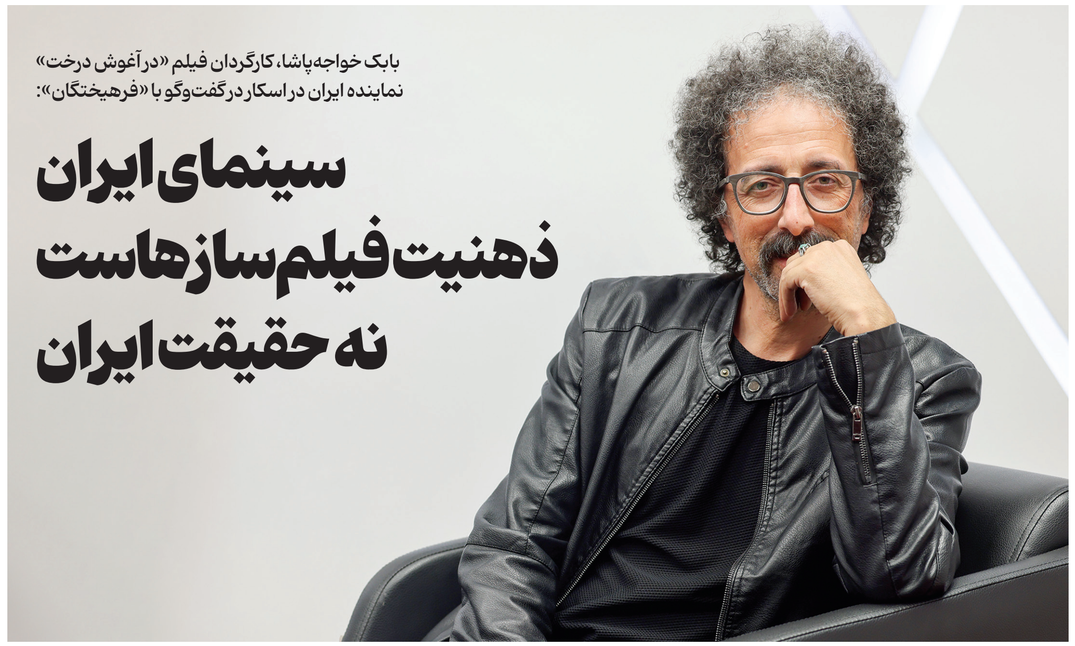
بابک خواجه‌پاشا، کارگردان فیلم «درآغوش درخت» نماینده ایران در اسکار درگفت‌وگو با «فرهیختگان»:

سینمای ایران ذهنیت فیلم‌سازهاست نه حقیقت ایران



عاطفه جعفری - کیانا تصدیق‌مقدم
گروه فرهنگ

دوربین را از تهران بیرون برده و راوی زندگی یک زوج و مشکلاتش شده است؛ «درآغوش درخت» اولین ساخته بابک خواجه‌پاشا بود که در جشنواره فیلم فجر ۱۴۰۱ اکران شد. سابقه همکاری با مجید مجیدی و رضا میرکریمی باعث شده تا جهان فیلم‌هایش به ساخته‌های آنها نزدیک باشد. بعد از انتخاب «درآغوش درخت» به عنوان نماینده ایران در اسکار به سراغ خواجه‌پاشا رفتیم تا با او درباره فیلم و جهان فیلمسازی‌اش صحبت کنیم. او از خانواده گفت و اهمیتی که برایش دارد. اینکه یک خانواده ایرانی را به درسنی به تصویر بکشد و از سیاه‌نمایی‌های مرسوم به دور باشد. معتقد است سینمای ایران تصویر ذهنی فیلمسازهاست، اما چیزی از حقیقت ایران در این فیلم‌ها منتقل نمی‌شود. برای همین است که سعی کرده تا در دو اثری که ساخته مفهوم خانواده ایرانی را همان‌طور که هست، نشان دهد.

■■■

جه چیزی در ذهن شما بود که به سمت نوشتن فیلمنامه «درآغوش درخت» رفتید و آن را ساختید؟

من از دوران نوجوانی، زمانی که وارد عرصه فیلم کوتاه شدم، بیشتر فیلم‌هایی که کارکرده‌ام درباره بررسی زاویه نگاه کودکان و نوجوانان بوده است. زمانی که فیلمنامه در آغوش درخت شکل می‌گرفت، با خانواده‌هایی روبه‌رو شدم که در بحران طلاق بودند. در برخی موارد هم درجا بحران بود؛ در برخی دیگر نزن. در این میان، متوجه شدم کودکان و در این بره‌ه دیگر می‌شوند و اغلب به آنها توجه نمی‌شود. والدین در این دوران به دلیل مشکلات شان بیشتر به دنبال نجات خودند و کمتر به فکر آینده فرزند می‌کنند. در زندیکی ما خانواده‌ای بود که در شرف جدایی بودند و به همایی داشتند. رفتارهای این بچه‌ها تغییر کرده بود و اخلاقیات شان تحت تاثیر قرار گرفته بود. من در زندیکی ما خانواده‌ای بود که در شرف جدایی بودند و به همایی داشتند. رفتارهای این بچه‌ها تغییر کرده بود و اخلاقیات شان تحت تاثیر قرار گرفته بد. مشکلم با فیلم‌هایی است که می‌خواهند بگویند ما فلکت‌زده‌ایم و هیچ راه امیدی وجود ندارد. این اذیتم می‌کند. در فیلم‌های هالیوودی مثالی بیاورید که در آن قهرمان داستان که پرداخت خوبی شده و بالاآمده، به سادگی توسط فیلمساز کشته یا حذف خود. نمی‌توانید مثالی بیاورید، چون در آنجا این کار ممنوع است. آنها همیشه امیدی را به تصویر می‌کشند. حتی اگر قهرمان به نظر مرده باشد، یک جفت کفش کنار دود خانه نشان داده می‌شود که امید به زنده‌بودنش را نشان دهد. این به دلیل تاثیر روحی آن است. برخی از عزیزان ما باید کمی پیگیر جلسات فرهنگی کشورها باشند تا متوجه شوند این مسائل به سادگی رد نمی‌شوند. آنها در حال طراحی مسیری‌اند که سینمای ما فقط فلاکت و تحقیر وطن را نمایش دهد و این اصلا انسانی نیست.

