ابراهیم مختاری، کارگردان «برگِ جان» در گفت‌وگو با «شهروند»

«آدم‌ها» برای من جالب هستند

میثم صافی‌زاده| ابراهیم مختاری فیلمسازی است که او را با مستندهایش می‌شناسند، اما فیلم داستانی هم ساخته است، «برگ جان» که حالا در گروه هنر و تجربه روی پرده است، دومین فیلم داستانی او به شمار می‌رود. خودش در افتتاحیه فیلمش اشـــاره ظریفی به مهجور بودن ســـینمای مستند داشـــت و گفت همه رسانه‌ها می‌گویند «فیلمی از ابراهیمی مختاری بعد از ۲۴ سال» در حالی که من در این سال‌ها نیز مشغول فیلمسازی بودم، اما فیلم مستندمی ساختم.

به بهانه اکـــران «برگ جان» بـــا ابراهیم مختاری به گفت‌وگو نشســـتیم تا از دغدغه‌ای بگوید که ســـال‌ها ذهنش را درگیر کرده بود تـــا در نهایت «برگ جان» از آن متولد شود. او کارگردانی است که وسواس زیادی بر جزییات دارد، همین مسأله در کلمات و توضیحاتش به سوالات نیز مشهود بود. او معتقد است سینما مانند شعر است که نمی‌شود آن را برای کسی تعریف کرد، باید با آن مواجه شد.

• سینمای مســـتند چقدر در کشور ما جدی گرفته می‌شود؟ وقتی «برگ جان» اکران شد، در اکثر خبرها می‌نوشتند فیلمی از ابراهیم مختاری پس از ۲۴ سال، گویی شـــما در این سال‌ها اصلا هیچ فیلمی نساختید؟ خودتان در افتتاحیه این فیلم گفتید که در این چند ســـال داشتید فیلم مستند می‌ســـاختید، اما گویا دیده نمی‌شود، درواقع شما در آن سال‌ها همچنان داشتید فیلم می‌ساختید. علتش چیست که سینمای مستند دیده‌نمی‌شود؟

این ادبیات حوزه سینمای داستانی یا سینمای اکران است. این دوستان وقتی با این معیار صحبت می‌کنند و ارزیابی‌شان با تولید در سینمای اکران تعریف می‌شود، طبیعی اســـت که بگویند پس از بیســـت و چندسال فیلم دوم مختاری ساخته شد. از جهتی درست است، چون فیلم سینمایی «زینت» را به‌عنوان فیلم نخست سینمایی من می‌شناسند، درحالی که من پیش از زینت فیلم مستند ساخته بودم و زینت فیلم نخستم نبود، اما نخستین فیلم سینمایی من بود، به همین دلیل فیلم ســـینمایی بعدی که «برگ جان» باشـــد را می‌گویند دومین فیلم مختاری است.

• به زینت اشاره کردید که فیلم داستانی بود و بعد از آن هم یک فیلم مستند از همان شخصیت ساختید و در کارنامه شما ثبت شده.

البته ماجرای فیلم سینمایی «زینت» برعکس فیلم «برگ جان» اســـت. من ابتدا فیلم داســـتانی زینت را ساختم، بعد یک فیلم مستند مرتبط با آن را.

• موضوع فیلم سینمایی زینت را چگونه پیدا کردید؟

زمانی کـــه در بندرعبـــاس گزارش‌های مســـتند می‌ساختم با زینت دریایی آشنا شدم که در روستایی در قشم «بهورز» بود. برای تولید فیلم تحقیق کردم دیدم موضوع‌هایی که او درگیر آنهاست را نمی‌شود به صورت مستند درآورد. فیلمنامه‌ای داستانی نوشتم که ممیزی وقت ارشـــاد رد کرد و هر کاری کردم اجازه ندادند آن را بسازم. فیلمنامه دیگری نوشتم که همین فیلم سینمایی «زینت»ی است که ساختم. به‌عنوان ادای دین حدود ۱۳ ســـال بعد یک فیلم مســـتند هم از زینت دریایی ساختم.

