مهدی سجاده‌چی در گفت‌وگو با اکبر نبوی در برنامه «قاف» مطرح کرد

ژانر اجتماعی رو به نابودی است

مجله تصویری فرهنگ و هنر «قاف» با اجرا و سردبیری اکبر نبوی در ایام جشنواره فیلم فجر به مدت ۱۰ شب در فضای مجازی منتشر خواهد شد. یکی از قسمت‌های این مجموعه تصویری گفت‌وگوی اکبر نبوی و مهدی سجاده‌چی فیلمنامه‌نویس است که متن این «گفت‌وگو» را در ادامه می‌خوانید.

بنا داریم در این برنامه قاف در ارتباط با یکی از ارکان سینما با شما صحبت کنیم؛ ارکانی که سال‌های سال است به ناحق و حق در مرکز توجه قرار گرفته، از این زاویه که وقتی درباره سینما صحبت کرده و مشکلاتش را برمی‌شمارند، به سرعت متفقا شماری از دوستان می‌گویند که مشکل سینما مربوط به این بخش از سینماست و آن بخش هم فیلمنامه است. در خدمت یکی از دوستان باسابقه در حوزه فیلمنامه‌نویسی، مهدی سجاده‌چی هستیم.

* * *

به نظر شما آیا واقعا یکی از مشکلات اصلی سینما فیلمنامه است؟

شما که می‌فرمودید می‌خواستم بگویم اشتباه می‌فرمایند یا واژه مشخص‌تری به کار ببرند. این صحبت هم درست است هم نادرست. کسانی که این حرف را می‌زنند، منظورشان قصه است، نه فیلمنامه و دیگر اینکه چیزهای دیگر را خیلی متوجه نمی‌شوند؛ مثلا اگر یک فیلمبردار کارش را خوب انجام ندهد یا به خوبی و درستی‌ای که باید انجام دهد، ندهد یا تدوین، حتی کارگردانی را به جز افراد خبره، مردم عادی خیلی متوجه نمی‌شوند؛ فقط ممکن است آخرش احساس کنند یک مشکلی داشت اما شاید متوجه نشوند که چه بود، ولی قصه را همه می‌فهمند. روایت‌ها، پیرنگ‌ها، خرده‌پیرنگ‌ها و کهن‌الگوها چیزهایی هستند که هر کسی حتی اگر فیلم هم ندیده باشد، بالاخره می‌تواند یک قصه را ارزیابی کند، بنابراین ما این مشکل را داریم. جدای از این مشکلات دیگری هم هست که چون در گفت‌وگویمان به استیفای اقسام قرار است صحبت کنیم، من یکی‌یکی می‌گویم که ما مشکلاتی درباره فیلمنامه‌نویسی هم داریم که من درباره آن هم صحبت خواهم کرد.

درست فرمودید؛ به نظر من هم مشکل عمده اول ایده است و بعد قصه که بر مبنای ایده نوشته می‌شود وگرنه فیلمنامه‌نویسی یک فرآیند تکنیکی است. نمی‌خواهم بگویم فیلمنامه‌نویسی کاری ساده است اما آن دو بخش اگر درست نباشد، یعنی بخش مهمی از خلاقیت در ایده و قصه وجود دارد و اگر آنجا کار درست از آب و گل درنیامده باشد، مهم‌ترین و بهترین فیلمنامه‌نویس هم نمی‌تواند کاری سامان دهد. برای اینکه در آن دو بخش مشکلات‌مان از اینکه هست پیچیده‌تر و بدتر نشود به نظر شما راهی داریم که به سمتش برویم؟ خلاقیت را که کاری نمی‌توان کرد، یعنی نمی‌توان تزریق کرد.

یعنی حتی نمی‌توان برنامه‌ریزی کرد که در آینده نزدیک یا دور تعدادی آدم خلاق داشته باشیم. این کار را نمی‌توان کرد. خلاقیت از عمیق‌ترین بطن جامعه می‌آید و آدم‌هایی را تحریک می‌کند و به مرحله‌ای می‌رساند که ما اصطلاحا می‌گوییم خلاق. یک نکته‌ای را بگویم و آن اینکه قبل از انقلاب اصلا فیلمنامه‌نویس نداشتیم. چند نفر بودند، مثل آقای کی‌مرام و مرحوم نجیب‌زاده و آقای مرحوم گله و آقای مطلبی که خداوند حفظ‌شان کند. اصلا اسم فیلمنامه‌نویس در تیتراژها نبود. من پرسیدم، گفتند یکی از ژورنالیست‌ها سینما که اطلاعات دقیق دارد، گفت حدود ۸۰ درصد فیلم‌ها بدون داشتن نام فیلمنامه‌نویس پخش می‌شد. بعد از انقلاب در دهه ۶۰ سینمای جدیدی به وجود آمد و بعد شغل و تخصصی به عنوان فیلمنامه‌نویس پذیرفته شد اما همزمان با این یک تناقضی به وجود آمد. سعی شد از ورود بازیگر و سوپراستارهایی که سینما را می‌خورند و همه‌کاره می‌شوند، جلوگیری شود.

بازیگرسالاری.

بله. من چون سالار را زیاد به کار می‌برند، سعی کردم به کار نبرم. برای مبارزه با این یا جلوگیری از این اتفاق آمدند به کارگردانی به شکل اعم امتیازاتی دادند که به طور عادی کارگردانان اینها را در جاهای دیگر دنیا کسب می‌کنند، یعنی هر کارگردانی اصولا مولف یا نویسنده نیست. این را با ساختن فیلم‌هایی کسب می‌کنند. کارگردان هم در سینما یک جور تکنسین است که اگر می‌خواهد آرتیست هم محسوب شود، باید این را به دست آورد. بعد از آن زمان دیگر هرگز ما به مسیر برنگشتیم و همیشه در طول این ۴۰ سال کارگردانانی داشتیم که هیچ‌کدام به هیچ عنوان حاضر نیستند لقب تکنسین را یدک بکشند و تقریبا همه اینها ضمنا فیلمنامه‌نویس هم هستند. گاهی در تحقیرآمیزترین شکل ممکن می‌گویند من وقت ندارم الان این فیلمنامه را بنویسم و این را برای من بنویس. منظورم این است که ما فیلمنامه‌نویس‌ها در این ۴۰ سال، قبلش که هیچ اما در این مدت تنها صنفی هستیم که نویسندگان راضی داشتیم. خود من زمان‌هایی راضی و زمان‌هایی از کارم ناراضی بودم. آدم‌های مختلفی را هم می‌شناسم اما تنها صنفی هستیم که اصولا در اپوزیسیون یا سیستم سینما قرار داریم. همه صنوف دیگر مثلا فیلمبردار می‌خواهد راضی باشد یا نباشد، فرقی ندارد. تنها صنفی که به صورت اصولی و رادیکال در اپوزیسیون نیست، فیلمنامه‌نویس است. به دلایل زیادی. یکی اینکه اصولا تخصصش به رسمیت شناخته نمی‌شود.

شاید شما هم با من هم‌داستان باشید. به نظرم آن سیاستی که در دهه ۶۰ اتخاذ شد برای اینکه یک جریان سینمایی جدید شکل گیرد و اعتنای بیش از حد به کارگردان، شاید تا یک مقطعی درست بود اما تداومش ضربه‌زننده بود. شما به فیلمنامه اشاره فرمودید و من به یک صنف دیگر یعنی تهیه‌کنندگی هم اشاره می‌کنم.

