

برهنه خوشحال

گفت‌وگو با علی محمد قاسمی
درباره

یادداشت بر زمین

نویسنده فیلم‌نامه،
تدوین‌گر، مدیر فیلم‌برداری
و کارگردان:
علی محمد قاسمی.
بازنویسی فیلم‌نامه و
مدیریت تولید:
مسعود بخشی.
طراح صحنه:
علی محمد قاسمی،
خسرو سلیمانی.
صدابرداری و صداگذاری:
ژانگی ورن.
موسیقی:
آرمین فریدی،
علی محمد قاسمی،
ژانگی ورن.
دستیار کارگردان و
مدیر تولید:
اعظم نجفیان، ابوذر مسائلی.
عکاس: اعظم نجفیان،
رعنا صالحی پور.
بازیگران: حسین مسلمی،
آسیه بخش‌زاد،
شیرین قاسمی و...
تهیه‌کنندگان:
علی محمد قاسمی،
مرکز گسترش سینمایی
مستند و تجربی.



پروژه‌های علمی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیش درآمد:

نسل دیوانه، اصطلاحی است که از سر طنز می‌توان به گروهی از فیلمسازان جوان سینمای ایران اطلاق کرد. شاید بعدها بشود تلاش فرساینده این گروه جوان و پرشور را در تاریخ سینمای ایران، هم‌سنگ حرکت موج نویی‌ها در سینمای فرانسه قلمداد کرد. نسلی که می‌کوشد خارج از مدار و روابط شبه حرفه‌ای حاکم بر سینمای ایران، آثاری خلق کند که از بیخ و بن با ماهیت تولیدات متعارف این سینما متفاوت است. علی محمد قاسمی، بابرام فضلی، سامان سالور و یکی دو نفر دیگر، اصلی‌ترین و پایدارترین نام‌ها در میان این نسل دیوانه‌اند.

یادداشت بر زمین از سال ۱۳۸۲ تا ۸۴ مرحله تولید و آماده‌سازی را طی کرده و به‌رغم حضور موفق در چندین جشنواره خارج و داخلی، هنوز امکان نمایش عمومی را به‌دست نیاورده است. علی محمد قاسمی از نظر سلامت نفس و آرامش و اعتماد به نفس، به‌شدت یادآور پرویز کیمیای است. کسانی که فیلم‌های‌شان بسیار پیچیده و تودرتوست، اما خودشان به‌شدت ساده و زلال‌اند.

احمد طالبی نژاد





y friends are

مکان: پارس پور

یادداشت بر زمین در عین خاص بودن، نوعی از سینما را هم یادآوری می‌کند. مثلاً برخی آثار سینمای ژاپن به‌ویژه فیلم‌های موسوم به سامورایی و از طرف دیگر آثاری از بهرام بیضایی مثل غریبه و مه و چریکه تارا به‌ویژه در زمینه بازی‌های فیگوراتیو. در عین حال می‌توان آن را فیلمی پست‌مدرن قلمداد کرد. این نوع نگاه یا زبان، از چه چیزی ناشی می‌شود؟

خب این برمی‌گردد به تلفی من از سینما و نوعی از سینما که آموخته‌ام. یعنی مسیری که طی بیست و چند سال طی کردم تا به این جا رسیدم. در ابتدای این مدت آموختم هر چه می‌خواهید بگویید، باید به زبان سینما باشد که همان تصویر است. ضمن این که من عکاسی و سینما را با هم آموخته‌ام و معتقدم کسی که عکاسی نداند، فیلمساز خوبی نخواهد شد. یعنی کوشیدم چشم‌هایم را به درست دیدن عادت بدهم، تا بتوانم از آن چه می‌بینم، ترجمه تصویری داشته باشم. می‌دانید که ساکن نجف‌آباد بودم. اما این امکان را توانستم فراهم کنم

که فیلم‌های خوب تاریخ سینما را ببینم. البته از طریق ارتباط با چند تن از دوستان. و در این روند، با بخشی از آثار برجسته تاریخ سینما و سینماگران متفاوت آشنا شدم.

مثلاً چه تیپ فیلمسازی؟

در اولین فیلم هشت میلیمتری‌ای که ساختم، جمله‌ای از گذار آوردم که می‌گوید: «در سینما ما فکر نمی‌کنیم، ما را فکر می‌کنند». آن زمان خیلی گذار را نمی‌شناختم و به توصیه دوستی این گفته را نقل کردم. اما بعدش شروع کردم به شناختن این فیلمساز. هر چه فیلم از او در دسترس بود، پیدا کردیم و دیدیم. هر چه را هم درباره‌اش نوشته شده بود خواندم. فکر کنید در سال‌های ۶۴ و ۶۵، من در نجف‌آباد، داشتم گذار را کشف می‌کردم! تقریباً همه فیلم‌هایش را دیدم. او برای من بسیار دور بود. چون تفکراتش درباره سینما، خیلی خاص بود. اما نوع عملکردش با دوربین یا ضدقشه‌بودن آثارش، برایم بسیار جالب بود. به هر حال او یک ستاره درخشان اما دور بود. جالب این که چند سال پیش در جشنواره کن هر دوی ما فیلم داشتیم و من در چند متری

گذار ایستاده بودم.

برخورد نزدیکی با هم نداشتید؟

نه، ولی از دور نگاهش می‌کردم. آدمی که سال‌ها تفکرش روی تو تأثیر گذاشته، اما خودش بسیار دور بوده، حالا در چند قدمی تو ایستاده. احساس کردم اگر آدم اراده کند، می‌تواند به رویاهایش نزدیک شود. سال ۲۰۰۱ بود.

به آموزش‌های‌تان اشاره کردید. منظور تان آموزش آکادمیک است یا...

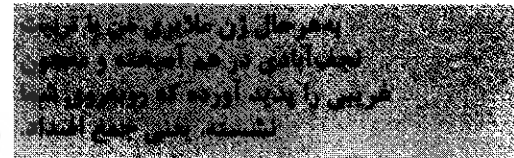
نه. من درس خوانده سینما نیستم. فقط یک دوره دوساله فیلمسازی را در سینمای جوان گذرانده‌ام و از طریق مطالعه شخصی در زمینه سینما سعی کردم بیاموزم و البته در کنار این‌ها کار مداوم و تمام‌وقت فیلمسازی هم بوده. در تمام این بیست‌و‌اندی سال، لحظه‌ای از فیلم‌ساختن فارغ نبودم و هیچ حرفه دیگری را تجربه نکردم.

