم فاسد تبدیل شوی. در ادبیات سیاسی این رفتار تعبیر به «آتش به اختیار» شده است و در خبرنگاری ما به آنها «سوت‌زن»ها می‌گوییم.

هر اسمی می‌توان روی این آدم‌ها گذاشت. ما یک داستانی را تعریف کردیم که یک کسی در روند رسیدن به حقیقت یا کشف حقیقت دست به کارهایی می‌زند؛ در این روند اتفاقاتی می‌افتد و بر او تاثیر می‌گذارد که اتفاقات دیگر شکل بگیرد. حالا اینکه آتش به اختیار است، سوت‌زن است یا هر چیز دیگر بسته به زاویه نگاه شما دارد. ممکن است توصیه‌نامه هم باشد. اگر شما یک جایی بی‌عدالتی در یک سیستم ناکارآمد ببینید، دست‌به‌کار شوید و اقدامی کنید که بد نیست! اگر در سمت‌وسوی کمک و عدالتخواهی باشد، چه اشکالی دارد! حرف ما این است که هر سیستم یا هر چیزی که اگر روسای آن قدرت اجرایی ندارند، اتفاقا آدم‌های در رده معمولی‌شان را باید دید. شاید آنها هستند که برای رسیدن به یک اتفاق خوب تلاش می‌کنند. اگر هم این فیلم یک توصیه‌نامه است، چیز بدی نیست، بلکه در روند یک اتفاق مثبت است. مهم نحوه طی‌شدن مسیر است.

فیلم شما باوجود تلخی‌هایی که دارد اما امیدوارانه تمام می‌شود. این امیدداشتن در فیلم را خودتان می‌خواستید یا به شما گفتند که باشد.

این تصمیم شخصی خودم است. من می‌گویم اگر امید و روزنه روشنایی وجود نداشته باشد یا اگر نگاه به جلو نباشد، ساختن فیلم از اساس معنا پیدا نمی‌کند و فعل ساختن فیلم اشتباه است. کلا سینما با موضوعات اجتماعی یک پالت رنگی سایه‌روشن است، چون زیست ما هم این‌طور است، یعنی زندگی ما هم گاهی تیره و گاهی روشن است. درنظر داشته باشید که فیلم ساخته‌شده روی پرده سینما باید ابهت داشته باشد و مخاطب را بگیرد. این سایه‌روشن تاثیرگذاری بیشتری دارد، کما اینکه متاسفانه سینمای ما دو حالت پیدا کرده؛ یا کمدی است یا اینکه آنقدر نکبت نشان می‌دهند تا اقبال پیدا کنند. بدیهی است که بخشی از آن ناخواسته به سینماگران و بخشی به مسئولان برمی‌گردد. سینمایی که بدبختی را بیشتر نشان می‌دهد متاسفانه به‌دلایلی بیشتر مورد استقبال قرار می‌گیرد، اما باید کاری کنیم که سینمای اجتماعی قسمت روشن هم داشته باشد.

به‌هرحال هر فیلمسازی می‌خواهد فیلمی بسازد که از واقعیت‌های اجتماعی فاصله نداشته باشد.

زیست معمولی هم خوشی دارد و هم سختی. من نمی‌گویم چیزی را تجویز کنیم، من می‌گویم در هر دو سمت تاریک و روشن اغراق نکنیم. نه از این طرف بوم بیفتیم و نه از آن طرفش. مثل وقتی که شما از خیابانی رد می‌شوید، یکجا آفتاب است و گرما اذیت‌تان می‌کند و قسمتی هم سایه است و خنکی نسیم برایتان لذت‌بخش است. مجموعه‌ای از اینهاست که یک زیست تقریبا قابل باور را برای مخاطب می‌سازد.

وسط این معرکه یک سمت مسئولانی داریم که می‌خواهند همه‌چیز را روشن نشان دهیم و یک سمت جشنواره‌های خارجی یا همان فضایی که در سینمای اجتماعی امروز غالب شده که تمایلی به روشن نشان دادن همه چیز ندارند. این دو بازوانی هستند که فیلمساز را از واقعیت دور می‌کنند تا از آن طرف بوم بیفتد.

حرفم این است که این دوقطبی کردن، کار اشتباهی است. سینمای ما دوقطبی شده است. تاثیرگذاری فستیوال‌های غربی روی سینمای کوتاه ما در چند سال اخیر خیلی خوب بوده است. شاید در موضوع نه، ولی در ساختار باعث پیشرفت سینمای ما در یک دهه گذشته یا دقیقا چند سال اخیر از سال ۱۳۹۵ به این طرف شده است. در سینمای بلند موضوعاتی برای آنها مهم است که ما خودمان می‌دانیم چرا این موضوعات برایشان مهم هستند و اصلا انتخاب فیلم‌ها در فستیوال‌های غربی براساس قاره، کشور و منطقه متفاوت است. یعنی اگر از خاورمیانه هستید، فیلم شما ویژگی‌های خاصی باید داشته باشد. من خودم در مهد سینمای دنیا درس خوانده‌ام و استاد من که جزء آکادمی اسکار بود، می‌گفت ما نیازی نداریم که تو درباره عشق اینجا فیلم بسازی. بهترین کارگردان‌های استودیوهای فیلمسازی یا کارگردانان مستقل دارند در این‌باره فیلم می‌سازند. تو باید از بک گراندت استفاده کنی و فیلم‌هایی بسازی که استفاده‌های سیاسی و اجتماعی داشته باشد؛ البته این مساله با من سازگار نبود و من برگشتم.

