

سینمای مستند امروز ایران

گفت و گو و نقد

نسیم نجفی

فهرست

- گفت و گو با مهناز افضلی کارگردان کارت قرمز
- گفت و گو با مسعود بخشی کارگردان تهران انار ندارد
- گفت و گو با مجتبی میرتهماسب درباره کارنامه‌اش و فیلم رودخانه هنوز ماهی دارد
- نگاهی به فیلم مستند خواب/بریشم ساخته ناهید رضایی به بهانه نمایش آن در خانه سینما
- نقدی بر مستند سرزمین گمشده ساخته وحید موساییان
- درباره مستند و عنکبوت آمد ساخته مازیار بهاری
- نگاهی به چهره غمگین من
- نوشتن برای مستند

گفت و گو با مهناز افضلی

جای ما می توانست عوض شود

مهناز افضلی بازیگر، با فیلم *گزارش یک قتل* بازیگری را آغاز کرد و با فیلم های *پرستار شب*، *سوء زن*، *اشک و لبخند*، *توفان شن*، و تعدادی فیلم دیگر ادامه داد. مهناز افضلی مستندساز، مدتی ست بازیگری نمی کند و سه فیلم *بدون شاهد*، *زنانه* و *کارت قرمز* را ساخته است. هر سه فیلم به نوعی درگیر دنیای زنان هستند و فیلم چهارم او که در حال ساخته شدن است نیز در مورد زنان است. اولین فیلم او - *بدون شاهد* - در منطقه گیلان غرب می گذرد. فیلم *زنانه* سی و سه حضور جهانی داشته و در جشنواره کیش، دلفین زرین بهترین فیلم مستند را دریافت کرده است، و *کارت قرمز* با موضوع پر سر و صدای ناصر محمدخانی و شهلا جاهد در انتظار حکم دادگاه، در انتظار مجوز نمایش است. تصاویر فیلم *زنانه* نشان از حضور فیلمسازی دارند که پشت دوربین، به فکر ثبت لحظه ها با کمترین دخالت است، که این سیالیت و جزئی از اتمسفر موضوع شدن را برایش به ارمغان آورده. هم چنان که همین فیلمساز در بعضی لحظه های *کارت قرمز* نیز، سوژه را به نقطه فراموشی حضور دوربین برده و به واکنش های دلخواه خود نزدیک شده است. گفت و گویی که می خوانید درباره این دو فیلم است.

آیا به عنوان یک زن همیشه به سراغ موضوعات مربوط به زن ها می روید؟ با توجه به این که هر دو فیلم شما مضمون اجتماعی هم دارد.

این طبیعی ست. من فکر نمی کنم جنسیت بتواند تعیین کننده باشد اما طبیعتاً من به عنوان یک زن مسائل زنان را بهتر درک می کنم ولی این به این معنی نیست که به عنوان یک زن موظف باشم درباره زنان فیلم بسازم. فعلاً دنیای زنان برایم دغدغه هایی به وجود آورده. فکر می کنم خیلی واکنش طبیعی ای است همان طور که در طول تاریخ سینما چون فیلم سازان مرد بیشتر بوده اند داستان های مردانه هم بیشتر است.

کارت قرمز برای شما ساختن فیلمی درباره یک زن بود؟

در واقع من دنبال طرح یک مسئله عام بودم به اسم ارتباط. و از اول هیچ تصمیم نگرفتم که چه چیزی را باید ثابت کنم. به عنوان یک فیلمساز که کشف یک رابطه برایش جذاب است به دنبال این داستان رفتم. موضوع این فیلم انعکاس زیادی در رسانه ها داشت، اما برای من این سؤال طرح شده بود که در پس این ماجرا چه چیزی نهفته است، چه چیزی این مثلث را ساخته است.

شهلا قاتل باشد یا نباشد به هر حال الان به عنوان متهم آن جاست، به خاطر قتل زنی که رقیب عشقی اوست. می خواستم بدانم هر کدام از این سه نفر در کجای این قصه قرار داشتند.

اما تأثیر شخصیت شهلا به عنوان انگیزه ساخت فیلم بسیار قوی است.

به طور خاص بله، اما انگیزه مهم برایم این است که این مسئله را در جامعه خیلی می بینیم، یعنی زندگی پنهانی. در واقع سؤال من در ارتباط با جامعه ای که در آن زندگی می کنم این است که دنیای خصوصی و شخصی آدم ها تا کجاست. وقتی ازدواج می کنیم آیا می توانیم دنیای یواشکی خودمان را داشته باشیم؟ مرز این دنیای یواشکی و خصوصی تا کجاست؟ یک مرد چه قدر حق دارد این دنیای پنهانی را داشته باشد و یک زن چه قدر.

فکر می کنید با فیلم تان به چه پاسخی رسیدید؟

خیلی به نظرم قضیه پیچیده آمد. یعنی پیش از این که به پاسخی برسم سؤالات بیشتری طرح شد، که فکر می کنم این سؤالات متعدد برای مخاطب هم به وجود آمده. در فیلم دیدید که در آخرین جلسه دادگاه واکنشی که شهلا نسبت به ناصر دارد خیلی واکنش غریبی است. چند پلان هم بیشتر نیست اما عشق و دوست داشتن را برای من تبدیل به داستان پیچیده ای کرد. بعد هم واکنش ناصر نسبت به موضوع، که زن اولش کشته شده و همسر دوم یا معشوقه یا هر نام دیگری به او بدهیم، الان در یک قدمی مرگ ایستاده و خود او هم شاید در مقابل یک زندگی جدید.

همین است که هر چه قدر هم بخواهیم بگوییم فیلم مدافع زن نیست، باز هم خود فیلم نمی گذارد. ناصر آگاهانه چیزهایی را می گوید که فکر می کند عرف از او انتظار دارد. می گوید "عشق شهلا هوس بود"، یا "من سی و هشت سال است نماز می خوانم". از آن طرف شهلا کاملاً خودش است و این بسیار سمپاتیک است. پس شخص، و موضع گیری در برابر اشخاص در فیلم برجسته می شود. احساس می کنم یکی از چیزهایی که از فیلم برداشت می شود محک زدن آدم ها در شرایط بحرانی و رسوایی است، و در این ماجرای خاص تفاوت این عکس العمل میان زن و مرد. بله در واقع شهلا نقش قهرمان عاشق را دارد... قهرمانی که با مرگ خود می خواهد زندگی اش را معنا کند. البته لحظاتی هم در مصاحبه داریم که ناصر می گوید یاد این می افتم که شهلا میوه پوست می کرد و در دهانم می گذاشت. با این که من هیچ دستی در واقعیت نبرده ام ولی در واقع انگار همین است که می گویی. وقتی دارم فیلم کار می کنم دوست دارم یک اتفاق سه جانبه رخ بدهد بین من و سوژه و مخاطب. یک کشف و شهود سه جانبه. همین که دیگران این طور با کار من مواجه می شوند که برای شان سؤال ایجاد می شود برایم کافی است. این اتفاق برای خودم هم می افتد و مطمئنم برای سوژه هم می افتد. همه با سؤال مواجه می شویم و شروع می کنیم به کنکاش کردن؛ این که اساساً چه چیزی درست است و چه چیزی غلط. مرز میان درست و غلط کجاست. این هم یکی از سؤال ها است که آیا حرف هایی که ناصر می زند چیزهایی است که دوست دارد بگوید یا چیزهایی که... که مثلاً بچه های فیلم مشق شب می گویند. یک جور ریاکاری که در مورد آن ها معصومانه بود اما در مورد بزرگترها مثل ناصر معصومانه نیست. چیزهایی هم در فیلم هست که وضعیت زندگی واقعی او را در تقابل با حرف هایش قرار می دهد. مثل صدای بغض آلود لاله که در یک برنامه رادیویی در مورد کم گذاشتن ناصر در زندگی مشترک و بی حوصلگی او می گوید.

بله این چندگانگی در زندگی واقعی ناصر وجود دارد، معصومانه هم نیست، آدم های شبیه ناصر هم کم نیستند. ناصر بدشمنی آورده و ماجرایش لو رفته... حتی احساس می کنم لاله متوجه شده بود و به خاطر ملاحظاتی خانوادگی و اجتماعی سکوت کرده بود.

چیزی بود که در زمان فیلمبرداری تغییری در نگاه شما ایجاد کند و مسیر فیلم را تغییر دهد؟

بینید من وقتی موضوعی را شروع می کنم خود موضوع برایم خاصیت کشف و شهودی دارد. منهای ساختار موضوع، که معمولاً از اول ساختار را می بندم و همان اندازه هم کار را می گیرم.

یعنی در گرفتن راش برای خود محدودیت می گذارید؟

مثلاً می گویم من دادگاه را می خواهم و تعدادی مواد مشخص دیگر. بقیه ی موضوع خودش اتفاق می افتد...

شما گفتید از ابتدا دوست داشتید فقط روی رابطه این آدم ها کار کنید. اما با بودن در فضاهای مختلف و با آدم های مختلف ممکن بود ابعاد بیشتری از ماجرا روشن یا کنکاش شود.

احساس می کردم فضاها و آدم های مختلف در پیش برد این فیلم تأثیری نداشتند. تصمیم داشتم شروع کنم و با خود داستان جلو بروم و منتظر شوم که خود داستان بگوید چه اتفاقی دارد می افتد. در واقع بدون واسطه به سراغ خود موضوع رفتم، بدون هیچ قضاوتی.

موادی که در فیلم استفاده کردید سه بخش مشخص است: دادگاه، زندگی خصوصی، برنامه های تلویزیونی، روزنامه و گفت گویی کوتاه با ناصر و شهلا. از پیش نقشی برای هر کدام در نظر داشتید و به سراغ آن رفتید؟ مثلاً برنامه های تلویزیون در معرفی عکس العمل رسمی رسانه ها در یک چنین مواقعی برای خارجی ها مناسب است. یا برنامه ورزشی برای معرفی شهرت و شغل محمدخانی .

تمام بخش هایی که گفتید به لحاظ نقشی که در ماجرا داشتند کاملاً در ذهنم مشخص بود. از برنامه های تلویزیونی برای معرفی کاراکتر و فضای اجتماعی فیلم استفاده کردم و بخش های زندگی خصوصی هم تعریف واقعیت را به واسطه خود واقعیت بر دوش دارند.

شکل ارتباط گرفتن شما با این آدم ها چطور بود و با چه کسی شروع کردید؟

فیلمبرداری را با دادگاه شروع کردم و بعد با آدم ها ادامه دادم.

چرا گفت گوهایی که با شهلا و ناصر دارید کمتر از ماتریال دیگر فیلم است؟

کاملاً آگاهانه است، فکر می کنم به اندازه کافی گفت و گو داریم.

منظور این است که آیا بخش زندگی خصوصی را جایگزین صحبت مستقیم با آن ها کردید تا گویای رابطه باشند؟ در واقع بخش زندگی خصوصی آن ها نقش تعریف بی واسطه ماجرا را دارد.

ولی صحبت با ناصر می توانست تناقض یا انطباق حرف های امروز ناصر را نسبت به روابطی که در نمایش زندگی خصوصی می بینیم نشان دهد. علاوه بر این، در آن فیلم ها بیشتر شهلاست که حرف می زند و حضورش پررنگ است. گفت و گوی بیشتر با ناصر نمی توانست جبران کند؟

فکر می کنم ناصر به اندازه کافی فرصت دارد درباره خودش حرف بزند. با او مصاحبه های مختلفی داریم و او را در موقعیت های مختلفی می بینیم. در زندگی خصوصی هم شهلا حرف می زند اما ما عکس العمل های ناصر را می بینیم و گاهی واکنش های انسان می تواند گویاتر از دیالوگ باشد.

غیر از دادگاه و بخش های آرشویی چه قدر فیلمبرداری کردید؟

خیلی بیشتر از این چیزی نیست که در فیلم هست.

از صحنه های دادگاه چقدر فیلم دارید؟

کلا ۱۳ ساعت دادگاه داشتیم که بخش هایی که در فیلم وجود دارد از میان آن ها انتخاب شده.

در طول فیلم، هم در سر و وضع و روحیه شهلا و هم روند ماجرا از ابتدا تا آخر نوعی ترتیب زمانی وجود دارد. او در طول فیلم رو به ضعف و نابودی می رود.

بله تقسیم بندی ما به این شکل بود که یک ماجرای پیش برود. ترتیب زمانی دادگاه ها هم حفظ شده.

موانع کار چه بود؟ مخصوصاً در باره ناصر. خودداری ها در چه حد بود؟

در مورد دادگاه که هیچ، چون دوربین ها و گزارش گرهای مختلفی بودند. با ناصر و شهلا هم مشکلی نبود، فکر می کنم اگر کسی به نقطه ای که شهلا و ناصر رسیدند برسد دیگر بدترین اتفاق رخ داده و بعید می دانم بخواهد چیزهای جزئی را مخفی کند.

یعنی همه چیز شان پیش شما رو بود؟

شهلا بله. او چیزی برای از دست دادن نداشت. ناصر هم همکاری کرد.

پس با وجود چنین مسئله حادی، در روند تحقیق به بن بست نخوردید.

فکر می کنم خیلی آدم خوش شانسی هستیم یا شاید تصمیمات ساده ای می گیرم که همه اش درست اتفاق می افتد! البته خوب به هر حال کمی پافشاری هست، ارتباط هست، دیالوگ هست... یعنی نمی توانم بگویم که زنگ زدم به ناصر محمدخانی و او هم گفت به به چه عالی بفرمایید. یک وقت چندماهه برای فیلم صرف کرده ام اما در این حدش را آمادگی داشتم. چرا، بار اول که زنگ زدم گفت من خسته شدم از این خبرنگارها، و من گفتم من مستندسازم نه خبرنگار. خوب چند جلسه ای طول کشید تا این ارتباط ایجاد شد. من در فیلمسازی معتقد نیستم که اگر تصمیماتی گرفتیم و نشد، کار دیگری نکنیم و این کار را یک جوری تمام کنیم. همان طور که دو تا کار من به همین دلیل نیمه کاره مانده.

یکی از نکته های فیلم ساختن درباره شهلا و ناصر این است که گزارش های زیادی از دادگاه های آنها تهیه شده.

محدود ماندن به دادگاه می توانست فیلم را به یکی از آن گزارش ها تبدیل کند.

کاملاً عمدانه از آن فرار کردم چون کار من خبر رسانی و تهیه گزارش نیست. آن قدر رسانه های خبری این کار را انجام داده اند که دلیلی نداشت من تکرارش کنم. یک گزارش به نظر من نمی تواند کافی باشد. دوست داشتم کار عمیق تری بکنم. این موضوع که همگانی شده بود، درباره موضوعات دیگر هم دوست ندارم خبررسانی انجام دهم.

در مورد زنانه چطور؟ مکث های طولانی بر آدم ها و پرهیز از نگاه گذرا به این مسأله کمک کرده.

بله در زنانه هم من به دنبال گزارش و خبر نبودم، دنبال قضاوت هم نبودم. دوربین در آن جا یکی از آن آدم هاست و همراه آن ها. و در این رابطه یک جور کشف و شهود رخ می دهد. یک رابطه چندجانبه است بین سوژه، فیلمساز و آدم هایی که قرار است بعداً

فیلم را ببینند. اینکه فیلم گزارشی نشده برمی گردد به آن فکر و ذهنیتی که من فیلمساز نسبت به موضوع دارم. از اول هم به آن فکر نکردم، شکل روبرو شدن من با موضوع این نتیجه را ایجاد کرده.

در شروع کار زنانه چه فکری شما را به سمت موضوع برد؟

فکر می کنم چیزهایی که من به سراغ شان می روم اصلا پیچیده نیست و اتفاقات پیش پا افتاده ای ست. آدم های زنانه آدم هایی هستند که ما به طور روزمره آنها را می بینیم. این جنس مستندسازی به همان اندازه که سوژه بی واسطه است، در مورد فیلمساز هم همین طور است؛ فیلمساز هم هرطوری که فکر کند منتقل می شود. این ها آدم هایی بودند که با آنها دوست شدم و فکر نمی کردم از آنها بهترم. همه باهم گفت و گو می کردیم و دنبال کشف لحظه های زندگی بودیم.

از راحتی آدم های فیلم های شما پیداست رابطه خوبی با سوژه برقرار می کنید. در زنانه به نظر نمی رسد آنها فکر کنند شما به آنها از بالا نگاه می کنید.

ببینید این طبیعی ست، همه ما این طور هستیم. اگر امروز که اینجا آمدی من می دیدم نگاه از بالا به من داری مطمئنا من این قدر راحت صحبت نمی کردم و سعی می کردم از خودم دفاع کنم. سعی می کردم ماسک بزنم و کلماتی استفاده کنم که خودم را به رخ بکشم. در فیلمسازی اگر می خواهیم به کشف و شهودی برسیم بهتر است این طور فکر نکنیم که بهتریم یا آنها بهترند. این موضوع که چرا می خواهید از آنها فیلم بسازید را چطور برای شان حل کردید؟ چون این با ناصر و شهلا فرق دارد. آنجا یک ماجرا وجود دارد اما زن های زنانه از نظر خودشان دارند زندگی شان را می کنند. خوب... به همان اندازه که آنها برای من جذاب بودند من هم برای آنها جذاب بودم...

خوب است که آدم به عنوان فیلمساز این را دریافت کند.

بله، من هم یک موجود جدیدی بودم در فضای آنها. نباید فکر می کردم که آنها موجودات کم هوشی بودند و من از آنها فیلم ساختم. من هم برای آنها تجربه جدیدی بودم و یک اتفاق دوطرفه بود.

نفر اولی که با او حرف زدید و ماندن در آن مکان را تقاضا کردید همان خانم سرایدار بود؟

بله، با او ارتباط ایجاد شد و توانستیم ادامه بدهیم.

هیچ کدام از آدم هایی که آنجا بودند مانع نمی شدند؟ اعتراض نمی کردند که فیلم نگیر؟

چرا پیش آمد. یکی دو نفر بودند که نمی خواستند، ما هم کسی را مجبور نمی کردیم. هر کسی که در فیلم هست دلش می خواست که باشد.

شما از لحظه های روزانه آن ها فیلم گرفتید یا به خواست شما انجام می دادند؟ البته شکل سوم اش هم این است که شما آن کارها را از آنها دیده باشید و بخواهید برای دوربین شما دوباره انجام دهند، یعنی بازسازی.

نه، فیلم کاملا مستند است. البته یک مستند انتخاب شده. آدم ها و لحظه ها انتخاب شده اند. من و خانم کریمی مجد حدود سه ماه با آن آدم ها بودیم و از این سه ماه، پانزده روز فیلمبرداری کردیم. این طور نبود که بازسازی کرده باشیم.

یعنی مثلا آن دختر را در حال شستن مو دیدید و فیلم گرفتید... یا زن سرایدار را در حال نماز خواندن.

خب البته به اش گفتیم "می شه دوباره موها تو بشوری که ما فیلم بگیریم؟" و یا "می شه دوباره جارو بزنی؟" و آنها موافقت کردند و دوباره انجام دادند. به خصوص در شروع فیلم این پلان ها وجود دارد اما باقی لحظات نه. درواقع مسیر فیلم شکار لحظه ها بود و تصمیم های ساده ای که در زمان فیلم برداری می گیرم.

آدم هایی که در فیلم به زندگی شان پرداخته می شود را بر چه اساسی انتخاب کردید؟

اولین چیزی که در زنانه برایم مهم بود این بود که من یک چهارچوبی داشته باشم و از آن خارج نشوم. می خواستم اصلا از دستشویی خارج نشوم. یکی دوتا صحنه هم هست که پرسوناژ خارج شده ولی دوربین فقط تا در خروجی می رود. بقیه ماجرا بر اساس اتفاق ها ست.

منظورم از انتخاب آدم ها این است که با بعضی ها حرف زدید و با بعضی ها نه.

آن جا محل پررفت و آمدی است ولی پرسوناژهایی که در فیلم هستند اصلی ترین آدم هایی هستند که آنجا سر می کردند.

بعضی های شان در تصویر هستند اما به آن ها نمی پردازید، به خواست خودشان بود؟

مثل کی؟

مثل دختری که راجع به خودکشی صادق هدایت یک قصه من در آوردی تعریف می کند.

آن دختر همراه سپیده آمده بود و اصلا پرسوناژ فرعی ست. نه اینکه ما نخواهیم به او پردازیم. دوست سپیده است و همراه او می آید و همراه او هم خارج می شود.

وقتی درگیر خاطرات و حرف های آنها می شویم کم کم فراموش می کنیم در یک دستشویی عمومی هستیم و مثل این است که در خانه نشسته ایم. مخصوصا در زاویه هایی که در دستشویی ها هم دیگر در انتهای کادر دیده نمی شود. در واقع فضا سازی را فقط به شروع فیلم سپرده اید، درست است؟ صدای جارو روی نمای تاریک، یا همان نماز خواندن و مو شستن.

درواقع ما در شروع، از فضا یک معرفی می دهیم و می گوئیم که داریم وارد چه جور محیطی می شویم. بعد دیگر وارد خود زندگی می شویم. خیلی وقت ها هست که شرایط هولناکی را در زندگی می گذرانیم و آدم هایی که ما را می بینند می گویند چطور می تواند تحمل کند. اما ما می توانیم چون یک جوری همسازی پیدا کرده ایم. درمدتی که آنجا ماندم همین اتفاق برایم افتاد؛ با هم چای می خوردیم... و نماز خواندن آن خانم در آن فضا برایم عادی شده بود.