نکته جالبی به نظرم رسید. شما از شهری مثل نجف‌آباد اصفهان می‌آیید که یک شهر مذهبی و متعصب شناخته می‌شود. اما تعدادی فیلمساز از همین شهر برخاسته‌اند یا لاقال رنگ

وریشه‌شان به آن جا وصل است که اغلب هم آدم‌های غیرمتعارفی هستند، مثلاً شنیده‌ام که زین‌العابدین رهنما، پسر فریدون رهنما، نجف‌آبادی بوده؛ یا کیومرث پوراحمد و رجب محمدین که حتی کودکی و نوجوانی‌شان هم در نجف‌آباد گذشته است.

در ادبیات هم بهرام صادقی را داریم که یکی از غیرمتعارف‌ترین نویسندگان ادبیات معاصر است. ضمناً چند سال پیش برای ساختن فیلم‌های کوتاه ۳۵ میلیمتری‌ام از یک دوربین IIC قدیمی استفاده کردم که بعدها شنیدم متعلق به فریدون رهنما بوده.

فکر می‌کنید چه عواملی باعث شده که در چنین شرایطی، چند نفر فیلمساز و نویسنده خاص از جایی مثل نجف‌آباد بیرون آمده‌اند؟ خودم هم به این نکته فکر کرده‌ام. ولی اگر کسی فضای نجف‌آباد را بشناسد، می‌تواند بی‌بردار که چرا چنین اتفاقی افتاده یا می‌افتد. این شهر پس‌زمینه تاریخی عجیبی دارد. در دوره عباسی تبعیدگاه بوده. می‌گویند شیخ‌بهبایی خواب می‌بیند و باعث می‌شود کاروانی که داشته بار طلا به شهرهای مقدس کربلا و نجف حمل می‌کرده در آن جا اتراق کند و بار یکی از شترها به پیش نهاد شیخ‌بهبایی در نقطه‌ای که الان نجف‌آباد است باقی می‌ماند و صرف عمران و آبادی‌اش می‌شود که نام نجف‌آباد هم از شهر نجف گرفته شده. یعنی طبق این روایت، شهر یک پس‌زمینه مذهبی دارد و آن را جزئی از شهر نجف می‌دانند. شهری ساخته می‌شود و تمامی زندانی‌ها و



تبعیدی‌ها به آن جا منتقل می‌شوند. در نتیجه برخی مشاغل زمخت مثل ساختن چاقو و کارد و دیگر آلات قتاله زمخت در این شهر به وجود می‌آید و این زمختی تا حالا هم ادامه پیدا کرده است. روحیه مردم هم کم‌وبیش متأثر از همین ویژگی است. یادم هست وقتی ما بچه بودیم، اولین دیگ زودپز ایرانی در نجف‌آباد ساخته می‌شد که بسیار زمخت و خطرناک بود. چون هیچ استاندارد درش رعایت نمی‌شد. چندتایی از همشهری‌های ما، قربانی دیگ زودپز نجف‌آبادی شدند.

هنوز هم این نوع دیگ ساخته می‌شود. به‌رحال یک‌جور رفتار خشن و زمخت که ترکیب شده با تفکر مذهبی، بن‌مایه فرهنگی این شهر را تشکیل می‌دهد. فیلم پدرسالار برادران تاویانی را که یادتان هست؟ تفکری که پسر در آن فیلم دارد را به‌راحتی می‌توانید بین نجف‌آبادی‌ها به‌ویژه نسل‌های قدیمی‌ترشان ببینید.

در خانواده خودتان چه‌طور؟ آیا کسی غیر از

شما گرایش به امور هنری دارید؟

نه، چون راستش ما اصلیتش مان ملایری است. پدرم کارمند ذوب‌آهن شد و آمدیم نجف‌آباد. منش و تفکر ملایری با تفکر نجف‌آبادی، خیلی متفاوت است. ملایری‌ها خیلی مهمان‌پذیر و مایل به برقراری ارتباط هستند. برعکس نجف‌آبادی‌ها که مایل نیستند از محدوده خودشان خارج شوند و همه چیز در درون خودشان می‌گذرد. به‌رحال زن ملایری من با تربیت نجف‌آبادی در هم آمیخته و معجون غربی را پدید آورده که روبه‌روی شما نشسته. یعنی جمع اضداد. خب من در یک شهر مذهبی زندگی کرده‌ام که رنگ غالب آن جا مشکی بوده، اما من در جست‌وجوی رنگ‌های تازه و متنوع‌تر بودم. بنابراین طبیعی است که یک‌جوری سعی کرده‌ام خودم را از این فضا برهانم.

اوایل کارم در ماهنامه فیلم به‌عنوان منتقد و نویسنده، چون اخبار مربوط به سینمای جوان را هم دنبال می‌کردم، نام شما را چندباری دیده بودم که در سینمای جوان نجف‌آباد فیلم می‌ساختید و تعجب می‌کردم که چه‌طور کسی جرأت می‌کند در آن شهر، به‌سمت کار فیلمسازی برود. یادم هست آن سال‌ها در جشنواره‌های سینمای جوان، فیلم‌های شما جوایزی هم دریافت کرد. به‌رحال با بدین چند فیلم از شما به‌ویژه آن فیلم کوتاهی که درباره یک شتر ساخته‌اید که اسمش یادم نیست...

تا آن اندازه دور.

بله، و دیگر فیلم‌های تان به‌ویژه یادداشت بر زمین، احساس می‌کنم دارای نگرشی نو به

مذهب هستی‌د و گرایش‌های سنتی به مذهب را نقد می‌کنید.

