در جست و جوی شعر طبیعت و انسان

مصاحبه با فرهاد مهران‌فر
مستند ساز جوان و صاحب سبک

○ *فیلم مستند برای شما چگونه تعریف می‌شود؟*

□ نگاهم به جنس کار خودم، نگاهی براساس یک تعریف نیست. برای من این نوع سینما (مستند) با تعریف مقبول و معروف جان گریرسون (تفسیر خلاق واقعیت) شروع نشده، من به عنوان یک گردشکار کنجکاو که شیفتهٔ طبیعت و انسان هایی است که با طبیعت گره خورده‌اند، وارد این عرصه شدم. پیش از ورود به حیطهٔ فیلم سازی، از دورهٔ دبیرستان به کوه نوردی می رفتم و این کوه پیمایی ها زمینهٔ لازم برای تعمیق ارتباطم با طبیعت و مردم بومی را فراهم می کرد. بعدها، سینما مدیومی شد برای پی بردن به عمق روحیات آدم ها. طبیعی بود که به این ترتیب جنس برخورد من با سینما مرا به نوعی از سینمای مستند هدایت می کرد. من تعریف مشخصی از این نوع سینما نمی توانم ارائه دهم، ولی فکر می کنم سینما(ی مستند) برای من نه در وفاداری صرف و گزارش گونه از واقعیت، بلکه روایت واقعیت است به مدد نگاه و بیان شخصی من و این را می توان در ۳۰ کار مستندی که انجام داده‌ام دید. با این حال به رغم این که کار خودم را در حیطهٔ مستند قلمداد می کنم، معتقد به دادن تعریف خودم از فیلم مستند نیستم زیرا تعریف ما را محدود می کند به حدود خودش.

○ *لااقل می توانید پارامترهای اساسی این نوع سینما را بفرمایید؟*

□ خلاصه اگر بخواهم بگویم این پارامترها عبارتند از: شیفتگی به طبیعت، عشق به مردمی که ارتباطی معصومانه با طبیعت دارند و توقعات زیادی ندارند، رویاها و آرزوهای این مردم که در آن شرایط ساده و ابتدایی زندگی می کنند، معنایی از زندگی که من می توانم در این فضا بدان دست یابم، ارضای روح جستجوگر و پرسش گر خود من که دیگر سفر کوه نوردی و سیاحتی اقناعش نمی کند می باشد.

○ *و پارامترهایی که به ساختار آثارتان مربوط می شود؟*

□ یکی از این پارامترها پرهیز از گزارش است. معتقدم که گزارش به نوعی بخشی از پژوهش است. من برای پژوهش به دل طبیعت نمی روم. هدف من کشف درون مایه و حقیقتی است که در بطن ظواهر و فعل و انفعالات موجود، وجود دارد، و تعمق و تخیل در آن حوزه ما را می تواند به حقایق دیگری نزدیک بکند. پس تخیل در سینمایی که بدان تعلق دارم بر تحقیق می چربد. اتکای من به انگیزه ها و عواطف شخصی است. شاید براساس تعریفی که دیگران می دهند این نوع کار را بتوانیم منتسب به سینمای مستند شاعرانه بدانیم. البته خود من برای این نوع کار تعریف مشخصی ندارم.

○ *به عنوان یک شخص جستجوگر و کنجکاو و بالاخره نوع خاصی از تحقیق را در کارتان اعمال می کنید. به هرحال برای من جالبه که بدانم تا چه حد علمی بودن و ریشه‌ای بودن یک پژوهش برای شما اهمیت دارد.*

□ تحقیق جزء لاینفک برقراری آن نوع ارتباطی است که من به دنبال آنم. منتها یک محقق بنا به ذات خودش و مقتضیات حرفه اش باید از هرگونه بروز احساس پرهیز کند و فقط لوازم کاری خودش را ملاک بررسی ها و تجزیه و تحلیل خود قرار بدهد. درحالی که در عالم هنر، بخشی از داوری و تفسیر واقعیت، به عهدهٔ عواطف و احساسات گذاشته می شود. محقق در این نوع سینما تفاوت های بنیانی با یک محقق علمی صرف دارد. اما به هرحال نوعی از تحقیق در سینمای مستند لازم است و این تحقیق خیلی درونی و حسی تر است، متکی به اطلاعات مکتوب از پیش داده شده نیست بلکه متکی است به تحقیقات میدانی صرف، بنابراین این نوع تحقیق متکی به ادراک و احساس فرد کارگردان است، و کارگردان بر مبنای آرسان ها و جهان بینی اش عینک خاصی برای مشاهدهٔ پدیده ها دارد و این جهان بینی براساس شناخت های تاریخی و تجربه هایی است که در طی زندگی اش کسب کرده و همه