در تماشای فیلم هم همین مسیر طی می شود.

بله، وقتی آدم احساس سرما کند دنبال یک سرپناه است، و این سرپناه می تواند یک دستشویی باشد، به همین سادگی. بعد وقتی دور هم جمع می شوند نمی شود شوخی نکرد، نخندید و زندگی نکرد.

یکی دوتا از آنها نمی گذارند سابقه و زندگی شان روشن شود و عملا برای ما کور باقی می ماند.

مثل کی؟

مثل ژانت. که احساس می شود مشکل ذهنی و روانی هم دارد.

بله واقعا دارد. چطور ممکن است راجع به ایدز در لوس آنجلس جلسه داشته باشد و دانشجوی دندانپزشکی باشد. به هر حال دوست دارد خودش را این طوری نمایش دهد و با این واکنش نشان می دهد وضعیت اش بحرانی تر است.

یا مثلا ژاله، که می گوید پدرم آدم سالمی نیست. بعد هم دیگران راجع به او می گویند که او می خواهد پشت این

حرف ها وضعیت اش را پنهان کند. یا دختری که می گوید خبرنگار است...

...و ما نمی دانیم تا چه حد راست می گویند اما این جنس گفتار نشانه زندگی پر از بحران است. آن دختر خبرنگار در کدام نشریه کار می کند؟ اصلاً چرا باید در آن دستشویی وقت بگذرانند بدون اینکه هیچ گزارشی بدهد؟ و این با این مسئله که فکر می کنیم خیلی راحت پذیرفته اند در فیلم حضور داشته باشند در تضاد قرار می گیرد. اینجا دیگر سوژه است که اوضاع را اداره می کند، تصویرش را پنهان نمی کند اما اراده می کند که خود واقعی اش را پنهان کند ما هم هیچ گاه نمی فهمیم راست و دروغ اش کدام است. و فرقی هم نمی کند که دروغ بگویند یا راست. در هر صورت ما یک روانشناسی اجتماعی را مطرح می کنیم. در واقع خودشان این کار را می کنند.

یک چیزی که به طور نامرئی در فیلم هست تعامل این زنان با مردهای زندگی شان یا دنیای مردانه بیرون است. آنها یا از مردی فرار می کنند یا می خواهند مردی را راضی نگه دارند یا مردی قال شان گذاشته یا با مادرشان بر سر مردی رقابت دارند... حتی وقتی اصرار دارند بگویند یک اتفاقات خاصی برای شان نیافتاده، برای این است که فکر می کنند برای یک مرد خاصی که روزی از راه می رسد و زندگی شان را نجات می دهد که نام اش شوهر است، خودشان را پاک نشان می دهند.

بله حتی در مورد پرسوناژ اول، مردها منبع درآمد می شوند چون اگر مردها نباشند کالایش را به چه کسی عرضه کند؟ این در فیلم هست و جزو ویژگی های زندگی است. ما روسپی ها را در حال انجام شغل شان نمی بینیم اما حضورشان جدا از موقعیت اجتماعی شان در دنیای مردان نیست.

این در کارت قرمز هم هست. یک زن تنها در یک دادگاهی که نظم و نظام اش مردانه است، آن هم با این زنانگی ای که در شهلا هست، چقدر می تواند فهمیده شود؟ ولی حتی خود شهلا و زن های فیلم زنانه این را نمی دانند. شهلا در دادگاه آخر فیلم می گوید من و لاله هر دو قربانی هستیم، قربانی عشق به ناصر. او از این مرد یک خدا می سازد. اصلاً متوجه نیست که شرایط الان او ناشی از بی جربزگی و خودخواهی این مرد است حتی با اینکه ناصر هم قربانی است. من خوشحالم که این چیزها در فیلم دیده شده. این واقعیت زندگی این زن هاست و من فقط برشی از آن را نشان داده ام. البته به هر حال گفتید که بی طرفانه برخورد کرده اید ولی این ها در فیلم هست. حتی فکر می کنم نگاه مرد به فیلم زنانه - در سطح عام جامعه اگر بخواهیم در نظر بگیریم - این است که یک تعدادی روسپی یا دختر پاگذاشته به این مسیر را می بیند.

در حالی که یکی از نکته هایش این است که ما چقدر در انتخاب سرنوشت خودمان دخیل هستیم؟ همیشه وقتی پشت دوربین و روبروی سوژه ام قرار می گیرم فکر می کنم می توانست جای ما عوض شود. یک اتفاق کوچک در شرایط زندگی می توانست باعث آن شود. ژانت خیلی خوب تخیل می کند، یا سپیده استعداد ادبیات دارد، حلیمه خیلی سینما دوست دارد.

در تدوین زنانه ترتیب تصویر شدن آدم ها بر چه اساسی بود؟

رعنا یک روسپی است و در آخر هم حلیمه یک روسپی است.

و در میان آنها هم دخترهایی هستند که وضعیت شان از این نظر نگران کننده است؟

البته مثلاً سپیده فقط می خواهد خودکشی کند. روسپی نیست.

یک نکته مشترک درباره هر دو فیلم این است که هر دو موضوع به بحران‌هایی اشاره دارند. ولی زنانه کمتر وام‌دار جذابیت بحران است، چون یک تنش درونی را نشان می‌دهد و جنجالی نیست. اما کارت قرمز چرا. به سراغ فاجعه رفتن همیشه بخشی از بار را به دوش موضوع می‌اندازد. مثل تفاوت فیلم «لیلا» و «بمانی». در انتخاب ایده برای یک فیلم، بحران و فاجعه تا چه اندازه و تا کی می‌تواند ملاک باشد؟

می‌خواهم بحران را این طور تعریف کنم که گاهی شکلی بسیار ژورنالیستی دارد همان طور که گفتی مثل ماجرای شهلا؛ زنی که پای اعدام است و هم چنان عاشق یک مرد. اما گاهی بحران مثل آتش زیر خاکستر است. مثال «لیلا» و «بمانی» مثال خوبی است. من هم فکر می‌کنم کارت قرمز بسیار تنش‌زاست و به دلیل موقعیت پرسوناژها بیرونی است. ولی زنانه تنش درونی تری دارد. البته در مورد مسائل خیلی عادی هم نمی‌شود فیلم ساخت مگر این که روزی به یک مدینه فاضله برسیم!

بعد از این می‌خواهید سراغ چه موضوعاتی بروید؟

واقعیت این است که همیشه دنبال موضوعاتی می‌روم که ذهن‌ام را اذیت می‌کند. بلکه راستش را بخواهم بگویم باز هم می‌روم. دنبال موضوعاتی هستم که نمی‌شود حل‌اش کرد. می‌خواهم همه باهم راجع به آن حرف بزنیم.

دیگر بازیگری نمی‌کنید؟ آخرین کارتان چه بود؟

چرا اگر کار خوبی باشد انجام می‌دهم. سفر به هیدالو.

علت این تغییر مسیر چه بود؟

پاسخ به این سؤال پیچیده است، شرایط و فکرهای مختلفی باعث این تغییر مسیر شد. احساس می‌کردم بازیگری پاسخ‌گوی سؤال‌های متعدد و کنجکاوی‌هایم نبود. فیلمسازی درجه‌تازه‌ای به روی روحیه تجربه‌گرایی من باز کرد.

فیلم چهارم تان راجع به چیست؟

الان نمی‌خواهم درباره اش حرف بزنم چون فقط یک چارچوب برای اش تعیین کرده‌ام و مقداری فیلم گرفته‌ام. در ضمن چند پرسوناژ دارم که از آخرین نفر هنوز نتوانسته‌ام تصویر بگیرم و اگر نتوانم، موضوع را می‌گذارم کنار.

در مورد بیشتر شدن فیلمسازی دیجیتال مخصوصاً در مورد زن‌ها فکر می‌کنید یک جور اجتماعی شدن است؟ پل زدن از لا به لای کارهای خانه به دنیای بیرون و ابراز و بیان خود است؟

این که از طریق فیلم‌سازی بشود حضور اجتماعی پیدا کرد را کاملاً قبول دارم. سینمای دیجیتال یک نوع بیان خاص این دوران را با خودش آورده که می‌تواند وسیله‌ای برای ابراز خود باشد.

وقتی مقایسه می‌کنیم، در سینمای حرفه‌ای تعداد زنانی که از دیرزمان وجود داشته‌اند تا امروز چندان تغییری نکرده. بعد از سال‌ها امسال نیکی کریمی و مونا زندگی اضافه شدند. اما این رشد در فیلمسازی دیجیتال خیلی سریع است.

البته اینکه به سینمای داستانی بگوییم سینمای حرفه‌ای...

نه سینمای داستانی، سینمایی که باید تهیه‌کننده‌ای بیاید و سرمایه بگذارد... یک گروه وجود دارد و کلی هزینه، که پیچیده است و نیاز به جلب اعتماد دارد.

بله درست است. مسیر دیجیتال از این لحاظ این امکان را می دهد که هر کسی حرفی دارد بتواند فیلم بسازد. نه تنها برای زن ، بلکه به طور عام این اتفاق دارد می افتد. فکر می کنم یک انقلاب است، و وقتی فیلمسازی آسان می شود نقش تفکر و نوع نگاه خیلی مهم می شود. و من اتفاقاً به همین دلیل به سینمای دیجیتال خیلی علاقه دارم. تنهایی، و کسی نیست کمکت کند. خودت هستی. فیلم برداری نداری و بازیگری نیست که حس تو را بازگو کند. اینجا رویارویی خود آدم است با خودش. به خصوص در مورد مستند.

هیچ وسوسه شده اید چند سال بعد بروید سراغ آدم های این دو فیلم؟ که ببینید چه اتفاقی برای شان افتاده...

اعدام، رابطه ها، وضعیت آدم ها... و فیلم دیگری بسازید؟

نه تا الان فکر نکرده بودم. ولی فکر خوبی است... شاید روزی این کار را بکنم. فیلم هایی که من ساخته ام هیچ کدام پایان قطعی ندارند و می توانند ادامه داشته باشند.

گفت و گو با مسعود بخشی کارگردان تهران انار ندارد

در این مدت درباره فیلم تان نقد خوانده‌اید؟

بله در این مدت هم نقدهای چاپ شده خوانده ام و هم نظرات شخصی مردم را در اینترنت.

قابل حدس است که نظرات شخصی مردم مثبت بوده.

بله مردم فیلم را دوست داشتند.

نقدهای منفی‌ای که خواندید چه ایرادی به فیلم داشتند؟

یکی دو تا نقد منفی خواندم که می‌گفتند فیلم توهین آمیز بوده. البته نقد زیاد هست ولی نقدی که سازنده باشد مهم است.

به چند دلیل این قابل پیش بینی است که مردم فیلم را دوست داشته باشند. اول این که موزیکال است، دوم موضوع

فیلم هم نقل محافل و دیدارهای شهری کوتاه مدت تاکسی‌ها، مغازه‌ها، اتوبوس و حتی شب نشینی‌هاست. چیزهایی که

مردم مدام در طول روز راجع به آن‌ها غر می‌زنند.

خنده

ایده فیلم چطور شکل گرفت؟

طبیعی است که این موضوع به فکر آدم برسد، من تهران به دنیا آمده ام و همین جا زندگی کرده ام. هشت نه سال پیش قرار بود

راجع به یکی از میدان‌های شهر فیلم بسازم که کم بسط پیدا کرد و شد خود شهر. رفت و آمد من در خیابان‌های این شهر و

مقایسه این شهر با شهرهای دیگر ایران و جهان به اینجا ختم شد. تحقیقات مختصری راجع به گذشته شهر و تحولات عجیب و

غریبی که طی یکی دو دهه اخیر داشته انجام دادم.

تهران برای آن که موضوع یک فیلم شود خیلی جزئیات دارد. چه فکری راجع به فرم فیلمی با موضوعی که

این همه پرشاخ و برگ است کردید؟

فیلم در یک پروسه زمانی خیلی طولانی ساخته شد و این اجازه داد که من هم در مرحله مونتاژ و هم قبل از فیلم برداری خیلی با

فیلم‌نامه آن سروکله بزنم. اولین نسخه فیلم‌نامه با آن چیزی که فیلم‌نامه نهایی بود خیلی فرق داشت و نسخه اولی که بعد از

فیلم‌برداری مونتاژ کردم هم با چیزی که الان می‌بینید خیلی فرق داشت. یعنی در این دو مرحله که هر کدام بیش‌تر از یک سال و

نیم طول کشید زمان زیادی بود که فکر کنم تا بتوانم موضوع گسترده‌ای مثل تهران را کار کنم. بعد از نوشتن یکی دو تا خلاصه

طرح به این نتیجه رسیدم که بهتر است فیلم در فیلم باشد. چون در ایران همیشه اتفاقاتی که پشت صحنه می‌گذرد جذاب‌تر

است. شاید برای این است که واقعیت‌ها در ایران خیلی متغیر و غافلگیر کننده اند و مثل مثلاً فرانسه همه چیز روتین پیش

نمی‌رود. و به این دلیل فکر می‌کنم فیلمم کاملاً مستند نیست.

در مورد صدا هم شما از این اتفاقات غافلگیرکننده پشت‌صحنه استفاده کرده‌اید؛ جایی که آقای کریمی موقع خواندن نریشن تپق می‌زنند. این هم با همان ایده انجام شده؟

در کل تصمیم این بود که خلاف قواعد مرسوم که می‌شناسیم حرکت کنیم. به سمت این که شبیه فیلم‌های مرسوم و به‌خصوص مستندهای ایرانی نباشد و تنوعی که در تهران هست در فیلم هم باشد در نتیجه فیلم پیرو قالب خاصی نیست. تأثیرش برای من این بود که در فیلمی با این همه جزئیات، بعضی عناصر مانند همان که مثال زدم مخصوصاً که فقط هم یک بار اتفاق افتاده، فیلم را شلوغ می‌کنند.

خیلی از این ایده‌ها با مشورت در فیلم قرار داده شدند و خود آقای کریمی هم خیلی به فیلم اضافه کردند. از ابتدا به این فکر می‌کردم که چطور می‌شود فیلمی راجع به تهران ساخت و به همه مسائلی که در زندگی تهران به مغز یک شهروند هجوم می‌آورد پرداخت بدون این که فیلم دچار تشتت شود.

خب تازه رسیدیم به جواب سؤال اول. به چه نتیجه ای رسیدید؟ چه سعی و خطاهایی داشتید؟

می‌خواستیم به یک بی‌نظمی آشکار در یک شبه شهر اشاره کنم طوری که خود فیلم بی‌نظم نباشد. می‌خواستیم فیلم روایت‌های مختلف داشته باشد. وسوسه این که بشود لایه‌های پیچیده‌ای در یک روایت گنجانند و این در ادبیات کلاسیک ما هم خیلی زیاد است. ماجرای گروه، ارجاعاتی که به فیلم‌های سینمای ایران هست، ادای دین به فیلم **اون شب که بارون اومد** آقای شیردل و بازی با تم آن فیلم که دروغ و راست است، در کنار تاریخ سیاسی اجتماعی تهران، و خیلی چیزهای دیگر... من این که فرم فیلم تابع ماهیت موضوع شماسست را در فیلم می‌بینم. ولی به هر حال باید تمام عناصر شما در ارتباط با تم اصلی باشند که گاهی این‌طور نیست؛ مثلاً در مورد گروه، حضورش مثل بقیه اجزای فیلم شما موتیف وار تکرار می‌شود اما ارتباط تماتیک حوادثی که برایش پیش می‌آید با فیلم چیست؟ گروه به چه مشکلاتی می‌توانست برخورد کند؟ مثلاً مشکلات شهری در ارتباط با فیلمسازی.

فکر می‌کنم این ارتباط هست. همان مسئله بی‌نظمی، تشویش، اضطراب، پریشانی. این‌ها روحیه حاکم است. روحیه جمعی آدم‌هایی که ساکن شهر تهران‌اند این‌هاست. حتی خود من. تاریخ اجتماعی تهران و مسائل عمیق‌تری مثل جنگِ دائمی سنت و مدرنیته و نحوه برخورد ما با غرب. مثل بازیگری که نه توان ترک کردن سالن را دارد و نه جرأت این که بیاید روی صحنه و بازی کند.

می‌شود دقیق‌تر توضیح دهید؟

یک جور بلا تکلیفی. دوست داریم از میوه‌های تمدن غرب استفاده کنیم و از طرفی نمی‌دانیم چه جوری استفاده کنیم که سوء‌هاضمه نگیریم.

خب قسمت‌هایی که از تهران قدیم در فیلم شماسست این را توضیح می‌دهد؛ این که شاه به فرنگ رفته و یک تکه از لباس آن‌ها را که خوشش آمده آورده و به لباس ایرانی‌ها اضافه کرده. ملغمه سازی را در تاریخ نشان می‌دهد. اما راجع به چیز دیگری حرف می‌زدیم...

بلا تکلیفی

نه قرار بود ارتباط گروه فیلمسازی با تم فیلم را بگویید.

به نظر من ارتباط دارد.

مثلا گروه می توانست در جریان کار فیلمسازی، وضعیت بوروکراتیک شهری را نقد کند. کاغذبازی هایی که هست. یک اشاره هست. یکی از دوستانم می گفت بیا فیلم تهران انار ندارد ۲ را بساز چون آن قدر مسأله برای گفتن هست که یک فیلم کافی نیست.

البته خیلی چیزها برای گفتن هست. فیلم شما اصلا نمی تواند متهم شود که چرا همه چیز را نگفته. چون چینی ادعایی نداشته. ولی آیا همین چیزهایی که دارد همه باهم مرتبط اند یا نه.

به نظر خودم این ارتباط هست. مثلا در مورد صدای آقای کریمی این طور بود که من صدای ایشان را دوبار ضبط کردم. بار دوم با فاصله یک سال بود و بار دوم خیلی خسته تر بودند و این برای من خوب بود چون انگار صدای ایشان از اعماق تاریخ است. در طی تپق ایشان فیلم به این اشاره می کند که فیلم هر اشتباهی می تواند داشته باشد چون خودش می گوید صحت منابع زیر سؤال است. یک جور بازی با تاریخ است و برای همین منابع تاریخی در فیلم حذف شده. در مورد دلیل حضور گروه هم...

این طور که گفتید می خواستید فیلم در فیلم باشد. سؤال من درباره ایجاد توجیه منطقی تری برای حضورش بود. حالا ماجرای که راجع به آن بخش تمرین صدای آقای کریمی می گوید، که می خواستید منطقی بچینید برای آن که صحت اطلاعات زیر سؤال است و فیلم ادعای استناد تاریخی کامل و صحیح ندارد، اجازه بدهید بگویم که چندان درنیامده. به نظر می رسد نتوانستید از بعضی چیزهای جالبی که داشتید بگذرید. ولی خیلی ها از این قسمت خوششان آمده بود.

راجع به ایده های سینمایی فیلم صحبت کنید. اونشب که بارون اومد، سکانس کلاغ، دختر لر، که در فیلم محسن مخملباف هم استفاده شده و آغاز کننده و مبنای فیلم است.

بله چون قرار است در ادامه جعفر در دنیای واقعی پیدایش شود و گویا از آن زمان تا الان هنوز در تهران آواره است.

از ابتدا این ایده را داشتید؟ راجع به اونشب که بارون اومد هم بگویید.

نه این پیشنهاد علی محمد قاسمی بود. به ایده فصل تهران قدیم کلاغ هم با علی محمد قاسمی رسیدیم و خود او هم بود که گفت کوتاه ترش کنیم. البته موسیقی اش را عوض کردیم چون تم غربی داشت. اونشب که بارون اومد هم اول خیلی در فیلم مشخص تر بود. از ابتدا که طرح اولیه فیلم نامه را دادم بخواند گفت این یک جوری همان فرم اونشب که بارون اومد را دارد چرا نمی خواهی یک کار جدید بکنی؟ ایده دختر لر هم اگرچه نو نبود ولی تأثیرگذار بود و کارکرد پیدا کرد. حتی اگر تماشاگر ناصرالدین اکتور سینما را به یاد بیاورد. حضور جعفر این جا مستند می شود. گویا جعفر آمده و گلنار هیچ وقت نیامده.

واکنش تان در برابر آن نقدهایی که می گویند خیلی از ایده ها تکراری بوده یا پیشنهاد دیگران بوده چیست؟

وقتی آدم برای فیلم زمان صرف می کند مهم ترین مزیت اش این است که یاد می گیرد زود از تعریف ها خوشحال نشود و زود هم از انتقادها ناراحت نشود. وقتی انتقاد پایه نداشته باشد فقط یک بیان احساساتی است و ما ایرانی ها هم در این نوع نقد استاد هستیم. نقدی که کمپلکس های شخصی مان را می رساند تا این که نقد هنری انجام داده باشیم.