کجا بودید؟

آمریکا. دکترای ناتمام من درباره تاثیر جشنواره‌های غربی روی سینمای خاورمیانه بود. اینکه در دو دهه گذشته چه تاثیری داشته‌اند؛ مثلا تاثیر خانواده در سینمای عرب یا بحث‌های سیاسی و اجتماعی در سینمای ایران. وقتی شما فیلم‌های پایان ترم یا پایان‌نامه بچه‌های آنجا را نگاه کنید، می‌بینید دغدغه بچه‌های عرب بیشتر بحث ازدواج‌های اجباری، خشونت، به بردگی گرفتن زنان در خانواده‌های عرب و... بود. به نظر من این سینما هم یک سینمای اغراق‌شده است.

فیلمساز ایرانی چه تصویری از ایران نشان دهد، خارجی‌ها دوست دارند یا می‌پذیرند؟

اگر شما بخواهید LGBT را در ایران نشان دهید، اینکه نشان دهید در ایران گرفتار چه مسائلی هستند، بیشتر مورد استقبال آنهاست یا نشان‌دادن اعتراض یک زندانی سیاسی قطعا بیشتر آنها را خوشحال می‌کند. مثلا به قصه‌ای که عنکبوت مقدس تعریف می‌کند، نگاه کنید؛ یک ورژن ایرانی و یک ورژن خارجی دارد. ورژن خارجی آن که فاجعه است. تصویری که از مشهد نشان می‌دهد، آیا مشهد آن شکلی است؟ من چون یک رگم مشهدی است، می‌گویم آن شکلی نیست. آن اتفاقات افتاده اما شما بدش را می‌گویی، خوبش را هم بگو. اغراق نباید در چیزی اتفاق بیفتد.

نکته‌ای که وجود دارد این است که خیلی از فیلمسازان دیگر هم به صحبت‌های شما اشاره می‌کنند. ولی متاسفانه وقتی این صحبت‌ها در فضای رسانه می‌آید و ادبیات رسانه پیدا می‌کند، ظاهرا تبدیل به تحلیل سیاسی می‌شود. شما از لحاظ فنی و سینمایی این مساله را مطرح می‌کنید. البته آن جشنواره خارجی در جایگاه خودش، کارش را درست انجام می‌دهد و فیلمسازانی که مساله‌مند و دغدغه‌مند هستند را کانالیزه می‌کند. اما ماحصل کارش این می‌شود که جریان فیلمسازی و سینمای ایران از فرآیند و رشد طبیعی خود دور می‌شود. اتفاقا این حرف سینمایی است. اما چه اتفاقی می‌افتد که از این صحبت‌ها، برداشت سیاسی می‌شود؟

چون فرهنگ ما فرهنگی سیاست‌زده است. اصغر فرهادی حرف جالبی می‌زد. او می‌گفت من وقتی در خیابان‌های سوئیس قدم می‌زنم چه چیزی می‌بینم که بتوانم از آن فیلم بسازم؟ تنها دغدغه آنها شاید این باشد که شیر ساعت ۸ صبح، ساعت ۸:۱۵ آمده! یا تنها خبر ناگوار صفحه اول روزنامه صبح آنها، گم‌شدن سگ آقای همسایه فلانی است. آنها قصه ندارند. بعد از عبور از فیلمفارسی‌ها، موج نوی سینمای ایران با آدم‌هایی شکل گرفت که وقتی از آنها صحبت می‌کنیم، می‌بینیم چه قبل از انقلاب و چه بعد از آن و چه به‌صورت مستقیم و چه غیرمستقیم، چه در فیلم‌هایشان و چه در روابط‌شان درگیر سیاست و بحث‌های سیاسی بوده‌اند. از طرفی ما دست کسانی که می‌خواهند تاثیرگذار باشند را حس می‌کنیم. منی که می‌توانستم با همان نگاه و رویکرد فیلم بسازم، چه دیده بشود یا نشود و آن مسیر بالاخره برای من بود، برگشتم و اتفاقا کسی من را تشویق کرد که به ایران برگردم که خودش رانده‌شده است. آقای بیضایی من را تشویق به بازگشت کرد. هر شغلی نیاز به یک ابزاری دارد و ابزار ما هم فرهنگ و زبان‌مان است که ریشه آن اینجاست. ایشان می‌گویند من نیم قرن نوشته و یک قرن پشت درهای بسته بوده‌ام اما همین آدم به من گفت بیا اینجا کار کن. من در دانشگاه استنفورد چهار نمایشنامه با ایشان کار کردم؛ هم به‌عنوان بازیگر و هم به‌عنوان دستیار و ایشان تاثیر شگرفی روی نگاه من به سینما و مقوله ادبیات و سینما در دهه ۲۰ زندگی‌ام داشتند. اما این سیاست‌زدگی و مانیفست‌هایی که وجود دارد، در این چند دهه روی هنر و سینما تاثیر داشته است. اگر ما اینها را تا حدی تفکیک می‌کردیم بهتر بود، چون کسی را که کنترل کنی، یک‌جایی جاخالی می‌دهد، یک‌جا فرار می‌کند یا تو را می‌زند. به این ترتیب سینمای ما به شعارهای سیاسی تبدیل می‌شود و حال‌وهوای قصه واقعی از بین می‌رود.

و آدم‌های آن هم به مهره‌های بازی سیاست تبدیل می‌شوند.

به‌صورت ناخودآگاه.