• زینت حقیقی؟

بله، که به اســـم «زینت، یک روز به‌خصوص» است، اما این یکی (برگ جان) برعکس شد. اول فیلم مستند ساختم، سپس فیلم سینمایی برگ جان را. در سال ۶۹ فیلم مستند «زعفران» را می‌ســـاختم. پشت صحنه اتفاق‌هایی افتاد که در ذهنم ماند و هیچ طوری خلاصی نداشتم تا از آن فیلمنامه برگ جان را نوشتم و سال ۹۵-۹۴ فیلم سینمایی آن را ساختم.

• خب این اتفاق چیست که در این همه سال در ذهن شما مانده بود...

بهتر نیست تماشاگران فیلم (برگ جان) را ببینند تا به این جواب برسند؟

• می‌خواهم بدانم چه چیزی باعث شد این همه سال این اتفاق در ذهن شما بماند و بعد از بیست و چندسال آن را تبدیل به یک فیلم کنید؟

در آغاز فکر می‌کردم اتفاق ساده‌ای است، ولی دیدم مرا رها نمی‌کند و دارد با من زندگی می‌کند. برایم سوال بود چرا فراموش نمی‌شود. درواقع به نوعی وادار شدم از آن اتفاق‌ها فیلم بسازم تا خلاص شوم. ساختن فیلم، مانند رسیدن میوه است. باید کال نباشد. باید صبر کرد برسد، تا زمان چیدنش بشود. بعد هم مدتی منتظر سرمایه شدم. همه اینها زمان برد.

• درواقع الان محور این فیلم همان اتفاقی است که پشت صحنه فیلم افتاده است؟

یک بخش تقریبا همان رویدادهاست که برایم اتفاق افتـــاد. بخش دیگر زندگـــی و تخیل و نـــگاه من به آن اتفاق‌هاست که به مسأله رنگ و جودی داده است.

• ببینید من «برگ جان» را که می‌دیدم، فضای فیلم تا اندازه‌ای شبیه فضای سینمای کیارستمی بود، هم به خاطر طبیعتی که در آن وجود دارد و هم سوژه‌ای که شرح نمی‌دهیم تا مخاطبان فیلم را ببینند، اما به هر حال یک موضوع مهم در فیلم، سوژه مرگ است که در فیلم کیارستمی هم دیده می‌شـــد، ولی یک تفاوت این‌جا وجود داشت. شما درست است که گفتید از ستاره‌ها استفاده نکردید، ولی در این فیلم از چند بازیگر سرشناس بهره بردید. در مورد کیارســـتمی، استفاده از نابازیگرها بیشتر بود، ولی شما چندان از بازیگر بومی منطقه بازی نگرفتید، علتش چیست؟

می‌شود گفت در داستان دو گروه هستند که داستان را پیش می‌برند؛ یک گروه بومی است و دیگری گروهی که از شهر آمده‌اند. برای ایفای نقش گروهی که از شهر آمده‌اند از بازیگر استفاده کردم، ولی از ستاره به معنای آن در سینمای گیشه استفاده نکردم، چون فکر می‌کردم شـــهری متمرکز نبود. البته آن موقع جمعیت شهری از جمعیت روستایی کمتر بود. روستا از جنبه کمی بر شهر برتری داشت، ولی الان تفاوت کرده. یک مقداری هم به نظر می‌رسد ما وابسته به فضا و محیطی که در آن زندگی می‌کنیم، شدیم و پایبند تماشاگر طبقه متوسط شهری هستیم. برای همین هم برای فیلمسازی از شهر کم بیرون می‌رویم.

• احتمالا فیلمســـازی در خـــارج از تهران سخت‌تر است، البته خب شما هم سال‌هاست در تهران زندگی می‌کنید و شـــاید ساختن فیلم در مناطق دیگر دشوارتر باشد و نیاز به پژوهش و مطالعه بیشتری داشته باشـــد، بعد هم مسأله حضـــور در آن مناطق خودش مشکلاتی دارد...

من از پیش تصمیم‌گیری نمی‌کنم که در کـــدام جغرافیا فیلم بســـازم، این‌طور نیست که بروم یک سوژه پیدا کنم و مثلا در حاشیه کویر باشد. باید یک شخص یا موضوعی جلبم کند. این اگر در شهر و در کنار گوشـــم هم باشد، از آن فیلم می‌سازم. اگر دور باشد هم سختی‌اش را می‌پذیرم...