آن از دهه ۷۰ بود. در دهه ۶۰ تهیه‌کنندگان کمتر این اهمیت را داشتند، یعنی دخالت داشتند. از اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ تهیه‌کنندگان حتی جای کارگردانان را هم گرفتند، یعنی جای فیلمنامه‌نویس را گرفتند. من یک خاطره بامزه‌ای دارم که باید از این فرصت استفاده کنم و حتما آن را تعریف کنم. یکی از معروف‌ترین و باشخصیت‌ترین تهیه‌کنندگان قدیمی سینمای ایران که مرحوم شده یک روزی از من دعوت کرد و به من زنگ زد و گفت یک بازیگر داریم که خدای بازی است، او هست، یک تهیه‌کننده داریم که جزء بزرگان است، او هم هست و یک کارگردان داریم که اخیرا خیلی معروف شده و سومین فیلمش را ساخته، هست، تو هم بیا در دفتر جشنواره چهارتایی صحبت کنیم. قصه خاطره‌ای بود از پدر آن بازیگری که خدا رحمتش کند و بازیگر مهم سینمای ایران بود. بعد قرار شد که من بنویسم. من فیلمنامه را نوشتم و تحویل دادم. خانه من آن موقع خیابان بهار، نزدیک دفتر همان آقای تهیه‌کننده بود. چند وقت بعد آقای تهیه‌کننده زنگ زده بود و با من کار داشت. نشستیم صحبت‌هایی جزئی کردیم. بازیگر گفت اینجا این طوری شود و کارگردان و تهیه‌کننده هم راجع به تغییرات نظرشان را دادند. آن آقایی که این جمع را اصلا تجمیع کرده، نظراتی داد. من رفتم دفتر آن آقای تهیه‌کننده، زمستان هم بود. گفت تو جوانی، خواستم یک چیزی به تو یاد بدهم. فیلمنامه‌نویسی این نیست که تو باران می‌آید، بارانی بلند سیاه بپوشی و وقتی می‌نشینی سیگار مارلبرو و فندک زیپو روی میز باشد و شروع به صحبت کنی، فیلمنامه‌نویسی همان حرف‌هایی است که ما به تو زدیم و شما باید همین‌ها را بنویسی. ظاهرا تحت تاثیر نوه دختری‌اش بود. بعد به یک دختر ۹ ساله اشاره کرد و گفت او الان به اندازه کافی فیلمنامه‌نویس است و از تو هم بهتر است. با ظرافت و خیلی نوازشگرانه با من صحبت کرد و من کلمه‌ای را اغراق یا سینمایی نکردم و اینها واقعا به جان من نشست و در حافظه‌ام ماند. این تهیه‌کننده معتبر که اگر من فیلم‌هایش را بگویم، شما می‌گویید تو داری درباره چه کسی صحبت می‌کنی! ولی این حرف‌ها واقعا نظر یک تهیه‌کننده معتبر درباره فیلمنامه‌نویسی بود. او می‌گفت این کاری است که بقیه یک چیزهایی می‌گویند و تو آنها را می‌نویسی و بیش از این نیست. شما کافی است فقط قدرت تخیل خودتان را به کار بیندازید و بگویید اینکه آدم حسابی بود این نظر را داشت، بقیه که هم شما و هم من آنها را می‌شناسیم و می‌دانیم برخی اصلا چگونه پول درآورده‌اند، یعنی چگونه چنگال‌هایشان توی گوشت پول می‌رفت و آن را می‌کشیدند و با آن فیلم می‌ساختند و می‌سازند، بنابراین اینها چه نگاهی به فیلمنامه‌نویس دارند؟ ما در نیمه دوم دهه ۷۰ تا کنون در دوره‌هایی عادی افرادی را داریم که فیلمنامه‌نویس هستند و فیلمنامه‌شان تا حدودی ساخته می‌شود اما به طور کلی و به شکل صنفی فیلمنامه‌نویس‌ها این مشکل را دارند که اهمیتی به کارشان داده نمی‌شود.

تا یک مقطعی خوب شده بود. فکر می‌کنم از نیمه دهه ۷۰ تا پایان دهه ۸۰ نه مطلقا خوب اما وضعیت کمی بهتر شده بود.

اینها تصویب فیلمنامه را برداشتند و این باعث شده بود که تهیه‌کنندگان مهر و امضا بخرند. قبلا اهمیت فیلمنامه‌نویس در این بود این بود که یک قصه بنویسد و بعد دوندگی کند تا تصویب شود. فارابی که آن موقع اسمش اداره کل نظارت و سینمایی و اینها بود یک مهر می‌زد که آن قیمت پیدا می‌کرد اما بعد که آن را برداشتند، فیلمنامه‌نویس‌ها نفس کشیدند. به خاطر اینکه دیگر خود فیلمنامه بود و بعد فیلمنامه درجه داشت و با کارگردان و تهیه‌کننده مجموعا بودند. از زمان آقای سیف‌الله داد این درجه‌بندی باعث شد که یک جریانی برای فیلمنامه‌نویس‌ها به وجود بیاید و بتوانند فیلمنامه‌هایشان را عرضه کنند، یعنی کار فیلمنامه‌نویسی را انجام دهند. شما درباره چیزی دارید صحبت می‌کنید که درواقع انجام نشده و چیزی به نام جریان مستمر فیلمنامه‌نویسی نداشتیم که الان بخواهیم نقد و قضاوتش کنیم. مشکل اینجاست.

از نیمه دهه ۷۰ تا اواخر دهه ۸۰ یک وضعیت بهتر یا جدیدی انگار باز شد اما دوباره نمی‌خواهم بگویم متوقف شد اما انگار مسیر آمده غلط بود و همه‌چیز را به هم ریختند.

این مسیر که غلط نبود.

من هم می‌گویم این مسیر ۱۵ ساله درست بود، یعنی اگر تداوم می‌یافت واقعا امر فیلمنامه‌نویسی جایگاه خودش را در سینما پیدا می‌کرد. شما که اینجا نشستید، جزء کانون فیلمنامه‌نویسان هستید و یک دوره‌ای هم رئیس کانون بودید و هنوز هم هستید. من هم عضوی یک تشکل تهیه‌کنندگی خانه سینما هستم، یعنی نمی‌خواهم صنف تهیه‌کنندگی و کارگردانی را منکوب کنم، چون خودم عضو یکی از این اصناف هستم اما هر کدام باید جایگاه خودشان را داشته باشند. فیلمنامه‌نویسی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی سه رکن اصلی سینما هستند و اینها وقتی جمع می‌شوند بقیه اصناف هم می‌آیند.

آقای نبوی مگر می‌شود تهیه‌کننده بگوید من از این بازی تو خوشم نیامد و برو کنار بقیه‌اش را خودم بازی می‌کنم اما درباره فیلمنامه می‌شود. درباره فیلمنامه‌نویسی به خودشان اجازه می‌دهند وارد آن شوند، یعنی همه فیلمنامه‌نویس هستند، مگر اینکه خلافش ثابت شود! یعنی اگر تاکسی‌ای که تو را از سر پروژه به خانه می‌برد به تو می‌گوید فیلمنامه را خواندی، خیلی مزخرف است! تاکسی که در اتاق گریم است پچ‌پچ‌ها همه درباره این است که دارند روی یک متن مزخرفی کار می‌کنند. یک فیلمنامه‌نویس چطور فیلمنامه‌نویس می‌شود؟ کسی که فیلمنامه‌نویس به دنیا نمی‌آید. اصلا کسی با کلاس فیلمنامه‌نویسی هم فیلمنامه‌نویس نمی‌شود، مگر اینکه کلاس جایی باشد که ممارست و تمرین و ورزیدن ذهن و قلم و ایده و قصه و اینها در آن به سختی و با شدت اجرا شود، به گونه‌ای که یک نفر دوره‌ای را بگذراند که از اول تا آخر دوره ذهن و قلمش تغییر کند و بتواند آنچه در ذهنش است را با مهارت روی کاغذ بیاورد. این اتفاق این طور در سینما می‌افتد که من فیلمنامه‌ام را می‌نویسم و بعد ساخته می‌شود و آن را روی پرده سینما یا تلویزیون می‌بینم. درواقع کلاس اصلی فیلمنامه‌نویس وقتی است که اثرش را روی پرده سینما یا تلویزیون می‌بیند. من با خانواده خودم سریال خودم را دیده‌ام. اینجا من می‌فهمم که کجا اشتباه کردم. کجا درست رفتم و چه خطاهایی از من سر زده.