این‌طور که شما می‌فرمایید دو سمت هستند که می‌خواهند سینماگران را مهره سیاسی کنند. یکی سیاستمدارانی که دوست دارند ردی از خود در حوزه فرهنگ و هنر به‌جا بگذارند و اعمال نظر کنند و از طرفی هم آنهایی که بیرون نشسته‌اند تا سوءاستفاده کنند. مثل همین اتفاق اخیر که در مورد سعید روستایی افتاد. حکمی برای او صادر شد که لاجرم از سوی صنوف سینمایی واکنش‌برانگیز است و واکنش‌های سیاسی بیرونی، باعث می‌شود که یک فیلمساز آرام آرام به یک مهره سیاسی تبدیل شود.

این کاری است که پروپاگاندای وحشتناکی را شکل می‌دهد. من به فیلم روستایی و خوب و بد بودن آن و اینکه من آن را دوست دارم یا نه، کاری ندارم. ولی فیلمی است که سازمان سینمایی بابت آن به او مجوز داده. چرا باید دست و پای فیلمساز بلرزد که مجوز صادرشده از سوی یک دولت در دولت بعدی هم معتبر باشد؟! این درست نیست. وقتی آدم‌ها عوض می‌شوند، نباید تعهدات تغییر کند. اینکه چقدر این فیلم با آن فیلمنامه‌ای که پروانه گرفته متفاوت است، البته بحث دیگری است که من نمی‌خواهم به آن بپردازم. این اتفاق اگر افتاده هم بهتر است مدیریت شود و اصلا به نظر من باید اجازه می‌دادند فیلم او اکران شود، نه اینکه قاچاقی نمایش داده شود. اتفاقا اگر اکران می‌شد، قضاوت با مردم بود. ما نباید برای مردم نسخه بدهیم که فلان کار هتک‌حرمت یا بی‌احترامی هست یا نیست! اینها را یک نماینده مجلس مثلا می‌گوید که می‌خواهد جشنواره‌ای درباره گرامیداشت پدر و مادر راه بیندازد و بعد از این فیلم انتقاد می‌کند! چرا او باید این کار را بکند؟

ادامه در صفحه ۱۳

ادامه از صفحه ۱۲

ممکن است اصلا همان نماینده مجلس، خودش این فیلم را ندیده باشد و به او گفته باشند.

اینها می‌خواهند یک مساله ریشه‌ای را با یک جشنواره حل‌وفصل کنند.

هرگونه دستکاری در این ساختار، باعث می‌شود فرآیند طبیعی کار از بین برود.

بله، یک‌دفعه نمی‌توان مسیر طولانی چیزی را تغییر داد. سینمای بعد از انقلاب مسیری ۴۰ ساله را رفته است. نمی‌شود با یک میکروفون بیانیه‌ای بدهیم و جلوی چیزی را بگیریم و مثلا برای آن بودجه‌ای بدهیم و یک جشنواره‌ای راه بیندازیم. تکریم خانواده خوب است و شاید من هم با آن بخش فیلم آقای روستایی مخالف باشم، اما ما خودمان کاری می‌کنیم که آقای روستایی که فیلم اولش نسبت به این فیلم خیلی قابل دفاع‌تر بود، به این مسیر برود. اینها بیشتر تصاویر کلیپ‌های اینستاگرامی است که شما می‌گویید چقدر خوب یا چقدر بد! فیلمسازی این نیست و این مسیر با فیلمساز کاری می‌کند که ناخودآگاه از خودش می‌پرسد من کجا هستم! بعد فیلم آخر بیضایی می‌شود «وقتی همه خوابیم»؛ فیلمی که او از خشم نسبت به اتفاقاتی که درباره فیلم قبلی‌اش پیش آمد و او نتوانست آن را بسازد، ساخته است. ما گاهی کارهایی می‌کنیم که فیلمساز به آن مسیر برود.

بیضایی چرا برنمی‌گردد؟

شخصی است. شاید نباید من بازش کنم. ایشان هنوز هم آنجا کارهایی می‌کند که مساله‌اش ایران است. به طرز غریبی دغدغه ایشان ایران است.

دوباره برگردیم به خود فیلم. جواد عزتی، نقش عیسی قهرمان فیلم را بازی کرده است. شما با عزتی دوستی دارید. آیا در زمان نگارش فیلمنامه یا تولید، درباره ساخت و پرداخت این کاراکتر با هم صحبت کردید؟ بخشی از این جنس کاراکتر را قبلا جواد عزتی نشان داده بود اما اینجا انگار کاملا پخته شده است و خودش هم از این نقش راضی بود.

ما درباره اینکه عیسی فرهمند کیست و چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد و چگونه به آن کاراکتر برسیم، گفت‌وگو زیاد داشتیم و یک‌سری فیلم‌ها را با هم دوره کردیم.

چه فیلم‌هایی؟

مثلا فیلم‌های فینچر را با هم زیاد دیدیم و شاید به لحاظ کاراکتر مشابه آنها نباشد اما در فیلم «دختری با خالکوبی اژدها» کاراگاهی هست که با دختر فیلم کار می‌کند و مجموعه‌ای از کاراکترهایی که در فیلم‌های مختلفی که دیدیم و درباره آنها گپ زدیم، یک کلاژ را ساخت. یا مثلا فیلم driver برای من سینمایی است که قهرمان دارد، ولی قهرمان درونی که اکت‌ها یا بروز بیرونی ندارد. عصیانگری عجیبی در او نمی‌بینیم، مگر جاهای خاص. در کاراکتر جواد در طول مسیر شما آرامشی را می‌بینید که بر او حاکم است و فقط یک‌جاهایی از آن خارج می‌شود. روی این تاکید داشتیم. آقای عزتی دلش می‌خواست این خودگی بیشتر هم باشد اما من مخالف بودم. میزانش را با هم به یک نقطه‌ای رسیدیم. برای ما مهم بود که سفر درونی‌اش هم نشان داده شود، یعنی این مسیر صلحی که عیسی می‌خواهد با خودش به آن برسد، در فیلم نشان داده شود.