ما ایشد در این نوع آثار رادیه‌ام که فیلمی مثل درآغوش درخت که متفاوت است، رایمان تاثگی دارد. به نظر شما این ویژگی باعث می‌شود مخاطب احساس کند این فیلم در جشنواره‌های بین‌المللی جایزه نمی‌گیرد، چون سیاه‌نمایی ندارد؟

بله، مخاطب و فیلمساز عادت کرده‌اند به فست‌فودهای سینمایی. وقتی یک طعم اصیل ایرانی به او می‌دهی، شاید ابتدا پس بزند اما بعد که مزه‌مزه می‌کند، می‌گوید این طعم آشناست، مثل طعم زعفران.

یکی از انتقاداتی که بعد از معرفی درآغوش درخت به اسکار شد، این بود که این فیلم جایزه نمی‌گیرد، چون با ویژگی‌های مدنظر در اسکار همخوانی ندارد. جزا هم خارج و هم برخی داخل کشور تلاش دارند این فلاکت و بدبختی را نشان دهند؟ در فیلم شما هم ژن دیگر مشکلاتی است، در معرض طلاق قرار دارد اما همه چیز آرام به نظر می‌رسد. اگر فیلمساز دیگری این سوژه را می‌ساخت، شاید ما تصویر دیگری می‌دیدیم.

شما نباید به خاطر جشنواره یا جایزه، به هویت و اعتبار کشور خدشه‌ای وارد کنید. اگر فرار نیست برای پذیرفته‌شدن در جشنواره‌های بین‌المللی، مضمون فیلم را تغییر دهیم. فیلم باید کارکرد فرهنگی داشته باشد و این کارکرد باید با توجه به زیرمتن‌های اجتماعی طراحی شود. نباید الگوی واحدی که دیگران می‌خواهند را بگیریم و براساس آن فیلم بسازیم. دلیل اینکه همه این فیلم‌ها در ۱۰ سال گذشته شبیه همند، همین است؛ چون الگویشان شده. فلان فیلمی که جایزه گرفته است. جشنواره‌ها هم به این نگاه عادت کرده‌اند و احساس می‌کنند سینمای ایران فقط باید درباره بدبختی و فلاکت حرف بزند. آیا کم فیلم‌هایی در اسکار دیده‌ایم که پر از امید بود؟ اند؟ این‌گونه نیست که یک فیلمساز فرانسوی برای پذیرفته‌شدن در اسکار، کشورش را تحقیر کند. مثلا در فیلم «چارلی و کارخانه شکلات‌سازی» (۲۰۰۵ - تیم برتن) خانواده فقیر است اما عشق در آن جریان دارد. بزرگ‌ترین داستان شوند. اگر بخواهیم شخصیت‌ها را از هم جدا کنیم و بیشتر به یکی از آنها مانند بچه‌ها یا والدین بپردازیم، دیگران از دست می‌روند اما مادر در داستان تاثیر بیشتری می‌گیرد، زیرا در درام، معمولا یکی از قهرمانان بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد.

در فیلم خانواده درحال متلاشی شدن است اما شما رفتار منطقی برای هرکدام از اعضا نشان می‌دهید. برخورد هرکدام از آنها کمی خوشبینانه نبود؟ یک خانواده که در بحبوحه طلاق است، واقعا این‌گونه رفتار می‌کند؟