• هر چقدر هم سخت باشد؟ حتی اگر مثلا به چندسال پژوهش نیاز داشته باشد؟

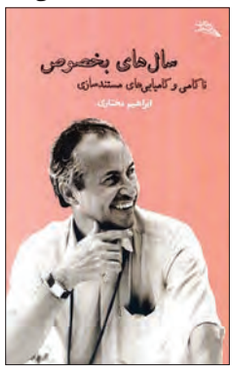
بله، مثلا موضوعی حدود ۱۵ ســـال اســـت در ذهنم هست که در شیراز اتفاق افتاده و در دوره قاجار و اوایل پهلوی می‌گذرد. امیدوارم بعد از این کار برای پژوهش و نگارش به آن دیار و زمان بروم.

• پروژه مستند است؟

نه، بازسازی است. برداشتی از یک قصه در ادبیات ما است.

• اغلب مخاطبـــان، شـــما را به‌عنوان یک مستندساز اجتماعی می‌شناسند. شما خودتان این را می‌پذیرید یا فکر می‌کنید اصطلاح مستند اجتماعی در مورد کارهای شما درست نیست؟

وقتی فرم شرکت فیلم در جشـــنواره را می‌دهند پر کنید، در آن پرسیده شـــده موضوع خانوادگی است؟ اجتماعی اســـت؟ یا چند عنوان دیگر بیشتر نیست که شما حق انتخاب دارید. معمولا فیلم‌های من به بخش اجتماعی بیشتر نزدیک است. البته من معتقدم فیلم‌هایم بیشتر چهره‌نگاری و وجودی است و به درونیات شخصیت‌ها می‌پردازد.



• آیا تابه‌حال سراغ آسیب‌های اجتماعی رفته‌اید یا در ذهن‌تان سوژه‌هایی دارید که برای آن برنامه‌ای داشته باشید؟

این‌طوری هیچ‌وقـــت به موضوعی نزدیک نشدم، نه. راستش را بخواهید «آدم‌هـــا» برای من جالب هســـتند. ممکن است آدم جالبی پیدا کنم که در یک وضع اجتماعی پر از آســـیب باشد و بخواهم از او فیلم بسازم. وگرنه به‌خودی‌خود پرداختن به یک مسأله را به این صورت که گفتید جز در اجاره‌نشـــینی دنبال نکردم...

• چقدر در فیلم‌های‌تان به جامعه تعهد دارید؟

به جامعه تعهد دارم، ولی به خودم هم تعهد دارم...

• یعنی بین این دو تـــا تعادل برقرار کردید؟ یا تعهد به خودتـــان را در اولویت قرار می‌دهید و می‌گویید که...

... تعهـــدم به اجتماع را ســـعی نمی‌کنـــم از طریق فیلمســـازی ادا کنم، ولی اگر تعهد به خودم را از طریق فیلمسازی ادا کنم، فکر می‌کنم به جامعه‌ام بهتر جواب می‌دهم، چون به نیـــاز و اشـــتیاق‌های درونی جواب می‌دهم، برای بیننده که تماشـــاگر فیلم است گمان می‌کنم جذاب خواهد بود. ولی اگر به دلیل دستمزد یا هر علت بیرونی دیگر فیلم بســـازم ممکن اســـت چندان درگیر نشوم، در آن صورت فکر می‌کنم برای تماشاگر فیلم هم چندان جذاب نباشد. توضیح و جدا کردنش شاید یک مقداری سخت باشد. ممکن است به یک مشکل یا مصیبت اجتماعی نزدیک شوم، ولی ســـعی می‌کنم باز در دل آن ماجرا وجهی داشته باشد که من با آن وجه بتوانم ارتباط درونی برقرار کنم. تا نتوانم خـــودم با آن ارتباط وجودی برقـــرار کنم، نمی‌توانم فیلم بســـازم. حتی در اجاره‌نشینی من خودم مستاجر بودم. از طریق مسائل خودم خیلی خوب می‌توانستم آن معضل را کشف کنم. این خیلی به من کمک کرد. یعنی این‌طوری بگویم باید تجربه‌زیسته داشته باشیم. این تجربه زیسته است که خاستگاه مطمئنی است برای جهیدن و پریدن در موضوع.