ممکن بود مثلا قصه را براساس کاراکتر دستکاری کنید؟ یعنی کاراکتر را جوری طراحی کنید که برای به پختگی‌رساندنش، داستان تغییر کند؟

نه، قبل از شروع فیلمبرداری ۲۳ بار نسخه فیلمنامه بازنویسی شده بود. یعنی همه جاهایی که ممکن بود به آن گیر دهند، چکش‌کاری شده بود. تنها نکته ما این بود که پایان‌بندی ما تحت فشار بود و در سه هفته اول فیلمبرداری بود که ما پایان‌بندی فیلمنامه‌مان را بستیم.

گفتند پایان را عوض کنید؟

ما پنج تا پایان داشتیم اما پایان فیلمی که می‌بینید، پایانی نبود که ما داشتیم. چیزی که از کت چرمی می‌شد روی پرده بیاید، همین بود.

منظورتان از چیزی که می‌شد روی پرده بیاید، چیست؟

یعنی چیزی که می‌شد ساخت و مجوز گرفت. تقریبا ۳۰ درصد فیلمنامه عوض شد.

در حین تولید هم تغییر کرد؟

قبلا در فیلم سکانسی داشتیم که درنهایت حذف کردیم؛ سکانسی که عیسی (جواد عزتی) می‌آید و به ثریا می‌گوید مادرت مرده و ثریا هم عیسی را می‌زند و می‌گوید تو هیچ کاری نتوانستی برای مادرم بکنی، اصلا توی فیلمنامه نبود. ما صبح به این نتیجه رسیدیم که باید این فیلم را بگیریم. این اولین سکانسی بود که خانم حاتمی جلوی دوربین آمد و سخت‌ترین سکانسی بود که باید بازی می‌کرد. خیلی هم خوب بازی کرد و درآورد. این سکانس در رفرنس ما نبود. در نسخه‌های قبل بود که ما حذف کرده بودیم. بعد از آن تغییر آنچنانی نداشتیم. ممکن است یکی، دو دیالوگ را بالا پایین بکنیم یا کم و زیاد کنیم اما در روند کار تغییرات زیادی نداشتیم.

ایده این فیلم از کجا آمد؟

فیلم کوتاهی به اسم «نام‌برده» دارم که در داخل و خارج زیاد دیده شده و درباره یکی از مراکز نگهداری پسران بدسرپرست و بی‌سرپرست است. من از ۱۸ سالگی که تئاتر کار کردم همیشه دغدغه تحقیق درباره این چیزها را داشتم. یک تئاتری در سیزدهمین دوره تئاتر دانشگاهی کار کردم به نام «کسی که دیگر نیست» و آن موقع من درباره ترنسکشوال‌ها تحقیق کرده بودم و در تهران یا خارج از تهران به ان‌جی‌اوی اینها رفته بودم. سال ۱۳۸۷ وقتی که من ۱۹ سالم بود، مرحوم آقای کشن‌فلاح، رئیس هیات داوران کار من را از داوری حذف کرد، چون در آن سال آقای احمدی‌نژاد گفته بود ما اصلا چنین چیزی در ایران نداریم. در آن جشنواره پنج داور بودند که سه نفرشان خارجی و دو نفر ایرانی بودند اما به‌خاطر همان نگاه سیاسی که گفتیم یک رئیس‌جمهوری یک حرفی را زده، فیلم من کنار گذاشته شد. من مستندی هم به نام «خارج از محدوده» کار می‌کردم که درباره کمپ اعتیادی بود که برای آقای مصطفی درویش‌آذری و در اطراف مشهد در طوس بود. یک کمپ NA بود و خود شخصیت مصطفی درویش‌آذری خیلی جالب بود. من آن را هم به‌صورت یک قصه تعریف کردم؛ قصه مصطفی و آدم‌هایی که آنجا حضور داشتند و زندگی می‌کردند. مجموعه‌ای از اینها و تحقیقات میدانی و سرک کشیدن من به سوراخ‌سمبه‌های مختلف ایده کت‌چرمی را شکل داد که سال ۱۳۹۹ با مسعود هاشمی‌نژاد مطرح کردم و نوشتیم ما قبلا سه فیلم کوتاه با هم کار کرده بودیم.

یعنی این فیلم از دغدغه شما آمد؟ من در نسخه جشنواره در سالن دیدم که دختری مرده بود و داشتند فکری برای بردنش می‌کردند که بعدا در فیلم نبود.

نسخه جشنواره با اکران فرق داشت. در فیلمنامه اصلی من دختر می‌میرد اما نشد. این مردن هم درواقع نشانه ناامیدی و تلخی نبود. اتفاقا نشانه این است که کسی شاید برای روشنایی و روشن کردن یک اتفاق جانش را از دست می‌دهد اما هزاران نفر دیگر ممکن است زنده بمانند. این یکی از چالش‌های ما بود که نشد دختر بمیرد و مجبور بودم نگهش دارم. در نسخه جشنواره بود، ولی بعد گفتند تلخ می‌شود.