اینها بر محصول نگرش و ادراک او از پدیده‌ها ـ ضمن تحقیق ـ اثر می‌گذارد و در واقع پشتوانهٔ تجزیه و تحلیل اوست. در هنگام تحقیق در اطراف موضوع با درنظر گرفتن همهٔ این مقدمات معتقد نیستم که سینمای مستند محقق مجزایی را نیاز داشته باشد. اصلاً این نوع تحقیق توسط کارگردان انجام می‌گیرد.

○ *یعنی معتقد نیستید که به هرحال تحقیقات علمی می‌تواند به شما در کار تحقیق برای ساختن فیلم کمکی بکند؟*

□ چرا، به هرحال پیش از شروع هر کار تحقیق میدانی، بر تمام داده‌هایی که از پیش وجود داشته نگاهی می‌اندازم و یادداشت برمی‌دارم و اطلاعاتم را در آن زمینه افزایش می‌دهم، ولی اعتقادم بر این است که سینما روی آنها بنا نمی‌شود. بخشی از سینمای مستند متکی بر اطلاعات صرف علمی است، مثل یک کار علمی و پژوهشی صرف در زمینهٔ بیولوژی یا زمین شناسی و... طبیعی است که در این جا احساس دخالت ندارد، و شما مجاز نیستید که در پرداخت به آن پدیدهٔ علمی یک نگاه فانتزی داشته باشید. پس در این جا پژوهش گر فرد دیگری است سوای کارگردان، اما در آن نوع سینما که خود من بدان اعتقاد و علاقه دارم، محقق خود مؤلف و کارگردان است.

○ *به هرحال با این که سینمای شما اساساً در زمرهٔ سینمای مستند شاعرانه و یا به تعبیری مستند هنری قرار می‌گیرد، تا حد زیادی به اعتبار موضوع کارها به سینمای مستند مردم‌شناسی نزدیک می‌شوید. خود شما در این باره و وجوه تشابه و تفارق کارهای شما با مستندهای مردم‌شناسی چه نظری دارید؟*

□ به لحاظ ساختاری معتقدم که ملت ما بیش از همهٔ هنرها به شعر نزدیک‌تر است. اسطوره سازان ملت ما بیش‌تر شاعران هستند، عامی‌ترین افراد این ملت حتماً حافظ و سعدی را می‌شناسند، حتی اگر از او چیزی نخوانده باشد، باز این افراد در ذهن او به عنوان اسطورهٔ ملی مطرح است. نگاه ملت ما به حوادث و

پشت صحنه درخت جان

رویدادها نگاهی آمیخته با تخیل و شعر بوده است. همین نگاه به نظر من پشتوانهٔ این ملت بوده در گذار از دوران‌های خیلی سخت تاریخی. با این دید، ملت ما نگاهی نقادانه به پدیده‌های پیرامون ندارد. از همین رو معتقدم که نگاه به این ملت نمی‌تواند فارغ از این ساختار باشد. از این رو کار من شکلی از پیش تعیین شده نداشته و با این نحوهٔ نگاه که طبیعی‌ترین شکل برخورد با پدیده‌های پیرامون من بوده، به سینما نگاه کرده‌ام و سینمای من در پرتوی چنین برخوردی پدید آمده است. از نخستین کار من کوئج که فیلم پایان نامهٔ دوران تحصیلاتم هم بود تا درخت جان شما می‌توانید نتایج این نگاه و این گونه برخورد با واقعیت را ببینید. حال این که تا چه حد نزدیک است به سینمای مستند مردم شناسی، خیلی موردنظر من نیست، این فیلم‌ها می‌تواند حتی کارهای مردم شناسی قلمداد بشود یا نشود، ولی خودم معتقدم که نگاه این کارها چیزی است متفاوت با نگاه مردم شناسانه به موضوعات، و جدای از نگاه فیزیکی، یک نگاه معنوی و متافیزیکی هم به عواطف و احساسات و درون مایهٔ ذهنیات این اقوام، عرضه می‌دارد. این می‌تواند بعدی خاص از سینمای مردم شناسی قلمداد بشود و، مورد بررسی قرار گیرد، که البته نظری شخصی است و تاکید کنندهٔ روش متدولوژیک ویژه‌ای نیست.