تهران انار ندارد بیننده را یاد صحنه های خارجی علیرضا رسولی نژاد می اندازد، موضوع تهران، فرم غیر کلاسیک فیلم و یک چیز دیگر که بعدا می گویم. نظر شما چیست؟

علیرضا دوست خوب من است و خیلی برای فیلمم با من همکاری کرد. من فیلمم را یک سال و نیم قبل از **صحنه های خارجی** فیلم برداری کردم. بعدا ما هم متوجه یکسری شباهت ها شدیم اما هیچ کدام از هم تأثیر نگرفته بودیم. البته علیرضا انتخاب اولیه آرشیوها را برای من انجام داد چون فیلم ها ۳۵ بود و باید اینترنگاتیو می کشیدیم. فکر می کنم او می خواسته به وسیله یک داستان وار، عمق مسأله ای را بیان کند که در فیلم من فقط نشانه های آن را می بینیم. علیرضا همان طور که فیلمش می گوید پایه کارش اشاره به مسائلی است که از عدم وجود فضاهای عمومی می آید. و معضلاتی را ایجاد می کند مثل تند رفتن موتورها در خط ویژه اتوبوس.

او وارد تجزیه تحلیل اجتماعی می شود. کمی فلسفی هم هست.

دقیقا. اما من اصلا اشاره نمی کنم. فقط نشان می دهم یک آدم مضطربی است که دارد بالا و پایین می پرد. قیافه معماری اش این جوری است و پر از ماشین و فروشگاه زنجیره ای است. که نشانه مصرف زیاد است.

فکر می کنید چه اندازه به سوال «مقصر کیست» پرداخته اید؟

نمی خواستم به این مسأله بپردازم، بیش تر می خواستم این پریشانی را نشان بدهم.

فکر نمی کنید وقتی ریشه یابی مطرح نمی شود بهتر است تحلیل وجود داشته باشد، حتی غیر مستقیم؟ مثلا نبود

فضاهای تفریح عمومی پرانرژی باعث می شود جوان های ایرانی با ماشین در خیابان ویراژ بدهند. اما شما آدم ها را جدا از شرایط مقصر نشان داده اید.

البته در پاریس که مشکل آن فضاها نیست باز هم جوان ها این کار را می کنند! اما به هر حال در آخر با زبان طنز اشاره می شود. تقصیر می افتد گردن آجرسازها و بساز بندازها! واقعا هم وقتی هواپیما سقوط می کند نمی خواهیم ببینیم مشکل چیست و خودمان را به آن راه می زنیم و چون خلبان مرده می گوئیم خلبان تقصیر دارد! مقصر، که من به آن می گویم درد، چون بلا تکلیفی و اضطراب ناشی از درد است، شاید یک شخص نباشد و کل مردم باشند. یا یک طیف خاصی.

همین که فقط به مردم اشاره می کنید چندان منصفانه نیست. روی چهره آدم ها به طور خاص دست می گذارید...

بیش تر هم چهره های شهرستانی، و با پرداخت کمیک.

یعنی کارشناس ها و مسئولین؟

بیش تر منظورم مردم است. آن شباهتی که گفتم فیلم شما با صحنه های خارجی دارد - غیر از موضوع تهران و ... - این

جاست و آن دیدگاه فیلمساز است. نگاه از بالا به مردم. نگاه از بالا و بیژگی دیدگاهی این دو فیلمساز است. هرکسی

ممکن است نسبت به ورود بی حد شهرستانی ها به تهران و یا رعایت نشدن قوانین از سوی مردم عصبانی باشد. و

متوجه این نباشد که نگاه مان دارد طبقاتی می شود و کار به این جا کشیده که مردم را به دو طبقه تقسیم می کنیم؛ ما

و دیگران. بعد هم این «دیگران» را که زندگی ما را خراب می کنند و نمی گذارند متمدن باشیم مسخره می کنیم. حسی

که من از فیلم شما می گیرم این است. اکثر آدم هایی که روی شان دست می گذارید به عنوان شهروند، کارگر

شهرستانی هستند و می خواهید بگوئید به این فضا نمی چسبند. اما آمدن آن ها به تهران نتیجه یک فشار چند جانبه

است نه گناه آن ها.

نه منظورم این نیست!

خب استفاده از یک مرد ترک‌زبان که شکل حرف‌زدن و حرف‌هایی که می‌زند بیننده را به‌خنده بیندازد همین معنی را دارد... من می‌گویم در تحلیل مشکلات اجتماعی نگاهی وجود دارد که همه مشکل را ناشی از مردم می‌داند؛ مردم رعایت نمی‌کنند، مردم بی‌فرهنگ‌اند، مردم به قوانین رانندگی احترام نمی‌گذارند، مردم آشغال روی زمین می‌ریزند... و در نتیجه تهران به این روز افتاده است، والسلام! از آن طرف هم نگاهی که حکومت را مقصر همه‌چیز می‌داند به همین اندازه افراطی و در نتیجه یک بُعدی است و از تحلیل همه‌جانبه جلوگیری می‌کند.

ببینید یکی از دوستان من که از مدیرهای باسابقه فرهنگی است می‌گفت تو می‌دانی تهران هشت هزار سال سابقه تمدن دارد؟ خب این‌ها اقوال مختلف تاریخ است. من با جمله‌ای که گذاشتم و گفتم صحت و سقم منابع تاریخی زیر سؤال است، می‌خواستم با تاریخ بازی کنم. حالا شما می‌گویید تمسخر، بعضی‌ها می‌گویند طنز، بعضی‌ها می‌گویند هجو، یک‌عده می‌گویند کنایه ... هر چه باشد این لحنی که فیلم دارد لب‌خند به لب شما می‌آورد، پس دچار افسردگی نمی‌شوید بلکه می‌خندید. خنده شما بر این تضاد و بی‌نظمی ست. اما این را هم یادمان هست که ما شاهکارهای معماری و خیلی چیزها داریم و «آن‌چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد» هستیم. این‌جا آدم‌ها اسیر واکنش‌های احساساتی خود هستند و بدون این‌که فکر کنند و سیستمی مطابق با داشته‌های فرهنگی خود پیدا کنند می‌خواهند با آسان‌ترین روش یک نظامی پیدا کنند و پیشرفت کنند.

خب باز هم می‌گویید مردم. قبل‌تر هم گفتید «ما ایرانی‌ها در این نوع نقد استاد هستیم...»
یعنی همه ما. من هم جزوش هستم.

چندجا در فیلم می‌گویید شاه‌ها یک شبه تکه‌هایی از چیزهایی را که در فرهنگ خوششان می‌آمد می‌آوردند و به زندگی ایرانی‌ها می‌چسبانند. این درست است. مثل این است که وقتی اتوموبیل به ایران آمد مردم می‌گفتند این‌ها اسب‌های شیطان هستند که به جای علف بنزین می‌خورند، اما آیا می‌شود از همه این‌ها نتیجه گرفت که ایرانی‌ها عقب افتاده و بی‌فرهنگ‌اند؟

اما در غرب هم این نگاه هست. فیلمی که یوسف شاهین درباره قاهره ساخته یا فیلمی که راجع به برلین به نام سمفونی یک شهر ساخته شده همین‌طور است؛ از برلین و قاهره انتقاد می‌کند. در فیلم قاهره میزانشن را طوری انتخاب می‌کند که پر از انتقاد است، ولی در قالب دیگری. حالا اگر من در قالب طنز انتقاد می‌کنم شاید اغراق شده به نظر می‌رسد. نمی‌شود گفت آن‌ها هم مردم و فرهنگ‌شان را خراب کرده‌اند.

خودتان می‌گویید انتخاب میزانشن. این یعنی نشان دادن ناهنجاری‌های شهری در تصویر. ولی در فیلم شما مردم شده‌اند ناهنجاری‌های شهر. مثلاً یکی از وجوه طنز فیلم تان این است که با مسئولین مصاحبه کرده‌اید اما فقط سکوت‌شان را نشان می‌دهید.

در مورد مردم سعی کرده‌ام آدم‌هایی از مناطق مختلف انتخاب کنم و هر تپیی در فیلم هست. این‌ها چهره‌های مردم ایران است. ما خودمان را هم در تصویر نشان داده‌ایم. فرهنگ ما این است که می‌خواهیم همه چیز را پیچیده نشان دهیم. اگر در این فیلم می‌بینید همه چیز ساده شده و تقلیل داده شده برای این است که قابل فهم شود و من عمداً این کار را کرده‌ام. مصاحبه‌ها هم بعضی‌هاشان صدا دارند ولی روی تصویر بدون کلام فرد گذاشته شده.

فکر می‌کنید آن آدم‌ها چه احساسی دارند وقتی فیلم را می‌بینند؟!

این بحث اخلاق در مستندسازی همه جای دنیا مطرح است و در فستیوال‌ها درباره آن کنفرانس‌ها می‌گذارند و به نتیجه‌ای هم نمی‌رسند. مهم این است که آدم‌ها فیلم را می‌بینند می‌فهمند حرف فیلم حرف درستی است. تماشاگر باورش می‌کند. آن آدم‌هایی که سوژه بوده‌اند هم احساس نمی‌کنند متضاد چیزی که گفتند در فیلم برداشت می‌شود یا از آن‌ها سوء استفاده شده باشد. فکر نمی‌کنم این کافی باشد. جایی دیگر راجع به مشاغل که صحبت می‌کنید انگار می‌گویید هیچ کار جدی‌ای در تهران انجام نمی‌شود، زنجیر پاره کردن و... نشان می‌دهید. یا کتاب‌فروشی را نشان می‌دهید و می‌گویید مردم کتاب تماشا می‌کنند تا این که کتاب بخوانند.

می‌خواستیم فضایی را نشان دهیم که بیش‌تر از آن که روشنفکری باشد روشنفکرنا است. من به آدم‌هایی که واقعا روشنفکر هستند توهین نمی‌کنم اما این فضا وجود دارد. برداشت‌های سطحی و اظهارنظرهای شخصی که در نهایت فرهنگ‌نهایی جامعه را درست می‌کند. شغل‌ها هم در ادامه آن شوخی است که در فصل قدیم هم هست. از تهران قدیم هم چند شغل نشان می‌دهیم. باز در تهران قدیم آبرومندانه تر است...

خنده

اقتلا آن‌جا اسم چندتا شغل را می‌برید. در تهران جدید که فقط زنجیر پاره کردن نشان می‌دهید. خود ما هم هستیم خوب. صدا بردار و فیلم‌بردار هستند و این شوخی که با مشاغل مدرن می‌شود خود گروه فیلمسازی را هم شامل می‌شود و فکر می‌کنم آن قدر لحن مستقیم است که تماشاگر می‌فهمد شوخی است و به دل نمی‌گیرد. می‌دانید یک فرهنگی در ایران هست که منفی‌بافی و خودکم‌بینی و مرغ همسایه‌غاز است رایج است. فکر می‌کنم اگر قدری از فیلم فاصله بگیرید می‌بینید همین را به کار گرفته‌اید. حس می‌کنم شما هم نسبت به ایرانی بودن تان حس منفی دارید.

شما بعد از دیدن فیلم نسبت به ایرانی بودن تان احساس منفی داشتید؟

نه ولی حس کردم شما نسبت به ایرانی بودن تان حس منفی دارید! (خنده)

(با خنده) نه من به ایرانی بودنم افتخار می‌کنم! ببینید روی این فیلم نقد نوشته‌اند که ما تا به حال چنین تصویر مدرنی از تهران ندیده بودیم. و تهران را با نیویورک و شهرهای بزرگ دنیا مقایسه کرده‌اند.

در بخش پیشرفت صنعتی و ماشین‌نیزم بله ولی در زمینه فرهنگ حس منفی داده می‌شود. برای این که از دستم راحت شوید برویم سراغ فرم فیلم. موتیف‌های شما شامل تهران قدیم و جدید، موسیقی قدیم و جدید، مرد ترک‌زبان، کارشناس‌ها، گروه فیلمسازی،... در طول فیلم تکرار می‌شوند و یک فرم می‌سازند. پروسه آن را توضیح می‌دهید؟ بله من از اول به آن فکر کرده بودم. فیلم سه روایت اصلی دارد و یکسری روایت فرعی. روایت‌های اصلی این است که یک گروه فیلمسازی فیلم می‌سازند، یک فیلم قدیمی پیدا می‌کنند و فیلم جدید را هم ادامه می‌دهند. این سه بخش در کنار هم نشان داده می‌شوند. ما در راف کات یک فیلم ۴۸ دقیقه‌ای از قدیم داشتیم که بعد از آن تهران جدید می‌آمد، یعنی این دو بخش پشت سر هم بود. گفت و گوها هم قرار بود لابه‌لای بخش تهران جدید استفاده شوند. کاری که در تدوین‌نهایی با علی محمد قاسمی کردیم این بود که همه فیلم را به طور انقلابی به هم بریزیم و یک ساختار خیلی مدرن‌تر انتخاب کنیم. در واقع ایده اولیه فیلم مدرن بود و استفاده از موتیف‌ها در فیلم‌نامه هم بود اما خیلی تعدادشان بیش‌تر بود. دوستانم به من مشورت‌های مفیدی دادند مثلاً آقای

کریمی می‌گفتند در درام دوبار می‌توانی تکرار کنی اما سه بار درست نیست. کمی جای موتیف‌ها عوض شد و کارکردشان هم تغییر کرد و همین‌طور تأثیرشان. ریتم فیلم هم تند شد.

ایده موسیقی چطور؟

از اول بود. می‌خواستیم موزیکال باشد.

کمی هم معرفی تغییرات روحیه اجتماعی از طریق موسیقی در فیلم هست.

البته در فیلم مستند موسیقی جا ندارد اما چون ما همه قواعد مستند را به هم ریختیم این را هم ندیده گرفتیم.

به میان فیلم که می‌رسیم بیش‌تر به تهران جدید و سیر تحولات تاریخی مثل انقلاب و غیره می‌پردازید. گاهی نمایی

از حرکت گروهی مظفرالدین شاه و همراهانش را تکرار می‌کنید که در فرم به هم‌ریخته فیلم جا دارد اما توجیه

دیگری هم برای آن دارید؟

برای من نگاه مظفرالدین شاه در آن نما خیلی جالب بود. اول تکرارش این‌قدر زیاد نبود ولی وقتی فیلم مخملباف را دیدم که استفاده کرده بود دوباره از آن استفاده کردیم و به‌نظم رسید بیش از یک نگاه ساده حرف دارد و یک جور ترجمان تضادهای آن دوران که باعث شده فرهنگ غنی ما وارد خواب شود. از یأس و افسردگی و خودکم‌بینی گرفته تا خودبزرگ بینی و اشرافیت توخالی که دارد رو به زوال می‌رود، همه در این نگاه او هست. از ضعیف‌النفس بودن او تا سبیل و کالسکه و لباس فاخرش. این تضادها در نگاه او هست، حداقل برای تماشاگر ایرانی.

موسیقی رپ ایرانی را فقط برای معرفی یکی از انواع موسیقی زمانه استفاده کردید یا نقد کرده‌اید؟

البته موسیقی این قسمت قدیمی بود و تغییر کرد. انتخاب سریع و دم دستی‌ای بود. در نسخه نهایی آمد. تنها موسیقی جدید فیلم که کاملاً به روز و معرف زمان ماست مربوط به تیتراژ پایانی است که محسن نامجوست، و به نظر من او پدیده موسیقی امروز ایران است.

در بخش موسیقی رپ تصویر رژه‌های تهران قدیم است.

بعضی‌ها احساس کرده بودند که آن موسیقی قدیمی که روی این صحنه بود نفی‌کننده آن نیست و می‌خواستیم موسیقی نفی‌کننده باشد که نگویند تبلیغ آن نظام است. برای همین این را گذاشتیم که دیگر خوب بدویراه بگوید! جالب این‌که خارج از ایران که می‌دیدند می‌گفتند چقدر نظام شاهنشاهی را مسخره کرده‌اید.

از فیلم تهران ۵۱ خسرو پرویزی ایده گرفته‌اید، نه؟

کمی از تصاویرش استفاده کردم.

بازسازی کرده‌اید.

نه از راش‌هایش استفاده کردم.

صحنه‌هایی مثل گلاویز شدن مردم در خیابان را چطور؟ این صحنه در آن فیلم هم هست.

بله اما در فیلم ما یک بازی هست که در نریشن می‌گوید مردم تفاهم دارند و لی تصویر دعوا را نشان می‌دهد. حس می‌کنم زبان آن فیلم کهنه است.

خب تهران ۵۱ است دیگر.

خنده

در تهران ۵۱ این تم کم‌رنگ دریافت می‌شود که در مسیر صنعتی شدن تهران ارزش‌های اخلاقی مردم خدشه دار شده است.

گذاشتن این صحنه در **تهران انار ندارد** برای من این معنی را داشت که ما خودمان را جزئی از جامعه شهری نمی‌بینیم. همه چیز بسته به ارتباط‌های شخصی ماست. اگر شما فامیل من باشی در خیابان بهات راه می‌دهم اما با غریبه دعوا می‌کنیم، و فکر نمی‌کنم او هم جزئی از دایره شهری است بلکه احساسی فکر می‌کنم. در جامعه غربی شهروند می‌داند که فرد روبرویش جزء یک سیستم است مثل خود او.

بخش‌های تهران جدید را بر چه اساسی فیلم‌برداری کردید؟ منظورم این که «چی بگیریم» است.

در مستند از مجموعه راش‌ها استفاده می‌شود ولی زمان فیلم‌برداری یک‌چیزهایی مشخص بود، مثل شلوغی میدان توپخانه، یا اتوبان‌ها. گروه هم که مشخص بود....

منظورم این است که در مونتاژ خیلی خرد است مثلاً در تهران قدیم چیزی را نشان می‌دهید بعد همان موضوع را در تهران جدید مقایسه می‌کنید. انگار فیلم‌برداری تهران جدید و انتخاب راش‌های تهران قدیم را بر اساس انتخاب موضوعی مشترک که در فیلم‌نامه است انجام داده باشید.

نه زمان فیلم‌برداری این‌قدر خرد نبود، کلی‌تر می‌گرفتیم. یک‌سری مسائل کلی قرار بود مطرح شود، بعد در مونتاژ خرد شد.

گفت و گو با مجتبی میرتهماسب

درباره کارنامه‌اش و فیلم رودخانه هنوز ماهی دارد

سه سال از ساخته شدن آخرین فیلم‌های مجتبی میرتهماسب می‌گذرد، با این حال ما هم نه به دو فیلم آخر او (ساز مخالف و صدای دوم ۱۳۸۳)، بلکه به رودخانه هنوز ماهی دارد (۱۳۸۰) پرداخته‌ایم. میرتهماسب مستندساز و عضو انجمن مستندسازان سینمای ایران و از سال ۱۳۸۴ تا امروز عضو هیئت مدیره و دبیر انجمن است، با «صدا» وارد سینما شده و عضو انجمن صداپردازان سینمای ایران نیز هست، اما بی‌صدا کار می‌کند و فیلمساز پرسروصدایی نیست، در عوض فیلمساز پرکاری است و در حال حاضر چند پروژه را با هم انجام می‌دهد. میرتهماسب سال ۱۳۷۴ در رشته کارشناسی صنایع دستی از دانشگاه هنر تهران فارغ‌التحصیل شده اما از سال ۱۳۶۹ و همزمان با ورود به دانشگاه فعالیت‌های فیلمسازی‌اش را آغاز کرده است؛ فیلم‌ها و مجموعه‌های مستند نشان (۱۳۷۵)، مجموعه ۹ قسمتی درباره صنایع دستی ایران با نام کودکان سرزمین ایران (۱۳۷۵)، اولین حضور (۱۳۷۸)، تمبر (۱۳۷۹)، رودخانه هنوز ماهی دارد (+تهیه‌کننده ۱۳۸۰)، ساز مخالف (+تهیه‌کننده ۱۳۸۳)، صدای دوم (+تهیه‌کننده ۱۳۸۳)، خانه در گذشته ماست (۱۳۸۴) - کارگردانی و تدوین مشترک با حامد محمدطاهری را ساخته و ونیز، رویا و کشمکش (+تهیه‌کننده ۱۳۸۳) و تیاتر، الماس (+تهیه‌کننده ۱۳۸۳) را در مرحله تدوین دارد.

گفت‌وگویی ما حول روش‌های مستندسازی او از انتخاب ایده تا پخش، و تجربه‌های او در ساخت رودخانه هنوز ماهی دارد می‌گردد، دو فیلم آخرش ساز مخالف و صدای دوم را به علت آنکه توقیف هستند با توافق هم کنار گذاشتیم تا شاید بعدها امکان پرداختن به آن فراهم شود.

ن.ن

گفتید مشغول تحقیق یک فیلم و فیلمبرداری فیلم دیگر و مونتاژ یک فیلم دیگر هستید... درباره این چند پروژه

توضیح می‌دهید؟

چند پروژه را باهم کار می‌کنم، البته به دلیل مشکلات اقتصادی. چون یک فیلم سینمایی می‌خواستم بسازم که دو سه سال وقتم را گذاشتم اما نشد. از فروردین امسال پروژه طولانی مدتی را با محمدرضا درویشی شروع کردم بر اساس کاری ایشان که بر روی موسیقی عبدالقادر مراغه‌ای آهنگساز قرن هشتم دوره تیموریان انجام می‌دهد، و تصنیف‌های او را بازخوانی می‌کند. تنظیم جدیدی انجام داده‌اند و با گروه‌شان اجرا می‌کنند.