پس دو معنی از تلخی داریم؟

کاش به معنی برسد اما به معنی نمی‌رسد. یک چیز بیرونی و سطحی است. یک چیز ظاهری را تصور می‌کنند و می‌گویند فلان چیز تلخ است و حذفش کن؛ حتی آن پلک‌زدن در بیمارستان را تاکید داشتند در تدوین کاری شود که دیده شود. آن قسمت را من در نسخه اکران از زمانی که دختر را از حمام بیرون می‌کشند تا زمانی که ماشین دارد عقب می‌رود که دختر را سوار کند و حدود سه سکانس سه دقیقه و خرده‌ای می‌شود، حذف کردم یا سکانس گفت‌وگوی جواد با گلاره عباسی که می‌گوید آدم کشته را حذف کردم. آسانسورشان و یک تکه سکانس بعدی را هم حذف کردم.

با توجه به همه اینها از خروجی کارتان و این فیلمی که الان موجود است، راضی هستید؟

با تمام اتفاقاتی که افتاد، فیلم برای من قابل‌دفاع است. به ایده‌آل رسیدن در فیلمنامه یک‌سری ویژگی‌ها و اتفاقات و سنگ‌صبوری‌ها از جانب دیگران می‌خواهد که شاید اتفاق نیفتد اما درنهایت این خروجی، فیلم من است و من آن را قابل‌دفاع می‌دانم.

از سال ۱۴۰۰ به این طرف یک دفتر نسلی در سینمای ایران ورق خورده. به نظر شما چقدر این واقعی است که نسل جدیدی آمده، به‌نوعی که انگار فضا شاید شبیه آن دوره ابتدای دهه ۶۰ و اواخر دهه ۷۰ شده که فیل‌سازانی خودشان را نشان می‌دهند و ایده‌های جدیدتری را مطرح می‌کنند و دغدغه‌های اجتماعی را به قصه‌های خود تبدیل می‌کنند. این تعبیر درباره همنسلان شما درست است یا مسیر قبل را تکرار می‌کنند؟

تکرار هم وجود دارد اما تا جایی که امکانش وجود دارد، جسارت بیشتر شده است. در بیان داستان و در شکل تصویر کردن فیلم جسورتر شده‌اند. به‌نظر می‌آید ایده‌های خلاقانه‌تری به کار می‌گیرند که شاید قبل‌تر نسبت به آن ترس وجود داشت. شاید این‌طور است که وقتی فرمولی جواب می‌دهد، تا سال‌ها درگیر آن فرمول می‌شویم و همه از آن پیروی می‌کنند. «فسیل» شاید فرمول سینمای کمدی ما بشود و آنقدر درخواست ساخت فیلم‌های کمدی زیاد شده که دچار بحران شده‌ایم. فیلم‌های جدی زیاد نداریم و همه دارند کمدی کار می‌کنند. کسی که سرمایه‌اش را در سینما می‌گذارد، کمدی کار می‌کند تا سرمایه‌اش برگردد؛ البته همه فیلم‌های کمدی هم قرار نیست ۲۰۰ میلیارد فروش بفروشند. کریم امینی با فسیل دیده شد و فیلم قبلی یا بعدی او چنین فروشی نداشتند. آدم‌های جدیدی دارند وارد سینما می‌شوند، مخصوصا از سال ۱۴۰۱ من دو نفرشان را که از سینمای کوتاه آمده‌اند، می‌شناسم. اینها نگاه متفاوت‌تری نسبت به سینمای جدی و دغدغه‌مند دارند. همه سینمای جدی هم اجتماعی نیست، شاید ملودرام عاشقانه یا خانوادگی یا... باشد. فیلم «جنگل پرتقال» از فیلم‌های خوب جشنواره بود که حس خوبی داشت و من خیلی دوستش داشتم و داستان عاشقانه جذابی داشت که رگه‌های اجتماعی خاص خود را داشت. کاش این فیلم‌ها دیده شوند. سینمای ما به چیزهای خاصی وابسته شده که باید از ریشه درمانش کرد.

برای فیلمسازی که نمی‌خواهد گرفتار آن سینمای کمدی شود و ضمنا نمی‌خواهد فیلم جشنواره‌ای هم بسازد، باید برای کدام مخاطب فیلم بسازد؟

سبد سینمایی و فرهنگی و هنری ما تفکیک نشده است. گرچه نمی‌خواهم بگویم برای مخاطب خاص این تعریف شود و برای مخاطب عام آن تعریف شود، ولی در تولید باید فرمولی باشد که برخی فیلم‌ها مخاطب عام‌تر داشته باشند و برخی خاص‌تر. الان حدود هفت فیلم همزمان در اکران هستند. مگر می‌شود وقتی هنوز فیلم‌های قبل هست، این فیلم‌ها اضافه شوند؟ کیلویی نباید فیلم اکران نکرد. از سال ۱۴۰۰ به این طرف وارد شدن این نسل جدید و آدم‌های تازه به سینمای ما خیلی روی داستان‌گویی و جنس بصری فیلم‌های ما تاثیر گذاشته است.

در جشنواره‌های خارجی فرمولی برای دریافت اثر از ایران دارند که برای چندسال اخیر است. هر فیلمی با موضوع جامعه ضدزن ایرانی را می‌پذیرند. اتفاقا شما فیلمی ساخته‌اید که با موضوع زن و موقعیت او در جامعه ارتباط دارد اما چیزی را که آن طرف دنبالش هستند در آن نیست و بنابر همین دلایل به آن جایزه نمی‌دهند. آیا موقع فیلمسازی این را درنظر می‌گیرید که برای کجا فیلم می‌سازید؟ بعضی فیلم‌های چالشی هم می‌سازند اما دنبال جایی نیستند. آن مخاطب یا فضایی که وقتی دارید می‌نویسید یا می‌سازید، تصورش می‌کنید، کدام هستند؟