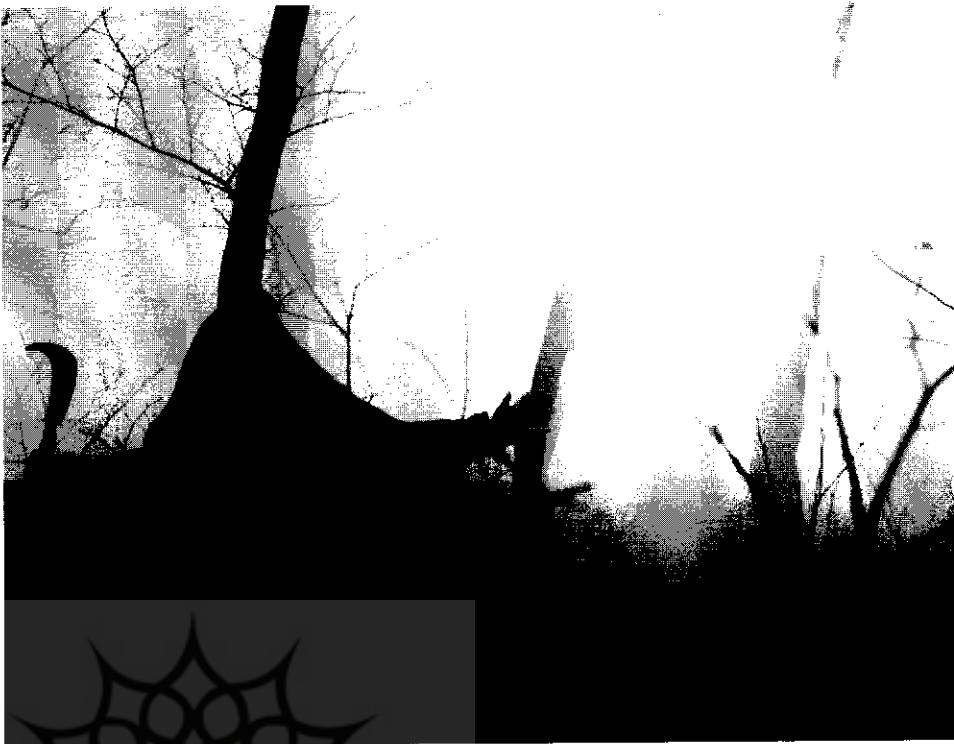
این گرایش در همه کارهایم هست. یعنی تقریباً در تمامی فیلم‌هایی که ساخته‌ام مرگ حضوری جدی دارد. مثلاً همین فیلم تا آن اندازه دور زاویه دید یک شتر است که دارند به کشتارگاه می‌برندش، اما خودش فکر می‌کند دارند به‌سوی جایی زیبا می‌روند. در مسیر هر چه می‌بیند شادی و شادمانی و چراغانی است. بعد وارد کشتارگاه می‌شود و چشمانش را می‌بندند. حالا صدای آب و پرندگان را می‌شنود. در یک لحظه کارد بر گلویش می‌نشیند و از این‌جا به بعد، رقص مرگ او را تصویر کرده‌ام. در این فصل تمامی رویاهای او تصویر می‌شود.

این همان فیلم شماست که بیضایی تدوین کرده؟

نه، تدوینش را خودم انجام دادم. تولید این فیلم از سال ۷۲ تا ۷۸ طول کشید.

مگر چند دقیقه است؟

حدود یازده دقیقه. البته علت طولانی شدن کار مشکلات تهیه‌کننده بود. سرانجام وقتی محمد آفریده آمد سینمای جوان، به لطف او فیلم به سرانجام رسید. جالب این‌که طی این شش سال، فیلم برای من کهنه نشد و همیشه مترصد بودم که یک‌جوری به سرانجام برسد. هنوز هم وقتی فیلم را می‌بینم احساس می‌کنم کهنه نشده. آقای بیضایی باد سرخ را تدوین کرد که سومین فیلمی بود که در منطقه تالش کار کردم. بعد از فیلم پیگانه و بومی که گفتم در کن پذیرفته شد. باد سرخ را به‌صورت سیاه و سفید کار کردم که نگاتیوش را هم با مصیبت از روسیه آوردم. یعنی با استفاده



جوان را هم از کار برکنار کردند و خود فیلم هم گم شد. علت این مصائب، لحن صریح و سرراست فیلم نسبت به موضوع بود. این برخوردهای قهرآمیز باعث شد که لحنم را عوض کنم و بروم به سوی لحنی که مشکل ساز نشود. فیلمی ساختم به نام افسانه باران که فضایی کاملاً انتزاعی داشت و در آن فضا قرار گرفتم. بعد از آن فیلمی ساختم درباره آب که برنده یک بورسیه در هلند شد که البته نتوانستم بروم. این دور شدن از واقعیت ادامه پیدا کرد. انگار نیرویی به من می گفت غیرمستقیم حرف بزن. به همین دلیل بیش تر به سمت وسوویی رفتم که موضوعها را به زبان سینما بیان کنم.

مگر چه تعریف ویژه‌ای از سینما دارید که دائم تأکید می کنید به زبان سینما فیلم می سازم؟ این که همه حرفها زده شده و حرف تازه‌ای در میان نیست. بنابراین چه گفتن مهم نیست، چگونه گفتن مهم است. بنابراین روی تکنیک فیلم‌هایم خیلی کار می کنم و خیلی درگیر محتوا نمی شوم. تا حدی که قصه کم رنگ می شود. حالا زبان سینما چیست؟ نوع به کارگیری نور و تبدیل کردن نور به تصویر یعنی زبان سینما. یعنی هر نقطه نوری که روی فریم می نشیند مهم است. هر سیاهی، سفیدی و کلاً آن چیزی که در قاب تصویر قرار می گیرد، به کمک نور اهمیت پیدا می کند. این یعنی الفبا و زبان سینما. بنابراین گفتن یک قصه صرف انگیزه جالبی برای من نیست. می خواهم تماشاگر به لذت عمیق تری برسد.

بحث بر سر همین نکته است. آن چه شما اگر قرار بود به سینمای هر فعالی وصل شوم، نیازی نبود که زندگی را رها کنم و چهار سال بروم با خانواده‌ام وسط جنگ زندگی کنم. وقتی تصمیم بگیرم زندگی‌ام را وقف یک فیلم کنم، یعنی حال و هوای دیگری در سر داری نه فقط پرورد به سینمای حرفه‌ای.