چه چیزی از آن موسیقی‌ها در دست دارند؟

نت‌هایش را. البته نت به زبان دوره خودش است ولی اوایل این قرن به‌وسیله ترک‌ها و محققین آمریکایی و انگلیسی نت‌اسیون جدید انجام شده. تا الان ریشه‌های موسیقی ایران را در دوره قاجار می‌دانستیم اما این کار آقای درویشی نشان می‌دهد این ریشه چهارصد سال عقب‌تر است. با یک گروه ده نفره و به خوانندگی همایون شجریان حدود دو سال است کار می‌کنند. هفت ماه هم هست که مطابق با برنامه آنها هفته‌ای دو جلسه فیلمبرداری می‌کنم که احتمالاً تا آخر سال هم ادامه خواهد داشت. دغدغه من آن موسیقی‌ای است که با این کار آقای درویشی دارد از دل تاریخ بیرون کشیده می‌شود.

فیلمی که در حال مونتاژ هستی چه فیلمی است؟

دو فیلم در مرحله مونتاژ دارم. یکی مستندی به سفارش سازمان ورزش شهرداری است که در مورد فوتبال محلات دارم می‌سازم و در مرحله مونتاژ است. این کار نه در مورد فوتبال حرفه‌ای و نه آماتور است، بلکه در مورد علاقه‌های بچه‌های شهر به فوتبال است که با کمترین امکانات بازی می‌کنند. یکی دوتا نوجوان و رشدشان در این فضاها را دنبال می‌کنم. کار دیگری که در دست دارم درباره آقای همایون صنعتی‌زاده است یکی از نوابغ ایرانی که پیرمردی است با بیش‌تر از هشتاد سال سن و خیلی از کارهای بزرگ فرهنگی را در این مملکت ایشان انجام داده. از تأسیس انتشارات گرفته تا چاپ کتاب کودک. یکی از کارهای جذاب ایشان مجموعه‌ای به نام گلاب زهرا در لاله‌زار کرمان است. در این دشت از قبل از انقلاب خشخاش کشت می‌شده و الان ایشان گل را جایگزین خشخاش کرده و با شیوه‌های خودش طوری پیش رفته که کشاورزها فهمیده‌اند بهتر است زمینه کاری را به این سمت تغییر دهند. مخصوصاً در فصل گل اینجا هکتارها زمین زیر کشت گل است و تأثیری که در منطقه داشته غریب است، محصولش هم جزو مارک‌های جهانی است و روغن گلش در لوازم آرایش دنیا استفاده می‌شود. همسرشان مرحوم شهین صنعتی هم پایه‌پای ایشان کار می‌کردند. خانم ایپکچی در حال تدوین این فیلم هستند.

مستندی که در حال تحقیق هستی چه کاری است؟

فیلمی است درباره پاک‌سازی مین در مناطق جنگی، که احتمالاً در آذر فیلمبرداری می‌شود. در منطقه خوزستان، کردستان، ایلام و عراق. ایده‌اش هم یک گروه پاک‌سازی مین است در بخش خصوصی، شرکت ایمن‌سازان عمران پارس، که اولین و مهمترین شرکت پاک‌سازی مین در ایران هستند که پروژه‌ها می‌گیرند و پاک‌سازی می‌کنند. من با فعالیت آنها همراهم و با آقای امامی تحقیقات آن‌را انجام می‌دهم.

وقت کم نمی‌آید؟!

خنده. من تمام این سال‌ها همیشه یک کار در دستم داشتم و تمرکز می‌کردم اما الان ناچار شده‌ام. چون گفتم که سه سالی کار نتوانستم بکنم.

چطور با کار صدابرداری وارد کار سینما شدید؟

سینمای من در چهارده سالگی شروع شد. این شانس را داشتم که در چهارده سالگی بروم سر فیلم دونه امیر نادری، به دلیل حضور نظام کیایی که شوهرخواهرم هستند و صدابردار آن فیلم بود. مجذوب امیر نادری شدم. همیشه به نظام می‌گویم شانس آوردم وقتی باهات آمدم سر کار تو سر کار یک فیلمفارسی‌ساز نبودی! آن زمان سینما را که نمی‌شناختم ولی شخصیت امیر نادری خیلی رویم تأثیر گذاشت. اصلاً بیش‌تر او را در لحظاتی غیر از فیلمبرداری می‌دیدیم. سال بعدش هم که فیلم **آب باد خاک** را می‌ساخت مواقعی را خانه خواهرم و نظام می‌گذراند و من آنجا همه‌اش پای کلامش می‌نشستم.

چه چیزی مجذوبتان می‌کرد؟

این آدم یک جنونی داشت نسبت به سینما... پلان اولی که از سینما و فیلم ساختن دیدم جدیت و عشق دیدم و در واقع تلاش بی‌وقفه. و این شد الگوی من در فیلمسازی. دیگر رویای من در سن چهارده پانزده سالگی سینما بود و الگویم هم امیر نادری. متأسفانه بعد از رفتنش از حضور خودش محروم شدم اما فکر می‌کنم همچنان انرژی و صداقت و ایمانی که داشت با من مانده.

در آن دوران ارتباطتان را با سینما چطور حفظ کردید؟

من تعطیلات را با نظام می‌رفتم سر کارهای مختلف. همیشه به خودش هم می‌گویم و از این بابت ممنونش هستم چون او رابط من با سینما بود. قبل از دیپلم بیشتر مطالعه می‌کردم و با او سر کارها می‌رفتم تا زمان دیپلم که با نیت رفتن به دانشگاه سینما تاتر و صداوسیما وارد کنکو شدم اما در مصاحبه‌های ایدئولوژیک آن زمان رد شدم. دوست هم نداشتم سال بعدش شرکت کنم چون همزمان کار هم می‌کردم. سال اول دانشگاه که بودم در دو کار سینمایی دستیار نظام بودم. اینطوری به نوعی با صدا وارد سینما شدم.

چرا مستند؟

دورانی توانستم در تلویزیون کار کنم که دوران خوبی بود حداقل برای شناختن ژانر تلویزیون، و همینطور جرقه‌ای برای اینکه سینما را از شاخه مستند هم می‌شود آغاز کرد. سال‌ها به عنوان دستیار صدا سعی کردم تخصص پیدا کنم ولی کنارش عکاسی و فیلمبرداری هم می‌کردم و همه این‌ها به نیت فیلم‌ساختن بود. الان بیشترین طرح‌هایم مال همان دوران است چون تشنه تحقیق و نوشتن بودم.

کار با محسن مخملباف کجای دوران کاری شماست؟

کار صدا را تا حد حرفه‌ای رساندم و جزو آخرین کارهایم در سال سال هفتاد بود که با نظام صدای **سلام سینما** را گرفتم. از همین‌جا دوستی من و مخملباف شروع شد و با پیشنهاد ایشان اولین کار مستقل صداپرداری من صداپرداری **گبه** بود. بعدها از من خواست در فیلم‌های سمیرا کمکش کنم و من هم تا قبل از رفتن‌شان در کارهای سمیرا و خود محسن بودم؛ **تخته‌سیاه، روزی که زن شدم، سفر قندهار...**

فیلمسازی را کی آغاز کردید؟

بعد از این دوران موقعیتهایی پیش آمد که فیلمسازی را شروع کنم. خودم دوست داشتم با کارهای مستند شروع کنم چون طرح‌هایی که داشتم و بیشتر اجرایی بودند، مستند بودند. توانستم اولین فیلمم را در مجموعه **کودکان سرزمین ایران** که آقای سرهنگی تهیه‌کننده‌اش بود بسازم به نام **نشان**. که طرح و تحقیقش را از قبل آماده داشتم. اینجا سال ۷۵ بود. این پروژه افتخاری بود که کنار آقای اصلانی مشاور و تدوین‌گر باشم و کنار ۳۲ کارگردان دیگر که جوان‌ترین‌شان بودم. بعد هم تهیه‌کننده‌ای از شبکه دو ساخت مجموعه مستندی را به من سپرد با توجه به اینکه فارغ‌التحصیل صنایع دستی بودم. دلیلی که من برای آن کار انتخاب شدم دلیل درستی بود؛ چون کار در مورد معرفی صنایع دستی ایران بود که تخصص من بود چون این رشته را خوانده‌ام. قبل از اینکه سراغ من بیایند طرحش را آقای محمدرضا یوسفی داده بودند و برای هر قسمت یک طرح مستند داستانی نوشته بودند. تحقیقاتش کم داشت و موضوعاتی با اولویت بالاتر را هم جایگزین کردم و قصه‌ها را هم بازنویسی کردم. محدودیتی هم وجود داشت از این نظر که مخاطب ما نوجوانان بود و نمی‌بایست چندان تخصصی‌اش می‌کردیم. پیرنگ کمرنگ داستانی هم به‌خاطر همین ایجاد کشش بود. در واقع توانستم موضوعی را که دوست دارم در قالبی که می‌پسندم قرار دهم. محدودیت‌های خودش را هم

داشت چون برآوردی که داشتند برای هر فیلم سه روز فیلمبرداری در نظر گرفته بودند با یک روز مونتاژ و دستمزدهای خیلی کم. چون در دوران خدمتم بود ترجیح دادم کار کنم تا از سینما دور نباشم. اجباری که باعث شد صنایع دستی بخوانم در نهایت منجر به ساختن هشت فیلم صنایع دستی شد. این‌ها همه در دوران سربازی‌ام بود. این پُرکاری در زمینه مستند من را کانالیزه کرد.

از ابتدا با تهیه کننده شروع کردید... چطور شد که الان شخصی کار می‌کنید؟

اولین باری که برای ساختن فیلم سینمایی اقدام کردم اواخر خدمتم بود و همزمان شد با آمدن آقای کیمیای به ایران برای ساختن **ایران سرای من است**، که در کرمان فیلم‌برداری می‌شد. با کمال افتخار از کار خودم کنار کشیدم و ایشان را همراهی کردم و الان هم افسوس می‌خورم که چرا آن فیلم به آن سرنوشت دچار شد. این ماجرای غم‌انگیز یک‌ساله من را از سینما دور کرد. همین ماجرا باعث شد من از آن سال به بعد مطلقاً سراغ تهیه‌کننده نرفتم. کم‌کم شروع کردم دوباره به مستندسازی و سعی کردم در محیط باشم و کارهای مختلفی مثل عکاسی و صدابرداری و دستیاری کنم. به نوعی از مازاد درآمدی که از این کارهای درمی‌آمد به خودم وام می‌دادم و مستند می‌ساختم.

چرا می‌گویید کار سفارشی انجام نمی‌دهید؟ ساختن مستند در پی سفارش انجام می‌شود.

کار سفارشی به این معنا که کسی پروژه‌ای راه انداخته و من را برای آن انتخاب کرده چرا. به شرطی که موضوع برایم جالب باشد. وارد حریمی می‌شوم که برایش انتخاب می‌شوم. اما در مورد ایده‌های خودم هیچ‌وقت نتوانسته‌ام کسی را پیدا کنم که او هم همین موضوع مسئله‌اش باشد و با من همراهی کند. دیگر این انرژی را برای پیدا کردن سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده نمی‌گذارم، می‌گذارم برای کار.

چطور شد در تلویزیون نماندید؟

همان سال‌های اول دانشگاه که رفتم تلویزیون کار کردم با اینکه این دوران مرا به مستندسازی هدایت کرد اما همان زمان مقاله‌ای چاپ شد از آقای مختاری که مبنایش بر این بود که نظام تلویزیون هنرمند را تبدیل به کارمند می‌کند. یک روز جلوی اتاقی ایشان را دیدم و گفتم من این را خواندم و با این مقاله تصمیم عوض شد چون نزدیک بود کارمند رسمی تلویزیون شوم. بعد از مدتی هم در آخرین فیلمی که آقای مختاری برای تلویزیون ساخت راجع به ساخت نیروگاه شهید رجایی، دستیارشان شدم و واقعا استاد من هستم.

روشی که در فیلمسازی برای خود دارید نتیجه آموزش تجربی است یا چیز دیگر؟

بخشی که مربوط به شناخت سینما است قبل از اینکه دیپلم را بگیرم اتفاق افتاد. هرچه کتاب ترجمه شده بود در آن دوران خواندم و عادت داشتم موضوعات را دسته‌بندی کنم. آموزش دو وجه دارد یکی جمع کردن اطلاعات است که در این دوران برایم انجام شد، اما سینما را با کار یاد گرفتم. شانس داشتم که کنار سینماگران خوب ایرانی باشم و یاد بگیرم. با پرویز کیمیای، مخمباف، اصلانی، مختاری... بودن با این‌ها یا حتی نوشته‌هاشان برایم آموزش بود.

معمولا این سؤال را می‌پرسم چون حس می‌کنم مستندسازها هر کدام به شیوه خودشان کار می‌کنند... چهارچوبی نیست.

وقتی می‌گوییم ویژگی‌های سینمای مستند ایران، من نمی‌توانم تعریف مشخصی برایش پیدا کنم. به نظر من ما سینمای مستند ایران نداریم بلکه سینمای مستند اشخاص داریم. افرادی هستند که سینماشان مستند است ولی هر کدام شیوه‌های تولید خودشان را از سرمایه‌گذاری تا پخش دارند که در مورد دیگران ممکن است جواب ندهد. همانطور که ۱۱ سال از شروع مستندسازی من

می‌گذرد و توانسته‌ام شیوه‌های خودم را داشته باشم تا از ایده خودم را به بازار وصل کنم و به کسی هم توصیه نمی‌کنم چون معلوم نیست شخص دیگری با شیوه‌های من جواب بگیرد. حتی عمداً شیوه خودم را توصیه نمی‌کنم چون ممکن است شخصی برعکس من شانس پیدا کردن تهیه‌کننده را قبل از آغاز کار داشته باشد. یا در مورد انتخاب موضوع دیگر معروف یا متهم شده‌ام به اینکه سراغ موضوعاتی می‌روم که امیدی به پخشش نیست.

ته ذهن تان را که بگردید فکر می‌کنید چرا این کار را می‌کنید؟

چون تازه این جاست که می‌توانم بگویم هستیم. آن عمری که با بیکاری می‌خواهد تلف شود و انرژی‌ای که برای جذب سرمایه و اثبات خودم به آدم‌ها باید بگذارم با کمی مشقت بیشتر می‌روم فیلم می‌سازم. با اینکه در مورد بعضی کارها مثلاً مثل دو مستند موسیقی، مطمئنم که نمایش داده نمی‌شود.

آیا می‌توان گفت دغدغه ثبت دوران دارید؟ ده سال بعد این فیلم‌ها سندی هستند از اینکه مثلاً در ده هفتاد و هشتاد وضعیت موسیقی در ایران چطور بوده. به این چیزها فکر می‌کنید؟

در واقع تنها چیزهایی که فکر می‌کنم همین‌هاست! اگر به اینها فکر نکنید نمی‌توانید شیوه‌ای طراحی کنید. در شهر من کرمان به فیلم‌های خنده‌دار می‌گویند فیلم کُمدی. من فیلمساز کُمدی شده‌ام! چون فیلم می‌سازم و می‌گذارم توی کُمد! البته همین‌جا اعلام می‌کنم که با علاقه می‌سازم و با چنگ و دندان به هر جا می‌زنم تا به آدم‌ها نشان دهم. در دایره بزرگ آشنایانی که دور من هست کسی نبوده که صدایش نکنم تا فیلم‌هایم را ببیند. چون من فیلم می‌سازم که دیده شود. آقای کیارستمی همیشه یک مثال خوبی دارند که می‌گویند مثل این است که یک جوانه روی زمین است که رویش برف آمده، حالا یا برف می‌شود یا جوانه رشد می‌کند و از زیر آن می‌زند بیرون. مطلقاً خودآزاری ندارم و یا با این شیوه فیلمسازی نمی‌خواهم چیزی را ثابت کنم. بلکه امید دارم وقتی خلق شود کار خواهد کرد.

یادم هست یک‌بار گفتید در مراحل تولید نمی‌خواهید نامحرمی را وارد کار کنید. درباره تهیه‌کننده حرف می‌زدید؟

گاهی با افرادی به عنوان تهیه‌کننده یا سرمایه‌گذار بر می‌خورم که واقعاً نامحرم یا غریبه میدانم‌شان. مثلاً... من دوستان بسیار زیادی در عرصه موسیقی دارم و در موقعیتی بودم که تمام اتفاقات موسیقی دور من بود و دیدم خطاست اگر بگذرم و ثبت نکنم. طوری بود که در فاصله ۷۹ تا ۸۲ هر اتفاقی می‌افتاد من را خبر می‌کردند و من فیلم می‌گرفتم. این‌جا دیگر نمی‌توانستم شیوه طراحی شده‌ای داشته باشم. اینکه می‌گویم نامحرم، برای این است که خیلی تلاش کردم به کسانی بفهمانم دارم این کار را می‌کنم اما همه می‌گفتند برآورد یا زمان‌بندی بده. می‌گفتم با این خصوصیتی که این کار دارد نمی‌توانم زمان‌بندی بدهم حتی نمی‌توانم بگویم آخرش چی می‌شود. می‌دانید، اعتماد نمی‌کنند.

ظاهراً کار آقای درویشی هم چنین روند طولانی‌ای دارد و دست‌آخر خودتان دارید تنهایی انجامش می‌دهید.

بله اتفاقاً این کار را هم دو سال و نیم است در جریانش هستم ولی هر بار خواستم شروع کنم آقای درویشی نگذاشتند و گفتند ما دیوانه‌ایم، تو دیگر برو زندگیت روبکن! تا اینکه فروردین ۸۶ جایی همدیگر را دیدیم و کار گروه‌شان به جایی رسیده بود که گفتند نمی‌توانم دیگر بگویم نیا، ولی توصیه هم نمی‌کنم بیایی. من هم رفتم و از آن زمان همراهی‌شان کردم. برای شروع معطل تهیه‌کننده نشدم اما در حین کار تلاش خوردم را کردم.

طرحش را به چه جاهایی پیشنهاد دادید؟

گفتم خب کار درباره موسیقی است پس تلویزیون و مرکز گسترش که هیچی. چون هنوز مسئله‌شان این است که مثلا تار را در تصویر نشان بدهند یا نه. ولی فکر کردم روی فرهنگستان هنر می‌توانم حساب کنم. طرح و برآورد دادم و تازه فهمیدم سال آینده فرهنگستان همایش عبدالقادر مراغه‌ای دارد البته بدون اینکه ماجرای آقای درویشی را بدانند و فقط بر اساس اهمیت عبدالقادر مراغه‌ای بود. گفتم پس اصلا به این فیلم نیاز دارند. رفتم جلو ولی بن‌بست بود. گفتم من دنبال پول نیامده‌ام یک پروژه دارد انجام می‌شود شما به این پروژه پول بدهید نه به من. گفتند نداریم. می‌دانید، این‌ها فقط برای آدم غم می‌آورد. من از طرف اطرافیان و خانواده‌ام متهمم به دیوانگی، اما فکرم را نمی‌توانم عوض کنم. البته این مطلقا سرنوشت محتوم نیست بلکه انتخاب من است که این‌طور هستم. چون می‌دانم کار کردن جواب می‌دهد. بالاخره این فیلم‌های کمدی را در می‌آورم بیرون!

شما با فیلمنامه مستند چه کار می‌کنید؟ برخوردتان با آن چیست، آیا به نوشتن طرح و ایده‌ها بعد از تحقیق و قبل از فیلم‌برداری، و نوشتن طرح تدوین شده بعد از فیلم‌برداری اهمیت می‌دهید؟

خیلی دوست دارم در مستند به یک فیلمنامه کاملی برسیم. گاهی پیش از فیلم‌برداری ممکن نیست چون موضوعات من اغلب در دراز مدت ساخته می‌شود. پیش بینی‌ای نمی‌توانم داشته باشم و فقط موضوع را با نگاهی که خودم دارم همراهی می‌کنم تا پایان. وارد کنش‌ها و واکنش با موضوع می‌شوم و موضوع را حتی ممکن است در موقعیت‌هایی قرار دهم که بر اساس سؤال و نگاه خودم واکنش‌هایش را بسنجم و فیلم بگیرم. اغلب طرح کفایت می‌کند.

همیشه فکر می‌کنم در نهایت حس کردن یک تهیه‌کننده حتی فرضی به نفع کار است. یک موجود مقاومت‌کننده که باعث شود نقشه کار هرچه شفاف‌تر و غنی‌تر شود.

من اعتقاد دارم رسیدن به این توانایی از دل تحقیق بیرون می‌آید. پس اگر خوب و درست تحقیق کنی به همین چیزی که می‌گویند ختم می‌شود. قبل از اینکه تحقیقاتم کامل نشده اصلا احساس امنیت نمی‌کنم که دوربینم را روشن کنم. از دل تحقیقات ایده‌ها بیرون می‌زند و مجموعه تحقیقات به من زاویه نگاه نسبت به موضوع را می‌دهد. آن وقت قطعاً برایش طرح اولیه دارم. حداقل می‌دانم شروعش این‌جاست و مسیرش این است. مثلا می‌دانم این یک آدمی است که با یک ساک محتوی این وسایل دارد می‌رود مثلا به سمت شیراز. از اینجا دیگر به دنبالش می‌روم ببینم با چی می‌رود و چه کار می‌کند. ممکن است حتی وسط راه مقصدش را ناگهان تغییر دهد. با موضوع برخورد آزاد می‌کنم. اما قبل از روشن کردن دوربین باید به همه چیز اشراف داشته باشم.