مهم‌ترین مخاطب من آدم‌هایی هستند که در جامعه ایران زندگی می‌کنند، حالا از هر طبقه‌ای که باشند. برای من مخاطب ایرانی مهم است؛ چه اینجا باشد، چه جای دیگری. مخاطب سینمای ما الان رنج متوسط به بالا هستند، چون سه، چهار نفر که به سینما می‌روند، دست‌کم ۴۰۰، ۵۰۰ هزار تومان خرج‌شان می‌شود. به لحاظ آماری مخاطب سینما افت کرده و این به‌دلیل بحث اقتصادی و مالی هم هست. مخاطب ایرانی هرقدر گسترده‌تر شود، جذاب‌تر می‌شود. مخاطب فیلم من مخاطب متوسط جامعه با دغدغه‌های روزمره و معمولی است. اگر بگذارند در فیلم‌های سینمای ما به موضوعات مربوط به زنان بیشتر پرداخته شود، کارهای آن طرف خنثی خواهد شد. شما اگر بخواهید یک قهرمان زن در فیلم نشان دهید، چقدر امکانش هست؟

از همان ۱۴۰۰ مثلا «علفزار» یا «ملاقات خصوصی» را داریم.

نه، در فیلم علفزار سارا بهرامی قهرمان نیست، بلکه مرد بازپرس تصمیم‌گیرنده است و نقش محوری دارد و عمل قهرمانانه را انجام می‌دهد، یعنی سکوت نمی‌کند و عدالتی را برقرار می‌کند اما فرض کنید فیلمی شبیه فیلم «رگ خواب» را فکر نمی‌کنم الان بتوان ساخت، چون سفر قهرمان درون دارد.

چرا نمی‌توان ساخت، یعنی مجوز نمی‌دهند؟

بله، بخشی هم به این دلیل است که تفکری وجود دارد که می‌گوید اگر در فیلم، قهرمان زن نشان دهید، یعنی دنبال تفکرات فمینیستی هستید. من به داستان‌های ژانر دفاع مقدس کاری ندارم اما داستانی امروزی با مختصات امروزی و در زمان حال را سخت می‌توان ساخت و سختگیری زیادی روی آن وجود دارد. اگر این سختگیری کمتر شود و پتانسیل‌های زنان ما در جامعه، فرهنگ و هنر نشان داده شود و قهرمان زن داشته باشیم، اتفاقا دیگر ماجرای جشنواره‌هایی که دنبال فیلم‌هایی با موضوع زن‌ستیزی هستند، کمرنگ می‌شود، چون نقض آنها در سینمای ما پیدا می‌شود. جنس زنی مثل سوسن تسلیمی در فیلم «باشو» را به نظم الان نمی‌توان ترسیم کرد.

در آن قصه به‌خصوص باید یک زن وسط باشد و این دیگر خیلی مشخص است. همان‌طور که فیلم جنگی را اگر در خود خط مقدم بسازید، ممکن است حضور مردان پررنگ‌تر باشد اما در فیلمی مثل ملاقات خصوصی یا فیلم شما هم دغدغه یا مساله زن وجود دارد.

بله، من کتمان نمی‌کنم که مساله زن وجود دارد اما نه به آن شکل که باید باشد.

مساله قهرمان یک زمان انگار بد بود. مثلا اینکه آن چکی که شهاب حسینی در «فروشنده» زد را باید می‌زد یا نباید! انگار آن دوره تمام شد که می‌گفتند نباید آن چک را می‌زد. الان اما در فیلم‌ها می‌بینیم که عوامل سیستم، به نوعی دارند با خود سیستم درمی‌افتند و قهرمان هستند. شما از فیلم‌های تاریخی که درباره اوایل انقلاب ساخته‌اند بگیرید تا فیلم‌هایی که در یک دادگاه این اتفاق می‌افتد یا در فیلم شما یک مامور بهزیستی را داریم. از ۱۴۰۰ به این سو قبول ندارند که نه قهرمان درون آن هست و نه اینکه باید عمل قهرمانانه، عاقلانه تصور شود. موضع شما درباره قهرمانی که قهرمان نیست، چیست؟ قبلا یک قهرمان ترسویی بود که بلاتکلیف بود، الان کنش قهرمانانه او حداقل به دل مخاطب می‌نشیند و انگار قهرمان دوباره برگشته و جای خودش را پیدا کرده است.

کلا سینمای قهرمان یا قهرمان‌پرور ما دو رویکرد داشته است؛ یکی جنس سینمای قیصرطور که با همه درمی‌افتد و می‌زند که تا چهار دهه بعد هم از جنس ساختار این فیلم همچنان وجود داشت. کیمیایی چنین تفکری داشت و به صورت‌های مختلفی در کاراکترهای مختلفی با موضوعات مختلفی این ویژگی بزن بهادری را می‌شد دید. چیزی که قهرمان الان را متفاوت می‌کند این است که این آدم‌ها قدرت یا ویژگی‌های خیلی عجیبی ندارند و در سیستم کاری خود نفوذ زیادی ندارند؛ مثلا پژمان در علفزار در رده کاری خود سمتی میانی دارد و به بالادستش پاسخگوست. عیسی فرهمند در فیلم من هم به بالادست خودش گزارش می‌دهد. مخاطب از اینها خوشش می‌آید، چون فکر می‌کند می‌تواند خودش را جای آنها حس کند و این برایش ملموس است. اگر قهرمان برای مخاطب ملموس باشد، بیشتر با آن همذات‌پنداری می‌کند و بیشتر از او خوشش می‌آید. هر قدر فاصله کاراکتری که می‌سازید با مخاطب کمتر شود، جذابیت کاراکتر برای مخاطب بیشتر می‌شود.