چون آن موقع به عنوان چشم سوم نگاه می‌کنید.

دقیقا، تماشاگران سینما یا تلویزیون به شما آموزش می‌دهند که منظورت چه بوده و براساس منظورت تو را قضاوت می‌کنند. شما یک موقع هست که اگر کمدی ساختی، تماشاگران انتظار دارند بخندند یا لبخند بزنند اما وقتی نمی‌خندند، متوجه می‌شوند مشکل دارد؛ حتی سر صحنه هم خندیده باشند، آنجا ملاک نیست. ملاک بیننده است. این ماجرا را اصولا نداریم، یعنی بیشتر فیلمنامه‌نویس‌ها در بیشتر مواقع اثری که از خودش می‌بینند با آنچه نوشته‌اند، خیلی فاصله دارد. در بهترین حالت می‌گویند ۱۰ تا ۲۵ درصد حق کارگردان است. یک چهارم فیلمنامه را عوض کنند، یعنی موضوع عوض می‌شود. اصطلاحی مدتی است باب شده که می‌گویند بازنویسی اجرایی. فکر می‌کردیم یعنی کاری که برای یک لوکیشنی نوشته شده اما حالا آن لوکیشن پیدا نشده، مثلا یک ساختمان چهارطبقه پیدا نکرده‌اند و الان ساختمان سه‌طبقه است، بازنویسی شود، اما الان فهمیده‌ایم، یعنی آنطوری که کارگردان می‌فهمد و می‌تواند اجرا کند، یعنی به اجرای کارگردان مربوط می‌شود، یعنی دوباره به حالت قبلی برگشته‌ایم. خب خودش بنویسد.

به نظر من این جزء حقوق کارگردان است که بالاخره فیلمنامه را از دریچه ذهنی خودش به تصویر درآورد، نه اینکه جهان معنا و درام را به هم بریزد اما من شخصا این را جزء حقوق کارگردان می‌دانم و به نظرم بیراه هم نیست، چون او باید حلقه واسط بین متن و تصویر باشد، یعنی متن را به تصویر ترجمه کند. نمی‌خواهم بگویم الزاما نوشتن اما آیا نمی‌شود وقتی که فرآیند نوشتن پایان می‌گیرد، حالا یک بده‌بستان‌های منطقی قبل از تصویربرداری و پیش‌تولید یا حتی مرحله پیش‌تولید این اتفاق بیفتد؟ هر دو این تجربه را داریم که وقتی این اتفاق هم می‌افتد، هم فیلمنامه‌نویس حس می‌کند زحماتش هرز نرفته و هم کارگردان احساس می‌کند به عنوان کارگردان موثر است.

بله. فیلمنامه از فیلتر ذهنی او عبور کرده و رنگ ذهن او را گرفته. بله، این درست است. فیلمنامه یک سری کلمه روی کاغذ است و اینها باید تصویر شود و این کار یعنی تصویرکردن کلمات با هم، با کارگردان است. برای همین کارگردان همه جای دنیا اهمیت دارد اما نکته‌ای که شما گفتید؛ من می‌خواهم بگویم کارگردانی اهمیت دارد که رنگ ذهنی‌اش از رنگ ذهنی فیلمنامه‌نویس خوش‌رنگ‌تر باشد؛ یعنی اگر فیلمنامه‌ای نوشته شده که هر کس می‌خواند، می‌گوید چقدر جذاب است و بعد کارگردان می‌گوید همه می‌گویند جذاب است و بگذار من ثابت کنم که نیست! بعد تغییراتی می‌دهد که نشان دهد آنها جذابیت را نمی‌فهمیده‌اند. این فرد می‌خواهد بگوید جذابیت نزد من است و اصالت جذابیت با کارگردانی است و تا قبل از کارگردانی اصلا جذابیت وجود خارجی ندارد. این نوکانتی‌های افراطی می‌گفتند سیاره پلوتون تا قبل از کشف اصلا وجود نداشته، یعنی می‌گفتند چیزی که هنوز معرفت بشری آن را کشف نکرده اصلا وجود ندارد. حالا کارگردانان هم می‌گویند چیزی به نام جذابیت روی کاغذ یا بازی با هنر و تکنیک دیگران نیست و ما باعث جذابیت هستیم. اولا هستند کسانی که واقعا به یک کار کم روح، روح و جذابیت می‌دهند اما بیشترشان نمی‌دهند. نکته دوم اینکه ما یک آموزش یکسان آکادمیک در سینما نداریم، یعنی من و اکبر و شهرام بنشینیم فیلمنامه بنویسیم، اصلا راجع به موضوعات مشترک صحبت نمی‌کنیم و از خاستگاهی مشترک حرف نمی‌زنیم، چون ما مبانی مشترک آکادمیک نداریم. من با اغلب کارگردانان که صحبت می‌کنم، راجع به چیزی به نام فضا صحبت می‌کنند و می‌گویند من فضا را این طور می‌بینم. من احساس می‌کنم اینها در هپروت هستند و به شوخی در ذهن خودم می‌گویم فضا چیست، مگر فضایی هست؟! این کلمات اینجا نوشته شده و می‌شود برای ما به ازای تصویری آن فکر کرد. فضا آن کاری است که شما موقع کارگردانی پیدا می‌کنید. الان نمی‌خواهد به آن فضا بدهید. فضا را آنجا باید بدهید. فضا را بعدا از جای گذاشتن دوربین و میزانسن ایجاد می‌کنند. حالا من می‌دانم منظورش از فضا چیست. موقع نوشتن که نباید دنبال فضا باشید، چون هیچ واژه مشترک با یک فیلمنامه‌نویس باسواد نداریم. ببخشید، من الان به طور ضمنی خودم را فیلمنامه‌نویس باسواد قلمداد کردم با توجه اینکه قبلش هم درباره خودم مثال می‌زدم اما کلی دارم می‌گویم، یعنی چون بیشتر کارگردانان ما سواد فیلمنامه‌نویس‌ها را ندارند، بنابراین وارد یک حیطه زبانی می‌شوند؛ زبانی مبهم به نام فضا و درآوردن که من باید دربیاورم. اینها حرف‌هایی مبهم هستند که آخرش باید یک نفر تغییراتی بدهد و آن تغییرات به زمانی می‌افتد که گلوگاه تولید و اجراست. اگر قرار است اجرا شود باید اجرا شود. دیگر فرصتی نیست که دوباره برگردیم، یعنی تمام ذهنیت و فعالیت هنری و آرتیستی و تکنیکی یک نویسنده که ممکن است ماه‌ها یا سال‌ها طول کشیده شده باشد، طی دو یا سه ماه توسط یک کارگردان عوض می‌شود و یک چیز دیگر ساخته می‌شود. تمام فعالیت‌های آن نویسنده از صد فیلتر رد می‌شود و می‌گویند اینجایش را این کار کن و آنجایش را آن کار کن اما از آنجایی که کارگردان و تهیه‌کننده تغییرات را ایجاد کرده و می‌روند می‌سازند، دیگر همان است و دیگر فرصتی نیست. من از این لجم می‌گیرد که می‌گویند فیلمنامه‌نویسی مشکل دارد! اصلا فیلمنامه‌نویسی چیست؟ اولا در وهله اول اجازه نمی‌دهیم کاراکتر اصلی، هویت واقعی و ظرفیت‌های یک فیلمنامه‌نویس به معنای واقعی در یک روند و در یک دهه رشد گرفته و شکل بگیرد. یک مثال فوتبالی بزنم؛ ما بچه بودیم دریبل زیدانی می‌زدیم. خیلی‌ها می‌زدند. یک آدمی مثل زیدان می‌خواهد به یک ظرفیت بالایی از اجرا برسد که بتواند آن دریبل را در جام جهانی بزند و به نام خودش ثبت کند، نه اینکه آن دریبل را در کوچه بزند. این اتفاق تقریبا هیچ‌وقت برای هیچ فیلمنامه‌نویسی نیفتاده، یعنی ما فرصت نکرده‌ایم دریبل زیدانی‌هایی که بلد هستیم را بزنیم.

