زاون قوکاسیان

آشنایی با یک فیلمساز

ابراهیم مختاری

حدود بیست سال پیش در سال ۱۳۵۴ در یکی از جلسات هفتگی نمایش فیلم سینمای آزاد در تهران، که آن موقع در سینما سینه‌موند برگزار می‌شد؛ فیلم «*آت‌اُغلان*» (چابک‌سوار) را دیدم.

«*آت‌اُغلان*» ابراهیم مختاری فیلم خیلی خوبی بود. اگرچه او را نمی‌شناختم. ولی نامش را در مجلهٔ فیلم و هنر در بین برندگان جایزهٔ سپاس چند سال قبل‌تر دیده بودم. دیدن «*آت‌اُغلان*» باب آشنایی مرا با کارگردان هموار کرد. این آشنایی ادامه یافت تا اینکه فرصت یافتم در دوازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر «*زینت*» اولین ساختهٔ بلند سینمایی او را در اولین نمایش جشنواره‌ای‌اش ببینم.

ابراهیم مختاری فارغ‌التحصیل مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینماست. حدود بیست و سه سال پیش، بعد از اتمام تحصیلات سینمایی‌اش به تلویزیون رفت و تا امروز همچنان به‌عنوان کارگردان در تلویزیون مشغول کار است. در این سالها افرادی مثل مختاری از تلویزیون جدا شدند و به کارهای دیگری رو آوردند اما مختاری ماند و فیلمهای مستند، نیمه‌مستند و... باارزشی ساخت. طرحهای زیادی هم برای ساختن فیلم ارائه داد که ساخته نشد. اما آنچه را هم که ساخته است در بین فیلمهای مستند این سالها، کارهای ماندگار و استثنایی هستند. شاید به‌خاطر اینکه

ابراهیم مختاری جزو آن گروهی است که در سینما بالاخص در سینمای مستند، به دنبال معیارهایی است که دیگران ـ از شوق پشت دوربین ایستادن و کارگردان سینمای حرفه‌ای‌بودن ـ آن را گم می‌کنند. معیارهایی که در ادامهٔ کار مستندسازان باارزش سالهای دههٔ چهل و پنجاه است، که اولین‌بار طلیعهٔ این ارزش در سال ۱۹۶۲ با فیلم مستند «*طلوع جدی*» ساختهٔ احمد فاروقی در فستیوال کان رخ نمود.

در هر حال ابراهیم مختاری در طی سالهای فعالیتش همه کار کرد. دستیار کارگردان بود. مونتاژ کرد. فیلم ساخت. مستندهای کوتاه و بلند و فیلمهای داستانی ساخت. کمتر فیلمسازی را در این دیار می‌شناسم که این‌گونه سالهای زندگیش را پُربار گذرانده باشد و در یک دستگاه عریض و طویل فسیل نشده باشد.

او می‌توانست در تلویزیون یک کلیشهٔ بسیار معمولی با اداهای معمول شود. می‌توانست کارگردانِ کارمند با شمارهٔ سازمانی فلان باشد و از همه مهمتر می‌توانست نه «*آت‌آغلان*»، نه «*خاویار*»، نه «*نان بلوچی*»، و نه «*یک سفر صیادی*»، و نه...، نه... را بسازد. و اصلاً می‌توانست «*زعفران*» عزیزش را یک‌جور دیگر بسازد که مثل بقیهٔ کارهای مستندسازان در آرشیو بماند و بپوسد.

چرا مختاری این‌طور نیست؟ چرا پس از بیست سال بالاخره اولین فیلم حرفه‌ای‌اش «زینت» را می‌سازد؟ و «زینت» برای هفتهٔ منتقدین کان ۹۴ انتخاب می‌شود. و یا «*زعفران*» جایزهٔ اول جشنوارهٔ امسال ساچیل ایتالیا (سه میلیون لیره) را از آن خود می‌سازد.