○ *میان فیلمی مثل طالش با بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند فاصلهٔ زیادی از نظر سطح کار وجود دارد زبان روایت در بره‌ها مستقیم است، نماها حساب شده و حتی لباس شخصیت‌ها و کمپوزیسیون تصاویر، به شدت کار شده است. اما در فیلم طالش زبان کار بیش‌تر به گزارش نزدیک است و ساختار فیلم ساختار معمولی‌ای دارد. این چنین تحولی را با توجه به گرایش‌تان به مستند شاعرانه از همان کار نخست کوئج، بیش‌تر توضیح دهید.*

□ بین کوئج و بره‌ها...، حدود پنج شش فیلم مستند را در پروندهٔ کاری‌ام دارم، که تهیه کننده‌اش صدا و سیمای مرکز رشت بود، و بنا به درخواست تهیه کننده، نوع کارها گزارشی باشد و گفتار متن اطلاعاتی کلی و خبری در فیلم ارائه دهد. ولی از بره‌ها... که کاری شخصی‌تر بود و تهیه کننده‌اش خودم بودم به نتیجهٔ نهایی موردنظر، در رابطه با ساختار این نوع کار بیش‌تر نزدیک شدم...

○ *یعنی تکلیف خودتان را با نوع سینمای مستندی که در پی‌اش بودید*

تعیین کردید...

□ بله، و این بیش‌تر به سینمای خودم نزدیک شده است. البته در بره‌ها... نیز گفتار متن وجود دارد، اما این گفتار نه برای توضیح و دادن خبر، که به منظور تفسیر تصویر حس و لحظات، به کار آمده است، و پاره‌ای از فضای کلی اثر به حساب می‌آید. همین نحوهٔ کار را شما در درخت جان که آخرین کارم هست می‌بینید. البته در تعدادی از کارهای قبلی بنا به خواست و وظیفه‌ای که تهیه کننده بر دوشم می‌نهاد، به ناچار به نحوهٔ کار گزارشی یا مستند علمی رو می‌آوردم، مثل کاری که دربارهٔ عملیات رسوب‌زدایی سد سفیدرود ساختم.

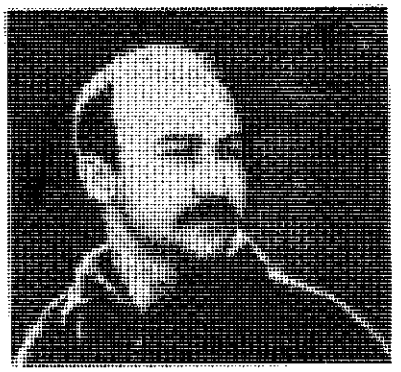
○ *بیش‌تر فضاها و موضوع‌هایی که در فیلم‌هایتان ارائه می‌کنید تصویرگر زندگی سخت عشایر و یا روستاییان است، اما تصویرهایی که از آن زندگی می‌سازید، دنیایی رویایی یا جادویی را تصویر می‌کنند و در مقابل بیننده می‌گذارند. مثلاً نمایی را از فیلم زیران (که یک مستند داستانی است) به یاد آوریم، آن چادر بر زمینهٔ آسمان تاریک که کاملاً روشن و نورانی است، اما درون چادر صحبت از عدم توانایی خانواده برای فرستادن بچه به مدرسه است. این جا یک تضاد به نظر می‌رسد میان محتوا (موضوع) و فرم اثر. این را چگونه توضیح می‌دهید؟*

□ بحران معیشتی برای اقوامی که دوران تاریخی خود را سپری کرده و در تلاش به سر می‌برند، در مواردی چهرهٔ زشتی از آن اقوام ایجاد کرده است؛ و این به نظر من متضاد است با طبیعتی که در آن به سر می‌برند و روح انسانی‌ای که دارند. من معتقدم که نباید چهره‌های زشتی از آن موقعیت‌های بسته و مفلوک معیشتی ارائه بدهیم به گونه‌ای که آن طبیعت و روح آن مردم، یک کاسه با آن زشتی، تصویر شود. باید این دو از یک‌دیگر منفک شوند. همین طور که در زیران شما مثال زدید، طبیعت پیرامون و آمال و آرزوهای این مردم چیزهای زشتی نیست، آن تصور بستهٔ ذهنی پدر که ناشی از یک شکل معیشتی معدوم شده و به پایان رسیده است، قابل نکوهش است. آنچه اهمیت دارد این است که در نمایش این جنبه‌های تلخ زندگی این اقوام، آن واقعیت‌های ارزش‌مند این زندگی مثل آن آمال و آرزوهای نیکو و آن طبیعت دل فریب، نادیده گرفته نشوند. بنابراین من به مدد نمایش این زیبایی‌ها و فضاهای دل فریب و رویایی، در تلاش هستم که آن جنبه‌های قابل نکوهش و منفی این زندگی‌ها را، که در فضای یک کار گزارشی چندان هم قابل تحمل نیستند، برای بیننده قابل نمایش بکنم تا هر دو جنبهٔ این زندگی به درستی نگریسته شود. این تناقض نیست، این تعارض دو موقعیت است، طبیعتی که زیباست و انسانی که بلد نیست از آن استفاده کند و به درستی بهره ببرد.