موقع نوشتن بعضی از شخصیت‌ها بازیگری مدام پیش چشمم می‌آمد و خودش را در نقش عرضه می‌کرد. پس از مدتی تسلیم شدم و او را برای آن نقش گذاشتم و نتیجه‌اش را هم دیدم که درست بود. اشتباه نمی‌کردم

• در فیلم‌های شما به‌نظر می‌رسد فاجعه دیده نمی‌شـــود، آیا اساســـا فاجعه در فیلم‌های شما جایی دارد؟

راســـتش چندان دوســـت ندارم فیلم را با فاجعه ببندم. اساســـا آدم مبلغ شکســـت یا توصیف‌کننده شکست نیستم.

• اما شـــما تاکید زیادی بر بازنمایی واقعی زندگی دارید و به‌هر حال مـــا در زندگی واقعی فاجعه‌ها و شکست‌ها را داریم، در فیلم‌هایی که از شما دیدم فاجعه به آن معنا دیده نمی‌شود، ریتم فیلم‌های شـــما آرام می‌گذرد، درواقع تروما در فیلم‌های شما جایی ندارد...

منظورتان از تروما چیست؟

• منظورم از تروما از بعد روانشـــناختی این است که یک حادثه ناگهانی و شوک‌آور تأثیرات عمیقی بر شخصیت داستان شما بگذارد و...

...در حرف‌های شـــما دو نکته هست؛ یکی شکست و دیگری فاجعه...

• لزوما به این معنا نیســـت که شکســـت و پایان تلخ داشته باشـــد، ولی من آن فاجعه را در فیلم‌های‌تان ندیدم. فاجعه در فیلم‌های شـــما حضور ندارد.

فاجعه می‌تواند درونی باشد. مانند نوعی از زهر ذره‌ذره و به کندی عمل کند. در «برگ جان» فاجعه هست، اما به نوعی پرداخت می‌شود که شما را میخکوب نمی‌کند، برای این‌که قصدش اصلا میخکوب کردن تماشـــاگر نیســـت، ولی اگر موفق شـــود، می‌تواند تماشاگر را به «تامل» در موضوع خود بکشاند.

• ببینید مثلا در همین فیلـــم «برگ جان» شما ســـوژه مرگ و زندگی دارید، اما به‌عنوان یک فیلمســـاز برخورد نرمی با آن دارید، ریتم فیلم‌های‌تان هم با همان سطح جلو می‌رود، آیا این مسأله آگاهانه و به انتخاب شماست یا اقتضای سوژه این شکل از روایت را می‌طلبد؟

هر دو تا با هم هست. من هم دو سه بار با مرگ مواجه شدم. در همان هنگام اگر کسی مرا می‌دید، فکر نمی‌کرد با مرگ مواجه‌ام. تأثیر این گونـــه مواجهه‌ها در من آرام اتفاق می‌افتد، مگر این‌که مثلا زلزله‌ای بشود یا تصادفی رخ دهد، وگرنـــه کلا آدم درون‌گرایی هســـتم، خیلی واکنش‌های شدید ندارم...

• و آثارتـــان هم بازنمایی همین شـــخصیت خودتان است...

گمان می‌کنم، اما نه همیشـــه. مثلا در اجاره‌نشینی به علت یک بحران اجتماعی و اقتصادی فاجعه منفجر می‌شود.

• در حال حاضر فیلم «برگ جان» در سینمای هنر و تجربه اکران می‌شود، چقدر موافق اکران آن در این گروه بودید؟

در جایی گفته‌ام، «هنر و تجربه» رکنی از ســـینمای ایران است، اما بدیهی است که هنوز این جایگاه را پیدا نکرده؛ نداشـــتن نظام پخش عادلانه که اعلام عمومی شده باشـــد، شـــورایی با ماموریت‌های چندگانه اما با اعضای ثابت، نبود عضوی از سینمای مستند و سینمای انیمیشن در شورا و چند عامل دیگر باعث شده دوستان در دام حمله‌کنندگان بیرونی‌شان که براندازنده است، بیفتند و فلســـفه وجودی خود را تا حدودی گم کنند. نکات بسیاری در سیاست‌های گروه هست که استقرار و رونق هنر و تجربه را به تعویق می‌اندازد. موضوع جایگاه گروه هنر و تجربه و سیاست‌های کنونی آن بحث مفصلی است که گفت‌وگوی جداگانه‌ای با حضور علاقه‌مندان به موضوع –از موافق و مخالف– را می‌طلبد.