واقعاً چطور می‌شود که یک کارگردان کارمند با تصوری که ما داریم پس از بیست و اندی سال کار، هنوز زنده و پویا باشد و از ورای تمام فیلمهایش ـ فیلمهایی که خاص است و نگاه دارد و انسان معاصر تم اصلی آن است ـ صدای زنده‌بودنش به گوش برسد. ابراهیم مختاری از معدود آدمهایی است که از حالا به بعد حرفهای زیادی برای گفتن دارد، چون مثل او به تعداد انگشتان دو دست هم نداریم.

با مختاری گفتگویی طولانی انجام داده‌ام و برشهایی از این گفتگو را برای چاپ در این مجموعه انتخاب کرده‌ام که بتواند تصوری از کلّیت کارهای او را برای شناخت اساسی‌تر از آثار او ارائه کند.

○ چرا سینمای مستند را انتخاب کردید؟

● اولین فیلمی که ساختم «*توبا*» فیلم داستانی بود. دومی هم همین‌طور. در اولین شکل سینمایی، برای بیان، داستان را ناخودآگاه پیدا کرده بودم. فیلم پُر از ضعفهای معمول کارِ اول بود. اما آنچه کار را جذاب می‌کرد استفاده از بیان سینمایی برای روایت داستان بود. در فیلم صدا و تصویر برای بیان جوهر داستان خیلی خوب جای خود را پیدا کرده و مفهوم بودند. فیلم در نمایشهای عمومی هم نسبتاً موفق بود[1]، و به این خاطر مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینما امکان ساختن یک فیلم کوتاه دیگر را به من داد. وقتی خواستم فیلم دوم را بسازم، کوششهای بسیارم برای پیدا کردن سناریویی که جذاب باشد به نتیجه نرسید. در این فیلم جان‌کندنم برای رسیدن به بیان سینمایی محسوس است. وقتی فیلم تمام شد، من آن را به بایگانی مدرسه سپردم و فیلمسازی را رها کردم و دنبال دستیاری فیلمهای «*دلیران تنگستان*» و «*سمک عیار*» رفتم. در آنجا می‌دیدم برای باورپذیر کردن اشخاص و داستان چه زحماتی کشیده می‌شود. و آنجا بود که فکر کردم برای آغاز کار از این قید و بند خلاص شوم. متوجه فیلمسازی مستند شدم که خمیرمایه‌اش جهانِ واقع بود. در جهان واقعیت، اشخاص واقعی و رویداد واقعی پیش از فیلمساز وجود دارند و فیلمساز برای باورپذیر کردن آنان در چشم تماشاگر، ظاهراً به سعی و کوشش چندانی نیاز ندارد و برای رسیدن به یک دیدگاه شخصی و زبان سینمایی دست و بالش بسیار بازتر است. البته این *آسان* نمودن در اول کار بود و بعد مشکلات یکی‌یکی خودشان را آشکار کردند. با این‌حال اصل این مطلب که گفتم سر جای خودش هست و سبب کشیده‌شدن من به میدان مستندسازی هم همین بود.

○ چرا بیشتر روستا را برای کار انتخاب کرده‌اید.[2]

● روستا یک جامعهٔ انسانی است. تقریباً با همان عناصر جامعهٔ شهری، با این تفاوت که عناصر اصلی زندگی جمعی و مظاهر زندگی فردی در روستا، هم عینی‌تر از شهر است و هم اشراف به منظر عمومی آن امکانپذیرتر از جامعهٔ شهری است. دیگر اینکه به نظرم می‌رسید آدمهای ما در روستا به طبیعت انسان نزدیکترند. از این

بابت ملموس‌تر و مفهوم‌ترند. البته این مربوط به آن دوره‌ای است که من فیلمسازی را شروع کردم. یعنی دورهٔ رفاه و بی‌خبری جامعهٔ متوسط شهری پیش از انقلاب، یعنی اواسط دههٔ پنجاه. البته یادآوری کنم، نزدیک بودن به طبیعت به معنای بهتر بودن نیست، بلکه حس می‌کردم اعمال آدم روستایی چه از جنبهٔ نیک‌اش و چه از وجههٔ بدش، کمتر در رنگ و لعاب پوشیده شده‌است. البته مرزبندی‌های جامعهٔ شهری و روستایی پس از انقلاب تقریباً به‌هم ریخت و عملاً در دههٔ شصت می‌توان گفت که این‌دو جامعه از جهاتی به‌هم نزدیک شدند.