گفتید، برمی گردد به وجوه تکنیکی و فنی سینما. واقعیت امر این است که همه این ابزار در خدمت بیان موضوع یا مضمونی است که از طریق سینما باید منتقل شود. بنابراین مضمون اهمیت دارد. یعنی شما فیلم نمی سازید که توانایی‌های تکنیکی و فنی‌تان را به رخ بکشید. بعد می گویند می خواهم تماشاگر لذت هم ببرد. خوب اغلب تماشاگران از دیدن فیلم‌هایی مثل یادداشت بر زمین لذت نمی برند. و همین دایره مخاطبان شما را محدود می کند. چه انگیزه دیگری هست که شما مصرا نه دنبال سینمایی هستید که به قول معروف نه دنیا را دارد نه آخرت را.

همیشه به این فکر کرده‌ام که دارم برای کی فیلم می سازم. چهار سال برای شبکه‌های تلویزیونی فیلم ساختم. می دانستم که این فیلمها قرار است یکبار

دیالوگی هم هست. برگردیم به یادداشت بر زمین. عده‌ای این فیلم را اصلاً دوست ندارند و عده‌ای هم مثل من دوست دارند و فکر می کنند با همه ضعف‌هایی که دارد، فیلم خیلی خوبی است. آن‌ها که دوست ندارند معتقدند موضوع فیلم ربطی به واقعیت ندارد و اصولاً در جغرافیای فرهنگی ما، چنین موضوعی امکان پذیر نیست. فضا به کل نمادین است و ربطی به جامعه ایران ندارد. در ضمن معتقدند که پرداخت و میزانشن‌ها هم بیش تر متأثر از نوعی تئاتر است. به لحاظ مضمونی هم فیلم به برخی فیلم‌های سامورایی نزدیک است. یعنی بحث اخلاقیات و تزکیه نفس و احساس وظیفه برای انجام اعمالی که چندان انسانی هم نیستند. مثل خودکشی سامورایی‌ها، «هاراگیری». طرفداران فیلم از جمله من، بیش تر به اجرای فیلم و آن میزانشن‌های پیچیده و فضا سازی حیرت‌آورش توجه دارند.

سال‌ها پیش فیلمی ساختم به نام همه چیز روبه راه است که مربوط می شد به تبلیغات نمایندگان دوره چهارم مجلس در نجف آباد. فضای شهر پر شده بود از پوسترها و پلاکاردهای تبلیغاتی انتخابات، اما مردم کار خودشان را می کردند. پلیس پلیسی می کرد و کشاورز کشاورزی. این فیلم در جشنواره سینمای جوان اصفهان جایزه بهترین فیلم را گرفت، اما بعدها با آن برخورد قهرآمیز شد. حتی مدیر کل وقت فرهنگ و ارشاد اصفهان (مهندس کاظمی) به شش دلیل از کار برکنار شد که یکی از آن دلایل، نمایش این فیلم در جشنواره بود. مدیر سینمای

از امکانی که جایزه روسی فیلم مستند موج بر ساحل فراهم کرده بود، نگاتیو خریدم. این فیلم هم یازده دقیقه بود.

چه شد که بیضایی پذیرفت این فیلم را تدوین کند؟

توسط یکی از دوستان، چندتایی از کارهایم را برایش فرستادم که دید و ظاهراً پسندید و پذیرفت با من همکاری کند. خوب، از بیضایی چه آموختید، طی مدتی که با هم کار کردید؟

خب من به آثار او علاقه مند بودم و هستم. چه آثار نوشتاری، چه آثار سینمایی و تئاتری. اما انگیزه اصلی‌ام از انتخاب ایشان، تدوین فیلم دهنده امیر نادری بود. این فیلم برایم یک اثر ویژه است مخصوصاً تدوینش. به هر حال چند جلسه بیش تر در کنار او نبودم.

فیلم‌تان فضای سوررئالیستی دارد؟ نه. همه فیلم در یک قهوه‌خانه می گذرد، جز چند نماز پراکنده از بیرون که به روابط چند آدم می پردازد.

باد سرخ یک اصطلاح جنوبی است. مربوط به زار، ربطی به شمال ندارد.

نه، ربطی ندارد، ولی همان مضمون را دنبال می کند. بیگانه و بومی و باد سرخ در اصل پیش درآمد یادداشت بر زمین به حساب می آیند. باد سرخ درباره آدمی است که قتل‌های متعددی انجام داده و حالا قصد دارد دختری را بکشد که در یک قهوه‌خانه کار می کند. با این تفکر که دختر پاک و معصوم است و نباید به گناه آلوده شود. سرانجام دختر بر مرد غالب شده و او را می کشد. فیلم پر



از تلویزیون پخش شود. بنابراین برای انبوه مخاطب می‌ساختم و می‌دانستم که یک‌بار مصرف هستند. در کنار این‌ها، فیلم‌های شخصی‌ام را هم می‌ساختم که می‌دانستم قرار نیست برای بیننده‌ی عام ساخته شود. بنابراین خیالم راحت بود. این فیلم‌ها را آن‌طوری که دلم می‌خواست می‌ساختم و خودم به‌عنوان اولین بیننده ارضا می‌شدم. ضمن این‌که فیلم کوتاه نمایش عمومی ندارد و تماشای آن خاص است. بنابراین تکلیفم روشن بود و دغدغه‌ی خاطری نداشتم. **یادداشت بر زمین** اولین فیلم بلند من است. ساخته‌ی آدمی که از مجموعه‌ای ارزشمند از آثار برجسته‌ی تاریخ سینما متأثر است. اصلاً دربند آن نبودم که این فیلم سکوی پرتاب من به عرصه‌ی سینمای حرفه‌ای باشد. شرایط تولید این فیلم خاص بود. بنابراین دغدغه‌ای نداشتم که این فیلم، من را به سینمای حرفه‌ای وصل کند یا نکند. دربند این نبودم.

