□ معیارهای باز

گفتگو با اسفندیار شهیدی، عضو هیئت داوران یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

گفتگو کننده: حمید روزبهانی

اسفندیار شهیدی

لطفاً راجع به فعالیتهای فیلمبرداریتان، از ابتدا، و سوابق هنری و مشغولیاتتان کمی برای ما توضیح دهید.

شهیدی: بسم الله الرحمن الرحیم. کاربنده در وحلهٔ اول تئاتر بوده و بعد سینما. من خیلی وقت پیش فعالیت تئاتری‌ام را چه به عنوان بازیگر و چه به عنوان کارگردان داشته‌ام و حتی قبل از اینکه وارد دانشکدهٔ فنی یا هنرهای زیبا و غیره شوم، در زمینهٔ کارگردانی تئاتر فعالیت می‌کردم. بعد از اینکه وارد دانشگاه شدم، ابتدا علم و صنعت و بعد هم دانشکده‌های دیگر، بیشتر در زمینهٔ تئاتر فعّال بودم خصوصاً زمانیکه آقای سمندریان آمده بودند ایران و گروه پاسارگارد را تشکیل داده بود با همین هنرمندان حاضر که همه از این گروه بودند مثل آقای کشاورز و مرحوم فنی‌زاده و آقای محرابی و دیگران که بنده هم با آنها کار می‌کردم و در چند کار آقای سمندریان به عنوان بازیگر حضور داشتم. از همانجا بود که در فعالیتهای فیلمسازی آقای ابراهیم گلستان وارد شدم. مسئله سینما برایم بسیار ریشه‌ای است. از قدیم، از بچگی، در استودیوهای فیلمسازی آن موقع کارهای کوچکی انجام می‌دادم و حتی پادویی هم می‌کردم و یا به عنوان دستیار چندمی یك فیلمبردار کار می‌کردم. بعد هم که گفتم در استودیوی آقای گلستان کار کردم. اما زمینهٔ آکادمیك این قضیه خیلی بعد از اینها بود. من وقتی در زمینهٔ فنی و مهندسی طراحی تحصیل می‌کردم، در زمینهٔ سینما بنا به سابقه‌ای که از قبل داشتم کار می‌کردم. بعداً بنا به دلایلی، پس از اتمام تحصیلاتم از ایران به آلمان رفتم و حدود یك سال، دوره‌ای دربارهٔ عدسی، شناخت عدسی و ساخت عدسی گذراندم و سپس رفتم انگلیس که بنا به دلایلی در آنجا نتوانستم تحصیل کنم و رفتم آمریکا و مدتی در حد دستیار کار کردم و بعداً برگشتم انگلیس و رسماً تحصیلاتم در زمینهٔ سینما را در کالج ملی لندن آغاز کردم. در ضمن تحصیلاتم چون علاقه‌ام به فیلمبرداری بیشتر بود، در گروههای کوچك فیلمسازی لندن، به عنوان فیلمبردار و دستیار و مدیر فیلمبرداری کار کردم تا تحصیلاتم تمام شد. مدتی در تلویزیون انگلیس کار کردم به عنوان مدیر فیلمبرداری، تا اوایل سال ۵۸ بود که برگشتم به ایران و مستقیماً هم به صدا و سیما رفتم و بعد از مدتی به لحاظ علاقه‌ام به جنبه‌های آکادمیك، زمینهٔ دانشکده را به کمك بسیاری از برادران بازسازی کردیم که با جریان انقلاب فرهنگی فرصت خوبی برای بهتر شدن آن پیش آمد. البته برنامه‌ها را با کمك دانشکده‌های انگلیس و آمریکا که من آشنایی داشتم، دریافت کردیم و تنظیم شد و اهداف کلی دانشکده مشخص شد و بعد هم که راه‌اندازی شد و دانشجو پذیرفتیم. من این زمینه را همیشه داشتم که می‌خواستم کار کنم اما در ابتدا درگیری‌ام به عنوان مسئول آموزش تلویزیون زیاد بود. ضمن اینکه کار در زمینهٔ جنگ بسیار بود و هرگاه فرصت ایجاد می‌شد، حتی اگر شده برای دیدن صحنه‌های جنگ به جبهه‌ها می‌رفتیم و من به عنوان فیلمبردار کارمی‌کردم مضافاً به اینکه دوره‌های کوتاه آموزشی مختلفی برای سپاه و ارگانهای دیگر (دورهٔ آموزش فیلمسازی و فیلمبرداری) گذاشتیم که آدمهای مفیدی هم تربیت شدند. تا اینکه در

زمانیکه کم‌کم احساس فراغت کردم، سه چهار فیلم مستند و سه چهار فیلم داستانی برای تلویزیون کار کردم و در سینما هم به عنوان مدیر فیلمبرداری کار کردم. در کار حرفه‌ای سینما هم فکر کنم دهتایی کار انجام دادم و تا حالا که در خدمت شما هستم.

وقتی که داوری جشنواره به شما پیشنهاد شد، چطور راجع به‌داوری فکر می‌کردید و چطور شد که قبول کردید؟