مهم‌ترین بخشی که درباره آن دوست دارم در سینما صحبت کنم این است؛ سینمای ایران تصویر ذهنی فیلمسازهاست؛ خیلی زیاد. چیزی از حقیقت ایران نیست. شما به دادگاه‌های طلاق بروید. اگر سه تا از آنها با دعوا طلاق می‌گیرند، بخش عمده‌ای از این طلاق‌ها با احترام انجام می‌شود. این‌گونه نیست که فقط ببینیم در طلاق، یک طرف سر دیگری داد می‌زند. آدم‌ها این‌گونه نیستند. ما آدم‌های متفاوتی داریم، به‌ویژه در شهرستان‌ها که نگاه‌های متفاوتی دارند. مثلا در سکانسی از فیلم که من خیلی بر آن تاکید داشتم این جزئیات لحاظ شود، زمانی که مازال بنی‌آدم به خانه بدرشوهرش می‌آید، بدرشوهر یا او کاملا محترمانه صحبت می‌کند، حتی اجازه اعتراض به خود نمی‌دهد و حتی پسر یعنی جواد قاضی هم نمی‌تواند این موضوع را با خانواده‌اش مطرح کند؛ به دلیل احترامی که وجود دارد. دو منظر وجود دارد: اول اینکه من به عنوان فیلمساز واقعا دوست دارم جهان این‌گونه باشد؛ یعنی این فضای شاعرانه را دوست دارم. دوم اینکه جامعه ایرانی هنوز صاحب این اخلاقیات است. در بحران‌هایی از این دست همیشه شخص به سمت دعوا و توهین نمی‌رود. دغدغه من در سینما این است؛ شما می‌توانید فیلمی با مضمون تلخ و تراژدی درباره یک خانواده حاشیه‌نشین بسازید؛ مشکلی با آن ندارم اما حتی در یک خانواده حاشیه‌نشین هم یک همسایه یا دایی وجود دارد که بتواند امیدی به آن خانواده بدهد. متکلم با فیلم‌هایی است که می‌خواهند بگویند ما فلکت‌زده‌ایم و هیچ راه امیدی وجود ندارد. این اذیتم می‌کند. در فیلم‌های هالیوودی مثالی بیاورید که در آن قهرمان داستان که پرداخت خوبی شده و بالاآمده، به سادگی توسط فیلمساز کشته یا حذف خود. نمی‌توانید مثالی بیاورید، چون در آنجا این کار ممنوع است. آنها همیشه امیدی را به تصویر می‌کشند. حتی اگر قهرمان به نظر مرده باشد، یک جفت کفش کنار دود خانه نشان داده می‌شود که امید به زنده‌بودنش را نشان دهد. این به دلیل تاثیر روحی آن است. برخی از عزیزان ما باید کمی پیگیر جلسات فرهنگی کشورها باشند تا متوجه شوند این مسائل به سادگی رد نمی‌شوند. آنها در حال طراحی مسیری‌اند که سینمای ما فقط فلاکت و تحقیر وطن را نمایش دهد و این اصلا انسانی نیست.

کمبود فیلمنامه‌های قوی یکی از مسائلی است که سینما و تلویزیون ما با آن روبه‌رو است. شما که خودتان هم می‌نویسید و کارگردانی می‌کنید، چقدر این را حس می‌کنید؟

به نظر من، فیلمنامه‌های ما کمتر صادقند. خیلی از فیلمنامه‌نویسان به جای اینکه از عمق درون خودشان بنویسند، به دنبال رضایت سرمایه‌گذار یا سفارش‌دهنده‌اند. اگر فیلمنامه‌های از دل نویسنده بیرون بیاید، ارزشمند می‌شود. نباید از فیلمنامه‌نویسان انتظار داشت برای سفارش‌های خاص چیزی بنویسند. بهتر است به نویسندگان آزادی بدهیم تا آنچه در دل‌شان است را روی کاغذ بیاورند. ما نیاز به فیلمنامه‌هایی داریم که از تجربه‌های شخصی نویسنده نشأت بگیرند.

شباخت مخاطب درکاری که فیلمنامه‌نویس انجام می‌دهد چقدر مهم است؟

خیلی مهم است. «مخاطب‌شناسی» بخش مهمی از فرایند فیلمنامه‌نویسی است. ولی وقتی ناظری در فرایند تولید فیلمنامه وجود دارد که نویسنده را دستیار فیلمبردار است، ممکن است از هدف اصلی دور شود. باید به نویسنده اجازه بدهیم تا هم جامعه را بشناسد و هم از تجربه‌های شخصی خود برای خلق اثر استفاده کند. یکی از مشکلات سینمای ما همین مساله «ژانر» است.

زمانی با متقدی گفت وگو کردم که معتقد بود فیلمساز قرار نیست جامعه‌شناس یا روانشناس باشد و اگر فیلمسازی بر فیلم خود تمرکز کند و اثر خوبی بسازد، آن رگه‌های روانشناسی، رفتارکاوی و اجتماعی خوده خود در آن متبلور می‌شود. نظر شما در مورد این دیدگاه چیست؟ به خصوص که فیلم در آغوش درخت به یک معضل اجتماعی، یعنی خانواده‌ای با فرزندان طلاق می‌پردازد.