برای این‌که شائبه‌ی سونی ایجاد نشود، ممکن است توضیح بدهید که این شرایط ویژه چه بوده؟

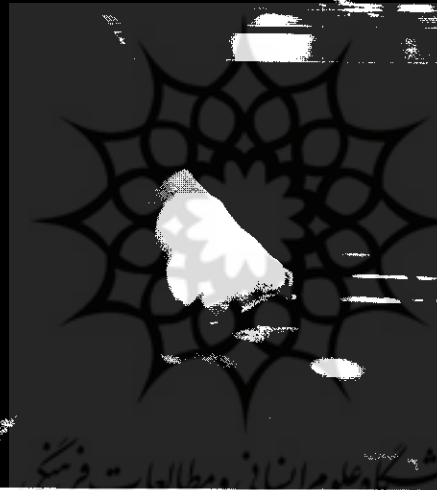
یک کسی من را باور داشت و مسیری را که طی کرده بودم می‌شناخت و ضمناً اعتماد هم داشت. اسم نمی‌برم. ایشان گفت اگر خودت به فیلم‌نامه باور داری برو کار کن. مبلغ ده میلیون تومان هم بودجه به ما دادند که کل هزینه‌ی فیلم بیست برابر این مبلغ شد. چهار سال برای تولید این فیلم وقت صرف کردم. اگر قرار بود به سینمای حرفه‌ای وصل شوم، نیازی نبود که زندگی‌ام را چهار سال بروم با خانواده‌ام وسط جنگل زندگی کنم. وقتی تصمیم بگیری زندگی‌ات را وقف یک فیلم کنی، یعنی حال و هوای دیگری در سر داری نه دغدغه‌ی ورود به سینمای حرفه‌ای.

هنوز هم این دغدغه را ندارید؟

نه. حالا می‌گویم دوست دارم به چه سمتی بروم. من هرگز نسبت به سینمای حرفه‌ای کنجکاو نبوده‌ام و زیاد هم با مناسبات و آدم‌های این سینما، آشنا نیستم. وقتی کار را شروع کردم، به زمان پایان آن فکر نکردم. به این فکر کردم که این فیلم تحت هر شرایطی باید ساخته شود. هیچ‌یک از عوامل فیلم، حرفه‌ای نبودند. آن‌ها به فیلم و به من باور داشتند. زمانی گفته می‌شد هر چه پول بدهی آتش می‌خوری، ولی الان فرقی نمی‌کند. پول بدهی یا ندهی، آتشی نمی‌خوری. معنایش این است که اگر عوامل حرفه‌ای هم انتخاب می‌کردم و پول خوبی هم به‌شان می‌دادم، حاضر نبودند در شرایط دشواری که ما کار می‌کردیم، پایه‌پای ما بیایند. فیلم‌برداری این فیلم زمانی حدود دو سال طول کشید. اگر پشت صحنه‌ی فیلم را ببینید، متوجه خواهید شد که چه انرژی‌ای بابت تک‌تک نماهایش صرف شده.

یعنی شما با این فیلم توان خودتان را هم محک زدید؟

بله. این‌که بفهمم کجا ایستاده‌ام و چه قدر توان دارم



برای به سرانجام رساندن یک پروژه‌ی دشوار. می‌دانید که صدای فیلم با تکنیک دالبی و با وسواس انجام شده و هزینه‌ی نسبتاً زیادی را هم صرفش کردیم. البته در زمینه‌ی امکانات دغدغه‌ی زیادی نداشتم. چون در واقع امکانات زیادی نمی‌خواستیم. یک دوربین IIC متروکه را که در انبار مرکز گسترش خاک می‌خورد برداشتم و دربند این نبودم که دوربین BL داشته باشم. آدم‌های کله‌گنده‌ی سینما از ۱۹۳۰ به بعد، با همین IIC فیلم ساخته‌اند.

پاراچانف هم آخرین فیلمش را با همین دوربین ساخت.

کوبریک و کوروساوا هم با همین دوربین فیلم ساخته‌اند. من از امکانات این دوربین در جهت منویات خودم، خوب استفاده کردم.

از نظر فرم، الگویی هم در ذهن‌تان بود؟

فیلمی که از نظر فرم خیلی روی من تأثیر داشته، **دونده‌ی** امیر نادری است. و حتی آب، باد، خاک همین فیلمساز و این‌که یک آدم چه قدر می‌تواند برای رسیدن به سینمای مطلوبش سخت‌کوش و

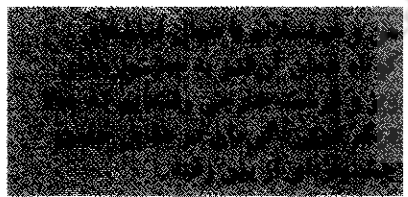
کمال‌گرا باشد. یکدندگی امیر نادری خیلی روی من تأثیر گذاشت. بیضایی هم از جمله کسانی است که شخصیت محکمش خیلی روی من تأثیر گذاشت. راستی **هفت سامورایی** کوروساوا، بیش از هر فیلم دیگری، الگوی من برای این فیلم بوده. حتی در مورد بازیگری، تکه‌هایی از این فیلم را به حسین مسلمی بازیگر اصلی‌ام نشان می‌دادم و می‌گفتم دلم می‌خواهد این جور بازی کنی. حرکات تند، چرخش‌های سریع و کلا حرکات و فیگور بازیگران این فیلم خیلی برایم الگو بود.

حدود نود درصد از نماهای فیلم با لنز واید گرفته شده. احتمالاً لنز بیست یا هجده. نماها اغلب در لانگ‌شات یا مدیوم‌شات می‌گذرند. این کار در تعارض با مضمون درونی فیلم قرار نمی‌گیرد؟ چون شخصیت اصلی فیلم، یک حس درونی دارد که باید از طریق تأکید روی صورتش و حتی اجزای صورتش، ما را به آن حس نزدیک می‌کردید، ولی حالا چون همه چیز در فضای گسترده اتفاق می‌افتد، به



اما در وسط راه کات می خورد به نمایی دیگر. تأثیر نما با این کات سریع، از دست می رود. خیلی از نماها، این جوری بی تأثیر می شوند. راستش من خیلی تلاش کردم که دست کم در مرحله تدوین نهایی، آقای بیضایی حضور داشته باشند. چون پلانها را جوری گرفته بودم که تدوین اولیه اش را باید خودم انجام می دادم. ولی متأسفانه ایشان درگیر کار بود و نتوانست با من همکاری کند. اگر بیضایی می آمد، حتماً این اتفاقی که مورد نظر شماست می افتاد.