خب، وقتی به من گفتند برای داوری حضور پیدا کن اوّل با خودم کلنجار می‌رفتم که چنین کاری بکنم یا نکنم. منتها از نظر خودم به این دلیل قبول کردم که فرصتی بود برای دیدن تولیدات یکسال مجموعه سینمای کشور، در یك زمان. چون سال پیش فیلمها را با فاصلهٔ زمانی بین هرکدام می‌دیدیم و این اجازه نمی‌داد که یك دید کلی از فیلمها به دست آورم. به همین دلیل برایم جذاب بود که در این فاصلهٔ ده روزه همهٔ فیلمها را تماشا کنم و به یك دید کلی از مجموعه سینمای ایران در سال گذشته دست پیدا کنم. علت واقعی این بود. برای داوری هم که هیچ مشکلی نداشتم. چون در این ۵۷، ۵۸ فیلم وضعیت آنگونه نبود که همهٔ این فیلمها دارای کیفیت نزدیك به هم باشند که آدم بخواهد دچار سختی و عذاب شود. حداقل این بود که حدود ۸۰ درصد فیلمها را همان اول که می‌دیدی تکلیف آدم با فیلم روشن بود. در طول داوری هم فی‌الواقع آنطور نبود که من راجع به کارگردانی، یا فیلمبرداری صحبت کنم. هرکس راجع به همه چیز نظر می‌داد. آدمهایی هم که آنجا بودند تخصصهای مهمی داشتند. آقای انتظامی در زمینهٔ بازیگری، آقای آوینی در زمینهٔ کارگردانی و تدوین، آقای حمیدنژاد در زمینهٔ کارگردانی و بنده هم در این زمینه، اما بحث و شورمان کلی بود و اینگونه نبود که من فقط در یك زمینهٔ خاص نظر بدهم. اصلاً مشکل زیادی با ردکردن یا انتخاب کردن حدود ۷۰ درصد فیلمها نداشتیم. این هم یك واقعیت بسیار مشخص است که یکوقتی یك فیلمی بد می‌شود و شما نمی‌توانید در آن یك فیلمبرداری خوب پیدا کنید، تدوین خوب پیدا کنید، هیچ چیز خوب دیگری پیدا نمی‌شود. هرچند که علت و انگیزهٔ اصلی از اینکه فیلمها را هیئت انتخاب ندید و همه را ما دیدیم، همین بود که احیاناً در یك فیلم تخصصی وجود داشته باشد و مثلاً تدوین خوب یا طراحی صحنه‌اش خوب باشد؛ ولو اینکه فیلم در مجموع بد باشد. به همین لحاظ با دقت به فیلمها نگاه می‌کردیم. اما سرانجام به این نتیجه رسیدیم که وقتی فیلمی از نظر کارگردانی ضعیف باشد و فاقد خصوصیات یك فیلم خوب باشد، فیلمبردار هم در آن کاره‌ای نیست، تدوینگر هم کاری نمی‌تواند انجام دهد. آخر سر به حدود ۱۰ فیلم رسیدیم که بین آنها انتخاب کردیم. معیارهای ما هم معیارهای «بازه‌ی بود و به اسمها اهمیت نمی‌دادیم و همه را با دقت دیدیم و آخر کار هم بیشتر از ده فیلم در کیسه نماند و با در نظر گرفتن شرایط سینمای ایران و با توجه به هیکل مریض آن و بدبختیها و مشکلات دیگر، حساب کردیم که چگونه امتیاز دهیم. هرچند که از اول حساب مثلاً آن فیلمبردار را می‌کردیم که امکانات کافی ندارد و مثلاً وقتی دارد در شب فیلمبرداری می‌کند امکانات ندارد و در ذهن من بود که مثلاً الان این کیفیت کار با چه بدبختی فراهم شده است. اما نمی‌شد اینها را ملاك قرار دهیم که فلان فیلم در خارج ظاهر شده، پس بنابراین کیفیتش خوب است یا مثلاً این آدم برای تدوین این امکانات را داشته است. من نمی‌خواهم بگویم در مورد بعضی‌ها قضیه اینطور بوده، دارم ملاحظات خودمان را شرح می‌دهم. به همین دلایل به آنچه که فی‌الواقع روی پرده داریم می‌بینیم، بسنده می‌کردیم. اما من تصدیق می‌کنم که این مشکلات وجود دارد و شاید بالطبع، فیلمبردار، موزیسین، طراح صحنه و... با توجه به شخص کارگران باید محك بخورد و این از نصیحت‌هایی است که خودم به خودم می‌کنم که با آدمی که نمی‌شناسم کار نکنم و کسی را انتخاب کنم که طرز تفکرش را می‌دانم و می‌شناسمش.

صحبتهایی شده که شما همه را راضی کرده‌اید و جوایز را تقسیم کرده‌اید. نظرتان چیست؟

من در آن مصاحبهٔ مطبوعاتی هم این قضیه را توضیح دادم. اگر روش کار را ملاحظه می‌کردید متوجه می‌شدید که روند کار دارد به آن سو می‌رود که اینگونه انتخاب کند. ما از اول به همراه دوستان دیگر، اولین چیزی که صحبت کردیم این بود که بیایید خودمان را فارغ کنیم از اسمها و نگوییم چون این فیلم را آقای فلانی کار کرده، پس با دقت ببینیم. واقعاً به دنبال این گشتیم که چه کسی خوب کار کرده و در چه تخصصی خوب بوده است. وقتی که اینطور تعیین ملاك کردیم، کار را شروع کردیم. مدتها صحبت کردیم که واقعاً چگونه

● بازی بزرگان

می‌شود کار یك تدوینگر، یك فیلمبردار، یك طراح صحنه را در فیلم شناسایی کرد و به این نتیجه رسیدیم این کاری را که روی پرده قرار گرفته چگونه می‌شود تجزیه‌اش کرد، چگونه می‌شود تحلیلش کرد، تا برسیم به اینکه یك فیلم مجموعهٔ اجزاء مختلف است که در کنار هم قرار گرفته‌اند و می‌شود حالا عملکرد هریك از تخصصها را نسبت به ایدهٔ اصلی پیدا کرد. حالا اینجا ما برخورد می‌کنیم با این مسئله که مثلاً فیلمبردار، جدا از مسئلهٔ کارگردان، چه سبکی دارد، چقدر در کارش موفق بوده است. فیلمبردار برای اینکه این ایدهٔ مشخص و این لحظه از فیلم در بیاید چه کمکهایی کرده است. اصلاً فیلمبردار چه ابزارهایی در اختیار دارد. عدسی دارد، زاویه دارد، نوردارد، ارتفاع دوربین، بافت، رنگ، شدت و همهٔ اینها که دارد به اضافهٔ خلاقیت خودش، چقدر مؤثر بوده است، کاری کرده یا صرفاً صحنه را روشن کرده است. همینطور تدوینگر چه کرده، موسیقی چه کرده. مثلاً موسیقی صرفاً دارد ملودیهای خیلی قشنگ هارمونیك می‌نوازد یا اینکه آمده واقعاً لحظه را کار کرده و ساخته است. یا طراح صحنه صرفاً چهار تا آباژور گذاشته در صحنه یا اینکه عملکرد داشته است. خب، ما وقتی به این عملکرد و نوع کار می‌رسیدیم و این نوع طبقه‌بندی کردیم کم اتفاق می‌افتاد برسیم به چنین موردی که همهٔ عوامل اینگونه عمل کرده باشند. ممکن است فیلمی خوب باشد اما این خوب بودن به واسطهٔ مثلاً فیلمنامه بوده است. وقتی ما بطور دقیق به آن نگاه می‌کردیم، می‌خواستیم ببینیم چه کسانی در هرفیلم به آن الگوهای مطلوب رسیده‌اند و به همین لحاظ یك تخصص در یك فیلم، نشان دهندهٔ خوب بودن تخصصهای دیگر فیلم نیست. حالا ممکن است منتقدین به آن فیلم خیلی بد بگویند، اما این آدم بخصوص، برای همان کار حتی بدهم خوب کار کرده است و مثلاً تدوینش را خوب انجام داده است. ما به کلیت نگاه نکردیم و به حرفهٔ هرکس بسیار بسیار دقیق شدیم. برای ما اصلاً خوب بودن کل فیلم مطرح نبوده است. بهرحال ما قصد راضی کردن کسی را نداشته‌ایم. همانطور که حالا هم همه راضی نشده‌اند و در هرصورت نظرات متفاوتی وجود دارد.