اینکه فیلمنامه‌نویس یا فیلمساز نباید روانشناس باشد را قبول دارم. فیلمساز نباید پزشک یا روانشناس باشد؛ باید فیلمش را بنویسد و بسازد. اما در فرایند تحقیق و پژوهش می‌تواند از نظر متخصصان استفاده کند و شاخصه‌های روانشناختی یا پزشکی را در اثرش لحاظ کند. اما اگر بخواهی از منظر روانشناسی یا هر علم دیگری به فیلمنامه وارد شوی، به مشکل برمی‌خوری. شما باید از منظر «هنر» به فیلمنامه‌نویسی نگاه کنید؛ باید قصه تعریف کنید. یکی از مشکلاتی که در بحث مخاطب‌داری مطرح می‌شود این است که اول باید قصه‌ات را بگویی و بعد پیامت را از طریق آن قصه به مخاطب برسانی. برخی از فیلمنامه‌ها اول می‌خواهند حرفی را بزنند و بعد به زور، کمی قصه به آن می‌چسبانند. مخاطب قصه می‌خواهد نه نصیحت. اگر نصیحت کنی، مخاطب با تو قطع رابطه می‌کند. باید به او قصه بگویی و در این قصه، تقاطعی را بپرنگ کنی که تحت تاثیر قرار بگیرد. آنجاست که حتی مخاطب انتخاب می‌کند که چه چیزی برایش تاثیر مثبت دارد و چه چیزی منفی.

تقریبا دو ماه از اکران در آغوش درخت می‌گذرد و تا الان پنج میلیارد و خرده‌ای فروش داشته است. آیا این میزان فروش راپیش‌بینی می‌کردید؟ و از تعداد سانس‌ها و ساعت‌هایی که به فیلم اختصاص داده‌اند، راضی بودید؟ چون به نظرم شما قبلا با آقای فرح بخش درباره تسلط کمدی‌ها بر اکران نقد داشتید. اینجا چطور این موضوع را تجربه کردید؟

فکر می‌کنم تا الان فیلم در ژانر خودش، پولش را درآورده است. یعنی ما همان قدر که خرج کردیم، همان قدر درآمد داشتیم. خیلی هم مهم است که بدانید این فیلم خیلی کم‌هزینه ساخته شده است؛ شاید کم‌هزینه‌ترین فیلم دو سه سال اخیر سینمای ایران باشد. ما با گروهی خودمانی و دوستانه، این فیلم را با دستمزدهای پایین ساختیم. خیلی هم سختی کشیدیم، ولی حالا فیلم پول خودش را درآورده و این برایم خیلی مهم است. ما باید بیشتر به فیلم‌هایی که با هزینه کمتر، بازدهی بیشتری دارند، توجه کنیم. قرار نیست همیشه بودراکشن‌های بزرگ به داد سینمای ما برسند؛ باید به سمت سینمای قصه‌گو برویم. قصه است که مخاطب را رنگه می‌دارد، نه بازیگر یا بودراکشن. چون قصه‌های خوبی نداریم، دست‌مان را به هرچیز دیگری می‌اندازیم. اگر فیلمنامه‌ها خوب باشند، خیلی راحت‌تر می‌توانیم پیش برویم. در مورد شرایط گیشه هم بگویم که این فیلم در کشور و سینماهای مختلف پخش شد اما ما روزانه ۱۱۸ سانس داریم در مقابل ۷۰۰ سانس برای فیلم‌های کمدی! اگر نسبت به تعداد سانس‌ها نگاه کنید، فروش مدت‌هاست برابر آنهاست. پس با توجه به سانس‌هایی که به ما دادند، خوب فروختیم.

یعنی اگر سانس بیشتری به فیلم اختصاص می‌دادند، می‌توانستید فروش بیشتری داشته باشید؟

قطعا. مخاطب عادت می‌کند. خیلی از تماشاگران اصلا نمی‌دانند فیلم ما وجود دارد زیرا تبلیغ ندارد. بروید نظرات مردم را زیر تبلیغات فیلم من بخوانید؛ کسی از سالن سینما بیرون نیامده که ناراضی باشد. یک نقد منفی هم تا الان نشنیده‌ام.

پس سانس‌بندی به نحوی طراحی شده که ژانر کمدی بیشتر بفروشد.

دقیقا. مثل یک فصل فروش کالا در سوپرمارکت‌ها یا حوزه غذاست. وقتی که می‌خواهند یک محصول را بفروشند، تبلیغات طراحی می‌کنند تا فروش برود. همین اتفاق برای فیلم‌های کمدی می‌افتد. افراد می‌گویند «ما داریم به سینما کمک می‌کنیم تا زنده بماند» و به همین دلیل از فیلم‌های کمدی حمایت می‌کنند. اما واقعیت این است که پول فروش این فیلم‌ها در جیب چند نفر خاص می‌رود. این پول به جیب دستیار صحنه، بازیگر یا بازیگران تئاتر نمی‌رود. این «صنعت» نیست، این کمک به یک گروه خاص است. سینمای کمدی، در حال حاضر فقط به یک عده معدود کمک می‌کند، نه به کل صنعت سینما. یکی هم این ما فیلمنامه‌نویس خوب نداریم، چون به آنها احترام گذاشته نمی‌شود و دستمزد درستی نمی‌گیرند. برای یک فیلمنامه‌نویس، دستمزدی که در نظر می‌گیرند، حتی کمتر از دستمزد یک دستیار فیلمبردار است؟ درحالی‌که فیلمنامه‌نویس باید در برابر کارگردان حقوق بگیرد. من خودم کارگردانم، ولی این واقعیت را می‌گویم. اگر به فیلمنامه‌نویس در محیطی که دوست دارد امنیت ندهید، اثر خوبی خلق نمی‌کند.

اساس کار با فیلمنامه‌نویس و فیلمنامه است.