• فارغ از نقدهایی که به سینمای هنر و تجربه دارید، آیا فکر می‌کنید برگ جان مخاطب خاص دارد و سینمای هنر و تجربه محل مناسبی برای اکران آن است؟

می‌شود گفت یک مخاطب نسبتا خاص یا میانه را دارد. فیلم تماشاگر انبوه نیست. فیلم تماشاگر انبوه دست‌کم در این دوره ویژگی‌های دیگری دارد، باید ستاره و به قول شما داستان‌های میخکوب‌کننده داشته باشد، حتی اگر همه اینها را داشته باشـــد، اگر به خواست روز تماشاگر متوسط شهری جواب ندهد، شکست می‌خورد.

• اگر موافق باشید در مورد شخصیت‌پردازی برگ جان هم صحبت کنیم. به نظر می‌رســـید که نمی‌خواستید خیلی به شخصیت‌ها نزدیک شوید. می‌خواهم بدانم این خواسته شما تعمدی بوده یا من عنـــوان مخاطب این برداشـــت را داشتم که فیلمساز اصلا به شخصیت‌ها نزدیک نمی‌شود؟

بله، تصمیم گرفته بودم «راوی» داســـتان، تماشاگر رویدادها و شـــخصیت‌ها باشـــد و در نمایش رویدادها مداخله‌گر نباشد. در این صورت باید میان خود و آنچه روی می‌داد، فاصله‌ای را حفظ می‌کرد و می‌گذاشـــت تماشاگر با نگاه و حس خودش با رویدادها و شخصیت‌ها روبه‌رو شود...

• خب علتش چیست؟ چون این فیلم، فیلمی است که به‌هر حال یک سری اتفاقات و چالش‌های درونی شخصیت‌ها زیاد است و اگر آن چالش‌های درونی بخواهد به مخاطب ارایه شـــود، شـــاید نزدیک‌شدن به شخصیت‌ها را می‌طلبید، چرا به آنها نزدیک نشدید؟

در این صورت ســـاختار دیگری می‌طلبید. یک جور دیگری می‌شد. ممکن بود شعاری یا رمانتیک بشود.

• ببینید من اســـتنباطم این اســـت، یعنی شـــما می‌گویید در فیلم‌تان خـــود مخاطب تصمیم‌گیرنده نهایی باشد...

بله، این که هســـت، ولـــی آزادی بـــه او می‌دهم و نمی‌خواهم در روایت داستان فیلم به نوعی جانشین او شوم. به‌عنوان مثال شما برای تصویربرداری از یک شـــخص یا یک رویداد، دو نوع قاب‌بندی دارید. یکی گرفتن نماهای درشت از آن است و تمام پرده را به آن اتفاق منحصر می‌کنید و برخی حرکت‌ها را به صورت درشت هم جداگانه نمایش می‌دهید. درواقع آن اتفاق را از پیرامونش جدا می‌کنید. در یک قاب‌بندی دیگر شما کمی از اتفاق فاصله می‌گیرید و اجازه می‌دهید تماشـــاگر کل رویداد را ببیند. این قاب به تماشـــاگر آزادی می‌دهد خودش انتخاب کند که از آن رویداد به کدام نقطه چشم بدوزد و کدام بخش آن را نگاه نکند، اما ارتباطش را با کل از دست ندهد. مفهوم حرف این است که کارگردان به‌جای تماشاگر نه تصمیم می‌گیرد و نه استبداد رأی به خرج می‌دهد. البته یک جاهایی تماشاگر اصلا دوســـت ندارد و دلش نمی‌خواهد آزاد باشد و می‌خواهد از نزدیک ببیند و تمام هیجانش به کار گرفته شود.

• در این فیلم هم بیشـــتر نماها باز بود و فقط در بخش جداکردن زعفران از گل، نمای بســـته داشتید...

بله، برای این که آن جا احتیاج بود که تماشاگر آن اتفاق پوشیده را ببیند. یا مثلا در گفت‌وگوی شخصیت اصلی و همسر سابقش هم خیلی نزدیک می‌شویم تا تنش در گفت‌وگوها دیده شود.