عده‌ای می‌گویند که هیئت داوران حرفه‌ای عمل نکرده‌اند و بیشتر برخوردهای سیاسی بوده، مثلاً نمونه‌اش *بازی بزرگان*، نظر شما چیست؟

ببینید ما کاری که نکردیم این بود که به مضمون فیلمها نگاه نکردیم. که اگر اینگونه عمل می‌کردیم اوضاع خیلی بد می‌شد. یعنی اینکه این فیلم از نظر مضمون، سیاسی هست یا نیست. حالا اینکه این سیاسی بودن به نفع جمهوری اسلامی است یانه، به کنار. حتی ممکن است موافق با جمهوری اسلامی باشد. ما اصلاً مضمونی نگاه نکردیم. من که اصلاً فکر نمی‌کنم *بازی بزرگان* مسئله سیاسی داشته باشد، قبلاً هم گفته‌ام، یك فیلم مثله شده بود. سوژهٔ بسیار زیبایی داشت و این را همه قبول داشتند. اما این فیلم در ساخت در نیامده بود. کاملاً از نظر ساختاری مشکل داشت. خب اگر مضمونی برخورد می‌کردیم باید به آن جایزه می‌دادیم که در اینصورت به خیلی از فیلمها که الان جایزه داده‌ایم، از نظر مضمونی نباید جایزه داد. من تا آنجا که از اول تا آخر در جریان بودم با هیچ فیلمی، موضوعی و مضمونی برخورد نکردیم که به خاطر آنکه فیلمی جنگی است و به سیاستهای دولت کمك می‌کند، خوب است و جایزه می‌گیرد، آن یکی که برخلاف سیاستهای دولت عمل کرده، جایزه نگیرد، هرچند که چنین چیزی هم نبود، نه اصلاً از اول چنین بنایی نداشتیم.

راجع به مبحث فیلمنامه و کارگردانی؛ صحبت هست که فیلمنامهٔ *سارا* قوی نبوده و فیلمنامه اقتباسی است و اگر چیزی دارد از نمایشنامهٔ ایبسن است. در حالیکه فیلمنامهٔ *یکبار برای همیشه* بهتر بوده ولی کارگردانی‌اش جایزه گرفت. در مورد این فیلمها توضیح دهید.

ببینید، در آن قوانینی که برای جشنواره گذاشته‌اند چنین چیزی به ما نگفته‌اند که اگر یك فیلم اقتباسی بود به آن جایزه و پوئن ندهید و بگذاریدش کنار. چنین چیزی نداریم. گرچه در جشنوارههای دیگر، این فیلمنامه‌ها تفکیك شده که یکی اریژینال است و دیگری اقتباسی. بله، اگر ما هم چنین تفکیکی داشتیم، می‌شد فیلمنامه‌ها را تقسیم‌بندی کرد. بنابراین چنین ملاکی نداشتیم و صرفاً به خود فیلمنامه نگاه می‌کردیم. قرار نبود در این مورد بحث کنیم. این یکطرف، و بعد حالا اینکه چرا این فیلم اول شده، برمی‌گردد به معیارهای ما برای بخش فیلمنامه. فیلمنامه به عنوان بستر کار عمل می‌کند. یعنی فیلمنامه چیزی است که تمام آدمها و عناصر سینما را به حرکت وا می‌دارد، و باید دارای خصوصیاتی باشد. حداقل اینکه از نظر طرح و پلات، یك حالت محکمی داشته باشد و بتواند عوامل را با خودش جلو ببرد و از همه مهمتر اینکه اجازه ندهد تماشاگر از فیلم جلو بزند و ملاکهای دیگری که جای گفتنش نیست. وقتی صحبت می‌شد، البته فیلمنامهٔ *یکبار برای همیشه* هم مورد توجه بود و دیدید که جزء پنج انتخاب اول بود و بحث بسیاری در گرفت که کدام انتخاب شوند و بحث اصلی هم روی همین دو فیلمنامه بود. فیلمنامهٔ *یکبار برای همیشه* هم فیلمنامهٔ بسیار محکم و خوبی بود. اما نهایتاً با سه چهار ساعت صحبت کار به رای‌گیری رسید که این از موارد معدود بود. اکثراً به راحتی به توافق می‌رسیدیم و مثلاً مخالفان دلایلشان را می‌گفتند و موافقان با بحث راضی‌شان می‌کردند. اما دربارهٔ فیلمنامه پس از بحث بسیار، رای به فیلمنامهٔ فیلم *سارا* داده شد. در مورد کارگردانی هم راجع به این دو فیلم بحث شد. به عقیدهٔ من کارگردانی فیلم *سارا* اشکالات بسیاری داشت و این عقیدهٔ شخصی من است. ما کارگردانی را هم مقایسه کردیم و *سارا* اصلاً در حدی نبود که کارگردانی‌اش با *یکبار برای همیشه* مقایسه شود. در زمینهٔ کارگردانی *سارا* نقاط ضعف بسیاری داشت و منهای خسرو شکیبایی، شخصیت بقیه بازیگرها و بازیها خوب نبود، البته به جز آن خانمی که نقش دوم بودند و یك بازی کاملاً سینمایی و متفاوت با دیگران ارائه دادند و بسیار عالی کار کردند. اما در زمینهٔ هدایت

کاراکتر اصلی که خانم کریمی آن را بازی می‌کردند، من فکر می‌کنم اصلاً برداشت آقای مهرجویی از این شخصیت دچار اشکال بود. در حالیکه حتی اگر به اصل نمایش مراجعه کنیم آن زن وقتی می‌فهمد شوهرش علیرغم همهٔ این فداکاریها که او برایش انجام داده، در یك حد سطحی باقی می‌ماند، به شدت در خودش فرو می‌رود و کمتر حرف می‌زند و فقط شوهرش را ترك می‌کند، و به یك بلوغ رسیده و نمی‌تواند مرد را تحمل کند. اما در فیلم بسیار سبکسرانه برخورد شده و این زن در آخر، همان جیغ و همان رفتار و همان جنبش را دارد و احساس می‌شود خیلی بد برخورد کرده و از آنسو شخصیتی که آقای تارخ بازی می‌کند بسیار ابله نشان داده می‌شود و آدم احساس می‌کند این از ابتدا پایین بوده و آن یکی بالا. این حالت در نمایشنامه هم نبوده و در اصل فیلمنامه هم نیست. احساس می‌شود در فیلمنامه هم اینطور نبوده و حالا در فیلم رینگ بوکسی درست شده که در یك طرف «کِلی» است و در طرف دیگر یك آدم معمولی ساده. رینگی نیست که دو طرف یکسان باشند و مسابقهٔ تمیزی در بگیرد و با یك مرد کاملاً ابله و نادان طرف هستیم و آن زن هم سطحی برخورد می‌کند. بنابراین درکارگردانی بامشکل روبروهستیم و مقایسهٔ این دو باهم ناعادلانه است. در *یکبار برای همیشه* آن زن به پختگی و کمال می‌رسد و آن دعوای آخر هم شخصیت مرد را می‌سازد و ضربهٔ اصلی را می‌زند. حالا بگذریم از آن صحنهٔ آخر که به خاطر گیشه است و من هم خوشم نیامد.