واقعا به وجود نیامده؟

برای تعداد کمی، یعنی چند نفر؛ مثلا سعید مطلبی که خدا حفظ کند و بالاخره به گردن نوعی از سینما و تلویزیون حق دارد.

خوب شد گفتید «نوعی».

بله، ما انواع سینما، روایت‌ها و داستان‌های مختلف داریم و ممکن است بعضی را من و شما نپسندیم اما تماشاگر دارد. باید ببینیم ادعایش چیست، یعنی با ادعای خودش تناسب داشته باشد.

در ملودرام‌نویسی خیلی خوب است.

ادعایش هم مگر بیش از این است؟ کارش را هم به درستی انجام می‌دهد. چند نفر هستند؛ مثلا پیمان قاسم‌خانی. تازه همین‌ها هم که بعد انقلاب بودند. چند فیلم بوده که مو به مو با تفاوت کوچکی مثلا کار رضا مقصودی ساخته شده، آن هم چون من خودم جزء عوامل تولید پشت صحنه و شاهد آن بودم اما حتی اینها هم نتوانستند در مقابل این فشار ایستادگی کنند و رفتند کارگردانی کردند. احساس کردند حق‌شان گرفته نمی‌شود از متن‌ها، و کارگردانان دریبل‌های زیدانی‌شان را از متن‌ها حذف می‌کنند. اصولا برای چه فیلمنامه‌نویس باید برود کارگردان شود؟ ممکن است یک نفر بگویید به تو چه ربطی دارد؟ یک نفر شاید دلش می‌خواهد از فیلمنامه‌نویسی شروع کرده و بعد کارگردانی کند و بعد تهیه‌کننده شود. به خودش مربوط است. من دارم درباره یک روند کلی و تخصصی صحبت می‌کنم. گاهی در فوتبال می‌شود یک دفاع را برد جای دیگر؛ مثلا رضا اسدی را از دفاع پرسپولیس به فوروارد تراکتور بردیم و در هر بازی ۴ گل می‌زد. این یک تا ۱۰ بار شاید اتفاق بیفتد اما یک جریان نیست. باز هم می‌بینیم که تقریبا تمام فیلمنامه‌نویسانی که واقعا کار می‌کنند و موفق هستند، علاقه دارند کارگردان شوند. انگیزه و فشاری هم که برای این کار به آنها وارد می‌شود، برای این است که آن چیزی که در ذهن‌شان است را بالاخره بسازند و ببینند، یعنی بگویند منظور من این بود! نمی‌گویم همه اینها هم موفق می‌شوند. خیلی‌هایشان هم شاید بگویند همان بهتر که دریبل زیدانی‌ها را کس دیگری زد.

همان بهتر که به کار خودشان بپردازند. با توجه به تجارب گذشته و فعلی شما، از نظر اجتماعی و فرهنگی و حتی سیاسی، نمی‌خواهم بگویم فهرست‌وار اما اگر بخواهید اشاراتی به موانع فیلمنامه‌نویسی در ایران بکنید، چه مولفه‌هایی در ذهن شما درشت هستند؟

نسبت به مسئولیتی که در این مدت داشتم و اصلا از زمانی که من وارد سینما شدم، یعنی ۳۰ و چند سال پیش، در ذهنم این بود که من فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای شوم، یعنی فیلمنامه بنویسم و با آن زندگی کنم. این اتفاق افتاده و من قاعدتا نباید جزء آدم‌های ناراضی باشم، چون بیشتر آدم‌ها در دنیا همیشه از این ناراضی هستند که دارند کاری را می‌کنند که دوست نداشته‌اند. من این کار را دوست داشتم اما اینکه چطور زندگی می‌کنیم، بحث دیگری است؛ البته توقع بالا نیست. من همیشه به این نکات فکر کرده‌ام و مساله‌ای که من همیشه مطرح کرده‌ام، مساله مالی و اقتصادی است. اینکه پنج، هفت، یا دو وُ نیم درصد در نظر می‌گیرند، همه جای دنیا یک قاعده‌ای دارد و الکی نیست. این مبلغ را نمی‌دهند، چون می‌توانند ندهند. وقتی شما تقاضای یک فیلم دارید، آخرش ۲۰ فیلمنامه هست و شما می‌توانید ارزان‌تر هم بخرید، یعنی شما می‌توانید ندهید. یک فیلم هالیوودی بود که یک عده‌ای آدم‌ها را اذیت و شکنجه می‌کردند، بعد از آنها پرسیدند چرا این کار را می‌کنید، گفتند چون می‌توانیم. می‌توانند پول ندهند یا کم دهند اما کسی که جلوی دوربین می‌آید، راکورد دارد اما من ۱۰ قسط آخرم را نگرفتم، چون می‌توانستند ندهند اما مگر می‌توانند مثلا به فیلم‌بردار، تدوینگر یا بازیگر ندهند؟! چون تا آخر کار خیلی چیزها به آنها بستگی دارد. مساله دوم تشخص و شان فیلمنامه‌نویسی است. گاهی مدیران از ما سوال می‌کردند، البته الان کمتر سوال می‌کنند. من پیشنهادی می‌دادم و می‌گفتند ما همین مشکل شما را مطرح کردیم و گفتیم شما برای فیلمنامه‌نویسی شانی قائل شوید. خودتان می‌گویید این سینما سینمای مطلوب ما نیست. چقدر یا چه چیزی را مگر شما از دست می‌دهید اگر فقط یک سال عین فیلمنامه فیلمنامه‌نویسان را بسازید و با اهمیت به اینکه ما فیلمنامه‌نویسی داریم که این فیلمنامه را نوشته و ما پشتیبانش هستیم. من اینها را تجربه کردم. هر موقع که سفارش‌دهنده، چه دولتی و چه خصوصی، به یک معنا تهیه‌کننده که نیست، سفارش‌دهنده کار پشت فیلمنامه‌اش بوده و گفته من این فیلمنامه را از این آقا یا خانم خریده‌ام و این را بساز، تا جایی که من می‌دانم هیچ‌وقت طرف ضرر نکرده! شما که برای هر چیزی مثل پروانه ساخت، پروانه نمایش و... نظارت همه‌جانبه دارید، در این یک مورد می‌توانید نظارت کنید که این اتفاق بیفتد. معلوم می‌شود دیگر. اگر سینمای ایران افت کرد، بگویید. الان می‌گویند فیلم‌ها را ببینید، فیلمنامه‌ها فاجعه هستند، خب معلوم است که اصلا اشتباه است اما نمی‌شود و امکان ندارد اشتباه باشد. مزیت ما در دنیای معاصر، میکروفن و سخت‌افزار که نیست، کلام است. فرهنگ ما بر مبنای کلمه است و غنی هم هست. شما یکی از عظیم‌ترین زبان‌ها را دارید که شعر فارسی ساخته و دنیا هم به آن معترف است و همه هم قبول دارند. از لحاظ جهان آنگلوساکسون یک شاعر برای اینکه فوق‌العاده محسوب شود، باید حدودا ۳۰ قطعه شعر خوب داشته باشد. ما چند شاعر داریم که ۳۰ قطعه که هیچ، ۳۰ غزل پشت سر هم می‌خوانیم، قشنگ است و لازم نیست بگردیم تا پیدا کنیم؛ مولوی، حافظ، دهلوی و...

سعدی، صائب. دهلوی گرچه هندی است اما زبانش فارسی است.