قطعا! هم چیز از فیلمنامه شروع می‌شود. بدون فیلمنامه هیچ اثری تولید نمی‌شود. اگر می‌خواهیم سینمای ما اصلاح شود، باید به فیلمنامه‌نویس احترام بگذاریم. الان خیلی از فیلمنامه‌نویس‌ها به خاطر بی‌اهمیتی که می‌بینند، به سمت‌وسوی کارهای دیگر رفته‌اند. شاید فکر کنید فیلمنامه‌نویس راحت نشسته و دارد می‌نویسد، ولی وقتی من فیلمنامه می‌نویسم، کل زندگیم تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد. باید به شخصیت‌های اصلی و فرعی فکر کنم، به مسائل مختلف، اما نگاه بعضی افراد به فیلمنامه‌نویس این است که انگار هیچ اهمیتی ندارد.

با توجه به موفقیتی که در آغوش درخت به دست آورد، چه در گیشه و چه در انتخاب برای اسکار، انتظار مخاطب از شما برای فیلم بعدی‌تان بیشتر می‌شود. درباره این موضوع و پروژه‌های آینده‌تان بگویید.

قطعا متوجه‌ام که حالا هم مخاطب انتظار بیشتری دارد، هم منتقدان و خودم در شهر تهران. اصلا فراموش کرده که ۷۰ درصد شهرهای ایران، سینما ندارند. ۶۰ درصد جامعه ما اصلا به پلتفرم دسترسی ندارد یا علاقه‌ای به آن ندارد. سینما در سید کالای آنها کجاست؟ شما می‌توانید بروید و نظرات مردم را در مورد فیلم آبی روشن که الان دارد پخش می‌شود، ببینید. آن فیلم هم دایره هدف خودش را دارد، مخاطب خودش را دارد. مخاطب سینما فقط افراد اندیشمند نیستند. بعضی وقت‌ها مخاطب یه آن جنس سینما علاقه دارد. من ایرادهایی در آن فیلم دارم و خودم می‌پذیرم و متوجه‌ام ولی آن فیلم هم برای من ارزش‌هایی دارد، زاویه نگاه آن فیلم را دوست دارم. الان ملودرام مذهبی در کشور ما ساخته نمی‌شود و نمی‌توانیم بسازیم. ولی آن فیلم کارش را دارد انجام می‌دهد و کار را دارد می‌رود جلو. بخشی از نقد هایی که در مورد آبی روشن وجود دارد، به خاطر تغییر ذائقه و سلیقه است. شاید به همین خاطر است برخی آقایانی که خیلی تند نقد می‌کنند، اگر شما الان به آنها بگویید یک شخصیت کشیش در کشور رومانی، یک دفعه با یک دختری سفر می‌کند و بگویند: چه داستان خوبی! بسازش، حالا اگر این داستان را در ایران مطرح کنید، گارد می‌گیرند. چرا این طوری شده؟ این برمی‌گردد به همان «تغییر ذائقه». من هم سعی می‌کنم با آن تغییر ذائقه کار نکنم؛ یعنی من الان فیلمبرداری‌ام تمام می‌شود، ولم کنند می‌روم دهات‌مان، ولم کنند می‌روم شهرستان، ولم کنند می‌روم پیش خانواده‌ام.

سوالم همین است! اینکه دوربین شما از تهران خارج شده و رفته در دل یک شهرستان یا روستا؛ چیزی است که در سینمای ایران خیلی کم است. یعنی کسی که دارد فیلمش را می‌سازد، به این فکر می‌کند من دوربین را همین تهران نگه دارم، مشکل این خانواده را بیاورم در تهران برایم راحت‌تر است. همین جا کار می‌کنم، تمام می‌شود و می‌رود. چرا این کار را می‌کنید؟ چرا دوربین را از تهران بیرون می‌برید که برای مخاطب آشناست خارج می‌کنید؟