در مورد رشته‌های دیگر مثل بازیگری. بعضی‌ها به بازی قریبیان در *بندر مه‌آلود* ایراد می‌گیرند و بازی او در *ردپای گرگ* را بهتر می‌دانند. نظر شما در این مورد چیست؟

آقای قریبیان، خوشبختانه در مجموعه فیلمهایی که امسال از او دیدیم، یك نوع تحول بسیار خوبی در بازیگری پیدا کرده بود. من قبلاً هم گفته‌ام که ما برسر اینکه دریافتمان از نوع بازی در سینما چیست، مشکل داریم و این برایمان جا نیفتاده است. علت جا نیفتادنش هم با عرض پوزش، اغلب تقصیر کارگردانهاست. حالا باز هم تعمیم نمی‌دهم به همه، اما کارگردانی که اعتقاد به امکانات سینمایی ندارد این مشکل را دارد. این مثال را زده‌ام که مثلاً در یك نمای بسته به بازیگر می‌گوید غصبانی بشو و او سگرمه‌هایش را درهم می‌کشد. کارگردان می‌گوید کم است، او بیشتر سگرمه‌ها را در هم می‌کند و بازیگر حالت چهره‌اش اصلاً دفرمه می‌شود. این کارگردان، کسی است که به امکانات سینمایی، نمی‌خواهم بگویم آگاهی ندارد، اعتقاد ندارد. فکر نمی‌کند عصبانیت یك ایده است و این ایده باید ساخته شود و هنرپیشهٔ تنها از عهدهٔ آن عصبانیت برنمی‌آید. کارگردان اعتقاد ندارد که سینما، دوربین دارد، عدسی دارد، زاویه دارد، ارتفاع دوربین دارد، کنتراست دارد، رنگ دارد، نوردارد و همهٔ این چیزهاست که باید در خدمت به وجود آمدن آن ایدهٔ بخصوص قرار گیرد. چنین کارگردانی می‌رود به سمت بازیگرانی که قادر هستند این کارها را بکنند و به لحاظ پس زمینهٔ تئاتری خوب کار کنند. چون در تئاتر این نمایش درون را به وسیلهٔ فیزیك نشان داده‌اند و با حفظ احترام برای همهٔ بازیگران تئاتری، آنها بیشتر بازیهای تئاتری ارائه می‌دهند و باعث می‌شوند کارگردان هم وقتی می‌بیند اینها خوب کار می‌کنند دیگر به یاد سینما نمی‌افتد و به همین بازی قانع می‌شود. همین الان هم این مورد را در اغلب کارها می‌بینید. اما در سینما، بازیها بسیار ساده و بی‌پیرایه است و آقای قریبیان در چند فیلمی که من از او دیدم، این خاصیت وجود داشت. در مورد *بندر مه‌آلود* و *ردپای گرگ*، در هردو این حالت وجود داشت و در هردو کار، بازی نرم و روانش، خصوصاً در بندر *مه‌آلود*، چشمگیر بود. منتها در مورد فیلم *ردپای گرگ*، نظر همه این بود که کاراکتری که خلق می‌شود یك کاراکتر بی‌معنا و بی‌منطق است. آدمی است که کارهای عجیب و غریب انجام می‌دهد. با وجود اینکه چاقو خورده، سوار اسب می‌شود و آن نوع کارها. وقتی فیلم نشانه‌های واقعی بودنش را ارائه می‌دهد و حرف از انقلاب و موشك صدام و دیگر چیزهاست، این کاراکتر غیرواقعی و در ذات معلول است و خودش کاراکتر سرپایی نیست. حالا خوب بازی کردن چنین کاراکتری که در درون مسئله دارد، خودش مسئله می‌شود. اما دربارهٔ بندر *مه‌آلود* که دارای چنین نقصی نیست، طبعاً آن بازی مورد توجه قرار می‌گیرد. شاید هردو از نظربازی همطراز باشند ولی وقتی اینطوری نگاه کنید، آدم بالتبع سراغ آن کاراکتری می‌رود که بی‌نقص‌تر است.

در مورد فیلمبرداری توضیح دهید. کار آقای رضی در *پرواز را به خاطر بسپار* چه مشخصه‌هایی داشت که دیگران کمتر داشتند؟

یکبار برای همیشه

من ضمن اینکه حفظ احترام می‌کنم برای آن پنج نفر دیگری که کاندیدای دریافت جایزه بودند، برمی‌گردم به حرفهای اولیه خودم که وظیفهٔ یك فیلمبردار در این مجموعه‌ای که به اسم فیلم نامیده می‌شود، چیست و چکار باید انجام دهد. آیا صرفاً باید صحنه را با نورهای تخت روشن کند و اکسپوز خوبی بدهد؟ یا کمپوزیسیونهای ایستا، لوکس، کارت‌پستالی بدهد که صرفاً زیبا هستند و در تماشاگر حظّ بصری ایجاد می‌کند، یا به کارگیری عدسی‌های بسیار سریع و خوش کیفیت برای به دست آوردن تصویر لوکس، یا اینکه به عنوان فیلمبردار به درون فیلم حرکت کند و به کمك محتوای فیلم بیاید و سعی کند ایده‌های فیلم را بسازد؟ و یا اینکه مجموعه‌ای از همهٔ اینها باشد؟ اینها سئوالاتی بود که در بین این پنج فیلم