پس اگر ما چیزی داشته باشیم که رویش بتوانیم چیزی بنا کنیم، همین زبان و کلمات هستند. اتفاقا قوی‌ترین صنف ما به شکل بدیهی فیلمنامه‌نویسان ما خواهند بود. فیلمبردار ما که باید عین همان چیزی که خارجی‌ها برایش مشخص کرده‌اند، دکمه‌ها را بزند و دیافراگم را این طور کند. در کارگردانی هم به شکل دقیقش باز هم به جز یک نوع سینمای آرتیستیک که درباره آن صحبت نمی‌کنیم، چون یک عده کم می‌سازند و عده کمی هم می‌بینند، ممکن است بقیه هم موثر و الهام‌بخش باشند و وارد سینمای بدنه شوند، چون ما درباره سینمای بدنه صحبت می‌کنیم که باید مهندسان و تکنسین‌های قابلی باشند.

اینها که شما گفتید درباره آغاز تولید است. ما می‌خواهیم بدانیم قبل از تولید موانع چه هستند؟ به عنوان یک فیلمنامه‌نویس چه مولفه‌ها یا مواردی را از پیش به شما می‌گویند این را که نه، آن را که نه.

من خیلی درباره جزئیات سانسور صحبت نمی‌کنم.

منظورم سانسور در جریان ممیزی موجود نیست، منظورم جهانی است که شما باید در آن قرار بگیرید و متناسب با حظی که از آن جهان می‌برید، بنویسید.

به نظرم اسمش را ممیزی نگذاریم. محدودیت‌ها همیشه برای ما و تاریخ هنر کشور ما اتفاقا خلاقیت ایجاد می‌کرده، یعنی باعث می‌شده تعداد زیادی کلمه داشته باشیم که توصیف‌کننده فضای محدود است، یعنی به محدودیت‌های نادرست اشاره می‌کند و اتفاقا همه بهتر هم معنایش را می‌فهمند. بهتر از کلمه اولیه می‌فهمند و به همین دلیل ما می‌گوییم زبان سخت فارسی. ما در این زمینه استاد هستیم و اینها به نظر من مهم نیست. چیزی که به فیلمنامه‌نویس آسیب می‌زند، این است که از لحاظ ژانری همیشه فقیر هستیم. در هر دهه یکی دو ژانر هست که مسلط است و بقیه که مثلا دوست ندارند کمدی یا اجتماعی سیاه‌نمایی بنویسند، می‌مانند. البته من دوست ندارم بگویم سیاه‌نمایی، چون تعبیر مناسبی نیست. ما فیلم‌هایی داریم که سیاه‌نمایی می‌کنند اما کسی هم که دغدغه مسائل اجتماعی را دارد، طبیعتا اجتماع مسائل سیاه زیاد دارد.

برخی سیاه‌نمایی را به هر فیلم شریف اجتماعی هم نسبت می‌دهند. پیوسته این انگ را زده‌اند.

شما وقتی جامعه را نشان می‌دهید، ما یک سیستم رسمی تبلیغاتی داریم که حتی دوربینش را نمی‌تواند به طور زنده در خیابان بگذارد، ولی همین مردم دارند در آن خیابان راه می‌روند. سینما نزدیک‌تر است و می‌گوید این خیابان آن مردم هستند؛ مردمی که ما هستیم. یکی از مشکلات ما این است. همین الان به جز این نوع کمدی که نمی‌خواهم برای آن اسمی بگذارم، حتی دیگر آن ژانر اجتماعی هم تقریبا رو به نابودی است و مردم دیگر فیلم‌های ابرقدرت‌های این ژانر را هم نمی‌روند ببینند. یک اشکالی وجود دارد. ما به عقل خودمان رجوع می‌کنیم؛ آیا مگر می‌شود یا امکان دارد که یک سینما در دنیا فقط با ژانر کمدی اداره شود و به آن افتخار کنیم؟

امکان ندارد!

بله، ممکن است یک دهه این اتفاق بیفتد اما بعدش دیگر تمام است. این هم واضح است. ژانر اجتماعی چرا ادامه پیدا نمی‌کند؟ چون ما می‌گوییم از اینجا به بعدش را نگو. من راجع به ممیزی صحبت نمی‌کنم. من راجع به ارتباط مخاطب با فیلم صحبت می‌کنم. مخاطب می‌گوید من الان از تو خیلی جلوتر هستم، چون تو تا پشت در آمدی اما من الان کیلومترهاست که از آن در رد شدم، بنابراین واسه من اجتماعی‌بازی درنیار! قبلا به استقبالش در فرودگاه می‌رفتند و می‌گفتند افتخار ما و اینها اما حالا به او فحش هم می‌دهند و به او لقب می‌دهند و تمسخر می‌کنند. الان فرض کنید سینمای کمدی که به استعاره از کنار یک خط قرمزهایی رد می‌شود، این نوع را تماشاگر در سینما کمتر دیده یا ندیده و برای همین می‌رود ببیند و می‌خندد اما بعد از مدتی برایش عادی می‌شود. بعد دیگر باید خود آن کلمه را به کار ببرند یا همان صحنه را نشان دهند که خودمان می‌دانیم نمی‌شود! این کمدی‌سازان الان مردم را سرگرم کرده و گیشه را رونق داده و سینماداران را از ورشکستگی نجات داده و باعث شده‌اند آنها بدهی‌شان را بدهند اما از یک جای دیگر به بعد همین توده سینمابین که قبلا دو، سه میلیون بودند و الان می‌گویند هفت، هشت تا ۱۲ میلیون هستند، همین‌ها را مسخره می‌کنند و می‌گویند این شوخی‌ها مال بچه‌های ماست. زمانی کلیله و دمنه پند بزرگان و پادشاهان و حکما بود اما الان به عنوان انیمیشن هم برای بچه‌ها عادی است و به آن نگاه نمی‌کنند. موضوع همیشه همین است.

مگر اینکه زبان ارائه تغییر کند.

به همین دلیل واضح است که الان داریم چند دقیقه درباره سینما صحبت می‌کنیم اما عملا در حال صحبت درباره فیلمنامه‌نویسی هستیم، چون می‌گوییم فیلمنامه‌نویس الان این وسط چه کاره است و چه کار می‌تواند بکند؟ من الان می‌فهمم فیلم ترسناک یا علمی-تخیلی یا تاریخی بنویسم، محدودیت‌هایی دارد. محدودیت‌هایی که از بیرون به سینما اعمال می‌شود. می‌گویند تاریخ همین ۴۰ سال اخیر یا چیزهایی که منجر به این ۴۰ سال شد. ما یک کارگردان معروف داریم که بنده خدا ۲۰ سال از عمرش را برای کوروش گذاشت اما آخر هم نتوانست. به خودش مربوط بود اما چون می‌خواست پولش را از دولت بگیرد، طبیعتا به او گفتند کوروش اولویت ما نیست. یا مثلا می‌گویند درباره سردار شهید فلانی صحبت کنید، اگر می‌خواهید درباره اقتدار و ابهت و غرور ملی فیلم بسازید. کلا در این معادلات که الان وجود دارد و معادلاتی که در آینده بر مبنای چیزی که الان هست، خواهد بود، فیلمنامه‌نویس کجاست؟ اگر من به عنوان فیلمنامه‌نویس بگویم اصلا من آنقدر پول دارم که می‌توانم چهار، پنج سال در خانه بنشینم و بنویسم، چه بنویسم؟ برای کدام سینما بنویسم؟ برای کمدی بنویسم؟ چه نوع درامی بنویسم؟ حتی درواقع عملا با این همه فشار درام دینی‌مان هم شکل نگرفته و درام مذهبی نداریم یا کم نداریم، یعنی آنقدر تکرار نشده که به یک جریان سینمایی تبدیل شود، چون اصل قضیه درک تئودیسی در درام مذهبی است. یعنی اینکه ببینی این چه بازی‌ای است در این ماجرا که شرور وجود دارد و به نظر می‌آید که برخلاف اراده خداوند دارند عمل می‌کنند اما کسی که این موضوعات و فیلمنامه‌ها را کار می‌کند، باید یک سری چیزها را بلد باشد و بداند چگونه با این قصه‌ها بازی کند که در آخر تحقق اراده خداوند در فیلمش تجلی یابد اما همین را هم ما نداریم، چون درام مذهبی ما در سطح تعزیه باقی می‌ماند، یعنی در سطح آدم‌بدها و آدم‌خوب‌ها. حالا یک خوب را هم از این طرف بد و یک بد را هم از آن طرف خوبش می‌کنیم.