حیف شد. چون وقتی آدم فیلم را می بیند، احساس می کند برای هر نمای آن، چه خون دلی خورده شده. البته نماهای اضافی هم خیلی در فیلم هست. مثلاً نماهای طولانی از آیینها می توانست کوتاه تر شود، اما در عوض نماهای ضروری، کمی طولانی تر و تأثیرگذارتر باشند. راستش من کمی وسواسی هستم و دلم نمی آید نشناخته، کارم را به دیگران واگذارم. اگر می گویم بیضایی، به این خاطر است که او را می شناسم. این اواخر به این نتیجه رسیده ام که کمی از وسواسم بکاهم و مثلاً در مورد فیلم برداری، حتماً یک مدیر فیلم برداری انتخاب کنم تا بر کار نظارت کند و خودم فقط فیلم برداری کنم. چرا؟ چون دلم می خواهد از پشت ویزور بینم دارد چه اتفاقی جلوی دوربین می افتد. در مورد صدا هم همین حساسیت را دارم. یکی از ارکان مهم سینما، صداست. صداگذاری فیلم در فرانسه انجام شده. در آنجا دیدم که هر کدام از عوامل صدا، کار تخصصی خودشان را انجام می دهند و مثلاً مسئول میکس صدا، دیگر صدا را ادیت نمی کند. دوتا صدابردار فرانسوی آوردیم ایران که یکی صداهای داخل استودیو را گرفت و آن دیگری صدای فضا را. یعنی هر کدام در همان زمینه تخصص داشتند. در فرانسه چهار نفر صداگذار



روی صدا کار کردند. یکی مسئول صدای فضا بود، دیگری صداهای استودیویی، یکی مسئول موسیقی و... و به همین دلیل صدای فیلم، همانی شد که می خواستیم. درحالی که در ایران رسم است یک نفر همه این مسئولیتها را انجام می دهد. اغلب صدابردارها و صداگذارهای ما، مثلاً از موسیقی شناختی ندارند.

نگران نیستید که این حرف به صدابرداران بر بخورد و در آینده حاضر به همکاری با شما نباشند؟

مشکلی نیست. اما من با اغلب صدابرداران و صداگذاران حرفه ای کار کرده ام و با آنان دوست هستم. ولی وقتی شرایط حرفه ای صدا را تجربه

در باره یک قاتل می بینیم، البته صرف نظر از زیبایی فوق العاده نماها و حرکت های پیچیده و هنرمندانه دوربین. دوربین خیلی پرشتاب از آدمها و وقایع عبور می کند. یک جاهایی مکث و آرامش لازم بود.

حرف شما را قبول دارم ولی مشکل از لنز نیست. شاید از ضعف من ناشی شده. می دانید که یانچو و آنجلوبولوس هم از لنز واید استفاده کرده اند.

ولی میزاس های شان به گونه ای است که ما به آدمها نزدیک می شویم. اما در فیلم شما بین شخصیت اصلی و مخاطب، فاصله وجود دارد.

ببینید، چون مضمون فیلم به نوعی متأثر از بحث تقدیر است، در یک سوم فیلم اغلب نماها از بالا است. یعنی یک نگاه تقدیری به زندگی این مرد که درگیر سرنوشت است. جایی در فیلم او خطاب به خدا می گوید: «خدا یا ما با هم رفیقیم، بیا پایین با هم چیزی بخوریم.» که دوربین از بالا پایین می آید.

همین نما را اتفاقاً مثال می زنم. ما انتظار داریم دوربین واقعاً بیاورد پایین و در کنار او قرار گیرد.

گمانم آن حس درونی، کم تر منتقل می شود. در عوض محیط و فضا بیش تر خودشان را به رخ می کشند.

در مورد لنز، خیلی جاها از لنزهای ته و هشتم هم استفاده کرده ام. یعنی بازترین لنز موجود. اما در مورد تأثیر گذاری... ببینید، این آدم محصول محیط و شرایطی است که درش قرار گرفته. خوفی که در فضا هست کمک می کند که ما این شخصیت را بهتر ببینیم.

یعنی شما یک جغرافیای بدوی ساختید تا در آن بتوانید مضمون مورد نظرتان را منتقل کنید؟

بله. این جغرافیاست که خودش را به این شخصیت تحمیل می کند. اگر همین آدم مثلاً در تهران بود، شاید به نحو دیگری سعی می کرد بندگی خدا را به جا آورد. بنابراین با استفاده از لنز واید سعی کردیم او را در محیط و فضا مورد قضاوت قرار دهیم.

ولی همین تمهید باعث شده که با بیرون این آدم آشنا شویم. انگار داریم گزارشی



دارد. بعضی نمی‌خوانند و بعضی می‌خوانند. برخی درست می‌خوانند و برخی بد می‌خوانند و بد می‌فهمند. این فیلم درباره کسانی است که این یادداشت‌ها را بد می‌خوانند و بد می‌فهمند.» این متن را من و مسعود بخشی که بازنویسی نهایی فیلمنامه را انجام داده، با هم نوشته‌ایم.

فیلم آشکارا طرز تفکری را که در شرق وجود دارد و تبعاتش به غرب هم سرایت کرده، نقد می‌کند. مثلاً تفکر طالبان یا القاعده، یعنی کشتن به نام خدا. این باید برای غربی‌ها خیلی جذاب باشد.

آن‌ها با این تفکر آشنا هستند و خیلی هم به این نکته اشاره می‌کردند.

در داخل کشور مسئولان چه برخوردی با مضمون فیلم داشتند؟

تا این لحظه هنوز پروانه نمایش نگرفته‌ایم. البته فیلم در واقع قربانی دعواهای بین مدیریتی شده، وگرنه اصل داستان که مورد تأیید قرار گرفته. فقط یکبار در بخش جشنواره جشنواره‌های فجر به نمایش درآمد.

چرا در بخش مسابقه نبود؟

دلیل‌شان این بود که فیلم در جشنواره‌های خارجی حضور داشته. این البته در آیین‌نامه جشنواره نیست. به ما گفتند طبق بندی که می‌گوید «بنا به صلاحدید مدیر جشنواره»، نمی‌توانیم فیلم را در

فیلم بلند می‌سازم. بنابراین منتظرش بودند. بعد به انگلستان، لیتوانی و هلند رفت و کلاً تا حالا دوازده حضور بین‌المللی داشته.