منتخب به دنبال جواب آنها بودیم و نهایتاً به این نتیجه رسیدیم که کار آقای رضی ویژگیهای مشخص‌تری در رابطه با این معیارها دارد. خصوصاً در رابطه با حرکت و به کارگیری دوربین به عنوان عاملی برای ایجاد میزانسن. ایجاد میزانسن بسیار موثر. میزانسن خودش تعریفاتی دارد که اساساً از تئاتر گرفته شده است. اما منظور ما، میزانسن به معنای عاملی برای انتقال وجه توجه از یك قسمت صحنه به قسمت دیگر صحنه، به وسیلهٔ یکی از ابزارهای میزانسن که در اینجا حرکت است. یعنی ما از حرکت استفاده کنیم برای اینکه میزانسن را خلق کنیم. حالا شاید گفته شود این بیشتر برمی‌گردد به کارگردان که دارای این درك و شعور باشد که اینطور به قضیه نگاه کند. اما سوی دیگرش هم واقعاً برمی‌گردد به فیلمبردار که چگونه این حرکتها انجام شوند و چه تناسباتی انتخاب شوند که این حرکتها انجام شود. درعین اینکه خود حرکت تبدیل نشود به مرکز توجه و حواس تماشاگر به حرکت دوربین نباشد. این زمینه به علاوهٔ زمینهٔ بسیار بسیار هوشمندانهٔ طراحی نوری، که خصوصاً برای سکانسهای داخلی فیلم در نظر گرفته شده است طراحی نور برای سکانسهای داخلی بسیار هوشمندانه است و آدم احساس می‌کند روی این موضوع زیاد کار شده و این در حالی اهمیت پیدا می‌کند که در حدود ۹۰ درصد فیلمهای جشنواره، فیلمبرداران این زحمت را به خودشان نداده‌اند که نور داخل را با خارج، از نظر شدت نور بالانس کنند و غالب اوقات نماهایی که در بیرون پنجره دیده می‌شوند با داخل تفاوت بسیار شدید دارند. نمایی که آدمی از بیرون می‌آید و کات می‌شود به یك نمای داخلی، زحمت بالانس کردن به خودشان نداده‌اند. و اگر آن منافذ نقاط مهم صحنه باشند به این نتیجه می‌رسیم که فیلمبردار اصلاً توجهی نکرده که این فریم و این کادر باید جلب توجه کند و قرار است حس سوژه‌ای انتقال یابد. و حالا در این فیلم می‌بینیم صحنه‌های داخلی و خارجی این فیلم با چه وسواسی

● سایه‌های هجوم

بالانس و نورپردازی شده‌اند و چقدر کیفیت رنگها درست درآمده و چقدر کنتراستها در عین حفظ شدن، پیوسته هستند. مجموعهٔ اینها و بکارگیری خوب عدسیها و رعایت پرسپکتیو عدسی‌ها را بسیاری از فیلمبردارها توجه ندارند که این عدسی صرفاً سوژه را نشان نمی‌دهد و باید آن عدسی با زاویه و رنگ متناسب باشد و رابطهٔ زمان و مکان شات را تعیین کند. وگرنه در یك فاصلهٔ مشخص ایستادن و عدسی عوض کردن سودی ندارد. علاوه بر استفادهٔ درست از رنگ، کارگردان و فیلمبردار سراغ لوکیشنهای متفاوتی رفته‌اند و جاهایی هست که فضایی چینی و ژاپنی و شرقی وجود دارد و چقدر آنجا درست عمل کرده‌اند با یك رنگ زرد کنترل شده و فضای چینی درآمده و حرکتهای مناسبی روی صورت دارد و اگر حرکات پیوسته دوربین هوشمندانه نباشد، حتماً در وسط نماها پرش به وجود می‌آید. *پرواز را به خاطر بسپار* از فیلمهای بسیار خوب بود که ضمن القاء پیام خوبش، عواملش خوب کارکرده‌اند. این انتخاب هم نظر من تنها نبود و از آن موارد بود که خیلی زود همه توافق کردند.

نقش جشنواره را در ارتقاء سطح سینمای داخلی تا چه حد می‌دانید؟

اگر تولیدات یك سال سینمای کشور در یك جا و همه با هم عرضه شوند و در کنار هم مقایسه شوند و این مقایسه هم توسط یك نفر و دو نفر صورت نگیرد و فرصت زیادی وجود داشته باشد که آدمهای بسیار زیادی بیایند و در این زمینه صحبت کنند، سودمند خواهد بود. مثلاً در سینما شهر قصه، با کارگردانها صحبت می‌کردند. من در هیچیك از جلسات حضور نداشتم ولی شنیده‌ام با قضایا خیلی خنثی برخورد شده است. مثلاً به کارگردان گفته‌اند چرا فیلم شما فلان عیب را دارد. او پاسخ داده این نظر شماست. یا فلان چیز چرا اینطوری است و کارگردان جواب می‌دهد من اینطوری فکر می‌کنم. بسنده کرده‌اند به جوابهای اینطوری و قضیه را می‌بندند. خبرنگاران هم ظاهراً جدی برخورد نکرده‌اند. این جلسات می‌تواند راهی باشد برای گفتن مشکلات و پیشبرد کارها. وقتی به جشنواره اینطوری نگاه کنید فکر می‌کنم بسیار مفید است و کیفیت را بالا می‌برد. ولی اگر طبق آنچه هم اکنون می‌گذرد نظر بدهیم، نه، من فکر نمی‌کنم در پیشبرد یا تعالی کیفیت سینمایمان موثر باشد. به ظاهر قضیه بیشتر توجه می‌شود و اصل فراموش شده است.

پس به نظر شما، جشنواره فعلاً فعالیتش جدی نشده است.

بله. فکر می‌کنم اگر فعالیت بیشتری انجام شود، نتیجهٔ مثبتی خواهد داشت. اصلاً نگاه کنید واقعاً چرا مردم هنگام برگزاری جشنواره اینقدر هجوم می‌برند به سینماها، در حالیکه همان فیلمها چند ماه بعد که آمد روی پرده کسی نمی‌رود ببیند و سینما خلوت است. باید دید این تب جشنواره است یا اینکه می‌خواهند جایزه‌ها که توزیع شد با فیلمهای دیده شده تطبیق بدهند یا... احتمالاً همین است چون می‌گویند در روز ۲۲ بهمن که نمایش فیلم ادامه دارد شلوغی از بین رفته و ازدحام وجود ندارد. باید از این حالت جایزه و جایزه‌بازی و این کارها دربیاید و یك رقابت عادی ایجاد شود.

در مورد جایزهٔ فیلم اول در بخش مسابقه اول و دوم هم توضیح دهید.