• موضوع دیگر در مورد فیلم شـــما، مسأله محیط‌زیست است. در فیلم‌تان بحث‌های زیادی هست، در حال حاضر چالش آب به‌عنوان مثال در کشور خیلی فراگیر می‌شود و خوشبختانه کم‌کم تبدیل یک دغدغه می‌شـــود، چون یک چالش اصلی است. فارغ از این که آن روایت داستانی در فیلم‌تان دارد اتفاق می‌افتد، به موازاتش مسأله آب هم مطرح می‌شود، می‌خواهم بگویم این اتفاق در فیلم شما واقعا با دغدغه‌های زیست‌محیطی مطرح شده یا نه؟ یا یک بخش از روایت آن پدیده یا سوژه، شما را به آن سمت برد؟

در ســـال ۶۹ اتفاقی که برایم افتاد یکبـــاره مرا با نوع دیگری از رابطه آدمی با دیگـــری و رابطه آدمی با دنیا و هستی مواجه کرد. این برای من هشداردهنده و حتی تکان‌دهنده بود. تعبیر امروزین ما اســـت که می‌گوییم محیط‌زیست، ولی پیش از این آدم‌ها نوع دیگری با جهان رابطه داشتند و عنوان محیط‌زیست ساخته نشده بود. محیط‌زیست بخشی از آن جهان‌بینی را دربرمی‌گیرد و نه تمامی آن را، یعنی فقط شامل طبیعتی می‌شود که در آن زندگی می‌کنیم، ولی برای پیشینیان موضوع فراتر از این بود...

• یعنی به معنی منبع حیات و...

بله و این منبع حیات شامل حیات خود فرد بود، شامل ارتباط او با جهان هستی بود، با خداوند بود و مجموعه سازگاری بود. چنین نگاهی در فیلم وجود دارد. البته اگر به تعبیر امروز نگاه کنیم یک بخشـــش محیط‌زیستی است. اما داستان فیلم کمی وسیع‌تر و فراتر است...

• ...و مشخصا مســـأله آب. مسأله آب آن جا به شکل پررنگی دیده می‌شود.

آب چند بار مطرح می‌شـــود، ولی آب هـــم از زاویه محیط‌زیستی نیست که مطرح است. نهایتش به یک چیز دیگر بسته می‌شود...

• در واقع با آب و محیط‌زیســـت به شـــکلی پیشینی مواجه می‌شود که نسبت آن با حیات انسان و جهان‌بینی او اهمیت دارد؟

چون ذهن تماشـــاگر این روزها به واسطه یک‌سری مقالات محیط‌زیستی به آب حساس شـــده، در فیلم جایی که آب هست را از این جنبه نگاه می‌کند.

• و در نهایت بحث فرم، چقدر در این فیلم بحث ســـوژه و محتوا، با فرمی که ارایه دادید، نسبت دارد. آیا محتوای برگ جـــان بر فرم آن اولویت داشت؟

من تمام کوششم این است که به فرم کامل سینمایی برای بیان محتوا برسم. در ســـینما قصه را باید به‌طور سینمایی تعریف کنید. سینما را اگر بخواهیم با یکی از شکل‌های ادبی مقایسه کنیم، مانند شعر است. به رمان نزدیک نیست. شـــعر در یک قالب خیلی کوتاه مجبور است حرفش را بزند. خب این جا شکل بسیار اهمیت پیدا می‌کند. شعر را شما نمی‌توانید تعریف کنید جز این که خود شعر را بخوانید، ولی قصه و رمان را می‌توانید تعریف کنید. شعر را حتی نمی‌شود خلاصه کرد. فیلم هم اگر سینمایی شده باشد نمی‌شود تعریفش کرد، باید خود اثر را دید. مانند بسیاری از تجربیات شخصی قابل انتقال نیســـت. باید هر کس خودش آن را ببیند. برایم فرم یا شکل خیلی مهم است. این که چقدر توانایی داشته باشم تا به این نقطه از شکل در سینما برسم که تمامی محتوا به شکل تبدیل شود، آرزوی من است. در بعضی فیلم‌ها موفق می‌شوم و در برخی شاید نه.

• در برگ جان چطور؟

فکر می‌کنم تا حـــدود زیادی بالاخره به آن شـــکل مناسب نزدیک شده‌ام.