پس به نظر شما تهیه‌کننده فقط فرض کردن اش خوب است!

خنده. می‌دانید، در ایران طوری است که باید بین فیلمساز و تهیه‌کننده اعتماد وجود داشته باشد تا کار را به فیلمساز بسپارند و این اعتماد انگار باید در عمل اثبات شود. امیر نادری وقتی خواست **دونده** را بسازد چیزهایی نوشته بود و برد به کانون. آنها گفتند این که فیلمنامه نیست ما این‌ها را می‌دهیم به آقای بهروز غریب‌پور تا برایت فیلمنامه کند. وقتی آماده شد آقای نادری گفت به‌به همانی است که من می‌خواستم، و رفت فیلمنامه را گذاشت کنار و کار خودش را کرد. ولی وقتی فیلم آماده شد همه فهمیدند او چه کار می‌خواسته بکند. در عمل ثابت شد، ولی قبلش کسی اعتماد نمی‌کرد. بعد هم تلویزیونی که حاضر نبود **دونده** را تهیه کند به امیر نادری گفت فیلمنامه بعدی‌اش را بیاورد. آقای نادری هم یک کاغذ گذاشت و یک خط رویش کشید و بالایش هم یک دایره، و گفت این یک بیابان است و این هم امیرو، می‌خواهم این را بسازم. گفتند برو بساز!

تا به حال خودتان تهیه‌کننده بوده‌اید؟

برای کارهای خودم تهیه‌کنندگی می‌کنم. زمانی بود که وام و غرض می‌گرفتم و از زندگی‌ام می‌زدم تا فیلم بسازم اما الان این‌طور نیست. برایش فایل مالی باز می‌کنم و کار را تعریف می‌کنم و حتماً به جایی می‌رسانمش. در این چند سال گذشته چندین کار تهیه‌کنندگی کرده‌ام و حتی همکار تهیه‌کننده بین‌المللی بوده‌ام. دو سال پیش خانم سودابه مرتضایی از اتریش آمده بودند و می‌خواستند فیلمی بسازند و سرمایه‌گذار داشتند و من تهیه‌کنندگی کردم و اتفاقاً با اولین فیلمش رفت ایدفا در آمستردام شرکت کرد. الان هم برایم جالب است که شبکه آرته با من تماس گرفته و برای همکار تهیه‌کننده در یک پروژه‌ای در مورد تاریخ ایران انتخاب کرده‌است.

در مورد مستند رودخانه هنوز ماهی دارد، موضوع تان دکتر احمد نادعلیان است. وقتی موضوع یک انسان است برای آشناسازی چه راه‌حلهایی پیدا کرده‌اید؟

وقتی قرار می‌شود از کسی فیلم بسازم دیگر من و او با هم غریبه نیستیم. یک‌سری رفیق یا دوتا دوست هستیم که داریم فیلم می‌سازیم. برای همین دوربین آن وسط حس نمی‌شود. با اینکه خیلی وقت‌ها خودم فیلم‌برداری می‌کنم و پشت دوربین هستم دوربین را نادیده می‌گیرند و صحبت‌ها بکر پیش می‌رود. وقتی محمدتقی جلیلی برادر ابوالفضل جلیلی که نقاش-فیلمساز است گفت آدمی هست به نام احمد نادعلیان که از انگلیس آمده، و رفته پلور و روی سنگ‌های رودخانه طرح ماهی می‌کشد، گفتم اگر فیلمش را نمی‌سازی من می‌سازم. از طریق دوستان نقاش با ایشان تماس برقرار کردم و فردایش رفتم پلور و دیگر تا دو ماه مرتب هفته‌ای دوسه روز می‌رفتم آن‌جا. با خودش، مادرش، پسرش و همسرش کاملاً آشنا شدم و پیش‌شان می‌ماندم و دیگر رفیق بودیم. باورش نمی‌شد و فکر می‌کرد مگر چی است که ازش فیلم ساخته شود؟ اوایل به او می‌گفتم فقط برایم جذاب است و معلوم نیست فیلمی ساخته شود. این را هم بگویم که عکس‌ها و تحقیقاتم را جمع کردم و اصلاً برایش سناریو نوشتم.

این فیلم مستند پرتره است اما با خود فرد مورد نظر که دکتر احمد نادعلیان است چندان در تماس نیستیم و بیش‌تر کارهایش و واکنش محیط اطرافش را می‌بینیم.

بله من وقتی پرتره می‌سازم به این توجه می‌کنم که این چهره چه کاری انجام داده، چون بدون آن کار که اصلاً موضوع جذابی نبود. کار او را فاکتور اهمیت آن چهره می‌گیرم. در مورد نادعلیان هم این‌طوری شد که عجیب‌ترین وجهش این بود که دکترای فلسفه‌اش را در انگلیس گرفته و آمده صاف رفته شمال و چیزی هم از مال دنیا نداشت. روی تپه چادر زده بود و خانواده‌اش را هم از انگلیس آورده بود آن‌جا. مدل این آدم عشایر است.

ایده‌اش برای کاری که می‌کرد چه بود؟ و چرا این چندان در فیلم مشخص نیست.

او با رودخانه و آب و ماهی تمام خاطرات کودکی‌اش را گذرانده، اما حالا آمده با جایی مواجه شده که دیگر نه ماهی هست، نه رودخانه آن شکل را دارد. برای این‌که آن خاطره را برای خودش زنده نگه دارد این کار را شروع کرده. مخصوصاً که بر اساس تحصیلش و شناختی که از هنر مدرن دنیا دارد فهم بالایی هم از لندآرت و پرفورمنس و حتی از طبیعت داشت. همه این‌ها عواملی بود که من او را بشناسم. اما چیزی که من دیدم و تصمیم گرفتم همه این‌ها را کنار بگذارم و فیلمم را بر اساس آن بسازم این بود که این آدم در آن روستا غریبه بود. می‌دانید، همه آدم‌های روستا موجودی را می‌دیدند که نمی‌شناختند. بعد هم اصلاً ندیده بودند چه کار می‌کند و اگر هم دیده بودند نفهمیده بودند چی است. این آدم وارد جهانی شده و کاری انجام می‌دهد ولی در فهم متقابل او و جهان یک مشکلاتی وجود دارد. موضوع فیلم من این شد که این آدم چطور خودش را می‌فهماند.

چهارچوب سناریویی را که می‌گویید بر چه اساسی نوشتید؟

نکته اصلی‌ای که به شیوه‌های خودم برمی‌گردد این بود که نمی‌خواستم احمد نادعلیان را رها کنم و از او فیلم بگیرم. دلیل اینکه دیده نشده بود این بود که در کنج خلوتی کار می‌کرد و من موقعیت متضاد آن را به وجود آوردم و برای همین در فیلم برای اولین بار او با مردم روستا حرف می‌زند. خود او می‌گوید دیگر نادعلیان قبل از فیلم نیست و خیلی فرق کرده.

اطلاعاتی که در مورد او گفتید؛ مثلاً اینکه خانواده‌اش هم پیش‌اش بوده‌اند و اصلاً از انگلیس آمده و به خاطر خاطرات کودکی‌اش بوده که اینکار را می‌کرده، چرا این‌ها در فیلم‌تان نیست؟

تا حدی هست...البته نمی‌خواستم بگویم این آدم چه موقعیت تحصیلی و غیره دارد... این‌ها را در یک کپشن هم می‌توانید نشان دهید. این فیلم درباره تلاش‌های یک آدم است... مهم نیست در انگلیس بوده یا لندن‌آرت می‌داند...

نه اینکه صرف این اطلاعات مهم باشد. درکی که شما از او پیدا کرده‌اید به وسیله چیزهایی است که از او می‌دانید... ولی ما به‌عنوان بیننده چون نمی‌دانیم حرفش چیست ذهنش را کشف نمی‌کنیم...

ولی تمام خصیصه‌های احمد نادعلیان در فیلم هست. مثال: در جایی او یک پرفورمنس شروع می‌کند، که یکی از فرم‌های جدید اجرای آثار تجسمی است. با مدل هنر لندن‌آرت. همان‌طور که به آن مرد روستایی می‌گوید اعتقاد دارد نابودی هم جزو هنر است. من به جای اینکه بگویم این آدم پرفورمنس را می‌شناسد و این هنر را تعریف کنم، با درگیر کردن او با یک روستایی و دیالوگی که بداهه ایجاد می‌شود فضا ایجاد کرده‌ام.

این‌ها خیلی خوب است. منظورم این است که کاش گفت‌وگوی این آدم با خارج ذهن خودش بیش‌تر بود. حالا چه رو به دوربین - که سبک دیگری می‌شد - و چه با آدم‌های روستا. منظورم بیرون‌ریزی این آدم و موقعیت او در این دنیاست، نه بز تحصیلات و دانسته‌هاش. مثلاً جایی می‌گوید این کار من مثل زندگی و عمر ما است که می‌آییم و می‌رویم پس چرا هنر طوری نباشد که بیاید و برود. شبیه ناتورالیست‌ها حرف می‌زند که کوچکی انسان را در برابر نیروی طبیعت مطرح می‌کنند. بدون اینکه مستقیماً این جمله را از او بشنویم. جاهای خوب فیلم همین جاهاست که حرف می‌زند، ولی خیلی کم است.

می‌خواستم طوری باشد که یعنی ته‌ته فلسفه‌ای که ما در دنیا داریم همین است؛ همین حرف‌های ساده او با روستایی‌ها. اگر کارشناسی این فیلم را ببیند از احمد نادعلیان یک آرتیست مدرن فهمیده می‌شود. نمی‌خواستم فیلم تخصصی آموزشی باشد. او کسی است که دانش آرتیستی‌اش را خیلی بکر و طبیعی ارائه می‌دهد. بعد هم فیلم هشدار دارد در دل همه این‌ها در مورد طبیعت.

فیلم مستند موج‌ها و رودها مستندی است درباره مردی که در جنگل زندگی می‌کند و با اشیاء و رنگ‌ها چیزهایی را به طبیعت اضافه می‌کند یا چیزهایی می‌سازد. او در تمام طول فیلم درباره چیزهایی که فکر می‌کند رو به دوربین حرف می‌زند. من شیوه غیرمستقیم فیلم شما را بیش‌تر می‌پسندم ولی آشناسازی بیننده با سوژه کم است. ما همه‌اش از دور او را می‌بینیم. گرچه آن فیلم هم برای یک‌سره دیدن خیلی طولانی و کشدار بود.

خود احمد نادعلیان آدم پرحرفی نیست. می‌شد چیزهایی که در مورد او هست و ایده‌هایش را، آماده کنم و به‌شکلی در فیلم ارائه بدهم ولی اگر همین‌طوری سراغ او بروید چیزی از او دستگیرتان نمی‌شود. تا حدی کدهایی داده‌ام. بحث‌های جذاب زیادی با افراد خانواده‌اش می‌کرد اما به‌نظرم آمد فیلم را زیاده‌گو می‌کند و یا مثل فیلمی که شما می‌گویید، کشدار.

تأثیر فیلم شما بر دکتر نادعلیان چه بود؟ او بعد از دیدن خودش در آینه فیلم شما چه بازتابی داشت؟

اتفاقا به اعتقاد خودم و همین‌طور گفته خودشان خیلی خوب بود. آقای نادعلیان به من گفت این فیلم چیزی به من اضافه کرد و آن این بود که اثر را نباید در کنج خلوت کار و پنهان کنی، باید جسارت کنی و بیایی وسط خیابان‌های ولیعصر کار کنی. او الان پروژه تخریب آثار خودش در رودخانه را به یک اثر تبدیل کرده. بحث خطر و تهدید عناصر خارج از هر اثری را تبدیل کرده به یک طرح. قبلا در خلوت کار می‌کرد اما الان در جاهایی کار می‌کند که بتواند باهانش معنا خلق کند. پروژه گنج‌های پنهان را راه انداخته به این‌صورت که کارهایی را انجام می‌داد و بعد می‌انداخت ته دریا. نه اینکه نابودش کند، به عنوان گنج می‌سپرد به طبیعت. این پروژه را در سی کشور دنیا اجرا کرده. یا مثلا در پیاده‌روهای ولیعصر کار کرد و با دوربین خودش هم ثبت می‌کند. این اتفاقات بعد از فیلم افتاده. ضمن اینکه این فیلم باعث شد برای او راه‌های مختلفی باز شود. چند سکانس فیلم را به صورت مجزا درآوردیم و به صورت اینستاایشن اجرا شد. آخرین بار در سال ۸۳ در بی.ان.آل و نیز که مهم‌ترین اتفاق تجسمی دنیاست با صد و سی چهل سال قدمت، سه ایرانی دعوت شدند که آقای نادعلیان و حسین خسروجردی و بهروز دارش بودند. بعدها فهمیدیم ایرانی‌های دیگری مثل سهراب سپهری هم آنجا رفته‌اند.

فیلم را چه جاهایی نشان داده‌اید؟

فیلم سال ۸۰ ساخته شد و به تنها مسابقه‌ای که فرستادم جشن خانه سینما بود که جزو پنج فیلم اول هم بود. بعدها آقای طیب مطلبی نوشتند که به نظرشان جزو محدود مستندهای خوب بعد از انقلاب است. در پاتوق فرهنگی و خانه هنرمندان و چند فرهنگسرا و تعدادی فستیوال و جشنواره هم نمایش داشت.

در تلویزیون چطور؟ و سؤال دیگر اینکه نظرتان درباره این سیاست تلویزیون که اصرار دارد مستند را تولید کند و

کار ایرانی از بیرون نمی‌خرد چیست؟

همیشه می‌گویم تلویزیون یک منطقه مین‌گذاری شده است! کسی نمی‌تواند پایش را داخل منطقه بگذارد. تمام سال‌ها ما در انجمن مستندسازان تلاش کردیم این رابطه را با تلویزیون و مستندسازان ایجاد کنیم. اولاً نمی‌دانیم با کی باید رابطه ایجاد کرد؟ یک دورانی همه شبکه‌ها یک گروه مستند داشتند و با همه حرف زدیم و همه گفتند ما تصمیم‌گیرنده نیستیم. به خود آقای ضرغامی هم الان دو سال است چند نامه داده‌ایم و جوابی نگرفته‌ایم. گفتیم شما با همه جمع‌ها ملاقات گذاشته‌اید ولی با مستندسازها که رکن اصلی تلویزیون است هیچ ملاقاتی نگذاشته‌اید. این اختراع مستندسازی در تلویزیون خاص ایران است. یک زمانی اداره طرح و برنامه خارج از سازمان با انجمن مستندسازان مکاتبه کردند که قرار است فیلم‌های خارج از سازمان را بخریم. بسیج شدیم و به همه گفتیم. نزدیک صدویست، سی تا مستند را خودم بغل کردم و بردم تلویزیون. یک‌سال پی‌گیری می‌کردیم که بینیم چی شد. بعد از یک‌سال فیلم ۱۵ دقیقه‌ای **روز شغال** را خریدند که مال آقای مخملباف بود، که هیچ‌وقت هم پخشش نکردند. یعنی احتمالا خریدند که جایی پخش نشود! تازه به ثمن بخش. الان جرقه‌هایی می‌بینیم مثل کارهایی که ارد عطارپور دارد می‌کند، ولی آن هم در دل محدودیت‌های تلویزیون دارد انجام می‌شود. مثالش هم فیلم مثله شده محمدرضا مقدسیان است درباره نشر ایران که سه سال عمرش را گذاشت و تحقیق غریبی کرد. آخرش به راش‌هایش هم دسترسی پیدا نکرد و خود آنها فیلمی را به نام محمدرضا مقدسیان پخش کردند که نگاهی کاملا دولتی به نشر داشت. ارشاد هم عامل بعدی است. در هیچ جای بودجه‌اش سهم سینمای مستند معلوم نیست، و تنها اندکی سرازیر می‌شود به جایی به نام مرکز گسترش سینمای مستند و

تجربی... . تمام جاهایی که قرار است مرکز رشد سینمای مستند باشند عامل ضربه به آن شده‌اند. سالی ۲۰۰۰ مستند به صورت شخصی ساخته می‌شود با موضوعاتی که تلویزیون نام بردنش را هم حرام می‌داند. ولی دارد ساخته می‌شود و زمانه را ثبت می‌کند... به نظرم به خاطر اینکه به آن مشروعیت داده نمی‌شود، جوان‌ها در انتخاب موضوع‌هایشان روحیه تقابل با خودی پیدا کرده‌اند تا جایی که دارد در بسیاری از فیلمسازان جوان روحیه افشاگری و یکجور کار سیاسی ایجاد شده است تا مستندسازی. معلوم است که این به ضرر کیست.

بله... به روحیه مبارزه و ماجراجویی تبدیل می‌شود. تلویزیون حتی نمی‌گوید تعریفش چیست تا من بر اساس آن بتوانم انتخاب کنم که بروم یا نروم. این حریم خودی و غیر خودی‌ای که برای فیلمسازی و پخش تعریف کرده‌اند جالب نیست و دافعه ایجاد کرده است. درحالی که واقعیت بالاخره وجود دارد و دارد ثبت می‌شود و آنها هستند که دارند از جریان عقب می‌افتند.

۱۳۸۶

نگاهی به فیلم مستند خواب ابریشم ساخته ناهید رضایی به بهانه نمایش آن در خانه سینما

عده ای آدم معمولی به قتل رسیده اند

چه چیزی باعث می شود آنچه را که در دنیای واقعی زندگی می کنیم و در آن غرق هستیم، وقتی در فیلم مستند می بینیم اینچنین تحت تاثیر آن قرار گیریم؟ مدت ها پیش یکی از همکاران منتقد سینما وقتی می خواست دلیلش را برای دوست نداشتن مستند بگوید گفت چه فایده ای دارد نشان دادن زندگی واقعی مردمی که هر روز خودمان داریم می بینیم؟ در واقع با این دیدگاه، باز مستندهای فاجعه چیزهایی برای گفتن دارند. اما چه کسی می تواند تعیین کند قتل شخصی توسط شخص دیگر مهم تر است یا فنا شدن نسل ها در یک سیستم آموزشی اشتباه؟ هنگام تماشای اغلب فیلم های مستند یاد آن جمله می افتم و از چنین دیدگاهی تعجب می کنم. حتی در مستندهایی که درباره فاجعه ای جنایی نیستند که از زندگی روزمره من کاملا جدا باشند، مستند اصلا به معنی تصویر تکراری آنچه اطرافمان می گذرد نیست، بلکه نگاهی تحقیقی ست که به یک تلقی منتهی می شود و حال باید به دنبال ساختاری بود تا آنچه برداشت نموده ایم را به مخاطب فیلم منتقل کنیم.

مستند «خواب ابریشم» فیلمی ست گفت و گو محور و اتفاقا همان سروکار داشتن با عده ای آدم معمولی ست که به قول آن همکار عزیز دائما آنها را در اطرافمان می بینیم. اما پس تاثیرگذاری فیلم از کجاست؟ فیلم از یک موقعیت معمولی آغاز می شود و یک سوال کلی از دخترهای دبیرستانی پرسیده می شود. سوال این است که فکر می کنی بیست سال بعد در چه موقعیتی باشی؟ بچه ها از جواب های کلی شروع می کنند و ابتدا درباره آینده حرف می زنند اما کم کم می بینیم که نمی توانند تصویری از آینده بدهند و به تدریج معلوم می شود حال امروزشان آنقدر دگرگون است که به فردا امیدی ندارند. سوال ابتدایی «فکر می کنی بیست سال بعد کاره ای و چه زندگی ای داری؟» کم کم به نظر شیک و رسمی و چیزی شبیه به موضوع انشاء «دوست دارید در آینده چه کاره شوید» می رسد و بچه ها فضا را می شکنند و شروع می کنند به توصیف زندگی ای که درگیرش هستند. از سطح به درون بچه ها راه پیدا می کنیم؛ به دنیاهایی پر از انرژی و توانایی اما راکد و ناامید، بدون چشم اندازی زیبا از آینده. آنهایی هم که چشم انداز خوبی دارند نه در کشور خود که در یک کشور دیگر آن را تصور می کنند، جایی که به گفته آنها دانشگاه هاش فرق دارد، آدم هاش فرق دارد، زندگی فرق دارد... آنها یک بهشت غیرقابل چشم پوشی را تصویر می کنند. فیلم از آن موقعیت معمولی اولیه به فاجعه ای پنهان و زیرین می رسد؛ خستگی، خفگی و بیهودگی. «خواب ابریشم» درام بیرونی ندارد و در ابتدا ظاهرا خالی و معمولی ست، اما درام درونی پر قدرتی دارد که با تاثیرگذاری زیادی به ما منتقل می شود. این همان روندی ست که فیلم مستند می پیماید، یافتن درام درونی اتفاقات عادی و روزمره.