برخورد تماشاگران چگونه بود؟

در اغلب جلسات نمایش، پس از بیست دقیقه اول، ده‌بیست نفری سالن را ترک می‌کردند ولی بقیه که می‌ماندند، در سکوت کامل فیلم را می‌دیدند و بعد هم تشویق می‌کردند. تقریباً اغلب جاها این‌جوری بود. برخورد منتقدان هم به‌طور کلی خوب بود. مجموعه نقدهای خارجی‌اش در اینترنت هست. اغلب گفته‌اند فیلم متفاوتی از سینمای ایران است که هیچ ربطی به سینمای کیارستمی و مخملباف ندارد و فیلم مستقلی‌ست.

بیش‌تر درگیر مضمون فیلم می‌شدند که از نظر آن‌ها سیاسی است یا به ساخت و پرداخت و تکنیک فیلم هم توجه داشتند؟

تا آن‌جا که متوجه شدم، هر دو مقوله برای‌شان جالب بود.

راستی آن جمله‌هایی که در ابتدای فیلم می‌آید، از کیست؟ چون به‌نظر می‌رسد مضمون فیلم را لو می‌دهد.

این جملات برآیند درک و دریافت من از رابطه انسان با خداست.

می‌شود یک‌بار تکرارش کنید؟

می‌گوید: «خداوند یادداشت‌های زیادی بر زمین

کرده‌ام، چرا از آن تعریف نکنم؟ من و هم‌نسلا تم با همان فیلم‌های کوتاه، آن‌قدر به جشنواره‌های ریز و درشت خارجی رفته‌ایم که حالا دیگر ذوق زندگی‌مان برای حضور جشنواره‌ای و چه از بین رفته.

مدیون اسپیلبرگ هستیم. گرچه فیلم‌هایش را خیلی دوست ندارم اما او کسی است که هر چه فکر می‌کنم و تلاش می‌جویم، را به اجرا در می‌آورد. او با امکانات و سرمایه این فکر را می‌کند. بنده با آن‌ها به ایران می‌آیم تا کار می‌کنم.

این خوش‌شانسی ما بوده. اما حضور در جشنواره‌ها و دیدن فیلم‌ها با صدا و تصویر خوب و استاندارد باعث شده که پی به ضعف سینمای ایران در زمینه فنی و تکنیکی ببریم.

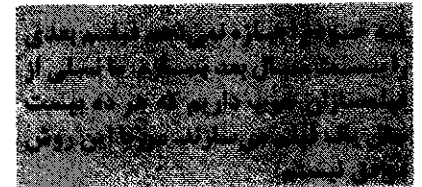
راستی، اگر آماده‌اید، بگویید این فیلم در چه جشنواره‌هایی حضور داشته و برخورد خارجی‌ها با آن چه‌طور بوده؟

اولین حضورش در ونیز ۲۰۰۵ بود. برای کن هم انتخاب شده بود که فیلم در مرحله صداگذاری بود و به‌موقع نرسید. بعد به بوسان کره‌جنوبی رفت که البته این جشنواره، مروری بر فیلم‌های کوتاه من گذاشته بود. مسئولانش می‌دانستند که من دارم

بخش مسابقه قرار دهیم. در صورتی که سال پیش فیلم بازم سیب داری؟ که شرایط مشابهی داشت، در مسابقه هم پذیرفته شد.

حالا که از فیلم دور شده‌اید، از نظر سلیقه‌ای و با توجه به برخوردی که با فیلم شده، آیا به دیدگاه تازه‌ای درباره فیلمسازی رسیده‌اید؟ چون تولید این نوع فیلم یک اتفاق است. و این اتفاق فقط یک‌بار امکان وقوع دارد. شما برای همیشه نمی‌توانید یادداشت بر زمین بسازید. کدام تهیه‌کننده بخش خصوصی حاضر است در تولید فیلم‌هایی از این دست سرمایه‌گذاری کند؟ بنابراین ناچار باید به سرمایه‌های دولتی روی بیاورید که آن‌ها هم منویات خودشان را دارند و دیگر فیلم، فیلم شما نخواهد بود. آیا به اندازه کافی تنبیه شده‌اید؟

گاهی با همسر خانم اعظم نجفیان که او هم فیلمساز است و در سینمای جوان هم‌دوره بودیم، در این‌باره بحث می‌کنیم. می‌دانید که او در فیلم چند مسئولیت اساسی داشته: دستیار کارگردان، مدیریت تولید و چند کار دیگر. اگر او نبود، این فیلم به پایان نمی‌رسید. البته او باور نمی‌کند و فکر می‌کند دارم تعارف می‌کنم. اما واقعاً فیلم مدیون همکاری مؤثر اوست. من در طول کار جز به مسائل هنری کار، به چیز دیگری فکر نمی‌کردم. چون خیالم راحت بود. ولی او این نقش را باور نمی‌کند. حتی قطعه‌زمینی



در نجف‌آباد داشت که فروخت و خرج فیلم کردیم. خوش‌شانسی ما این بود که فیلم مرحله به مرحله تولید شد و ما در فاصله وقفه‌هایی که پیش می‌آمد، مختصر پولی فراهم می‌کردیم و کار را ادامه می‌دادیم. از جمله فروختن برخی از دارایی‌های مختصرمان. با هزینه‌ای که صرف این فیلم کردیم، می‌توانستیم در همین تهران، خانه بسیار خوبی بخریم و ناچار نباشیم در فردیس کرج، مستأجر کنیم. فیلم تا این لحظه یک ریال برنگردانده. گاهی همسرم فکر می‌کند ما شکست خورده‌ایم. ولی من معتقدم برنده شده‌ایم. آخر این چه بردی است؟ امکان نمایش عمومی که ندارید. از شهرت برخی فیلمسازان حرفه‌ای هم که بهره‌مند نیستید.