خیلی دارید لطف می‌کنید می‌گویید در حد تعزیه.

نه. منظورم این است که تعزیه در نوع شکل خودش یک نمایش جذاب است، مثل نمایش‌های سنتی مختلفی که در جهان وجود دارد، این هم یکی از بهترین انواع نمایش‌های سنتی است اما نمی‌شود این را در سینما آورد و این الگوی روایت را استفاده کرد، چون این به درام تبدیل نمی‌شود. در درام باید این امکان را مخاطب شما احساس کند که بعضی از این آدم‌ها می‌توانند به آن طرف رفته یا از آن طرف به این طرف بیایند. وقتی شما این جور قطب‌بندی می‌کنید، یعنی حتی در آن زمینه هم کشور ما که گرایش غالب دینی دارد و این تبلیغ را می‌کند، قادر نیست سینمای دینی داشته باشد. مگر برای کجا و که فیلمنامه دینی بنویسم؟ مثلا من قصه حضرت ابوالفضل را بنویسم.

به نظر می‌رسد که تحت شرایطی در یک مدار بسته گرفتار شدیم. به نظر چه کار باید کرد؟ اگر این مدار بسته وجود دارد، چگونه می‌توان این مدار را شکست و اگر وجود ندارد، شما نوع دیگری نگاه می‌کنید، چه کار می‌شود کرد؟ چون به هر حال چه به اعتبار آن سوابق تاریخی و فرهنگی و چه به اعتبار یک دوره درخشان از سینما هر کدام از یک زاویه به این سینمای چندساله منهای بعضی از آثار خوب که همیشه سر جای خود هستند، نگاه می‌کنیم، هیچ نوع سنخیتی نمی‌بینیم.

همیشه هر سال یکی، دو فیلم خوب هستند. لنگرگاه ما الان کجاست؟ من تصور می‌کنم شما خودتان هم می‌دانید که باید یک برنامه، امنیت و نظام سینمایی وجود داشته باشد و اصولا این تصور که چون همه چیز متغیر است، نمی‌توانیم یک سیستم از قبل تعیین‌شده داشته باشیم، غلط است. مردم الان هزاران سال است که دریانوردی می‌کنند. دریا هم یک چیز سیال است و مدام تغییر می‌کند و طوفان می‌آید. ممکن است یکی، دو کشتی هم غرق شوند اما درنهایت تمدن بشری سر جایش هست.

خط کشتیرانی قطع نمی‌شود.

بله. الان هواپیماها با وجود همه تغییراتی که هر لحظه ممکن است هوا داشته باشد، پرواز می‌کنند. پرتغییرترین معادلات هم بالاخره یک ضریبی دارند و می‌توان بر مبنای آن کاری کرد. راهش این است که مسئولان سینمایی ما با این فرض که اشکال ندارد، مقررات را کمی تنگ یا گشاد بگیرند اما این نیست که شما این چهار سال هستید و بعد از آن چه اهمیتی دارد؟! مشکل این است که واقع‌گرایانه می‌گوید، چون می‌گوید من چهار سال هستم اما بعد از من کس دیگر که می‌آید، یک کار دیگر می‌کند. او هم راست می‌گوید، یعنی چه فایده‌ای دارد من الان بنشینم برای ۵۰ سال آینده برنامه بریزم!

راست نمی‌گوید، دارد واقعیت را می‌گوید. یک واقعیت نادرست است.

بله، راست نمی‌گوید. یک واقعیت است که بر یک مبنای نادرستی شکل گرفته. ما باید برنامه‌ای داشته باشیم که محدودیت‌ها و نگاه ما مشخص باشد. الان سینمای دنیا به مشکلی برخورده که دو فیلمی که می‌آید؛ oppenheimer و باربی که سینمای دنیا را نجات نمی‌دهند. اصراری که سینمای دنیا دارد -منظورم سینمای هالیوود است- که مثلا این تبعیض منفی را بگویند برای اینکه اقلیت‌هایی که در طول این چند هزار ساله مورد تبعیض واقع شدند، الان ما بیاییم آنها را برعکس نشان دهیم. الان در فیلم‌های هالیوودی می‌بینیم تقریبا همه مردهای سفیدپوست بالغ احمق و پدرسوخته و بد هستند و برای این هستند که ما به آنها بخندیم، اما هر کس در هر نوع اقلیت با هر نوع گرایشی بوده، آنها خوب هستند. الان ما هم در سینمای ایران از روی لجبازی بگوییم چون مثلا در این ۴۰ سال گذشته به یک نوع سینما توجه نشده، ما الان همه توجه‌مان را روی آن بگذاریم، خب واقعی نیست. سینما اصلا این طوری نیست که شما بگویید از حال به بعد فقط این سینما باشد. سینما باید به طور طبیعی در ژانرهای مختلف فعالیت کند. اگر الان شما می‌بینید کمتر درباره دفاع مقدس فیلم ساخته می‌شود، مشکل خودتان است و شما ایجادش کردید. مسئولان باعث شدند کارگردانی که هویت و اعتبار و شرفش را از سینمای دفاع مقدس گرفته، می‌گوید من دیگر کار نمی‌کنم. صد سال. پدر من را درمی‌آورند و اذیتم می‌کنند. بعد او می‌خواهد فیلمی بسازد که تازه مردم هم بروند ببینند، نه اینکه مثلا در جشنواره نشان دهیم و بعد ۲۰ روز پس از اکرانش روی آنتن تلویزیون برود و مردم ببینند.

کاری که می‌توانستیم از تلویزیون نشان دهیم. چرا این همه هزینه؟!

بله، اینها لج‌بازی است. ما روی چیزهایی لج می‌کنیم. برخی از مدیران ما لجباز هستند.

تعدد مراکز دخالت بر سینما را داریم. بالاخره یا ما قبول می‌کنیم دولتی داریم بر مبنای قانون اساسی و مستقر است. یک سازمان سینمایی است. آیا سازمان سینمایی درست مدیریت می‌کند یا نمی‌کند؟ رئیس سازمان سینمایی درست انتخاب می‌شود یا نمی‌شود! من وارد این چیزها نمی‌شوم. قاعده این است.

بله، انتخاب شده و باید کارش را بکند.

این همه دخالت، بعد می‌گوییم چرا سینمای ما این‌طور شده! من کم‌کاری خانواده سینما را سر جای خودش می‌گذارم.

بله، عیب‌های ما سر جای خودش است. یک عده هستند که زورشان هم زیاد است. نمی‌گویم همه زور می‌گویند اما زورشان زیاد است و به این اعتقاد دارند چیزی خوب و مهم است و باید آن را نگه داشت و بقیه چیزها مهم نیستند.

و آن همان چیزی است که ما می‌فهمیم.

مثلا فوتبال اهمیتی ندارد یا وقتی اهمیت دارد که برای ما باشد. این از لحاظی درست است و از لحاظی غلط. سینما هیچ اهمیتی ندارد، مگر اینکه سینمایی باشد که حرف ما را بزند. این از لحاظی درست است و از لحاظی غلط. از این لحاظ درست است که شما می‌توانید این طور فکر کنید اما اگر شما بخواهید در این زمینه دخالت کنید و سینما را از مسیر خود برگردانید، نه آن فوتبال، فوتبال می‌شود و نه این سینما، سینما.

بومرنگ خواهند شد.