وقتی در تیتراژ پایانی دیدم فیلم در سال های ۸۰ تا ۸۲ ساخته شده جا خوردم، چون فکر می کردم مثلا همین یکسال پیش ساخته شده. ولی در انتها متوجه شدم این بچه ها در سال های ۸۰ تا ۸۲ که فضای سیاسی و اجتماعی بهتر بود اینطور بی نشاط و

دلمرده و از آینده شان نگران اند. این مستند به یک بخش مهم جامعه یعنی مدرسه و نوجوانان اشاره می کند و می توان فهمید در همان سال هایی که مسائل زیادی در کشور رو به بهبود بوده، در برخی احوالات افراد جامعه هیچ تغییری به وجود نیامده بوده است؛ کتاب های درسی، امتحان های متعدد، اولویت دادن به درس در زندگی بچه ها و دور بودن آنها از فضاهای شاد و با نشاط، محدودیت های نظام آموزشی مذهبی و سنتی، درس درس درس... ناگهان در می یابی که این مسائل مهم که اینگونه روح و جسم و آینده و حال بچه ها را در دست دارد تا چه اندازه در قعر دیگ اصلاحیات و نواندیشی ها قرار دارد.

ما دوران مدرسه را در ایران زندگی کرده ایم. با مسائل سنتی محدودکننده زیادی بزرگ شده ایم و با شعوری که از طریق تکنولوژی پیدا کردیم و شناختی که از طریق رسانه ها در مورد زندگی در کشورهای دیگر یافتیم، بر تفاوت های موقعیت خود بیشتر آگاه شدیم و رنج کشیدیم. درس هایی که خواندیم بیشترشان در زمان کار کردن به کارمان نیامدند و فهمیدیم الکی زور زده بودیم. در عوض در زمان کار به مهارت هایی نیاز داریم که دیدیم در مدرسه و دانشگاه به ما یاد نداده اند. همه اینها را زندگی کرده ایم اما فیلم «خواب ابریشم» را که می بینیم در می یابیم ماهیت آینه گون بودن و ایجاد فضای سه بعدی مرگ ماندنی که به بیداری می انجامد چیزی ست که در مستندهای اجتماعی غیرفاجعه آمیز، اگر به دست آید کار فیلمساز به نتیجه رسیده است. مانند کسی که مرده و از بیرون به زندگی دیگران نگاه می کند اما بیدار و آگاه است و می تواند تحلیل کند. تجربه مستند نه مرگ فیزیکی، که ماهیت بیداری و آگاهی آن را در خود دارد.

فرهنگ گفت و گو در کارهای مستند شیوه ای مهم برای راهیابی به انسان به شما می آید. اینجا منظور از گفت و گو مصاحبه نیست، چیزی ست که چون خودمانی ست شاید در وهله اول سهل الوصول به نظر برسد اما گفت و گوی نتیجه بخش، حاصل آشناسازی با گفت و گو شونده است و برای آنکه تمایز خود را با سخنرانی و ابراز نگاه رسمی رایج حفظ کند، کاری ظریف و مشکل است. موفقیت گفت و گوهای «خواب ابریشم» در رسیدن به دنیای درونی این دخترهاست. هنگام تماشای آن به «مشق شب» فکر می کردم و اینکه رنج آگاهی ای که با دیدن آن فیلم بردیم، چطور در دنیای برنامه ریزی ها و تدابیر آموزشی تأثیری نگذاشت و بچه هایی که در «خواب ابریشم» می بینیم آینده کودکان مضطرب و سرگشته «مشق شب» هستند. گرچه در «خواب ابریشم» فیلمساز روش های آموزشی مدارس را نشانه نرفته است و به کل فضا می پردازد. در «مشق شب» بچه ها در اثر تربیت و آموزش و بایدها و نبایدهای رایج، نقاب بر چهره دارند و هنگام جواب دادن، به آنچه آنها را با معیارهای بیرونی بچه خوب جلوه دهد خود را علاقمند نشان می دهند نه آنچه واقعا دوست دارند. این گونه است که آن میان با نمونه ای روبرو می شویم که تاب چنین موقعیت سنگینی را نیاورده و ترس و اضطرابش از دنیای بیرون، به طرزی وحشت آور بیرون می زند. دخترهای دبیرستانی «خواب ابریشم» نقاب ندارند. آنچه در دل دارند می گویند و ابراز ناراضی می کنند اما ما از این سو به تماشای ثمره چهارچوب غیرانسانی آموزش و پرورش، و جامعه ای که مقیاس بزرگتر این مدرسه است نشسته ایم.

مرثیه‌ای برای یک رویا

کتاب *خانه دایی یوسف* نوشته اتابک فتح‌الله‌زاده روایتی در قالب خاطره‌نویسی است درباره سرنوشت اعضای فرقه دموکرات، حزب توده و دیگر ایرانی‌هایی که شوروی را بهشت می‌دانستند و در دوران استالین با پا گذاشتن به خاک آن، به جرم جاسوسی دستگیر و به شکلی حقیرانه بازجویی و سپس به سیبری تبعید شده‌اند، و پس از طی دوران تبعید هرکدام در گوشه‌ای از دنیا باقی زندگی را از سر گرفته‌اند و ایران برای‌شان به خاطره دیروز و حسرت امروز تبدیل شده است. این سرنوشت شامل حال چوپان‌هایی که برای برگرداندن رمه خود به آن سوی مرز رفته‌اند نیز شده. تعدادی از این افراد را که فرزندان داشته‌اند در اردوگاه‌ها از فرزندان‌شان جدا کرده‌اند و حالا بعد از سال‌ها به دنبال فرزندان خود پنج‌ساله خود هستند، ... تمامی این کتاب ۳۵۰ صفحه‌ای، چنین خاطرات هولناکی‌ست.

مستند سرزمین گمشده نیز روایتی در قالب خاطره‌گویی تعدادی از اعضای فرقه دموکرات است که با همان حس فریب‌خوردگی، از چگونگی ارتباط یافتن با فرقه و تبعید خود می‌گویند. فیلم را با این توقع می‌دیدم که بدانم مستند سرزمین گمشده چه چیزی به این اطلاعات کتاب *خانه دایی یوسف* اضافه کرده است. حیف که در فیلم، شرح واقعه، بر زندگی این افراد پیشی گرفته و حیف که ایده تبعید، فیلمساز را مجذوب کرده نه خود این آدم‌ها. واقعه را بارها خوانده‌ایم و شنیده‌ایم، چراکه جزئی از تاریخ است. با دیدن فیلم به این فکر می‌کردم که تمام فیلمی که الان پیش رو داریم می‌شد موجزتر شود و به عنوان اطلاعات، مقدمه ورود به دنیای این افراد قرار گیرد. کتاب‌هایی که راجع به این موضوع نوشته شده‌اند ذهن را قلقلک می‌دهند که بدانیم این آدم‌ها امروز زندگی را چگونه می‌گذرانند؛ به این معنا که با باری به سنگینی آنچه درباره‌شان می‌دانیم راجع به فعالیت سیاسی و نفس زندگی چه فکر می‌کنند؟ فکر کردم حتی گذاشتن دوربین و شنیدن مونولوگ‌هایی درباره سفر به سیبری می‌توانست به دیالوگ‌هایی پویا و زنده تبدیل شود. چراکه اکنون در فیلم گفت و گو به معنای ارتباط کلامی وجود ندارد و یک طرفه است. این فرم مصاحبه که مصاحبه شونده‌ها جلوی دوربین نشست‌اند ولی باید حضور دوربین را ندیده بگیرند، نتیجه‌اش یک فرم رسمی و معذب، و تعریف کردن یک ماجراست، و کی می‌تواند به درونیات این آدم‌ها راه پیدا کند؟ شاید هم هدف فیلمساز فقط همین بوده؛ این که ماجرا را به‌طور خطی یک بار از زبان این‌ها بشنویم. اما این افراد به عنوان گنجینه‌های این بخش از تاریخ تا چند سال دیگر زنده نخواهند بود و اگر آن زمان بخواهیم فیلمی درباره‌شان بسازیم باید بازیگرهایی شبیه آن‌ها پیدا کنیم تا به جای آن‌ها خاطرات مکتوب این واقعه و حداکثر همین جملاتی که الان در فیلم شنیدیم را بگویند، و بیش از این نمی‌توانیم پیش برویم، چراکه سند زنده از میان رفته است. با این فکرها بود که در زمان تماشای فیلم این سؤال برایم مطرح شد که این فیلم مستند چه تفاوتی با کتاب و خاطرات

مکتوب این ماجرا داشته است. توقع می‌رود طرز رفتار با سند زنده متفاوت از مقاله و نوشته باشد که ذاتش مونولوگ گو است، درحالی‌که با انسان می‌توان گفت و گو کرد؛ یک‌جور سر کردن، با دست و دلبازی، تا فضا برای بیرون ریختن این آدم‌ها و گرفتن لحظه‌هایی ناب از شکافتن پوسته رویی و بیرون زدن درون‌شان ایجاد شود. و بعد تدوین این لحظه‌ها می‌توانست بسیار جالب باشد. الان ما در همان پوسته رویی قرار داریم، در پایان فیلم و بعد از دوباره دیدن آن به این نتیجه رسیدیم که ایده ابتر مانده و از قابلیت‌های آن استفاده نشده است.

خاطره‌گویی افرادی که در مستند سرزمین‌گمشده درباره سرنوشت خود حرف می‌زنند، یک روند خطی‌ست و فیلمساز می‌خواهد ما را به آن نقطه اوج آخر برساند و فیلم را پایان دهد. روند فیلم به تبع روند این روایت خطی، یکنواخت و خطی پیش می‌رود؛ از معرفی تک به تک افراد آغاز می‌شود و به نحوه ارتباط هر کدام از آن‌ها به شوروی می‌رسد و این گمان برای ما شکل می‌گیرد که به قبله آمال خود پا گذاشته‌اند، اما عاملی غیرقابل پیش‌بینی پا وسط می‌گذارد و با دانستن این‌که آن‌ها در آن سفر کذایی به ایران برده نمی‌شوند بلکه در واقع دستگیر شده‌اند، ورق برمی‌گردد. اوج قصه آن‌جاست که فهمیده‌اند (و می‌فهمیم) بی‌دلیل و بدون محاکمه به سال‌ها تبعید در سیبری محکوم شده‌اند. و در پایان قصه، تراژدی شکل می‌گیرد؛ چیزی که رو کردنش از ابتدا نهایت هدف فیلمساز بوده است؛ رساندن تماشاگر به این نقطه و شوکه کردن او. بعد از طی کردن مسیر یکنواخت دو سوم فیلم، قلاب تماشاگر به یک نکته تراژیک گیر می‌کند؛ و این‌جا برای گیر افتادن قلاب دیر است. مصاحبه‌شونده‌ها هنوز شوک و غافلگیری آن زمان را که فهمیده‌اند باید به سیبری بروند، در کلام‌شان دارند و همان‌گونه غافلگیرکننده نیز برای ما تعریف می‌کنند. و بعد از اشکی که جهان‌شاه‌لو از دوری وطن می‌ریزد و شعری که دیگری می‌خواند فیلم تمام می‌شود... حس می‌کنی درست در جایی که تازه باید شروع می‌شد فیلم تمام شد، و فقط مرثیه‌ای شنیده‌ای برای...

در مستندهایی که تصویر با ما ارتباط برقرار می‌کند و گفتار(نریشن) هم ندارد، از ابتدا فرم فیلم این قرار را با تماشاگر می‌بندد که در تصویر کندوکاو کند، و یکنواختی این سبک نسبت به مستندی که اطلاعات را با کلمات و از طریق نریشن می‌دهد سنجیده می‌شود، چراکه زبان تصویر است (باراکا، نان روزانه ما...). یا در مستندهایی که قصد معرفی یک فرد را دارند تکلیف تماشاگر روشن است که درحال دیدن فیلمی درباره کیست. سرزمین‌گمشده مستندی مصاحبه‌محور است که هم دچار آن یکنواختی‌ست و هم در شروع، قلابش به تماشاگر گیر نمی‌کند. تماشاگر باید تا نیمه‌های صحبت‌های افراد صبر کند و کلی گوش کند تا چیزی دستگیرش شود. در مقاله‌ای از جف بارتز، تدوین‌گر تلویزیون HBO خواندم که درباره سکانس اول و اهمیت آن در جذاب بودن فیلم می‌گوید "اگر فیلم را با گفت‌وگو آغاز می‌کنید، پس حداقل از یک نقطه‌واقعا نامعمول گفت‌وگو آغاز کنید تا کنجکاوای مخاطب را تحریک کنید."

غیر از نحوه آغاز گفت‌وگوها، فیلم تمهیدات یک شروع مناسب را نیز ندارد؛ منظورم روشن نبودن موضوع و محدوده موضوع در شروع فیلم است. درحالی‌که می‌توانست با یک مقدمه در ابتدای فیلم حل شود؛ مقدمه‌ای که موضوع را برای تماشاگر طرح کند و او را منتظر نگذارد و به کسالت نینجامد. دادن اطلاعات مقدماتی و آشنا کردن تماشاگر با کلیت واقعه - که همه این‌ها می‌توانست در ابتدای فیلم بیاید- دست تماشاگر را می‌گرفت و به داخل دنیای فیلم می‌کشاند.

مستند *بچه‌های لنینگراد* (آندره سلینزکی و هانا پولاک - ۲۰۰۵) درباره بچه‌های بی‌خانمانی‌ست که در متروهای مسکو زندگی می‌کنند. در فیلم زندگی دوازده تا از این بچه‌ها را می‌بینی در صورتی که تعدادشان در مسکو حدود سی‌هزارتا بوده است، و به

همین دلیل فیلم در شروع، یک هدینگ (Heading) دارد: "در اتحاد شوروی سابق سه میلیون کودک بی‌خانمان وجود داشت، بچه‌هایی بی‌سرپرست. سی هزار تا از آن‌ها در مسکو بودند و از این تعداد، بسیاری در ایستگاه‌های مترو".

این اطلاعات تماشاگر را راهنمایی و محدوده موضوع را مشخص می‌کند و در نتیجه وقتی کاراکترهای خاصی در فیلم معرفی می‌شوند، قصه‌هاشان تأثیرگذارتر است. در سرزمین گمشده، هم محدوده موضوع فیلم در ابتدا روشن نمی‌شود و هم به نظر می‌رسد که تنها کسانی که دچار این فاجعه دردناک شده‌اند همین تعدادی هستند که در فیلم می‌بینیم.

مستندهای بی‌بی‌سی به خاطر سبک تعریف شده و خاص شان کاملاً شناخته شده‌اند. کاری که بی‌بی‌سی می‌کند با هدف ساختن مستندهای گزارشی و جذاب و پر تحرک انجام می‌شود، با تمام خصوصیات لازم برای چنین سبکی. چراکه هدف، جذب کردن بیننده تلویزیونی به تماشای مستند است نه بیننده خاص و حرفه‌ای مستندبین. این مستندها اغلب سطحی تلقی می‌شوند اما موضوع این است که بی‌بی‌سی نمی‌خواهد پا را ذره‌ای از خط تحمل و آستانه کسالت تماشاگر تلویزیونی فراتر بگذارد. اغلب از گفت‌وگو با آدم‌ها استفاده می‌کند و به آنچه آن‌ها تعریف می‌کنند بسنده می‌کند، تحقیق فیلم اغلب ارضاکنده نیست و نریشن روی فیلم نیز با هیجان یک شومن بیان می‌شود. این مستندها آن‌قدر هویت پیدا کرده‌اند که وقتی بخواهیم مستند بسازیم اول تکلیف‌مان را با خود روشن کنیم که آیا می‌خواهیم به آن سبک بسازیم یا نه. گاهی هم فیلمساز به آن سبک می‌گوید نه، و می‌خواهد مستند هنری بسازد اما ماتریال و نگاه او در واقع در همان حد است. و کار چیزی در می‌آید که نه این است و نه آن؛ چرا که نه جذابیت فراگیر و عام پسند این دسته را دارد که اقلاً فیلم توسط عده زیادی دیده شود، و نه عمق آن دسته را دارد که اگر عام را جذب نکرد اقلاً مستندبین خاص و حرفه‌ای را ارضا کند.

سؤال دیگری که سرزمین گمشده برایم ایجاد کرد: مستندهایی که درباره گذشته و تاریخ هستند، موضوع مهمی را به دنبال خود دارند و آن تصویر است (غیر از مصاحبه‌ها). تصویر فیلمی راجع به یک واقعه در گذشته چه باید باشد؟ امری که امروز حضور ندارد و متعلق به دیروز است. این سؤال در فیلم *خاطرات یک هفتاد و پنج ساله* ساخته محمدرضا اصلانی به تمهید بازسازی منتهی شده است. اصلانی با استفاده از بازیگر و دکور، برخی صحنه‌های مهم و مؤثر در واقعه تأسیس بانک ملی ایران را بازسازی کرده است. در مورد برخی واقعه‌های تاریخی تصاویر آرشیوی وجود دارد. وحید موسائیان در فیلم *سرزمین گمشده* از تصاویر آرشیوی استفاده کرده است. تصاویر آرشیوی از سخنرانی پیشه‌وری، برخی جلسات فرقه و مراسم و غیره که تصاویری شناسنامه‌دار هستند. اما...

لابه‌لای فیلم، تصویرهایی بدون شناسنامه می‌بینیم که نه آرشیوی (مستند) هستند و نه بازسازی به شمار می‌آیند. یک نمونه‌اش در لابه‌لای صحبت‌های یکی از اعضای فرقه است که می‌گوید "به رودخانه میاندوآب رسیدم..." و ما تصویری سیاه‌وسفید از یک رودخانه می‌بینیم که نمی‌دانیم میاندوآب است یا نه، اما سیاه و سفید است. و وقتی صحبت شخص به این‌جا می‌رسد که "...و بعد چوپانی را دیدم که گله‌ای را می‌چراند"، تصویر کات می‌خورد به تصویر رنگی از یک دشت و گله‌ای در حال چرا. ناگهان گسست عمیقی در فضایی که فیلمساز قصد دارد بسازد ایجاد می‌شود. تصویری رنگی و بدون هویت در میان تصویرهای آرشیوی و ارزشمندی که از برخی مراسم و چهره شخصیت‌های مهم آن زمان در فیلم موجود است این میان چه نقشی ایفا می‌کند؟ نمونه دیگر جایی‌ست که یکی از اعضا، از سفری می‌گوید که با قطار آن‌ها را به سبیری برده‌اند. این‌جا هم یک نمای نقطه دید از داخل یک قطار به بیرون پنجره آن داده می‌شود که رنگی است و بدون هویت مکانی و زمانی، و البته نامربوط به هویت زمانی فیلم. قاعدتاً خیلی تفاوت وجود می‌داشت میان فیلمی که تصاویر آرشیوی مستند این فیلم را نمی‌داشت، اما حضور این تک تصویرهای رنگی بدون شناسنامه برای چیست؟ نمی‌توانیم خود را قانع کنیم که دلیل آن، فضاسازی برای خاطرات این شخص است. چراکه از

یک سو در ذات فیلم کلی‌گویی وجود دارد و به جزئیات پرداخته نشده و از یک‌سو برای چند تک جمله در کل فیلم، مابه‌ازای تصویری رنگی گذاشته شده است.

فقط این‌ها نبود؛ به زحمتی که سفر کردن به نقاط مختلف دنیا و پیدا کردن افراد مصاحبه شونده در پاریس و آلمان و باکو و آذربایجان و قرقیزستان و داشته هم فکر کردم. و همین‌طور به شانس بزرگی که پیدا شدن گنجینه تصاویر آرشیوی، تقدیم فیلمساز کرده است. پس بیش‌تر افسوس خوردم...

درباره مستند «و عنكبوت آمد» ساخته مازیار بهاری

جنایت موجّه

در صفحه حوادث روزنامه ها، تیترها با وجود آنکه تکان دهنده به نظر می رسند اما هنوز تنها لایه سطحی اتفاق را بیان می کنند: مردی که ۱۶ زن خیابانی را کشته، دستگیر و اعدام شد. گویا در این حد، همه خبرها مثل هم هستند، اما با رفتن فیلمساز به سراغ این موضوع چنان دنیایی در پس آن ظاهر می شود، که درد شناخت محیط اطراف و احساس عدم امنیت ناشی از آن تا مدتی طولانی با تو می ماند. مانند هر آگاهی و درک دیگری که به بهای از دست رفتن حس رضایت و خوشبختی، به انسان داده می شود.

«و عنكبوت آمد» نشان می دهد بررسی یک قتل چگونه می تواند به یک تجزیه تحلیل اجتماعی منتهی شود، و اینکه یک جنایت به دلیل انگیزه ها و دلایلی که در شکل گیری آن نقش دارند تا چه اندازه با مسائل محیط زندگی و تربیت ما گره خورده است. انتخاب سعید حنایی به عنوان موضوع، به مثابه بیرون کشیدن قرعه ای از میان یک جمعیت هفتاد میلیونی ست؛ نمونه ای از یک تفکر غالب در جوامع مردسالار. در شرایطی که زنان و کودکان، هم به دلیل ضعف قوانین حمایتی و هم به دلیل قدرت جسمانی مردان، در موضع ضعف قرار دارند، گره ها و عقده های روانی جامعه به هر دلیل که تولید شده باشد با اعمال خشونت بر این دو قشر تخلیه می شود و نتیجه اش اتفاقاتی ست مشابه آنچه برای سعید حنایی و ۱۶ زن خیابانی رخ داده است. شانس که بیرون آمدن این قرعه را همراهی می کند و باعث می شود فیلمساز این شخص را برای فیلمش انتخاب کند همان خوش اقبالی دیر به دیر ماست، که گاهی به ما رو می کند و کمک می کند تأثیری که رشد و زندگی در یک دنیای پرخشونت بر انسان ها می گذارد را لمس کنیم.