همین که خودم را باور کردم و تکلیفم با خودم روشن شد، برایم کافی است. یکی از نزدیکانم می‌گوید تو «برهنه خوشحال» هستی. درست می‌گوید من یک برهنه خوشحال هستم و از این بابت خیلی خوشحالم. برای این که این باور تداوم پیدا کند، باید

همسر دیگری پیدا کنید که زمین و ملک داشته باشد.

(باخنده) باید چندتا همسر زمین‌دار بگیرم. از شوخی گذشته، اولین خاصیت یک اثر هنری این است که خالقش را ارضا کند. من در این فیلم، هر آن‌چه را مایل بودم و وسوسه‌اش را داشتم انجام دادم و این برایم کافی است.

اتفاقاً یکی از دوستان همین را می‌گفت. این که فیلم خیلی سعی می‌کند همه‌چیز را به رخ بکشد. مثلاً این که ببینید من چه فیلم‌بردار خوبی هستم.

اگر هم این جووری باشد، اشکالی ندارد. من هنوز فرصت دارم برای این که کارهای بعدی‌ام را انجام بدهم. ببینید، سینمای ایران سینمای فقیری است. فقر در غالب فیلم‌ها بیش از هر چیزی خودش را به رخ می‌کشد. این فیلم، فیلم فقیری نیست.

بله، به‌نظر می‌رسد در یک شرایط حرفه‌ای و پرهزینه تولید شده.

ممکن است زبان من برای قصه‌گویی الکن بوده، ولی از نظر اجرا فیلم فقیری نیست. من این ویژگی را مدیون اسپیلبرگ هستم. گرچه فیلم‌هایش را خیلی دوست ندارم، اما او کسی است که هر چه فکر می‌کند و دلش می‌خواهد را به اجرا درمی‌آورد. او با امکانات و سرمایه این کار را می‌کند، بنده با اتکا به ایمان و باورهایم کار می‌کنم. من با استفاده از تیروخته، سعی کرده‌ام نماهایی بگیرم که تصور می‌شود بهترین امکانات را در اختیار داشته‌ام. سینما، یک بخش‌اش تکنیک است. یک بخش مهم‌ترش فکرها و ایده‌های بکر است.

با این دیدگاه کمال‌گرایی که شما دارید، چه

آینده‌ای را برای خودتان در سینمای ایران متصور هستید؟

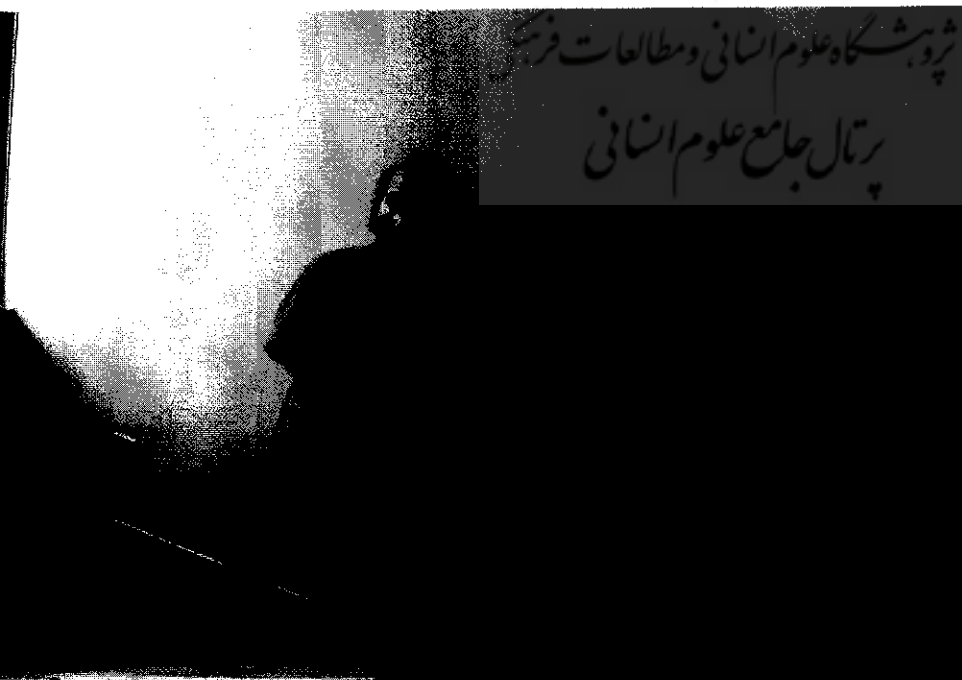
طبعاً هرگز به سمت فیلم‌های بی‌ارزش اما بفروش نخواهم رفت. من می‌گویم نوع دیگری از سینما هست که می‌تواند حتی بفروش باشد اما سرشار و غنی از فرم و محتوا و ارزش‌های هنری. در دنیا از این نمونه‌ها زیاد دیده می‌شود. فکر می‌کنم اگر قصه‌گویی‌مان درست باشد، فیلم‌های هنری‌مان هم بفروش خواهند شد. چیزی که در این فیلم متأسفانه موفق به انجامش نشدم همین نکته است. یعنی قصه‌گویی‌ام الکن است. خیلی خوب است که یک فیلم با سالن پر از تماشاگر روبه‌رو شود.

اورسن ولز الگوی مناسبی است برای این نوع سینما. او اگر قرار بود همچنان کمال‌گرایی کند، چندتا فیلم می‌ساخت؟ او ناچار بود برای به‌دست آوردن سرمایه لازم برای فیلم اتللو، برود در فیلم‌های نیمه‌تجاری هم بازی کند. آیا بهتر نیست شما هم کار فیلم‌برداری را جدی‌تر دنبال کنید تا سرمایه فیلم بعدی‌تان فراهم شود؟

همین فیلم هم اگر امکان نمایش در سینماها و تلویزیون را به‌دست آورد، به پول خودش خواهد رسید. چون پول زیادی صرف آن نشده. ضمن این که من به خودم اجازه نمی‌دهم فیلم بعدی را بیست سال بعد بسازم. ما نسلی از فیلمسازان خوب داریم که هر ده بیست سال، یک فیلم می‌سازند. من با این روش موافق نیستم.

یعنی نمی‌خواهید «با تشنگی پیر» شوید.

بله. ولی حاضر هم نیستم از آرمان‌هایم دست بردارم. ▶



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

کتابخانه مرکزی