بله. *سایه‌های هجوم* به عقیدهٔ من یکی از بهترین فیلمهای جشنواره است. ببینید، یکی از اشکالات اساسی که تصور می‌کنم همیشه در سینما وجود دارد، این نوع برخوردهایی است که با این فیلم کردند. این فیلم نه به لحاظ اینکه مثلاً یك تکنیك آمریکایی است، نه، شاید این تکنیك در فرانسه یا انگلیس هم دیده شود، منهای بعضی تشابهاتش با مثلاً فیلم وسترن؛ اهمیت به این جهات نبود. اهمیت این فیلم به این است که در اینجا کاراکترها در برابر عمل قرار می‌گیرند و به لحاظ عملی که انجام می‌دهند از خودشان واکنش نشان می‌دهند باعث شناخته شدن خودشان و مسیر داستان می‌شوند و کسی که آنرا کارگردانی کرده با هوشمندی بسیار، یك هارمونی بین این عکس‌العملها ایجاد کرده است. به همین دلیل شما در هیچ کجای فیلم احساس از هم گسیختگی نمی‌کنید و با ایجاد این هارمونی است، نه اینکه بگیرند بنشینند و فکر بکنند و نه با آن عرفان بازیها که در ۹۰ درصد فیلمها سه تار می‌بینید و هیچ‌کس عملی انجام نمی‌دهد و داستان بر اثر عمل افراد جلو نمی‌رود، بلکه بر اثر تخیلات و فکرهای افراد جلو می‌رود. اما در این فیلم بخصوص، افراد دقیقاً در معرض حادثه قرار می‌گیرند و نسبت به حادثه عکس‌العمل نشان می‌دهند و این عکس‌العملها بسیار هارمونیك است. حالا شاید این فیلم مثلاً به فلان فیلم جان فورد شبیه باشد، اما این شباهت اجرایی نیست، شباهت تکنیك است. در خیلی از فیلمهای جان فورد، مثلاً یك قلعه وجود دارد که حالت پادگان دارد و عده‌ای نظامی درونش قرار گرفته‌اند. یك خطر هجوم سرخپوست وجود دارد به این قلعه. در فیلمهای جان فورد کمتر می‌بینید سرخپوستی کشته شود یا وارد عمل شود. همیشه این «خطر» وجود دارد و آن خطر است که باعث می‌شود افراد درون قلعه دچار عمل شوند و طی این فرایند عمل و عکس‌العمل، افراد شناخته می‌شوند. و شجاع و دروغگو و بلوف‌زن شناخته می‌شوند و عشقهای واقعی شناخته می‌شود و با هم در یك ترکیب کلی عمل می‌کنند و جلو می‌روند. اینجا هم دقیقاً همین است. یك خانواده هست که اصلاً مشکلی ندارند و می‌روند و می‌آیند. از آنسو خطر حملهٔ عراق است که به عنوان یك هجوم، خانواده را دچار دگرگونی می‌کند و شروع می‌کنند به عمل کردن. حالا فرار کنند، دچار وحشت شوند، با هم در تناقض باشند، پسری که از مادر خواندهٔ خود بدش می‌آید، بخاطر قرار گرفتن در بحران و حادثه، دچار تحول می‌شود و نه همینطور الکی متحول شود، می‌بینند که آن زن برایش فداکاری کرده و همهٔ این تحولات نتیجهٔ اعمال است که از موارد بسیاربسیار نادر در فیلمهای ما است. شما ببینید در فیلمی مثل *آذرخش* که اصلاً قرار است بر مبنای حادثه عمل کند، چند بار حادثه در داستان نقش دارد، جز یکی دو صحنهٔ اکشن. بقیهٔ فیلم همه حرف است و خیال؛ من آذر خشم. من عرفان دارم، دست ندارم و... شما اصلاً حادثه‌ای نمی‌بینید و بعد یك تغییر و تحول هم در آخر فیلم هست. اما در *سایه‌های هجوم* شناخت سینما وجود دارد. شخصیتها همدیگر را می‌شناسند و با هم برای عبور کردن از این

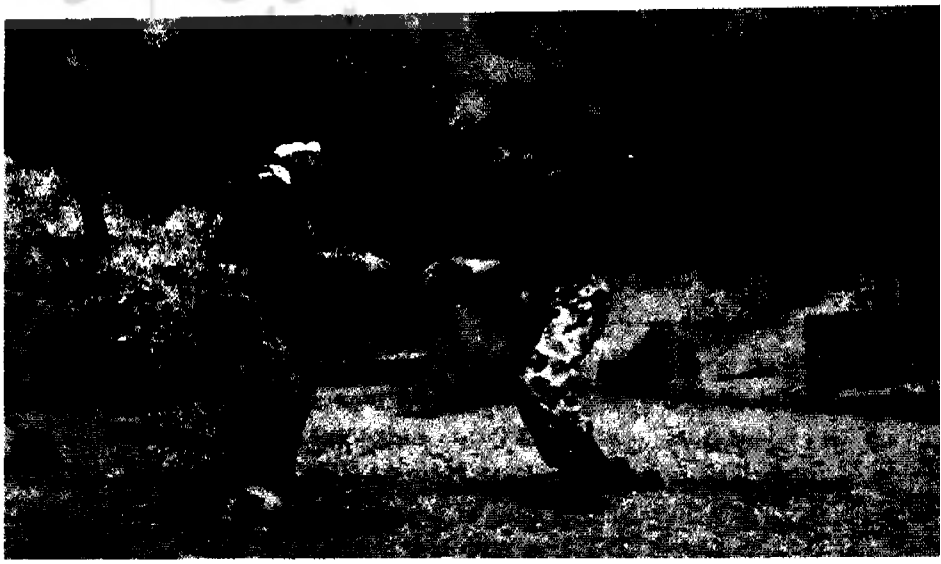
● آذرخش

کانال حادثه پیوسته می‌شوند. تدوین فیلم براساس حادثه شکل گرفته است. موسیقی فوق‌العاده‌ای دارد که آنقدر روی فیلم نشسته که گاهی آدم فکر می‌کند این موزیك، Sound Efect است. موسیقی درونی است. ملودی نیست، که آهنگهای قشنگ بنوازد و تماشاگر هم بشکن بزند. موسیقی گاه اصلاً شنیده نمی‌شود. مثل روح در قالب اثر است. اساس همهٔ کارهای فیلم، دکوپاژ و برشها و غیره منطبق با حوادث است و این خیلی با ارزش است. حالا شاید در مقایسه با فلان فیلم اروپایی و آمریکایی، این فیلم چندان برجسته نباشد، اما برای کشور ما خیلی مهم است. مثلاً در فیلمی مثل *ردپای گرگ* که باز هم اساس برحوادث است، آن حوادث چگونه خلق می‌شوند و به چه درد قصه می‌خورند. حوادث کاری را انجام نمی‌دهند. اما در *سایه‌های هجوم*، یکایك حوادث باعث تحول می‌شوند و فیلم را جلو می‌برند و از آنسو هم فیلمبرداری *آقای بدخشانی* بسیار درخشان است. فیلمبرداری بسیار مؤثر و جاافتاده‌ای داشت.