یک مدت مثلا جمشید هاشم‌پور با ویژگی‌های ظاهری خاص بود و بعد در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ الگوهای دیگری آمدند که فیلم‌های اجتماعی بودند. الان داریم از اینها رد می‌شویم و فیلم شما داخل این پارادایم است. درباره این صحبت کنید. مثلا نظر شما درباره نقش عماد (شهاب حسینی) در «فروشنده» چیست؟ یا فیلم «قهرمان»؟

در فیلم‌های آقای فرهادی یک چیزی که خیلی خود ایشان روی آن چالش دارند، مرز اخلاق و بی‌اخلاقی است، یعنی صرفا قهرمان به آن شکلی که ما فکر می‌کنیم را نمی‌سازد، یعنی قهرمان او کسی است که با خودش و وجدان و دغدغه‌های شخصی خودش درگیر است. عماد در «فروشنده» دنبال کسی می‌رود که به زنش تجاوز کرده و وقتی پیدایش می‌کند، آن چکی که به او می‌زند، عمل قهرمانانه او نیست. قضاوت به مخاطب سپرده می‌شود، یعنی یک مخاطب می‌گوید آفرین که زد و یک مخاطب هم می‌گوید چرا زد؟! خود آقای فرهادی هم دنبال این است که ببیند مخاطبان مختلف درباره آن چک چه می‌گویند. دوباره در فیلم «قهرمان» سکانسی که می‌خواهند از بچه فیلم بگیرند، مخاطب وارد این قضاوت می‌شود که کار بچه درست است و خودش را نجات می‌دهد یا کار آن کسی که جلوی بچه را گرفت، درست است. شاید اگر یک فیلم از آن بچه بیرون می‌آمد، نجات پیدا می‌کرد اما واکنش مخاطب برای فیلمساز مهم است. رویکرد این فیلم متفاوت‌تر است؛ همان‌طور که در «جدایی نادر از سیمین» یا «درباره الی» یا فیلم مورد علاقه من، «شهر زیبا». فیلم‌های آقای فرهادی در روایت و قصه‌گویی الگوی مشابهی دارند و آن جایی است که وجدان و اخلاق خیلی درگیر می‌شوند.

عیسی در «کت چرمی» هم درگیر وجدان می‌شود؟

درگیر عدالت است. اتفاقی که در زندگی شخصی‌اش افتاده و آن سفر درونی‌اش باعث بروز عدالت‌خواهی در او می‌شود. عمل قهرمانانه عیسی و اینکه با ماشین آن فرد را می‌زند، عملی نیست که کسی آنجا بگوید چرا او را زدی، ولی او به آدمی زد که مسبب همه آن اتفاقات بود. اینکه ما چقدر با همه چالش‌هایمان توانستیم یک ضدقهرمان را نشان دهیم، بحث دیگری است؛ ولی اینکه ضدقهرمان را می‌زنی و مخاطب را خالی می‌کنی و حس عیسی برای من مهم بود. آن پلانی که جلو می‌آید، برای من گلدن‌تایم بود، یعنی آفتابی از پشت می‌آمد و ما وقت کمی برای گرفتن آن داشتیم و خشمی که در صورت او می‌شد دید و تاثیرگذاری آن چهره در نور خورشید با بازی جذاب جواد برای من مهم بود. این سینما با آن سینما متفاوت است.

پس می‌توان گفت در فیلم‌های قبل از ۱۴۰۰ اخلاقیات مهم بود و بعد از ۱۴۰۰ عدالتخواهی. در فیلم‌ها زندان و دادگاه اخیرا زیاد دیده می‌شود.

بله، بحث عدالتخواهی به معنای کلی آن و نه عدالتخواهی در یک سیستم یا قضاوتی بد یا... بلکه عدالتخواهی از هر منظری که به آن نگاه کنیم. این چیزی است که الان ما آن را حس می‌کنیم و به آن نیاز داریم و از ۱۴۰۰ به این طرف حضور آن در فیلم‌های مختلف دیده می‌شود.

پس قهرمان هم از این فیلم‌ها به این شکل درمی‌آید. بحث زن چطور می‌شود؟

قهرمان سینمای ایران از دهه ۹۰ به این طرف به قهرمانی که در دهه ۱۴۰۰ داریم می‌سازیم تغییر فرم داده است، چون سینمای قهرمان یک مقدار از بین رفته بود.

فیلم‌ها معمولی شده بود و شما دوباره ایجادش کردید؟

فیلم‌ها معمولی نشده بودند، بلکه در آنها قهرمانی به آن معنا یعنی با ویژگی قهرمان‌ها نداشتند، یعنی ویژگی قهرمان در الگوی جوزف سمپل وجود نداشت. شما داستان‌هایی درهم‌تنیده می‌دیدید که صرفا یک نفر تاثیرگذار نبود، بلکه مجموعه‌ای از افراد تاثیرگذار بودند؛ مثلا در فیلم‌های فرهادی مجموعه‌ای از افراد یا اتفاقات تاثیرگذار هستند. ویژگی سفر قهرمان به معنای کلاسیک را هم زیاد پیدا نمی‌کنید، یعنی یک کشف حقیقت یا اتفاق روی می‌دهد که عوامل مختلفی در آن تاثیر دارند. اینها در سینمای نسل جدید ترنسفرم شده است. ماهایی که متولد اواخر دهه ۶۰ هستیم، با سینمایی روبه‌رو هستیم که قهرمان آن قابل لمس است، نه سینمای آمریکایی استودیوی هالیوودی، بلکه مانند محله چینی‌ها، دختری با خالکوبی اژدها، راننده و... ما باید این ژانر را بومی‌سازی می‌کنیم. وقتی دو یا سه تا فیلم در یک ژانر تولید می‌شوند، به نظر می‌رسد که شبیه هم هستند. ژانر یک تعریف فرمی ثابت و ویژگی‌های خاصی در دکوپاژ و نورپردازی دارد اما در روایت ما سعی می‌کنیم آن را بومی‌سازی کنیم. در نسل جدید این قهرمان در چیز دیگری ترنسفرم شده و چیز جدیدی زاده شده است.