○ به نظر نمی‌رسد که تمام فیلمهایی را که در تلویزیون ساخته‌اید طرحهای پیشنهادی تلویزیون باشد، زیرا نقاط مشترک زیادی در فیلمهایتان به چشم می‌خورد.

● درست است که من کارمند بودم و تلویزیون به من سفارش می‌داد ولی اکثراً طرحهایم را خودم می‌دادم. مثلاً *«آت‌آغلان»* یا *«نان بلوچی»* را خودم طرحش را دادم. در تلویزیون هم حتی هنوز چنین است. برای تولید فیلم به‌ویژه مستند، تلویزیون بیشتر طرح‌پذیر است یا بهتر بگویم کارپذیر است. چون مدیریت که نمی‌تواند طرح بدهد؛ باید کارگردانها یا تهیه‌کننده‌ها طرح بدهند که اغلب هم کارگردانها طرح می‌دهند. مثلاً *«یک سفر صیادی»* طرحی بود که قرار بود راجع به یک صید سنتی ساخته شود؛ ولی من در عمل، خودم را در آن پیدا کردم. در واقع در *«اجاره‌نشینی»* هم که یک کار مشترک به اتفاق کیانی بود؛ با وجود آنکه موضوع سفارش داده شده بود، ولی تا هنگامی که باز ما خودمان را در کار پیدا نکردیم دست به ساختن فیلم نزدیم. به این صورت است که در واقع یک توجه خاص یا علاقه باید در کار پیدا می‌کردم. شاید بشود گفت یک تسامح یا تساهل باید توی تم خاص حال داستانی یا مستند، پیدا می‌شد تا می‌توانستم کار کنم. اگر کارگردانی در تلویزیون بعضی از سختی‌ها و شدایدِ را تحمل می‌کرد، بالاخره می‌توانست کار خودش را بکند.

○ چرا دیر به فکر ساختن فیلم بلند افتادید؟

● شاید دلیلش این باشد که من معتقد بودم که اساساً برای شروع کار، یک دیدگاه و

نگاه انتقادی لازم است. البته کم بودند کسانی که با این دید به سینمای اکران بزرگ آمدند و موفق شدند. از پیشینیان بهرام بیضایی و سهراب شهیدثالث و... بودند. اینها هم در عمل دچار مشکل شدند. چون من به سینمای واقعگرا اعتقاد داشتم، در واقع این قضایا کار من را کمی سخت‌تر می‌کرد، به این معنی که شاید فکر می‌کردم این موضوعها اساساً تصویب نمی‌شود یا اگر به مرحلهٔ ساخت هم برسد و تصویب شود به سرمایه‌گذاری نمی‌رسد. اینها مرا یک مقداری محتاط می‌کرد.

یکی دیگر از مسائلی که باعث دیر دست به‌کار شدن من شد، این بود که علاقه‌مند بودم حتماً راجع به موضوعی که معاصر است کار کنم. تمایل نداشتم اصلاً راجع به موضوع تاریخی کار کنم. فکر می‌کردم حتی موضوعی هم که موضوع روز است اگر ببرمش در قالب تاریخ و گذشته برایم دلچسب نیست و ضمناً می‌خواستم تکلیف خودم را به‌عنوان یک آدم معاصر، کسی که می‌خواهد بگوید که از کجا باید شروع کرد، روشن کنم. معاصر بودن موضوع در ضمن داشتن جذابیت و کشش، و نیز اینکه نمی‌خواستم فقط مشکل را به قول معروف وارسی کنم و بگذرم بدون اینکه در انتها برای تماشاچی چیزی داشته باشد. اینها مجموعه‌ای بود که یک مقداری دست‌وپاگیر بود و بار زیادی شد که من به قول معروف دیر به منزل برسم.