هر چیزی که برای مردم جلب نظر کند، به نظر من واقعیت، اهمیت و اصالت دارد. فرقی هم نمی‌کند. در دنیای رسانه که بحث مخاطب هست، اگر مردم به چیزی توجه می‌کنند باید آن را جدی گرفت. اینکه بگوییم اینها برساخته دشمنان هستند و رسانه‌های متخاصم این کارها را کردند، اینها خب هست. مثلا طلاق چیز بدی است اما حرام که نیست؟! چرا ما یک فیلم نمی‌سازیم که مردم وقتی طلاق می‌گیرند، بعد از آن به دشمن خونی ازلی و ابدی همدیگر تبدیل نشوید. برخی تصور می‌کنند طلاق گرفتند، چون طرف شما بدترین آدم دنیا بود. این وجود ندارد. طلاق در جامعه هست، بنابراین سینما و تلویزیون باید درباره آن فیلم بسازند و مردم هم یاد بگیرند که طلاق نگیرند. اگر گرفتند بعد از آن چگونه انسانی باشند. یاد بگیرند بعد از آن حرمت‌ها را حفظ کنند. طلاق که حرام نیست اما اگر چیزی هم در جامعه اتفاق می‌افتد که حرام و گناه است، باز باید در سینما و تلویزیون نشان داد. مگر جای دیگری هم هست که بتواند به این چیزها بپردازد؟ در شبکه‌های اجتماعی قاعده‌ای نیست و هیچ چیز دست هیچ‌کس نیست، مگر اینکه هر کس مجهزتر از قبل آمادگی داشته باشد، مثلا فالورهای جعلی و لشکر حمله‌کنندگانی داشته باشد. حرف حساب درست، انسانی و شرافتمندانه و اخلاقی را باید در قصه‌های سینما و تلویزیون برای مردم گفت و مردم هم مشارکت داشته باشند و احساس کنند درباره آنها صحبت می‌شود.

یعنی اگر پدیده‌های اجتماعی را نبینیم، خودش را به تو تحمیل می‌کند و اگر نبینی به این معنا نیست که نیست، هست. ظاهرا تجربه دنیا هم نشان می‌دهد به آن توجه می‌کنند و متناسب با هنجارهایشان به آن می‌پردازند و مدیریت صحیح می‌کنند.

بله، مدیریتش می‌کنند. بی‌اعتنایی که مدیریت نیست. مثل راهبان و مرتاضانی که به غار می‌روند برای اینکه خیلی شکایت دارند از خواب‌ها یا تجربیات ترسناک شهوانی، خب معلوم است اینها چیزی که در وجودشان هست را انکار می‌کنند و به غار می‌روند و منزوی می‌شوند، اما آن چیز انکارشده که از بین نمی‌رود! چون هیچی را نمی‌بینند، چون با اجتماع مواجه نمی‌شود و با دلبر و خط و خال و چشم و ابرو روبه‌رو نمی‌شود، معلوم است که آنجا رشد می‌کند اما به محض اینکه بیرون بیاید و اولین خط و خال و چشم و ابرو را ببینند، اصلا منهدم می‌شود.

در فارسی هم حکایتی زیبا هست؛ برادر غارنشین عابد زاهد و برادر طلافروش در شهر.

درواقع انکار این چیزها نه تنها آنها را از بین نمی‌برد، بلکه پروار و فربه‌شان می‌کند. انکار بدی‌های جامعه جوری هست که گاهی همه ناراضی هستند به این خاطر که طرف از صبح بیرون رفته و شب برگشته، نه تنها همه درحال رفتارهای بد و نامناسب هستند، خودش هم همین طوری است. این برای این است که ما این اشکالات و پدیده‌های نامطلوب اجتماعی را نادیده گرفته و انکار می‌کنیم. آن ماجرایی که در اتحاد شوروی وجود داشت خنده‌دار بود، می‌گفتند مگر در دوران سوسیالیسم کسی قتل انجام می‌دهد؟ قتل محصول از خودبیگانگی سرمایه‌داری است و بنابراین مردم کارهای ناجور می‌کنند، بنابراین هر کسی به قتل می‌رسید، می‌گفتند یا خرس به او حمله کرده یا زیر قطار رفته یا از کوه سقوط کرده.

یعنی بر اثر اتفاقی طبیعی بوده.

تا چند دهه در اتحاد شوروی گزارش قتل ممنوع بود. افسران پلیس حق نداشتند گزارش قتل انسان به دست انسان بدهند، ولی قتل انجام می‌شود و یک ویژگی انسان است. مردن به نظر من خیلی طبیعی و پیش پاافتاده است یعنی پیش پاافتاده‌ترین حقیقت هستی است. من و شما همه می‌میریم اما یکی از وحشتناک‌ترین پدیده‌های جامعه انسانی قتل است. قتل خیلی تکان‌دهنده است.

یکی از نکات مهمی که وجود دارد این است که به نظر می‌آید متوجه نیستیم ندیدن پدیده‌های اجتماعی به مرور کار را به جایی می‌رساند که آن پدیده ما را مدیریت می‌کند.

بله، همین‌طور است.

و ما مجبوریم به مدیریتش تن دهیم؛ حالا چه پدیده درستی باشد، چه نادرست.

نمونه‌اش همین سینمای کمدی که در آن حرف‌هایی رد و بدل می‌شود که ما حاضر نیستیم همین‌طوری هم در محیط‌های دوستانه خودمان به کار ببریم.

اما آن را سر دست گرفتیم.

بله و او درواقع رئیس ما شده. مثل آن دوال‌پا، غول بیابان بود که بر کسانی مسلط می‌شد که آدم‌هایی گمراه بودند. کسی که در بیابان گم شده بود، گمراه بود و وقتی از او کمک می‌گرفت، او دیگر رئیسش بود. الان بخشی از نامطلوب‌ترین پدیده‌های اجتماعی دارند برای ما برنامه‌ریزی می‌کنند. از همه بدتر حماقت است. حماقت این است که ما می‌دانیم یعنی اصلا مگر می‌شود من وزیر یا رئیس فلان جا باشم و ندانم که فلان کار اشتباه است و این فیلم، فیلم بدی است، امکان ندارد! ولی به دلیلی که نمی‌گویم، این یعنی زایل‌کردن توانایی و ظرفیت عقلی خود و ورود به جهان حماقت. این حماقت چون الان عمومی و دامن‌گیر همه است، بنابراین مشکلی پیش نمی‌آید. این درواقع بدترین چیز است؛ حماقت پولدار و فقیر، باسواد و بی‌سواد نمی‌شناسد. رئیس‌جمهور آمریکا می‌گفت به خودتان وایتکس تزریق کنید تا کرونای‌تان خوب شود! من از این می‌ترسم سینمای ما وارد دوره‌ای شود که حرف‌هایی مثل این نوع سینما و آن نوع سینما که ظاهرا فقط درست هستند اما درواقع خطاهای بسیار راهبردی و وحشتناکی دارند، ما را وارد دورانی کند که حرف‌زدن از حقیقت و واقعیت تقریبا بیهوده شود. نمی‌گویم غیرممکن اما بیهوده به نظر برسد.

شما هم مثل فیلمنامه‌نویسان هالیوود از پدیده‌ای مثل هوش مصنوعی اظهار نگرانی می‌کنید؟

در صنف ما آدم‌هایی هستند که به شدت نگرانند. آن آدم‌هایی که تا حدود زیادی می‌دانند این پدیده چیست.