گوش دادن به حرف های سعید حنایی و تماشای روحیه حق به جانب او در این مستند گزارشی ساده و روان یکی از سخت ترین کارهاست. آشکار شدن یک به یک لایه های فکری این انسان عادی و معمولی، با آن چهره شهرستانی مظلوم نما، لرزه بر تن تماشاگر می اندازد. و تمامی این ها سرنخ هایی بوده اند که مازیار بهاری را به سوی بررسی این قتل ها کشانده اند؛ شاید اینکه مقتول ها همه زن های خیابانی بوده اند برای فیلمساز نشانه ای از ایدئولوژیک بودن عمل قاتل و بهانه پیگیری او بوده، یا شاید ابراز رضایت قاتل از کار خود، فیلمساز را بر آن داشته تا ذهن این انسان آرام ترسناک، و زندگی مقتولین مغضوب او را کندوکاو کند و مستندی از آنها بسازد.

شیوه برخورد مازیار بهاری با سعید حنایی در مصاحبه هایش همچون شیوه برخورد حنایی با کشتن زنان است؛ ساده و کارکردی. آنچه فیلمساز را به سوی این موضوع کشانده، افکار و ذهنیات سعید حنایی به عنوان یک قاتل با اعتماد به نفس است. ساختار فیلم

بر اساس گوش کردن به حرف های قاتل بنا شده، به توضیحات او درباره لزوم پاک کردن جامعه از زنان خیابانی و رسیدن به یک زندگی پاک و خدایسندانه. او از اعتقاداتی می گوید که پایه و اساس کشته شدن شانزده زن شده است (که به گفته قاتل، هنوز هشتاد زن دیگر بودند که باید کشته می شدند).

در فیلم، دو قطب اصلی ماجرا یعنی سعید حنایی و زنان مقتول به صورت موازی بررسی می شوند؛ با نشان دادن واقعیت زندگی زنان خیابانی مقتول، حس ما از غیر انسانی بودن عمل سعید حنایی و عقاید او تشدید می شود، و مشخص می شود که تا چه اندازه تصورات حنایی از دشمن فرضی اش، با واقعیت ناخواناست. از سوی دیگر با اشاره به وضعیت کودکی و جوانی قاتل، بستری که شخصیت امروز او در آن شکل گرفته آشکار می شود. به این شکل مازیار بهاری به عواملی اشاره می کند که از بدو تولد در زندگی ما وجود دارند و گرچه نامحسوس هستند و بی خطر به نظر می رسند اما مجموعه آنها می تواند به عاقبتی چنین دهشتناک ختم شود؛ کشته شدن هفده انسان (شانزده زن به علاوه مرد قاتل). آیا سعید حنایی هم خود یک قربانی ست؟

با شروع فیلم، حنایی نحوه کشتن زنان را توضیح می دهد و به دلیل خونسردی ای که در لحن و چهره او وجود دارد سرنخی از وجود یک چیز غیرعادی در این مرد به تماشاگر داده می شود. او در صحنه بعد می گوید وقتی تعدادی از زن ها را کشتم دیدم بعد از مدت ها خشکسالی، باران آمد و فهمیدم خدا کار مرا در نظر دارد و جوابم را می دهد... و اینجا مسئله فیلم مطرح می شود؛ قاتلی که فکر می کند خود را قربانی پاک کردن جامعه از فساد کرده و شک ندارد که رستگار خواهد شد.

ساختاری که برای فیلم در نظر گرفته شده ما را از شناخت ابتدایی از یک قاتل، به شناخت عمیق تری می رساند. یعنی فردی با اصول راسخ مذهبی و سنتی، و یک آرمانگرایی سختگیرانه که بر اساس آن می خواسته یک تنه دنیا را از ناپاکی نجات دهد، آن هم با کشتن تعدادی زن. این جاست که خطر پدیدار می شود؛ با رو شدن عقاید سعید حنایی ناگهان افکار مشابه او را در اطراف مان به یاد می آوریم و ناگهان این همه استعداد سعید حنایی شدن بالقوه را. تفاوت فقط این است که او دست به اقدامی بر اساس افکار خود زده و دیگران «هنوز» نه. از این به بعد مسئله مطرح شده بسط داده می شود: پسر دوازده سیزده ساله حنایی می گوید می خواهد راه پدر را ادامه دهد، برادرش می گوید سعید آدم کش نیست چون "زن خراب کم از حیوان ندارد"، مادرش اعتقاد دارد سعید کار خوبی کرده، همسرش می گوید زنی که با هر مردی می رود حشش همین است... این مصاحبه ها، «میان» فیلم و بسط ادعای آغازین آن هستند و به اینجا می رسند که حنایی فقط یک نفر و موجودی از سیاره ای دیگر نیست، بلکه چون عقیده اش قابل تعمیم به بسیاری دیگر از آدم هاست، قاتلین خونسرد زیادی هنوز در حال برآورد تعداد کودکان و زنانی هستند که به زعم آنها باید کشته شوند.

قطب دیگر ماجرا یعنی زنان مقتول، یک به یک با عکس هاشان در لابه لای حرف های حنایی و خانواده اش پدیدار می شوند، با چهره لحظه آخر، جنازه های زنان فاسد و تهدید کننده جامعه، این حشرات مودی، موش ها و سوسک های جامعه (صفتی که حنایی و پسرش به این زنان نسبت می دهند) از داخل عکس ها به ما نگاه می کنند و نگاه ما در پیدا کردن ردی از صفاتی که به آنها نسبت شده در نگاه آنها ناکام می ماند. نشان دادن زندگی زنان خیابانی، غیرانسانی بودن تصورات سعید حنایی را به رخ می کشد. فیلمساز سراغ خانواده یکی از زن های کشته شده می رود؛ پدر زن مقتول می گوید دخترم را در ده سالگی شوهر دادم و وقتی بیست سالش شد شوهرش با وجود شش بچه، زن دیگری گرفت. از آن به بعد بی اعتنائی شوهر و نداشتن خرجی بچه ها، باعث شده کارش به خیابان ها بکشد و تنها کاری را که برای پول درآوردن از دستش برمی آمده انجام دهد. به طور همزمان با یک زن خیابانی آشنا می شویم که در زندان است و می تواند نمونه زندگی گذشته هر یک از آن زنانی باشد که به دست سعید حنایی

کشته شده اند. شوهرش او را وادار به تن فروشی می کند و دو جای بدنش توسط پدر و شوهرش شکسته. تمام بدنش جای چاقوهای شوهرش است و هر بار که دستگیر می شود ۲۰۰ یا ۳۰۰ شلاق می خورد و بعد از چند ماه زندان بر می گردد بیرون و باز روز از نو. نمایش زندگی این دو زن در فیلم اتفاقا به دلیل آنکه در هر دو مورد یک مرد باعث به فساد کشیده شدن آن ها بوده، اشاره تلخی است به طنز تفکر و عمل قاتل.

کودکی این هیولای آرام و کشنده چگونه بوده است؟ مادر سعید حنایی با خنده می گوید وقتی عصبانی می شدم کتک شان می زدم و حالا می گویند هنوز جای دندان هات روی بدن ما هست. از طریق عکس هایی که حنایی را اسلحه به دست نشان می دهند، فیلمساز سراغ دوران جوانی او می رود که با دل و جان در جبهه جنگیده است، برای همین است که امروز می گوید هر زن خیابانی را که می دیدم فکر می کردم روی پشت یک شهید ایستاده.

بعد از نقب زدن به کودکی قاتل حالا نوبت آینده نگری راجع به پسر او و بچه های زنان مقتول است. آیا این یک سیکل بهبود یابنده است یا معیوب؟ صحبت فقط بر سر گذشته و حال تعدادی انسان نیست، بلکه فیلمساز به تدریج پای کودکان را به میان می آورد تا حدس و گمانی هم درباره آینده داشته باشد، اینکه آیا وضع بهتر خواهد شد؟ آیا این کودکان بهتر و خوشبخت تر از والدین خود خواهند بود؟ پسر دوازده سیزده ساله قاتل دم از ادامه راه پدر می زند و با آن انزجار از زن و فساد می گوید و آنطور راحت صحنه قتل زنان را تعریف می کند. سارا دختر هشت ساله ای که مادرش را حنایی کشته، محل خرید مواد مخدر را مانند آدرس نانوائی محله شان بلد است و آرزوش کشتن سعیدحنایی با دستان خود است. در آخرین گفت و گو با سارا وقتی تصویر او محو می شود هاله ای از آن باقی می ماند و جای او تصویر زن زندانی می آید و گفت و گو با او ادامه می یابد؛ دغدغه فیلمساز این است که ماجرا ادامه دارد. به قول پیرمرد مشهدی که در مصاحبه ای در فیلم می گوید تا بوده همین آش و کاسه بوده. نمای مردی آویزان از طناب دار، در پایان فیلم به ما می گوید که حنایی اعدام شد. شخصی که صندلی را از زیر پای او کشید چگونه کودکانی را تربیت خواهد کرد؟ کودکان زنان مقتول که از کشته شدن سعید حنایی خوشحال شدند چطور؟ و پسر نوجوان و خشمگین حنایی که زخم خورده در انتظار انتقام است... و این سیکل معیوب ادامه دارد.

مانده ایم سعید حنایی را به عنوان پدیده ای غریب و غیرطبیعی بنگریم، یا آدمی عادی که نمونه های بسیار دارد و این ماییم که این میان غریبیم.

نگاهی به چهره غمگین من

چهره غمگین فیلمساز

راوی در جایی از فیلم می گوید «آیا تا شرایط فرد تغییر نکند می توان انتظار بهبود افسردگی او را داشت؟» به نظر می رسد کارگردان فیلم مستند «چهره غمگین من» در مورد حل مشکل افسردگی ایرانی ها از پیش به نوعی ناامیدی رسیده است و عقیده دارد شرایطی غیرقابل تغییر در زندگی ما هست که با وجود آنها با هیچ کلاس و کتاب آموزش شادی نمی توانیم شاد شویم. او از آغاز فیلم با تصویری کردن داستان «چهره غمگین من» اثر هانریش بل، به انطباق فضای آن داستان با شرایط ما اشاره می کند و احساس بن بست و استیصال موجود در آن را به جامعه ما بسط می دهد. شخصیت آن داستان کسی ست که در یک حکومت تمامیت خواه زندگی می کند و زمانی به امر قانون باید شاد و زمانی دیگر باید غمگین باشد. اینکه در ادامه فیلم فرحناز شریفی، مواد مستند او واقعا با این هدف داستان هانریش بل انطباق دارند یا نه موضوع مهمی ست. این داستان از شرایط اجباری می گوید که حتی برای احساس آدم ها (یعنی شخصی ترین و درونی ترین موضوع آدمی) می خواهد تکلیف تعیین کند. اما بخش های مستند فیلم شریفی اشاره به این دارند که درحالیکه عوامل افسردگی همچنان وجود دارند و از بین بردن آن ها دست ما نیست، چیزهایی مانند کلاس های موفقیت و دارو نمی توانند شخص را از غم و افسردگی نجات دهند و برای اثبات این ادعا، نمونه هایی از شرایط ثابت جامعه را می آورد مانند بی پولی آدم ها، بیکاری، فضای دلمرده، نبودن موسیقی شاد، رواج لباس های تیره بین ایرانی ها، بی حامی بودن زن از نظر قانونی، ... و در کنار این ها کتاب ها و کلاس هایی که با تلقین و خنده بی دلیل می خواهند مردم را شاد کنند نشان می دهد و البته تنها کارکرد این راه حل های موقتی پولی ست که به جیب متولیان آن ریخته می شود. فیلمساز روایت شخصی خود را از موضوع افسردگی که ظاهرا خودش نیز با آن درگیر است اینطور به پایان می رساند که همچنان بی حوصلگی و افسردگی او ادامه دارد و برنامه های رادیویی انرژی دهنده و مجریان پرهیجان آنها هم نتوانستند کاری بکنند.

چیزی که در ماهیت موضوع فیلم وجود دارد مسئله عدم قطعیت است که البته از موضوع به فیلم نشت کرده و گرنه فیلمساز به طور آگاهانه به آن نپرداخته است. افسردگی هایی که موضوعات مشخص و پرنرنگی مانند مرگ یک عزیز دارند همراه مواردی که بر اثر مجموعه عواملی ایجاد شده اند و یافتن و رفع تک تک آنها اکثرا ممکن نیست، تفاوت دارد. اگر قرار است به مجموعه شرایطی غیر قابل تغییر به عنوان دلیل افسردگی اشاره کنیم، موضوع یک استیصال انسانی ست اما وقتی از انواع موسیقی ایرانی و و ظلم مرد ایرانی به زن و شرایط زنان خانه دار ایرانی و کلا پیشینه عرفی و فرهنگی مان به عنوان یک کل اشاره می کنیم و ایرانی بودن را یک جبر جغرافیایی و دلیل مسلم و قطعی افسردگی ایرانی ها عنوان می کنیم، موضوع را از ماهیت آن که همان عدم قطعیت عوامل دخیل در آن است دور کرده ایم. در فیلم به طور کلی از طریق روایت و تصاویر، یک دلیل به نام «شرایط کلی زندگی در

ایران»، در برابر راهکارهای پیشنهادی برای بهبود افسردگان قرار می‌گیرد اما این شرایط بیشتر یک نوع روش برخورد، دیدگاه، و وا دادن از سوی جوانان ایرانی به نظر می‌رسد. شخصا اگر فرصت داشته باشم فقط به یک دلیل اصلی افسردگی ایرانی‌ها اشاره کنم که خاص ایرانی‌ها و بعضی ملت‌های دیگر است و تفاوت ما با بیشتر ملت‌های شاد جهان محسوب می‌شود، نبودن شادی را ذکر می‌کنم. نبودن شادی به معنای نفس شادی کردن. نه شادی ناشی از پولدار بودن و نداشتن هیچ مشکلی در زندگی. شادی‌ای که مثلا با بودن در محیط‌های دوستانه عمومی و شب نشینی‌های عمومی مردم در محیط‌های بیرون از خانه رخ می‌دهد، محیط‌هایی که سال‌هاست نداریم. به نظر من مسئله ما نداشتن سویه دیگر الکلنگ زندگی برای بالانس کردن آن است، نه اینکه انتظار داشته باشیم هیچ مشکلی در زندگی نباشد. تک‌تک عواملی که مشابهش در خیلی از کشورهای جهان هم ممکن است باشد گرچه به عنوان دلیل افسردگی قابل رد نیست اما مطرح کردنش به این شکل، جواب دارد و جوابش هم این است که مگر مردم کشور ایتالیا یا فرانسه مشکلاتی (گیرم از نوع دیگر و در سطح دیگر) با دولت‌شان ندارند؟

اتفاقا اشاره فیلمساز به مکان‌های شاد کردن مصنوعی، دلیل خوبی بر این ادعای نگارنده است. این مکان‌ها نشان می‌دهند متولیان این کلاس‌ها فهمیده‌اند که مردم به شادی نیاز دارند، اما یا نمی‌دانند یا خود را به آن راه زده‌اند که شادی اینگونه ایجاد نمی‌شود و تا فرد از چیزی به وجد نیاید هورمون ضد افسردگی در بدنش ترشح نمی‌شود. سرکشیدن فیلمساز به این مکان‌ها از نظر بار تحقیقی فیلم از نقاط قوت فیلم است و تصاویری جدید و دیده‌نشده از گوشه و کنار جامعه مان به ما نشان می‌دهد. کلاس خنده مصنوعی که آدم‌ها باید بی‌دلیل رو به هم بخندند جذاب‌ترین آنهاست که نشان می‌دهد مردم به چه راه‌های حماقت‌باری متصل می‌شوند تا شاد باشند.

گذشته از جهت‌گیری فیلم، «چهره غمگین من» یک مستند خوب از نظر کارگردانی مستند است. پیدا کردن تصاویری که برای فضاسازی روایت اول شخص فیلم استفاده شده‌اند و بازسازی‌های مناسب مستندی قابل تامل ساخته است گرچه ایراداتی که گفته شد نیز از ضعف‌های کارگردانی مستند به شمار می‌آید. موضوع فیلم که در نگاه اول می‌تواند ساختاری مقاله‌ای به ذهن بیاورد (که آن هم در جای خودش ارزش‌های خود را دارد) به ذهن فرحناز شریفی ساختاری را متبادر کرده که فیلم را از تقسیم‌بندی «تحقیق، تولید، تدوین» بیرون آورده و به «تحقیق، فیلمنامه، کارگردانی، تدوین» رسانده است. در این حالت، تحقیق فیلم قابل بحث است چراکه به نظر می‌رسد با وجود اطلاعات پزشکی سریع و زودگذری که یکی دوجا در روایت راوی گفته می‌شود، فیلم به عنوان یک مستند اطلاعات پزشکی زیادی درباره افسردگی به ما نمی‌دهد. این مسئله به اول شخص بودن روایت و شخصی بودن فیلم برای فیلمساز باز می‌گردد که از قابل استناد بودن آن کاسته است. فیلمساز فضای افسردگی را با روحیه‌ای افسرده و ناامید از بهبود، بررسی می‌کند (تأکید طولانی او بر بخش بازسازی خودکشی از این دست است) و حتی اطلاعات وسیع‌تری از وضعیت این بیماری در خارج از ایران و سراسر دنیا به ما نمی‌دهد.

نوشتن برای مستند

چه کسانی برای فیلم‌های مستند نقد می‌نویسند؟

گاهی در چند نشریه معدود یادداشت یا نقدی برای فیلم‌های مستند دیده می‌شود؛ ماهنامه فیلم، فیلم نگار و هفت نشریاتی هستند که به طور مرتب مطالبی درباره سینمای مستند در آنها می‌خوانیم. نویسندگان این نقدها چه کسانی هستند؟ محمد تهمی نژاد، پیروز کلانتری، روبرت صافاریان، شادمهر راستین، مانی پتگر، احمد ابراهیم مختاری، میراحسان، همایون امامی و سعید محصی مستندسازهایی هستند که در ماهنامه فیلم مقالاتی درباره فیلم‌ها یا موضوعات کلی تر سینمای مستند از آنها می‌خوانیم. این افراد منتقد-مستندساز هستند و درباره آثار سینمای داستانی هم نقد بسیار نوشته‌اند. گاهی هم مقالاتی از مهرزاد دانش درباره فیلم‌های مستند خوانده ایم که مستندساز نیست اما همیشه قلم دقیق و موثری در نقد فیلم‌های مستند داشته است. در ماهنامه فیلم نگار، هادی مقدم دوست با حضور ثابتش در فضای نقد و گفت و گو درباره آثار مستند جای خود را به عنوان یک منتقد مستند باز کرده و باز کردن بحث فیلمنامه در سینمای مستند به وسیله مستندسازها و محققین در بخش مستند ماهنامه فیلم نگار محصول این علاقه و پیگیری ست.

در ماهنامه هفت در یک قالب کلی تر که هدفش پرداختن به فیلم‌هایی بود که اکران نمی‌شوند، فیلم‌های مستند هم بحث و بررسی و نقد می‌شد.

سوال این است که چرا بیشتر کسانی که برای فیلم‌های مستند نقد می‌نویسند مستندساز هستند؟ چرا در میان منتقدین، نوشتن برای سینمای مستند رایج نیست و یا غیر از دو سه منتقد، نوشته‌های منتقدین دیگر درباره فیلم‌های مستند جالب و گاهی درست از آب در نمی‌آید؟

نوشتن برای فیلم‌های مستند و حتی گفت و گو با فیلمسازان این حیطه، با فیلم‌های داستانی تفاوت‌های زیادی دارد. مسلماً در بررسی یک فیلم مستند مسائلی را باید در نظر داشت که در مورد فیلم داستانی جایگاهی ندارد و در فیلم‌های داستانی معیارهایی برای نقد وجود دارد که اگر با همان معیارها فیلم‌های مستند را نقد کنیم به اشتباه خواهیم رفت و چه بسا فیلم مستند خوبی را یک فیلم بد بخوانیم یا برعکس.