نخست، به شناخت من از جغرافیا بازمی‌گردد. فیلمساز هنگامی که جغرافیایی را که در آن فیلم می‌سازد، بشناسد، دکوپاژ بهتری خواهد داشت. دوم اینکه احساس می‌کنم آن اقلیم، لطافت و سادگی خاصی دارد. بااین‌حال، اگر ما مثلا در تهران هم فیلم بسازیم، به‌شرط آنکه نسبت به هویت تهرانی احترام قائل باشیم، فیلم خوبی خواهیم ساخت. برای مثال، «بادکنک سفید» (۱۳۷۳ - جعفر پناهی) در تهران فیلمبرداری شده یا «به همین سادگی» (۱۳۸۶ - رضا میرکریمی)، شما در تهران هنوز افرادی را می‌بینید که از همشیشی یا آتان لذت می‌برید. هنوز آن لطافت در کوچه‌ها و خانواده‌ها وجود دارد. هنوز زیبایی‌های شگفت‌انگیزی در تهران دیده می‌شود که متاسفانه در فیلم‌ها منعکس نمی‌شوند. گویی اصلا نمی‌توان درباره تهران صحبت کرد که مثلا در بالاشهر آن، در زعفرانیه، هنوز هم هستند کسانی که هر سال نذری می‌دهند، مادربزرگی در زعفرانیه هنوز با چادر سفید گلدار دیده می‌شود یا بانویی که به شدت معتقد و شریف است. باز در پایین شهر، در منطقه‌ای مثل میدان شوش، میدان خراسان یا در نازی‌آباد، هنوز خانواده‌های اخلاق‌مدار بسیاری وجود دارند. این خانواده‌ها با هم دوست و صمیمی‌اند، خانواده‌های پرجمعیتی‌اند که در کنار هم می‌نشینند، با هم صحبت می‌کنند، می‌خندند و به یکدیگر احترام می‌گذارند. تعداد زیادی از این خانواده‌ها وجود دارند. شاید به عوان فیلمساز چاره به سراغ آن خانواده‌ای می‌رویدکه بدبخت است و یا در شمال تهران قاچاقچی و دزد است؟ چرا قطعا به اینها می‌پردازید؟ شما می‌توانید در هر شهری به هویت آن احترام بگذارید. در هر شهر، در کردستان، آذربایجان شرقی و آذربایجان غربی، جنوب... همه جا، اما در تهران، عده‌ای تنها به یاد ماشین و ترافیک می‌افتند. درصورتی‌که حتی در ترافیک، حتی در مترو هم اخلاق و انسانیت وجود دارد. این هویت ایرانی در مترو‌ی تهران وجود دارد؛ هنوز همه چیز از بین نرفته است.

شما اولین فیلم کوتاه‌تان را از شهرستان خودتان شروع کردید؟

بله از دژاگاهی ارومیه شروع کردم.

شاید برای فیلمسازان جوانی که تجربه کمتری دارند، این یک مانع بزرگ باشد که ما نمی‌توانیم یا نمی‌رسیم به خاطر تبعیض‌هایی که وجود دارد و تهرانی‌ها حالا بیشتر حمایت می‌شوند و...؛ می‌خواهم بدانم فیلمساز شدن یکی از اهالی شهرستان یا یک روستا، چقدر در ژ ذهن است و چقدر سختی دارد؟

برخی از آثاری که می‌سازیم ممکن است داشته باشد، فیلمساز تجربه می‌کند که آن ضعف‌ها را در آثار بعدی نداشته باشد.

«آبی روشن» هم جزء همین آثار است؟

نه! من مضمون و طرح این فیلم را دوست داشتم و تلاش کردم فیلم خوبی باشد. بگذارید از این زاویه هم بررسی کنیم؛ یک مشکل دیگری که در سینما و حواشی سینما وجود دارد، این است که سینما احساس می‌کند مخاطبش یک میلیون نفری هستند که می‌آیند و فیلم را در سینما می‌بینند؛ به‌خصوص در شهر تهران. اصلا فراموش کرده که ۷۰ درصد شهرهای ایران، سینما ندارند. ۶۰ درصد جامعه ما اصلا به پلتفرم دسترسی ندارد یا علاقه‌ای به آن ندارد. سینما در سید کالای آنها کجاست؟ شما می‌توانید بروید و نظرات مردم را در مورد فیلم آبی روشن که الان دارد پخش می‌شود، ببینید. آن فیلم دایره هدف خودش را دارد، مخاطب خودش را دارد. مخاطب سینما فقط افراد اندیشمند نیستند. بعضی وقت‌ها مخاطب یه آن جنس سینما علاقه دارد. من ایرادهایی در آن فیلم دارم و خودم می‌پذیرم و متوجه‌ام ولی آن فیلم هم برای من ارزش‌هایی دارد، زاویه نگاه آن فیلم را دوست دارم. الان ملودرام مذهبی در کشور ما ساخته نمی‌شود و نمی‌توانیم بسازیم. ولی آن فیلم کارش را دارد انجام می‌دهد و کار را دارد می‌رود جلو. بخشی از نقد هایی که در مورد آبی روشن وجود دارد، به خاطر تغییر ذائقه و سلیقه است. شاید به همین خاطر است برخی آقایانی که خیلی تند نقد می‌کنند، اگر شما الان به آنها بگویید یک شخصیت کشیش در کشور رومانی، یک دفعه با یک دختری سفر می‌کند و بگویند: چه داستان خوبی! بسازش، حالا اگر این داستان را در ایران مطرح کنید، گارد می‌گیرند. چرا این طوری شده؟ این برمی‌گردد به همان «تغییر ذائقه». من هم سعی می‌کنم با آن تغییر ذائقه کار نکنم؛ یعنی من الان فیلمبرداری‌ام تمام می‌شود، ولم کنند می‌روم دهات‌مان، ولم کنند می‌روم شهرستان، ولم کنند می‌روم پیش خانواده‌ام.