ضعف کلی جشنواره را در چه می‌دانید؟

این همان چیزی است که در بیانیه آمده

بود. ضعف کلی، ضعف فیلمنامه است. ببینید، حالا من نمی‌خواهم از این شعارهای معمول بدهم. همان که در بیانیه خوانده شده بود به نظرم مؤثر است که کار گروهی انجام دهند و دسته‌جمعی روی فیلمنامه کار کنند. یکی این است و دیگر اینکه فیلمنامه‌هایی که ما داریم با آنها کار می‌کنیم، در حقیقت فیلمنامه‌های سینمایی نیستند. شما مثلاً دارید یك فیلم می‌بینید که آن فیلم اینطوری به شما می‌گوید: حسن روی صندلی نشسته و دارد صحبت می‌کند، به حسین می‌گوید: حسین برو من هم الان می‌آیم. دوربین می‌ایستد و بلند شدن حسین را نشان می‌دهد که از در می‌رود بیرون. بعد دوربین می‌رود توی حیاط خلوت و رفتن حسین را نشان می‌دهد و بعد می‌رود دم در و باز رفتن او را نشان می‌دهد و بعد نشان می‌دهد حسین تاکسی گرفت و داخل تاکسی می‌شود و سه دقیقه در خیابانهای تهران می‌چرخد و می‌رسد به خانهٔ مادرش. نشان می‌دهد از پله‌ها رفت بالا، نشان می‌دهد رفت تو و... خب، اینجا ضعف فیلمنامه وجود دارد. در این اتفاقات، چه چیزی دارید به تماشاگر می‌دهید؟ مسئله چیست؟ من ۵ دقیقه فیلم دیده‌ام و در همان ۵ ثانیهٔ اول از این ۵ دقیقه جلوتر بوده‌ام. در ۵ ثانیهٔ اول فهمیدم حسین می‌خواهد برود خانه‌اش. خب، حالا می‌خواهم بدانم در خانه‌اش چه اتفاقی می‌افتد. آن ۵ دقیقه را می‌خواهم چکار کنم. در چنین سکانسی من تماشاگر از فیلم جلو می‌زنم. این ۴ دقیقه و ۵۵ ثانیه اضافی است و تمام این مدت تماشاگر از فیلم جلو زده است. اصلاً صفت مشخصهٔ یك فیلم بد همین است که به تماشاگر اجازه می‌دهد از فیلم جلو بزند. شما وقتی طی ۳۰ ثانیه، یك پلان می‌بینید که یك نفر از آن سوی خیابان دارد می‌آید اینطرف، در همان ۵ ثانیهٔ اول فهمیده‌اید که قرار است این آدم از خیابان بگذرد و ۲۵ ثانیه، تماشاگر از فیلم جلو زده است. اصلاً برای چه باید این همهٔ وقت آن آدم را نشان دهیم. خب، مسلم است که می‌خواهد بیاید اینطرف، مگر اینکه در این ضمن حادثه‌ای برایش پیش بیاید و در غیراینصورت، تماشاگر جلو زده است. حالا این مورد در کل فیلم وجود دارد. غالب اوقات وقتی فیلمهای سینمایی ما را از تلویزیون پخش می‌کنند، تازه دلچسب می‌شود و آدم می‌تواند تحمل کند. مسلم می‌شود که این فیلمی که روی پردهٔ ۱۶ متری نمایش داده شده، ظرفیت پرده‌ای بیش از صفحهٔ تلویزیون را ندارد. در تصویر کوچك آدم راحت است و آن اشکالات را نمی‌بیند. تماشای تلویزیون راحت است. آدم تخمه می‌خورد ومی‌رود و می‌آید. اما رفتن به سینما، فرایند مشکلی است. می‌روی توی صف، بلیط می‌خری، در سالن می‌نشینی، همه جا تاریك می‌شود، خودت را ساکت و محدود می‌کنی برای تماشای فیلم. خب، این کار مشکلی است و نگهداشتن تماشاگر در این حالت مشکلتر. اشکال عمده هم از اینجاست که غالباً یکسری فیلمهای کوتاه و خوب تلویزیونی، تبدیل می‌شوند به فیلمهای بلند و بد سینمایی. همه هم به این دلیل است که نمی‌رویم دنبال کار درست، و حادثه‌هایی ایجاد نمی‌کنیم که مثل زنجیر به هم پیوسته‌اند و فیلم را نجات می‌دهند. دوربین را می‌کارند، یك نفر در جلوی کادر ایستاده و یکی از عمق صدمتری می‌آید و می‌آید و می‌آید، تا به این یکی می‌رسد و سلام می‌کنند و از کادر خارج می‌شوند. سلام مش‌حسن و مش‌حسین که ۳ دقیقه نما نمی‌خواهد. این واقعاً مشکل ایجاد کرده و آدم حس می‌کند همه سعی دارند فقط فیلم را ۹۰ دقیقه بکنند. در حالیکه اگر درست کار شود یك فیلم ۴۵ دقیقه‌ای خوب درمی‌آید و قابل تحمل. من یکدفعه جای دیگر هم گفتم که این سینمای داستانی ما یك حالت پا درهوا پیدا کرده و در آن بالا قرار گرفته و هیچ ریشه‌ای ندارد. در حالیکه در همه جای دنیا، سینما ریشه دارد. ریشهٔ سینمای ما هم باید فیلمهای مستند، فیلمهای کوتاه مدت داستانی و از این قبیل باشد. کارگردانها باید از اینجا شروع کنند و بالا بروند. بیایند فیلمهای کوتاه بسازند، مستند بسازند. سینمای مستند ما از بین رفته و هیچ کس نمی‌داند مستند چی هست. سینمای حرفه‌ای ما ریشه ندارد و ریشه‌اش فیلم کوتاه و مستند است و کارگردانها باید از این ریشه‌ها بالا بروند و به سینمای حرفه‌ای برسند. اگر در اینجا اشتباه کنند، ۲۰ دقیقه اشتباه کرده‌اند. مضافاً با این حجم فیلمها که سالی ۴۰، ۵۰ فیلم بیشتر نمی‌توان ساخت. اما اگر حساب کنید ۲۰۰، ۳۰۰ تا کارگردان داریم. این را تقسیم کنید بر ۵۰، هر ۴، ۵ سال یکدفعه نوبت هر کارگردانی می‌شود. خب، در این چند سال اگر فیلم کوتاه کار کند، هم خودش آمادگی پیدا می‌کند و هم سینما پشتوانه پیدا می‌کند و ریشه‌دار می‌شود. آدمهایی وارد سینما می‌شوند که کار کرده‌اند. آدم می‌بیند یك عده کارگردان، هر سال یك فیلم بد می‌سازند و باز سال بعد می‌سازند و باز سال بعد هم می‌سازند و... هفتمین فیلم کارگردان، با اولین فیلمش هیچ تفاوتی ندارد. تازه بعضاً نزول هم کرده‌اند. امسال دیدیم و می‌دانید که فیلمهای اول آنهمه عالی و فیلمهای دوم آنقدر بد هستند که به سختی می‌توان مثلاً خون بس را انتخاب کرد. فیلمهای اول دوم را ببینید، فیلمهای



● بریال فرشکار

ششم هفتم را هم ببینید. واقعاً اینها در هیچ سالی پیشرفت نمی‌کنند، اما همچنان فیلم می‌سازند و سرمایهٔ کلانی را حرام می‌کنند. باید بیایند از ریشه کار کنند. چرا سینمای مستند مرده است؟ خود ارشاد اگر بروید و بگویید، من پنج فیلم مستند ساخته‌ام و حالا می‌خواهم کارگردانی کنم، قبول نمی‌کنند و می‌گویند یك فیلم داستانی بیاور. این خیلی زشت است که آدمی بیست فیلم مستند بسازد اما ارشاد بگوید برو یك فیلم پانزده دقیقه‌ای داستانی ویدئویی بساز تا قبولت کنیم. خیلی زشت است.