○ *در بسیاری از مستندهایتان از بازیگر کمک گرفته‌اید، مثل دستفروش دوره‌گردی که در فیلم من و پرنده‌هایم وجود دارد، و یا دخترکی که در فیلم بره‌ها... نقش اصلی را برعهده دارد. اینها گرچه بازیگر حرفه‌ای نیستند، اما در نقش خاصی بازی کرده‌اند. چرا از آدم‌های بومی در نقش خودشان کمک نگرفته‌اید؟ چه عواملی شما را به این سمت سوق داده است؟*

□ من معتقدم که محدودیت‌های این سینما، محدودیت‌های مثبتی هم می‌تواند نباشد. آن مردی که در من و پرنده‌هایم بازی می‌کند یک انسان عقب‌ماندهٔ ذهنی است که در رشت به همین کار مشغول است. گاهی حتی عکاس دوره‌گرد هست. این شخصیت خارج از فضای ذغال‌پزی زندگی می‌کرد و طبیعی بود که می‌توانست امکانات زندگی شهری را برای آن مجموعهٔ روستایی بیاورد و انتخاب او هم لطمه‌ای هم به آن فضای مستند نمی‌زند، سفیری است از شهر با روحیات خاص خودش. آن چیزی که مهم است این است که بازی نمی‌کرده و خودش بوده است. اما از جهتی دیگر همهٔ آدم‌هایی که در یک فیلم مستند دیده می‌شوند ـ به رغم بازیگر بودن یا نبودنشان ـ خودآگاهانه حتی دارند نقش خود را بازی می‌کنند، و این ما را محدود نمی‌کند و نباید برای ما قالبی بتراشد و به طورکلی فکر کنیم که در این نوع کار حتماً باید به خود افراد موجود متکی باشیم، مهم تأثیری است که فیلم بر مخاطب می‌گذارد نه آن چیزی که بعدها از دیده‌ها و شنیده‌ها می‌فهمیم و کشف می‌کنیم. حس و نتیجهٔ کلی اصل است و

بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند



مابقی اختیار مؤلف اثر است که چگونه با مسائل برخورد کند.

○ *به نظر می‌رسد که به هرحال در فیلم مستند بایستی نوعی از بازسازی را انجام بدهیم، به ویژه در مستندهای داستانی. اما به نظر می‌رسد در پرداخت برخی از صحنه های خاص، عمل دراماتیک به خوبی پرداخت نمی‌شود. مثال صحنهٔ غرق شدن پدر در فیلم زیران و یا دعوای قبل از فرار عروس و داماد در درخت جان. در این‌جا بازسازی کامل نیست و به نظر می‌رسد انتظار فیلم (فیلم‌ساز) از بیننده این است که بقیهٔ صحنه‌ای که کاملاً نشان داده نمی‌شود، در ذهن خود بسازد آیا این آگاهانه است؟ چگونه؟*