سوالم همین است! اینکه دوربین شما از تهران خارج شده و رفته در دل یک شهرستان یا روستا؛ چیزی است که در سینمای ایران خیلی کم است. یعنی کسی که دارد فیلمش را می‌سازد، به این فکر می‌کند من دوربین را همین تهران نگه دارم، مشکل این خانواده را بیاورم در تهران برایم راحت‌تر است. همین جا کار می‌کنم، تمام می‌شود و می‌رود. چرا این کار را می‌کنید؟ چرا دوربین را از تهران بیرون می‌برید که برای مخاطب آشناست خارج می‌کنید؟

نخست، به شناخت من از جغرافیا بازمی‌گردد. فیلمساز هنگامی که جغرافیایی را که در آن فیلم می‌سازد، بشناسد، دکوپاژ بهتری خواهد داشت. دوم اینکه احساس می‌کنم آن اقلیم، لطافت و سادگی خاصی دارد. بااین‌حال، اگر ما مثلا در تهران هم فیلم بسازیم، به‌شرط آنکه نسبت به هویت تهرانی احترام قائل باشیم، فیلم خوبی خواهیم ساخت. برای مثال، «بادکنک سفید» (۱۳۷۳ - جعفر پناهی) در تهران فیلمبرداری شده یا «به همین سادگی» (۱۳۸۶ - رضا میرکریمی)، شما در تهران هنوز افرادی را می‌بینید که از همشیشی یا آتان لذت می‌برید. هنوز آن لطافت در کوچه‌ها و خانواده‌ها وجود دارد. هنوز زیبایی‌های شگفت‌انگیزی در تهران دیده می‌شود که متاسفانه در فیلم‌ها منعکس نمی‌شوند. گویی اصلا نمی‌توان درباره تهران صحبت کرد که مثلا در بالاشهر آن، در زعفرانیه، هنوز هم هستند کسانی که هر سال نذری می‌دهند، مادربزرگی در زعفرانیه هنوز با چادر سفید گلدار دیده می‌شود یا بانویی که به شدت معتقد و شریف است. باز در پایین شهر، در منطقه‌ای مثل میدان شوش، میدان خراسان یا در نازی‌آباد، هنوز خانواده‌های اخلاق‌مدار بسیاری وجود دارند. این خانواده‌ها با هم دوست و صمیمی‌اند، خانواده‌های پرجمعیتی‌اند که در کنار هم می‌نشینند، با هم صحبت می‌کنند، می‌خندند و به یکدیگر احترام می‌گذارند. تعداد زیادی از این خانواده‌ها وجود دارند. شاید به عوان فیلمساز چاره به سراغ آن خانواده‌ای می‌رویدکه بدبخت است و یا در شمال تهران قاچاقچی و دزد است؟ چرا قطعا به اینها می‌پردازید؟ شما می‌توانید در هر شهری به هویت آن احترام بگذارید. در هر شهر، در کردستان، آذربایجان شرقی و آذربایجان غربی، جنوب... همه جا، اما در تهران، عده‌ای تنها به یاد ماشین و ترافیک می‌افتند. درصورتی‌که حتی در ترافیک، حتی در مترو هم اخلاق و انسانیت وجود دارد. این هویت ایرانی در مترو‌ی تهران وجود دارد؛ هنوز همه چیز از بین نرفته است.

شما اولین فیلم کوتاه‌تان را از شهرستان خودتان شروع کردید؟

بله از دژاگاهی ارومیه شروع کردم.

شاید برای فیلمسازان جوانی که تجربه کمتری دارند، این یک مانع بزرگ باشد که ما نمی‌توانیم یا نمی‌رسیم به خاطر تبعیض‌هایی که وجود دارد و تهرانی‌ها حالا بیشتر حمایت می‌شوند و...؛ می‌خواهم بدانم فیلمساز شدن یکی از اهالی شهرستان یا یک روستا، چقدر در ژ ذهن است و چقدر سختی دارد؟

نگاهی به آثار و زندگی هان کانگ، نویسنده کره‌ای برنده نوبل

موج کره‌ای روی صحنه

محمدحسین سلطانی
شهرنگار

سال ۲۰۰۷ است و دوربین لسینگ جایزه نوبل ادبیات را مقابل عکاسان بالا گرفته است. نگاه‌ای که روی دوربین هایی افتد پیرزنی را ترسیم می‌کند که تفاوتی جدی با باقی زنان ۸۹ ساله‌ای دارد که مخاطبان سرتاسر جهان آن را در ذهن به تصویر کشیده‌اند. ماجرای این شمایل به کمی قبل‌تر برمی‌گردد. لسینگ وقتی در حوالی شصت سالگی قرار بود جایزه «امپراتوری» بریتانیا را دریافت کند، صریح و بدون مکث پاسخ داد: «امپراتوری وجود ندارد.» شمایلی که لسینگ نیز خود ساخته بود را نمی‌توان تنها منحصر به او دانست. لسینگ و تمام ۱۷ برنده دیگر نوبل ادبیات از یک جریان واحد برآمده‌اند که دوربین کسانی آن را در جملاتی چنین شرح می‌دهد: «من، نویسندگان کشورهای مختلف را به صورت بچ گاو یکپارچه و به هم پیوسته می‌بینم، تقریبا مثل اعضای یک بدن که توسط جامعه و به‌منظور بررسی آن تکامل یافته است.»