در مورد فیلمهای جنگی امسال چه نظری دارید؟

با احتساب *از کرخه تا راین*، حدود پنج شش فیلم جنگی داشتیم. نمونهٔ بارز و خوبش که از کرخه تا راین بود که از آنها همین انتظار هم می‌رفت. این را کنار بگذاریم، بر *بال فرشتگان* هم فیلم قابل اعتنایی بود، اما اشکال عمده‌اش آن نیمهٔ فیلم است که در شهر اتفاق می‌افتد و واقعاً ضعیف است و آدم حس می‌کند اصلاً شناختی نسبت به کارکرد درون شهر وجود ندارد و حتی دوربین هم در این قسمت ضعف دارد و تدوین و موزیك هم سرگردان می‌شوند و اما به محض ورود به جبهه، صحنه‌ها از نابترین صحنه‌های جنگی است که در ایران ساخته شده است. طراحی صحنهٔ فوق‌العاده و جلوه‌های ویژهٔ عالی، منهای کاراکتر اصلی. فکر می‌کنم شخصیت اصلی فیلم، با حفظ احترام برای ایشان، اصلاً جا نیفتاده است. اما در عوض این فیلم آکنده است از کاراکترهایی که نقش کوچکی باز می‌کنند اما فوق‌العاده‌اند. یعنی آنقدر خوبند که کسی که اصلاً جبهه نرفته هم به راحتی آنها را می‌پذیرد و می‌فهمد. تکه‌های صحنه‌های جنگ با آن حرکات دوربین و آن برشها و آن انفجار و آن انرژی واقع در نماها، فوق‌العاده‌اند. اما متأسفانه در شهر مشکل پیدا می‌کند و اگر دست من بود صحنه‌های شهر را تا حد ممکن کوتاه می‌کردم. به غیر از این دو فیلم،فیلمهای دیگری بودندمثل *صلیب طلایی* که بسیار فیلم بدی است. بنده برای آقای باکیده احترام قائلم و فیلم پوتین هم فیلم خوبی بود و بسیار خوش ساخت‌تر بود، فیلمنامهٔ خوبی داشت و آگاهی کارگردان در آن نمایان بود. اما این فیلم متأسفانه فیلم بدی است. فیلم نپخته‌ای است. از نظر جغرافیایی گیج است. از نظر هدایت بازیگر راه به جایی نمی‌برد. به سمت سانتی مانتالیزم و تأثیرات لحظه‌ای رفته که در آن هم موفق نیست؛ مضافاً به اینکه خود داستان مسئله دارد. قرار است شرکت و فداکاری یك برادر ارمنی نشان داده شود، فیلم که اینرا نشان نمی‌دهد. برادر ارمنی کاره‌ای نیست و مسلمانان او را نجات می‌دهند. و مشکلات دیگر که در این فیلم جای صحبت ندارد. فیلمهای دیگر *بازی بزرگان* است که درباره‌اش صحبت کردیم و *سایه‌های هجوم* است که فیلم جنگی نیست و بی‌دلیل جزء فیلمهای جنگی محسوب می‌شود. در مجموع، بین فیلمهای جنگی، فقط بر *بال فرشتگان* و *از کرخه تا راین* قابل بحث هستند که البته *از کرخه تا راین* را من نمی‌توانم جزء این نوع فیلمهای جنگی حساب کنم. فیلم استواری است برای خودش و آوردنش درحد این فیلمها، پایین آوردن مقامش است و باید برای خودش بررسی شود و نقدش هم مربوط به فیلمهای جنگی امسال نمی‌شود و اثری مجزاست. من فقط بر *بال فرشتگان* را پسندیدم که صحنه‌های جنگی‌اش ناب است.

دربارهٔ *از کرخه تا راین* بیشتر صحبت نمی‌کنید؟

فقط می‌گویم فیلم بسیار خوبی است و چیز دیگری ندارم بگویم. حرفها را دیگران گفته‌اند.

عده‌ای معتقدند کارگردانی این فیلم از کار آقای الوند بهتر بوده است.

خب، من هم همینطور فکر می‌کنم وگرنه عنوان بهترین فیلم را به آن نمی‌دادیم.

پس چرا جایزهٔ بهترین کارگردانی را نگرفت؟

ببینید، عنوان بهترین فیلم را به کاملترین فیلم می‌دهند. نه اینکه تمام عوامل آن فیلم بهترین بوده‌اند. بالاخره مرا مجبور کردی این حرفها را بزنم، هرچه خواستم طفره بروم، نشد. چون نمی‌خواستم این حرفها را بزنم، اما بهرحال مجبورم کردی. این فیلم بیشتر از هرچیز، لطمهٔ خودش را به این خاطر می‌خورد که یك ملودرامی است که به مقدار بسیار زیادی تلاش می‌کند که اشك جمع کند و بارها هم در این جشنواره شنیدم که گفته‌اند از اول تا آخر فیلم را گریه کرده‌اند. من نمی‌دانم واقعاً درست است که از اول تا آخر فیلم گریه کنند و اگر به جای آن شخصیت بسیجی و خانم روستا، فرض می‌کنیم یك آدمی در تهران هست و خواهرش رفته آلمان. این آدم در تهران تصادف می‌کند و کور می‌شود و می‌رود آلمان و چشمش را مداوا می‌کنند و بعد متوجه می‌شود یك مرض دیگر دارد و قرار است بمیرد. آیا این فیلم هم مثل همین نمی‌شد و باز همین گریه را راه نمی‌انداخت؟ من فکر می‌کنم شخصیت بسیجی هیچکاره است. در اینجا منهای آن صحنه‌های حضور در جبهه‌اش که آن هم جای صحبت دارد. اینجا چیزی اضافه بر قضیه وجود ندارد و حتی آن بسیجی که می‌خواهد پناهنده شود غُر بیخود می‌زند. برای چه غر می‌زند؟ این آدم را برایش زحمت کشیده‌اند و فرستاده‌اند آلمان. اگر قرار است کسی غُر بزند باید آن بسیجی ناراحت باشد که شیمیایی شده و در تهران است. آدم احساس می‌کند این نوع روابط سطحی است. اما از آن سو صحنه‌های درخشانی در فیلم وجود دارد که اینها را می‌پوشاند. اعتراضش به خدا در کنار راین و آن صحنه‌ها که درون دستگاه قرار دارد برای معالجه و غیره، صحنه‌های درخشانی هستند. روی صحنه‌ها کار شده است. خصوصاً روابط دراماتیك و نقل قصه عالی است. فیلم توانسته قصهٔ خودش را بگوید.

با تشکر بسیار از شما که در این گفتگو شرکت کردید.

من هم متشکرم.

● از کرخه تا راین