□ **زیران یک فیلم بازسازی شده است براساس نامه‌ای که یک معلم روستا از عین واقعه برایم فرستاده بود. عوامل افراد بومی بودند ولی برای مرگ پدر به ناچار باید ترفندی می‌زدیم و بنابراین، این امر کار را به سینمای داستان نزدیک می کرد و اگر آن لحظهٔ غرق شدن نتوانسته جان کلام را به لحاظ ضعف ساختار برساند، این یک بحث است؛ ولی این که شما به عنوان یک منتقد، واقعی بودن آن لحظه را نمی‌توانید بپذیرید، شاید به این خاطر است که از نگاه شما لحظه به لحظهٔ این کار وارد مستند می‌شود، ولی اساس ساختار از همان ابتدا تعیین می کند که این صحنه نمی‌تواند یک صحنهٔ واقعی باشد. درمورد درخت جان هم تمام فضا از تخیل سرچشمه می گیرد، هرچند عناصر و وجوه کار به نوعی وجوه مستند هست، ما در خیلی از مراسم و جشن ها، جنگ گاو، کشتی و آیین های دیگر را داریم، و در حین این مراسم عواطف و آرزوهایی وجود دارد که در ضدیت با سنت های روستا به سر می برد و همین ضدیت ها، کینه ها و نفرت هایی را ایجاد می کند و گاه موجب زوج هایی از قبیله می‌شود برای ازدواج. کوشش من بر این بود که مجموع اینها را در آن فضای ساختاری به نوعی تجربه کنم و هر فیلم برای من تجربه‌ای نو در زبان سینمایی است و معتقدم که نمی‌توانم برای خودم قالبی تعیین کنم و در چهارچوب فقط آن قالب حرکت کنم. درخت جان برای من یک تجربهٔ ساختاری بود و اما این که تا چه حد توانسته آن فضا را القا کند امری قابل بحث است. من معتقدم عناصری از سینمای قصه گو به این فضا، با ملزومات آن تجربهٔ من در ساختار زبان سینما هم‌ساز نبود و من آگاهانه از این عناصر پرهیز می کردم. کوشش من این بود که همهٔ این فضا به مدد عناصر بصری‌ای که در فیلم شاهدش هستید ایجاد بشود، تا در اوج آن صحنهٔ موردنظر شما، تماشاچی به همراه فیلم به اوج آن صحنه و مفهوم آن نزدیک شود.**

○ *برای نتیجه گیری از این بخش مصاحبه مثال نزدیکتری می‌زنم. در همان صحنهٔ غرق شدن پدر زیران مشکل من بیننده ـ منتقد این است که وقتی بر اثر رم کردن اسب بره به درون رودخانه و سپس آبشار سرازیر می‌شود، بلافاصله نمایی داریم از دست و پا زدن پدر در آب و سپس... الخ، ولی این نماها من بیننده را راضی نمی‌کند که چگونه از آن نماهای عبور آرام از رودخانه، چگونه جریان به آن‌جا می‌رسد که فاجعه‌ای اتفاق می‌افتد. بحث من پرداخت آن صحنه است و قابل باور کردن آن صحنه. من این را قبول دارم که شما این را آگاهانه انجام داده‌اید، به لحاظ پرهیز از بافت قصه‌ای در اثر و به عبارت ساده پردازش اکشن، ولی در این جا احساس من این است که در صحنه های مورد نظر آن توفیق حاصل نمی‌شود.*

□ **ضعف ساختار در ضمن یک اثر می‌تواند یک بحث کلی باشد و یا یک بحث موردی...**

○ *در این جا البته بحثی موردی است...*

□ **بله. شما چندبار از کلمهٔ بیننده ـ منتقد اسم بردید. یک منتقد به طور طبیعی آگاه و هشیار با یک پدیدهٔ هنری برخورد می کند و طبیعی است که هر لحظه از فیلم را با مقیاس و ابزار دقیقی می کاود و می‌سنجد و خود را در حس کار رها نمی کند. درحالی که فیلم به نظر من برای تماشاگر عمومی غیرقابل باور نبوده و این تماشاگر درواقع با رها کردن احساسش در هنگام دیدن فیلم تا حدودی با فیلم همراهی می کند و اگر ضعفی را ببینید نادیده می گیرد تا به باورش صدمه نخورد. درحالی که منتقد و بینندهٔ حرفه‌ای نه فقط این چشم‌پوشی را ندارد بلکه با آن مقابله هم می کند تا درجهٔ کمال یک اثر را تعیین کند. خوب این حق شماست که یک بخش یک اثر را به کمال نزدیک نبینید و آن‌را دچار ضعف ببینید و من فیلم‌ساز هم دفاعی ندارم و بضاعت من هم در همین حد است...**

○ *به عنوان معترضه عرض کنم که دست‌کم خود من همواره با دید خوش بینی با اثر برخورد می‌کنم و مقابله‌ام با اثر بیش‌تر با این منظور صورت می‌گیرد که بگویم «کاش آن جوری بود!»*

□ **در هر صورت درمورد آن صحنهٔ افتادن پدر زیران، زمینه‌ای فراهم می کند برای آماده کردن ذهن بیننده برای پذیرش مرگ پدر و این که ما بخواهیم جزء به جزء لحظه افتادن تا غرق و آب بردن و... الخ، در چهارچوب یک مستند داستانی برای کودک قابل قبول نبود و خود من پرهیز داشتم از پررنگ کردن شومی حادثه و تلاش داشتم در یک فضای تمثیلی آن‌را تصویر کنم.**