اینها نگران هستند یا نیستند؟

رویکردها متفاوت است. به قول کانت، بعضی که به طبیعت نگاه کرده، احساس می‌کنند همه چیز واحد و یکی است مثلا همه چیزی در یک هماهنگی به سر می‌برد، اما بعضی دیگر به همان جا نگاه می‌کنند و جزئیات و تفاوت‌ها را می‌بینند. به پدیده‌هایی که واقعی هستند، بعضی‌ها طوری نگاه می‌کنند مثل خطر. همه جای دنیا. اولین کسی که سعی کرد با بال پرواز کند، عده‌ای می‌ترسیدند خدا خشمش می‌گیرد و اگر لازم بود خدا خودش بال می‌داد. این ترس طبیعی است. پدیده‌های واقعی، واقعی هستند و نگرانی و غیرنگرانی ندارند. می‌دانید که اوایل ماشین دودی‌ها ترسناک بودند، چون همه فکر می‌کردند اینها ممکن است بروند میان مردم و مردم را بکشند، ولی بعدا معلوم شد می‌تواند این کار را کند اما می‌توان قانون راهنمایی و رانندگی گذاشت و مشمول قواعدی باشد که این خطر را به حداقل برساند. همیشه همه چیز خطر دارد. در ارتفاع بودن هم خطر دارد، اما گاهی لازم است به ارتفاع برویم. هوش مصنوعی وجود دارد و می‌تواند برای خیلی از مشاغل هم موثر باشد. مثل اینکه بگوییم در آینده همه می‌توانند کفش‌هایی بپوشند که به جای یک متر چند متر بپرند. اشکال ندارد، چون باز هم رقابت هست. هوش مصنوعی هم چیزی است که باز انسان از آن استفاده می‌کند و رقابت بین کسانی است که از هوش مصنوعی استفاده بهتری می‌کنند. اصولا هیچ چیزی که واقعی است، جای نگرانی ندارد، مگر اینکه ما انکارش کنیم.

وقتی هم که انکار می‌کنیم، او بر ما مسلط می‌شود و ما را مدیریت می‌کند. نکته آخر؟

من از اینکه مرا دعوت کردید، خوشحالم. برای اولین بار در عمرم آن جور که دلم می‌خواست و نه اینکه بگویم بی‌پروا و هر چه دلم می‌خواست، اما آنچه به نظرم لازم بود به شکل رسانه‌ای مطرح کنم را گفتم، چون همیشه خودم را در بسته‌بندی‌ها و چهارچوب‌ها قرار می‌دادم و از این بابت از شما تشکر می‌کنم.

درباره فیلم جدید سروش صحت

قرار صبحانه با خودمان

حمید نورشمسی
منتقد

در مواجهه با جهان از نگاه سروش صحت آن هم از دریچه دومین اثر سینمایی او «صبحانه با زرافه‌ها» باید قبل از هر کار سعی کنیم تا نخست به درکی از زاویه دید او و به جهان برسیم و سپس از همان زاویه ما هم پشت دوربین او نگاهی به جهان بیندازیم و ببینیم آسمان به همان رنگی که او می‌گوید هست یا نه؟
سروش صحت در مواجهه به مدیوم‌های توده‌ای ازجمله تلویزیون و سینما که او را درنهایت به این زاویه دید کنونی رسانده‌اند چند بخت بزرگ داشته است. نخست اینکه اهل خواندن و تعمق و کشف است. یک کتابخوان حرفه‌ای است و زمان زیادی از اوقات خودش را در میان کلمات و صاحبان کلمات و اندیشه‌های آنها سپری کرده است. با اندیشیدن غریبه نیست و مانند نویسندگان می‌تواند کشف و شهودی برای خلق یک حس یا تجربه تازه داشته باشد. این موضوع یک شاهد مثال بزرگ دارد و آن مدل گفتمانی است که او در برنامه موفق «کتاب باز» در تلویزیون ایجاد کرده بود. مینیمال و شسته رفته سخن بگو اما تاثیرگذار باش. مغز کلمات و جملات یک متن یا اندیشه را بگیر و ساده و خودمانی و شیرین بازگو کن. نکته بعدی اینکه صحت برای رسیدن به جایگاه یک فیلمساز که حالا دیگر باید گفت سبک اندیشه و گفتمانی منحصربه‌فردی دارد از صفر مطلق شروع به کار کرده و مسیرهای مخالفی را تجربه کرده. از نویسندگی آنونس‌های لودگی در برنامه‌های طنز تا بازی در آن. از ایفای نقش در کمدی‌های موقعیت‌محور تا ساخت مجموعه‌های تلویزیونی که طنز و شاید بهتر است بگوییم ساده و سهل و متفاوت نگریستن به جهان، مهم‌ترین فکت آن بوده است.
او از دل همین ساده نگریستن و متفاوت بودن است که به خلق کاراکترهایی جالب در سریال شمعدونی و ساختمان پزشکان و لیسانسه‌ها می‌رسد. کاراکترهایی که نگاه ساده و متفاوت‌شان به زندگی در منظر مخاطبانی که غرق در روزمرگی هستند، جذاب و خنده‌دار می‌آید. اصلا کمدی و طنز درست در همین‌جا شکل می‌گیرد. در نوعی دیگر نمایش دادن واقعیت‌های تلخی که مخاطب خیلی مایل نیست روراست با آن روبه‌رو شود؛ دوستی‌هایی که به آن باوری نیست، عشق‌هایی که به آن اعتمادی نیست و دویدن و حرص زدن برای دنیایی که اصلا اعتباری و قراری برای بقا با کسی نبسته.
صبحانه با زرافه‌ها نیز فیلمی برای بیان چنین موقعیتی است. روایتی از یک دوستی چند نفره در دنیای بی‌اساس پیرامون‌شان و تلاش برای کشف زیستی نه حتی متفاوت که عادی در آن. زیستی که می‌شود در آن به عشق لحظه‌ای دل بست یا به تشکیل خانواده یا در این مسیر در تردد بود!
صحت از زاویه دید خودش سعی دارد همانند فیلم قبلی‌اش به تاکید بر اصل بی‌ارزش بودن بسیاری از مناسبات جهان تاکید کند. او طرفدار نسبی‌گرایی است و از این دریچه آن را حاکم بر همه شئون زندگی می‌بیند و از همین رو است که سرنوشت چهار دوست در فیلم صبحانه با زرافه‌ها، در فصلی مشترک به نام زندگی و خانواده و عشق با هم فرقی نمی‌کند، عاشق باشی و در آستانه ازدواج یا تازه درحال ساخت رابطه‌ای عاشقانه باشی یا دائم با هر کسی و برای ساخت لحظه‌ای مفرح در تلاش برای ایجاد رابطه یا حتی شکست‌خورده در ازدواج. می‌توانی با هم جمع شوید از مناسبات دنیا ولو با مصرف کوکائین جدا شوی. به همه چیزش بخندی و تنها همان دم که در آنی و همان حال خوب رفاقت برایت معنی داشته باشد. زندگی را غنیمت شمردن دم ببینی و در لحظه حس خوب داشتن. بی‌خیال مناسبات بلندمدت و نگاه دیگران شوی و درنهایت به سادگی همین نگاه بمیری و به قرار صبحانه‌ات برسی با کسی که دوستش داری آن هم در کنار زرافه‌ها.
می‌شود این نگاه را نپسندید و می‌شود پسندید. می‌شود جدی‌اش نگرفت و به ذات اغراق‌گونه بیانش خندید. به تلخی طنزش کاری نداشت و خوش بود به لحظه‌های خاصی که این نگاه خلق می‌کند؛ نظربازی و نشئگی و بی‌خیالی و جدی نگرفتن هیچ چیز. بله می‌شود اما صحت هم خوب می‌داند کمتر کسی از مخاطبان او و اصولا ساکنان مناسبات زیستی جهان اهل چنین نگاهی هستند. او با طنزش به تلخ‌ترین شکل ممکن دارد سعی می‌کند یک فراموشی و نسیان بزرگ را به ما یادآوری کند. نسیانی که خنده‌های مخاطبان فیلم نمی‌گذارد تا آن را در خودشان کشف کنند. فراموشی ارزش لحظه‌ها و حس‌هایی در زندگی که تنها با خلوتی دوستانه و خارج از مناسبات روزمره می‌شود به آن فکر کرد. حالا شاید کمی با قوت بیشتری بتوان گفت که در «صبحانه با زرافه‌ها» ما تنها باید به حال خودمان بخندیم. به آیینه‌ای که سینما پیش رویمان گذاشته است.

ادامه از صفحه ۱۳
ادامه از صفحه ۱۲