بیشتر کسانی که امروز برای سینمای مستند می‌نویسند مستندساز هستند. دلایل آگاهی و اشراف آنها به کار مستند و در نظر گرفتن معیارهای این سینما برای نقد است. وقتی مستندسازی یک فیلم مستند را بررسی می‌کند از آنجا که به شرایط تولید و اصول کار از تحقیق و پرورش ایده تا رسیدن به تصویر آگاه است مسلماً این‌ها را در نقد کردن فیلم مورد بحث اش در نظر می‌گیرد. گاهی برخی مقالات شامل بیان تجربیات یک مستندساز درباره ساختن یکی از فیلم‌هایش است. سایت پیک مستند از این روش استفاده خوبی می‌کند؛ با خواندن تجربه ساخته شدن فیلم‌های مستند با تجربیاتی در زمینه انتخاب سوژه، چگونگی بسط آن، اصطلاحات سر و کله زدن با آن و در نظر گرفتن طرح تصویری، شکل گرفتن یک پروژه، روش‌های مختلف تولید، چگونگی فائق

آمدن هر فیلمساز بر پرورش ایده‌هایش و بسیاری ریزه کاری‌های دیگر آشنا می‌شویم. این نوشته‌ها نقد نیستند، اما خواندن این تجربیات به قرار گرفتن در دنیای ساخت فیلم مستند و آشنایی با نکاتی که برای تحلیل این آثار لازم است کمک زیادی می‌کند. فیلمسازان مستند در متن ماجرای مستندسازی، و به بحث و بررسی آن علاقمند هستند و نوشتن درباره‌اش را دوست دارند. اینکه منتقد فیلم‌های مستند کم داریم با یک تحقیق کوچک ما را به این می‌رساند که اساساً علاقه و آشنایی با این حیطه سینما در میان منتقدین زیاد نیست. پیروز کلانتری تلاش موثری در آشتی دادن افراد مستعد با نقدنویسی برای فیلم‌های مستند می‌کند. او و روبرت صافاریان در سایت پیک مستند به آثار مستند ایران و جهان و نوشته‌های این حیطه می‌پردازند و با ایجاد یک فضای تخصصی برای سینمای مستند در جا انداختن این شاخه از سینما برای منتقدین و سینماگران به عنوان بخشی مستقل نقش مهمی دارند. سینمای مستند همیشه بخشی کوچک از یکی دو مجله سینمایی بوده و هیچ وقت نشریه‌ای تخصصی برای آن نداشته‌ایم. و آیا اگر نشریه‌ای تخصصی برای سینمای مستند می‌داشتیم به اندازه کافی مطلب برای آن موجود بود؟ این جمله زیاد شنیده می‌شود که برای نقد نوشتن درباره فیلم‌های مستند استاندارد وجود ندارد که بتوان مطالب را محک زد. بهتر است بگوییم فضای تحلیل و تئوری وجود ندارد. در واقع استانداردهای نقدنویسی برای مستند وجود دارند اما به دلیل وجود نداشتن فضای مستند (فضایی مرکب از نمایش و ایجاد علاقه و تحلیل و نقد نویسی و همانگونه که در مورد سینمای داستانی وجود دارد) اینگونه پنداشته نمی‌شود که تئوری‌هایی هم برای تحلیل آثار مستند وجود دارد و در حوزه کارگردانی و فیلمسازی هم معیارهای مشخصی وجود دارد که خاص سینمای مستند است. اما فیلم‌های داستانی که دائماً به بحث و نقد و میزگرد گذاشته می‌شوند مسلماً وضعیت حاشیه‌ای بودن ندارند.

فیلم‌های مستند ایرانی و خارجی تا چه اندازه در ایران دیده می‌شوند؟

خانه هنرمندان روزهای سه شنبه برنامه ثابت نمایش فیلم‌های کوتاه یا مستند دارد. خانه سینما، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، سینما تک، موزه امام علی و گاهی فرهنگسرای ارسباران لابه‌لای فیلم‌هایی که نمایش می‌دهند فیلم‌های مستند هم وجود دارد. همین.

در واقع برای دیدن فیلم‌های مستند خوب خارجی و ایرانی باید منتظر جشنواره‌ای مانند «سینما حقیقت» بود که یک سال است آغاز شده و گرچه موقعیت خوبی برای تماشای یک‌جای کلی فیلم است، اما همین انباشتگی مجال تأمل بر فیلم‌ها و نوشته شدن نقدهای خوب برای آنها را می‌گیرد و همانطور که در تمام جشنواره‌های دنیا رایج است مطالب به صورت معرفی فیلم‌ها یا گزارش جشنواره تقلیل می‌یابد.

مسلماً نباید در سالن‌های سینما منتظر اکران فیلم‌های مستند به صورت دائمی بود. کارهایی مانند *روزگار ما* (رخشان بنی‌اعتماد) یا فیلم‌های مایکل مور به خاطر بار ژورنالیستی و جذابیت‌های مهیج سیاسی فراخور دوران خود برای مردم جالبند (که باز هم بعید می‌دانم مردمی که *کلاغ پر* و *انعکاس* و *ده رقمی* می‌بینند به دیدن این فیلم‌های مستند رفته باشند) اما نمی‌توان از ترافیک اکران فیلم‌های داستانی جذاب امروز انتظار جای دادن فیلم‌های نا جذاب مستند را داشت! به خصوص که هنوز زیاد مستند بلند در کشورمان ساخته نمی‌شود، مستندها اغلب کوتاه یا نیمه بلند هستند و اکران چنین فیلم‌هایی در برنامه‌های عادی سینماها در هیچ جای دنیا رایج نیست. اما می‌توان انتظار برنامه‌های ثابت فوق العاده برای بعضی از سینماها که بیشتر پاتوق‌های فرهنگی هستند داشت.

کجا باید فیلم‌های مستند را ببینیم تا درباره‌شان نقد بنویسیم؟

مهمترین قاب برای نمایش فیلم های مستند تلویزیون است. فیلم های مستند به خاطر جنبه های اطلاع رسانی، آگاه کننده، آموزشی و پژوهشی خوراک کانال های تلویزیونی هستند و در تمام دنیا خریداران اصلی فیلم های مستند تلویزیون ها هستند. تلویزیون ایران برنامه های مستند زیاد پخش می کند اما به دلیل وجود چارچوب هایی خاص (با اضلاع کوچک) مسلماً موضوعات انتخابی و موضع گیری فیلمساز و نوع نگاه او به دنیا باید در چارچوب سیاست های مدیریتی تلویزیون باشد. گستره موضوعات فیلم های مستند تلویزیون ما وسیع نیست و با جذابیت های نو به نو، که هم از راه تنوع سوژه و هم با کیفیت تکنیکی می تواند ایجاد شود روبرو نیستیم. معنای مستند برای خیلی از تماشاگران تلویزیون ما از حیطه حیات وحش و راز بقا تجاوز نمی کند. شخصا با کسانی روبرو شده ام که وقتی شنیده اند در سینمای مستند فعالیت می کنم گفته اند یعنی فیلم راز بقا می سازی؟ سیاست مدیریت تلویزیون ما بر این است که مستند را سفارش بدهد و در چارچوب های نظارتی خود مستندسازی کند. تلویزیون بسیار کم مستند می خرد و تقریباً می شود گفت نمی خرد چون بر دیدگاه فیلم ها کنترلی نداشته است. این مسئله از نظر اقتصادی مقرون به صرفه نیست چون فیلمی که برایش کلی هزینه شده فقط دوبار پخش می شود و به فراموشی سپرده می شود. تلویزیون های دنیا برای فیلم هایی که می خرند هم برنامه ادواری نمایش فیلم دارند و برای هزینه ای که بابت خرید فیلم ها می دهند توجیه اقتصادی ایجاد می کنند. از سویی سیاست تلویزیون ما به عدم رونق مستندسازی در کشورمان هم کمک می کند. ۹۹ درصد انبوه فیلم های مستندی که در ایران ساخته می شود و نمونه های خوب آن در حال مستند کردن و ثبت گوشه و کنار ایران و ویژگی ها و مسائلش هستند از دید مدیریت تلویزیون غیر قابل پخش است. مستندساز با خریداری مواجه نیست. وقتی با تماشاگر یکه ای چون جشنواره روبرو می شود که تقریباً تنها محل ارائه و فروش فیلمش است آنجا را تنها محل دیده شدن تلقی می کند و با سلائق جشنواره ای فیلم می سازد و در نهایت از نتیجه آن همه تلاش، مردم ما که مهمترین مخاطبین مستندسازان ایرانی هستند این فیلم ها را نمی بینند که هیچ، از هیاهوی مسکوت ساخته شدن آنها هم بی اطلاعند و حتی مانند فیلم های داستانی توقیف شده در پیاده رو ها دنبال آنها هم نمی گردند. حجم تولید آثار مستند در ایران کم نیست و تعداد فیلمسازانش هم. برخورد حذفی ای که با این بخش مهم می شود پیوند نداشتن مردم با پدیده ای به نام مستند را در بردارد و این نکته در مورد منتقدین ما نیز صدق می کند. در حالت معمول، نداشتن کشش و جذابیت چیزی ست که در توضیح عدم انگیزه برای تماشا و کار کردن روی این فیلم ها بیان می شود، مگر آنکه موضوعی خاص و ژورنالیستی مانند شهلا جاهد یا زندگی دوجنسیتی ها آنها را به سوی فیلم مستندی بکشاند. دیدن مستندهای تلویزیون بی.بی.سی که در بعضی موارد تحقیق و وجه استنادی صحیحی هم ندارند معمولاً برای مردم و منتقدین ما جذاب است، چراکه به هر حال به موضوعات متنوعی می پردازد (و دیگر اینکه... اکثر منتقدین ما به دلیل دلخوری از فضای پر محدودیت تلویزیون با آن قهرند و تلویزیون نمی بینند!).

به وجود آمدن مخاطب پیگیر، فضای نقد و تحلیل، و رواج یافتن تئوری های تحلیل سینمای مستند، وابسته به نمایش و دیده شدن فیلم های مستند است. وقتی خواننده نمی تواند فیلم های مستند را در جایی پیگیری کند مطالبی که گاهی درباره مستندی نوشته می شود برایش کارایی ندارد و بیشتر مواقع از روی آن می گذرد. مگر خواننده هایی به تعداد بسیار اندک که اغلب از خود همکاران هستند. و این به معنای آن است که اگر هم نویسنده ای مطلبی بنویسد این تعامل انتقادی در محدوده کوچک سینماگران می ماند و باز با فضای وسیع و بی در و پیکری که برای بحث و بررسی فیلم های داستانی و حتی سریال های تلویزیونی وجود دارد قابل مقایسه نیست.

در جشنواره ها چه کسانی به انتخاب و داوری فیلم های مستند و در واقع به نوعی به «نقد» این آثار می نشینند؟

مسئله ناآشنایی با نقد مستند، در مورد بخش‌های مستند جشنواره‌ها یا جشنواره مستقل مستند «سینما حقیقت» نیز قابل طرح است. از میان کسانی که سرنوشت حضور یا عدم حضور فیلم‌ها در جشنواره یا جایزه گرفتن و نگرفتن شان را در دست دارند، کسانی که در تیم هیأت انتخاب یا داوری هستند، تعداد بسیار کمی بر سینمای مستند اشراف دارند و با معیارهای آن آشنا هستند. اغلب آنها فیلم‌های مستند را با محک‌های فیلم‌های داستانی سبک سنگین می‌کنند و این باعث می‌شود خیلی از فیلم‌هایی که به لحاظ قدرت مستند بالا هستند به چشم‌شان نیایند.

نقد مستند

سال گذشته فیلم *تهران/انار ندارد* (مسعود بخشی) بحث‌های زیادی در میان مستندسازان و منتقدین آثار مستند برانگیخت. یک فیلم موزیکال مونتاژی که می‌خواهد درباره تهران باشد؛ تصاویر قدیمی تاریخ سینما به همراه تصاویر پرسرعت تهران امروز و البته مصاحبه‌هایی که بخش‌های سکوت مصاحبه شونده‌گان را در بر دارد نه حرف‌های آنها را. فیلم با توجه و خنده و سرخوشی اغلب تماشاگران همراه بود اما بخشی از صحبت‌های کارشناسان مستند بر سر این بود که این فیلم مستند نیست، وجه استنادی ندارد و تهران را مستند نکرده است، ما چیزی از تهران نمی‌بینیم و فیلم صفت مصطلح «مونتاژی» را بر دوش دارد. فیلمساز سوالاتی از مسوولین و کارشناسان تهران پرسیده ولی به جای جواب‌های آنها سکوت گذاشته است. آیا این به معنای این است که آدمها جوابی برای سوال‌ها نداشته‌اند، یا کارگردان می‌خواهد بگوید آنها پاسخی ندارند؟ بعضی از همکاران منتقد وقتی نام فیلم را در لیست فیلم‌های انتخابی اعضای گروه مطالعات مستند ندیدند تعجب کردند. بحث بر سر همان معیارهایی است که فرمیک بودن فیلم و جذابیت به هم ریختگی زمان یا موسیقی خالتور روی تصاویر تهران قدیم را از بحث ضعف استنادی آن و موضع‌گیری یک سوپه و شخصی آن جدا می‌داند. معیارهای نقد مستند باعث می‌شود بعضی جنبه‌های کارت قرمز (مهنزافضلی) از لحاظ مستندسازی ارزشمند باشد. با وجود کم‌داشتن ماتریال و گسترده نبودن تحقیقش، به خاطر قدرت در ارتباط‌گیری با سوژه‌ها (شهرلا جاهد و ناصر محمدخانی) و ورود به آنها، و یافتن ماتریال ارزشمندی چون فیلم‌های خانوادگی شان که مسائل زیادی را در مورد آنها روشن می‌کند، می‌تواند چیزهایی بیش از آنچه در مطبوعات درباره مسئله می‌دانیم به ما بگوید. گرچه فیلمساز می‌توانست با مبنا قرار دادن مخاطب خارجی که چیزی از کلیات موضوع نمی‌داند، اول موضوع را جامع تر و گویاتر مطرح کند و بعد به سراغ جزئیات برود. در دوران فعالیت در سینمای مستند آموختم تحلیل و بررسی فیلم‌های مستند می‌تواند بر مراحل خلق آن‌ها پایه‌گذاری شود. آیا «تحقیق» که شروع کار و مهمترین بخش مستند است در فیلمی که می‌خواهیم نقدش کنیم کامل است، و اصلاً تحقیقی انجام شده؟ آیا تحقیق فیلمساز جنبه‌های لازم موضوع را باز کرده و جهانی را در مورد مسئله مطرح شده در فیلم بر ایمان می‌گشاید؟ آیا حرف یا سوالی که می‌خواهد بگوید را گویا مطرح می‌کند؟ آیا برای چیزهایی که می‌خواهد بگوید تصویر به اندازه کافی وجود دارد و بیانش تصویری است؟... آیا توانسته واقعیتهای را که مانند خیلی چیزها در دنیا وجود داشته و منفعل بوده جلوی دوربینش «فعال» کند و بیرون بریزد؟

درباره فیلم‌های *قاتل مقتول* و *ماده ۶۱* ساخته خانم مهوش شیخ‌الاسلامی مطلبی چاپ شده بود که روش ساده فیلم‌ها در کارگردانی و فیلمبرداری را به ساده‌گیری و عدم خلاقیت تعبیر می‌کرد، این دو فیلم در زندان ساخته شده‌اند و در آنها، زنانی خصوص‌ترین لحظه‌های زندگی خود، گناه‌ها یا تصویری که دوست دارند از خود بسازند را مطرح می‌کنند. انتظار دکوپاژهای سنگین و مشابه فیلم‌های داستانی، ایراد رایجی است که در نوشته‌ها یا بحث‌ها، به کارهای مستند گرفته می‌شود؛ مانند اشکالی

که به سادگی سبک فیلم و عنکبوت آمد مازیا بهاری گرفته شد. در حالیکه فیلم و عنکبوت آمد سبکش در هماهنگی برخورد فیلمساز با ذهن سوژه اش است. ذهنی که کشتن آدم های به گمان خود فاسد را خیلی ساده و کاری خیر در راه خدا می داند. درباره مستندهای روایت فتح از پشت جبهه، از موضع گیری ایدئولوژیک این مستند ها ایراد گرفته می شود؛ بی توجه به اهمیتی که وجه استنادی این آثار در ثبت یک دوران تاریخ ایران دارند.

برای بررسی آثار مستند گاهی خوب است بینیم فیلم در چه طبقه ای قرار می گیرد. طبقه بندی هایی وجود دارد که می توان دید فیلم مورد بحث جزو کدام یک از آنهاست؛ مستند گزارشی؟ مستند حقیقت (وریته)؟ مستند پرتره؟... اگر فیلم در هر یک از این دسته ها جا بگیرد می توان ویژگی های لازم آن دسته را در فیلم جستجو کرد و دید آیا موفق بوده یا نه. در جلسات گروه مطالعات مستند با یک تئوری سینما مستند آشنا شدم به نام تئوری بیل نیکولز که شامل دسته بندی آثار مستند توسط این محقق سینمای مستند است. نیکولز می گوید بیشتر فیلم های مستندی که می بینیم در این پنج دسته قرار می گیرند: مستندهای تشریحی (نریشن و دانای کل دارند)، مشاهده گر (تصویر گوئی همه چیز است و نریشن ندارند)، تعاملی یا اینتراکتیو (حضور دوربین حس می شود)، بازتابی (غیر از دوربین روند فیلمسازی هم در فیلم دیده می شود)، نمایشی (سبک و دکوپاژ دارند). گاهی فیلمی در دو بند از این دسته بندی قرار می گیرد.

این یک تئوری کلی یا دستورالعملی بی نقص نیست و فقط نمونه ای از تئوری هایی است که در دنیا مطرح است، اما بیشتر ما اطلاعی از آنها نداریم. بنا نیست هر فیلمی را بتوان با این تئوری تحلیل کرد اما دانستن آن کمک می کند ذهن پویا شود و مثلاً یکی از نتایج آن این است که شکلی که فیلمساز برای فیلم انتخاب کرده با ماهیت موضوع فیلم مقایسه شود؛ فیلمساز برای آنکه فیلمی را به شکل مشاهده گر بسازد دلیلش چه بوده و آیا این سبک برای چیزهایی که می خواسته مطرح کند مناسب است؟ محسن عبدالوهاب در همسران حاج عباس از شیوه مشاهده گر استفاده می کند، که اصطلاحاً به آن Fly On the Wall هم می گویند. دوربین نامحسوسی که فقط مشاهده می کند؛ مشاهده دو زن پیر که در یک خانه زندگی می کنند و در روزمرگی شان لحظه های شگفت آور زیادی هست. برای درآمدن این «روزمرگی» و «لحظه ها» مشاهده گری راه بسیار مناسبی است. فیلم راجر و من ساخته مایکل مور را می توان در دسته فیلم های بازتابی قرار داد چون او مواعی که سر راه فیلمسازی برایش سبز می شوند را جزئی از مسئله ای می داند که می خواهد بگوید. رییس کارخانه، مور را برای مصاحبه نمی پذیرد و او همین را جلوی دوربین می برد تا به این اشاره کند که اگر مشکلی در کار این کارخانه نیست چرا از تصویر شدن واژه دارند؟ فیلمساز مسیر فیلمسازی اش را برای تماشاگر نمایش می دهد و آن را جزئی از فیلمش می کند.

+++

با زنجیره ای سروکار داریم که حلقه های تولید، نمایش، مخاطب، نقد، تئوری و شاید چند حلقه دیگر آن را شکل می دهند و هر کدام نباشند زنجیر از هم گسسته می شود و از فضای سینمای مستند تکه های پراکنده ای می ماند که گاهی سو سو می زنند. گرچه در بخش تولید و نمایش مشکلات و کسری هایی وجود دارد اما ایجاد فضای نقد و خبر مستمر درباره سینمای مستند ایران و جهان نقشی بسیار موثر در ایجاد علاقه و انگیزه برای پیگیری و تماشای فیلم ها و تحلیل آنها دارد. پیروز کلانتری را در جلسات بررسی فیلم های مستند زیاد می بینیم اما او در ماهنامه فیلم صفحه ای به نام «خشت خام» دارد که به طور مستمر جریانات سینمای مستند را همراه با واگویی های شخصی خود را با نثری ساده و لحنی صمیمی با خواننده در میان می گذارد و علاقه و جدیت او در بحث مستند آنقدر در نثر او پیدا و گراست که هر خواننده ای را درگیر خود می کند. پیگیری کارهای نسل جوان و

تجزیه تحلیل آنها روحیه ای ست که در تمام افراد گروه مطالعات مستند به نوعی دیده می شود و خوشبختانه اینجا در فضای مستند خبری از سرکوب جوان ها یا ناامید کردن آنها نسبت به خود نیست. اما اصرار برای نوشتن، و آفریدن سندهای تحلیلی مکتوب درباره سینمای مستند نکته ای ست که از عملکرد آنها حس می شود.

در سینمای مستند مانند فیلم های داستانی، نقد مکتوب مقوله ای ست جدا از نقد شفاهی. تحلیل شفاهی مستند می تواند دو بحث تحلیل فیلم و روش های شیوای بیان و انسجام گفتار را مطرح کند، اما ماندنی نیست. نقد مکتوب از سویی با بحث تحلیل صحیح مستند و از سوی دیگر با مقوله مستقل نوشتن همراه است. نوشتن، که ساختار و آغاز و میان و پایان دارد، و خود کاری است مستند. ماندنی است و بعدها می تواند الگوها و معیارهای هر نویسنده در نقد آثار مستند را برای بررسی در اختیار بگذارد. پژوهشگر ارزنده آقای محمد تهامی نژاد حتی در جلساتی که برای تحلیل شفاهی فیلم مستندی حضور دارند اغلب ما را با نوشته ای درباره فیلم به نمایش درآمده غافلگیر می کنند.

نوشتن علمی ست قابل آموزش و دارای استانداردهایی مشخص، و در عین حال کاری بسیار شخصی. هویت نوشته های یک نویسنده می تواند طوری یکه و منحصر به فرد شود که بدون امضای او هم بتوان فهمید این مقاله از آن کیست. این بحث ها در نقد نویسی سینمای داستانی هم مطرح است، امید این است که از بحث رسیدن به معیارهای صحیح تحلیل سینمای مستند، تنها تعبیر به جلسات پرسش و پاسخ با کارگردان فیلم مستند نشود و مقوله نقد مکتوب برای فیلم های مستند در نشریات و سایت های ما برای خود هویت بیابد.