با تمام این موارد و موانعی که برای ساخت فیلم در ایران گفتید، آیا به این فکر نکردید به خارج از کشور برگردید؟

نه، من حتی وقتی که آنجا درسم تمام شد، کار مدیا برای شرکت‌های تبلیغاتی و استارت‌آپ‌ها انجام می‌دادم، ولی الان که اینجا هستم، لذت فیلمسازی با همه دشواری‌هایش برایم خیلی جذاب‌تر از آن طرف است. کلا هم من آدم مهاجرت نیستم. ساختن فیلم با قصه‌ها و زبان و فرهنگ خودمان و اینکه ما با طیف گسترده‌تری از مخاطبان روبه‌رو هستیم، برای من جذاب‌تر است؛ فقط باید این شرایط از نظر بسته‌بودن یعنی تحت کنترل‌بودن تغییر کند. اینکه نگرانیم چیزی از دست‌مان خارج نشود، خوب نیست، چون ما که می‌دانیم با چه قوانینی باید فیلم بسازیم. شما اگر بخواهید خنثی فیلم بسازید یا حرفی نزنید که نمی‌شود. بالاخره داستان‌ها باید گفته شوند. اگر من همه آنچه در فیلمنامه‌ام می‌خواستم بیاورم را آورده بودم، شما مطمئن باشید هیچ آب از آب تکان نمی‌خورد و اتفاقی نمی‌افتاد. شاید اصلا اتفاق بهتری بود. ما اگر این حرف‌ها را بزنیم، خیلی بهتر از این است که شما آن را در جشنواره دیگری ببینید و بعد مانیفست بدهید که چرا این‌طور است. بعد هم پروپاگاندا درست می‌کنیم، یعنی آنقدر که ما برای عنکبوت مقدس پروپاگاندا درست کردیم، کارگردانش فکر نمی‌کرد که برایش درست شود.

در جریان پروژه عنکبوت مقدس هم بودید؟ آقای عباسی را دیده بودید؟

بله، قبل از این یک‌بار ایشان را دیده بودم. دنیای هنری ایرانی آن طرف ویژگی‌های عجیبی ندارد. یک‌سری آدم‌هایی هستند که می‌خواهند تمام خشم‌شان را در کارهایشان خالی کنند. آیا اپوزیسیونی که آنجا تئاتر اجرا می‌کند، به خاطر مردم آن کار را اجرا می‌کند؟ او چند هزار دلار پول برای بازی در آن گرفته و برای عشق میهن نیست.

این هم نکته مغفولی است که در فضای رسانه این حرف‌ها یا گفته نمی‌شود یا اگر مثل شما بگویند، به خاطر تبعات آن می‌خواهند منتشر نشود. درباره اینکه آنجا چگونه و با چه پشتوانه مالی فیلم می‌سازند خلأ اطلاعاتی هست.

مساله پیچیده‌ای نیست. یک‌سری آدم پولدار وجود دارند که از نظر مالی هنرمندان را حمایت می‌کنند.

چرا این موقعیت و تورهای که برای اجرای مثلا تئاتر می‌بینیم، برای کسی مثل بیضایی نیست؟

همه اینها به‌واسطه پول انجام می‌شود. بیضایی در دانشگاه استنفورد موقعیت خوبی دارد و در کارهای ایشان دست‌کم ۲۰ نفر بازیگر وجود دارد، یعنی سفرکردن و تورگذاشتن برای کارهای ایشان با آن تعداد آدم سخت است. کما اینکه آن هنرمندان دیگری که مدنظر شماست، در آنجا هدف دیگری را دنبال می‌کنند که آقای بیضایی دنبال نمی‌کند. سرمایه‌گذاری مالی آنها هم به معنای سرمایه‌گذاری نیست، بیشتر تقسیم چند هزار دلار بین خودشان است. بعد هم برنامه‌گذار در فلان ایالت سالن می‌گیرد و از فروش بلیت چند هزار دلار به دست می‌آورد. فرمول کارهای آنها خیلی عجیب‌وغریب نیست.

> من خودم در مهد سینمای دنیا درس خوانده‌ام و استاد من که جزء آکادمی اسکار بود، می‌گفت ما نیازی نداریم که تو درباره عشق اینجا فیلم بسازی. بهترین کارگردان‌های استودیوهای فیلمسازی یا کارگردانان مستقل دارند در این‌باره فیلم می‌سازند. تو باید از بک گراندت استفاده کنی و فیلم‌هایی بسازی که استفاده‌های سیاسی و اجتماعی داشته باشد؛ البته این مساله با من سازگار نبود و من برگشتم

> متاسفانه سینمای ما دو حالت پیدا کرده؛ یا کمدی است یا اینکه آنقدر نکبت نشان می‌دهند تا اقبال پیدا کنند. بدیهی است که بخشی از آن ناخواسته به سینماگران و بخشی به مسئولان برمی‌گردد. سینمایی که بدبختی را بیشتر نشان می‌دهد به‌دلایلی بیشتر مورد استقبال قرار می‌گیرد