وقتی کانگ کره‌ای صاحب نوبل می‌شود

این جمله خانم لسینگ، هنگامی که نام «هان کانگ» در سال ۲۰۲۴ به‌عنوان برنده نوبل ادبیات معرفی شد، مصداقی کره‌ای پیدا کرد، همان‌طور که پیش‌تر آن مصداق‌های دیگر از کشورهای مختلف از جمله: سوئتلانا الکسیویچ از بلاروس و یا ایوانکا تونکاژچوک از لهستان پیدا کرده بود اما خانم هان ۵۳ ساله که تفاوت با باقی ۱۷ برنده دیگر این جریان دارد. او نه اروپایی است و نه صاحب چشمانی رنگی. حتی کشورش مرزی با یک کشور اروپایی هم ندارد و تا به حال فردی از وطن او نتوانسته صاحب نوبل ادبیات شود اما کانگ می‌تواند به خوبی به زبان انگلیسی صحبت کند و آنچه را در خط به خط رمان‌هایش می‌آورد، قابل فهم برای تمام خوانندگانی کند که جدال‌های جهان سنتی و دنیای مدرن برای شان موضوعیت دارد. مثال بارزش هم دغدغه‌هایی است که رمان‌های او دارد، مانند دغدغه شرح جهان مردسالار. البته این جملات آورده شده تفسیری از رمان‌های این نویسنده نیست بلکه مستقیما اشاره به کلامش دارد. هان در مصاحبه‌ای با جایزه ادبی بریکر ضمن موافقت با تمثیلی بودن رمان گیاهخوار از جامعه‌ای مردسالار، می‌گوید: «من فکر نمی‌کنم که این منحصر به جامعه کره باشد. ممکن است تفاوت‌هایی در درجه وجود داشته باشد، اما آیا (مردسالاری) جهانی نیست؟ من قصد نداشتم به‌طور خاص پرتوای از جامعه کره بسازم.»

شاید جمله آخر هان کانگ را بتوان نخ تسبیح رمان او، گفته لسینگ و البته مجموعه رمان‌های تمام ۱۸ زنی دانست که تاکنون برنده جایزه ادبیات نوبل شده‌اند. نویسندگانی که اکثریت شان یک شمایل واحد را فارغ از ملیت می‌سازند؛ شمایلی که مبارزه و اعتراض در برابر جامعه را خط اصلی آثارشان قرار داده‌اند. البته این شمایل واحد و مبارزه آن با ساختار و فرهنگ سنتی مختلف از کره گرفته تا آمریکا- متفاوت می‌شود. ضمن اینکه همه‌شان به دنبال اینند که از دغدغه‌های کره‌ای نه دنیای مدرن دور نمانند و پیرنگ اصلی آثارشان را بر این محور قرار دهند اما هر قدر جغرافیاهایشان از جهان مدرن فاصله می‌گیرد، رنگ و بوی بوم خود را نمی‌توانند انکار کنند.

کانگ از سئول به استکهلم می‌رود

کانگ متولد گوانگ جو و به دنیا آمده، در خانواده‌ای دیبی است. پدرش، نویسنده‌ای مشهور بود و برادرش نیز دستی بر قلم داشت. او در چنین خانواده‌ای پرورش یافت و دلبستگی اش در ادبیات را از همان سنین کودکی آغاز شد. زمانی که ده سال داشت، به همراه خانواده خود به سئول مهاجرت کرد. وزارت کانگ به جهان از خانواده‌ای ادبی و البته زیست در پایتخت کشور کره در سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ تاثیر محسوب می‌شود. اثر خود را نگارش‌های این نویسنده کره‌ای گذاشته است که در رمان گیاهخوار به وضوح می‌توان شاهد این اثر بود. این کتاب را که حتی مورد اقبال غربی‌ها و جایزه ادبی معتبر بوکر هم قرار گرفته است، می‌توان بهترین مثال برای فرازگیری از میان جهان مدرن و دغدغه‌های زنانه این جهان و البته کره و فرهنگ کره‌ای کشورش که در سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ تاثیر محسوب می‌شود. اثر خود را نگارش‌های این نویسنده کره‌ای گذاشته است که در رمان گیاهخوار به وضوح می‌توان شاهد این اثر بود. این کتاب را که حتی مورد اقبال غربی‌ها و جایزه ادبی معتبر بوکر هم قرار گرفته است، می‌توان بهترین مثال برای فرازگیری از میان جهان مدرن و دغدغه‌های زنانه این جهان و البته کره و فرهنگ کره‌ای کشورش گذاشته است. در رمان گیاهخوار را حصل دگرگیر شدن خود را جمله یکی از شعرای کلاسیک کره‌ای می‌داند: جمله‌ای که فراوانع بودن رمان، از آن نشأت می‌گیرد؛ «باور من این است که انسان‌ها باید گیاه باشند.»

فارگرفتن این جمله و چهارچوب‌های فرهنگ کره معاصر در طرفی و به دوش کشیدن دغدغه‌های زن دنیای مدرن، حاصلی را پدید آورده که از نظر فنی بهترین اثر هان کانگ شناخته می‌شود. این رمان از زندگی زنی کره‌ای به نام یئونگ هی می‌نویسد که پس از دیدن خوابی وحشتناک، تصمیم می‌گیرد دیگر هیچ وقت گوشت نخورد و گیاهخوار شود. همسر او این رفتار را شوریی علیه خود می‌پندارد. یئونگ هی آنقدر به خود گرسنگی می‌دهد که تا سر حد مرگ پیش می‌رود. در این راستا او همچنین با مخالفت