○ «*زعفران*» فیلم شاعرانه‌ای است و از فیلمهای خوب مستند سینمای ایران در دههٔ شصت. باید بگویم متأسفانه در دههٔ شصت ما فقط شاید به تعداد انگشتان دست فیلم مستند خوب داشته‌ایم و سینمای مستند ما نسبت به دههٔ چهل و به‌خصوص دههٔ پنجاه حالت ایستایی داشته است. یکی از موفقیتهای شما در ساختن این فیلم تلفیق سینمای تشریحی با روایتی شاعرانه است. به‌خصوص اینکه شما از یک تسلسل مرگ و زندگی یا بهتر بگویم سایه و روشن در طول فیلم استفاده کرده‌اید که خود مفهوم زندگی است، وفیلم در لایهٔ زیرین یا در لایهٔ دوم بعد از روایت تشریحی کاشت و داشت و برداشت زعفران مفهوم زندگی را در خود تکرار می‌کند.

● من تمام سعی‌ام این بود که صرفاً یک مستند تشریحی نباشد.

○ یکی دیگر از امتیازات فیلم که در فیلمهای مستند ایران کمتر دیده‌ام از آن به این خوبی استفاده شود موسیقی بود. در این فیلم، انتخاب سازها بسیار بجا و درست بود و در القای مفاهیم بسیار کمک می‌کرد و گاهی نقش مکمل را داشت؛ به‌خصوص در باروری احساس لحظه‌های خاص. دوم اینکه مدت زمانی که از موسیقی استفاده می‌شد کاملاً به‌اندازه بود. زیرا در این مواقع در صورت استمرار موسیقی آن احساس خاص تقلیل می‌یافت یا حتی از بین می‌رفت.

● دقیقاً، به‌خصوص برای انتخاب موسیقی تمام آرشیوهای موجود تلویزیون و رادیو را زیر و رو کردم تا به موسیقی مورد نظرم دست یافتم.

○ آقای مختاری انگیزهٔ اصلی ساختن «زینت» از کجا می‌آید؟

● وقتی در اجتماع سنتی و بستهٔ روستاهای دورافتادهٔ جنوب به دخترانی برخوردم که برای «بهورزی» از محیط خانواده بیرون کشیده می‌شدند و پس از آموزش به عنوان کارمندی مستقل در خانه‌های بهداشت به کار گمارده می‌شدند، توجهم جلب شد. چون کار کردن دختران در آن محیط بستهٔ روستایی نمی‌توانست رویدادی معمولی باشد.

در نخستین مرحلهٔ پژوهش، آشکار شد که «نیروباب»های بهداری با سختی‌های بسیار رضایت خانواده را به‌دست می‌آوردند که اجازه دهند دخترانشان برای آموزش از محیط خانواده بیرون بیایند. پژوهشهای بعد نشان داد که این دختران از همان آغاز دورهٔ آموزش بهورزی و سپس در مرحلهٔ کارمندی یکی پس از دیگری ترک کار کرده و کوششهای بهداری بی‌نتیجه می‌ماند. اما ماجرا در همین‌جا پایان نمی‌پذیرفت، زیرا دخترانی بودند که در این مسیرِ بستهٔ رفت و برگشت تأثیر می‌گذاشتند. کشف این نکته محرک پژوهش عمیقتر (روی افراد) و انگیزهٔ اصلی ساختن فیلم «زینت» شد.

پی‌نوشت

۱ ـ رجوع شود به فیلموگرافی، بخش توبا، ص ۲۵۷.

۲ ـ توجه داشته باشیم که فضای اکثر کارهای مستند و داستانی ابراهیم مختاری روستاست.