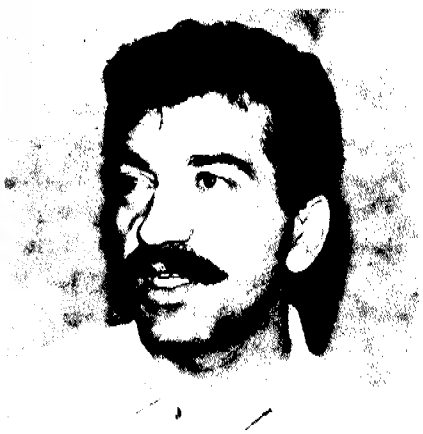
● فیلمبرداری و کشف زیبایی‌شناسی خاصّ فیلمنامه

■ گفتگو با تورج منصوری



■ اشاره:

«تورج منصوری» از جمله افراد سختکوش و جستجوگر در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای کشور است. مروری بر فعالیتهای او، بخصوص در زمینهٔ فیلمبرداری، نشان می‌دهد که وی، به واسطهٔ روحیهٔ پرتلاش و جستجوگری که دارد، خیلی زود توانسته مراحل رشد و تسلّط حرفه‌ای را در کار خود کسب نماید. فیلمبرداری درخشان او در فیلم «هامون» ساختهٔ «داریوش مهرجویی» تحسین بسیاری را برانگیخت و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری را در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر نصیب او ساخت. عامل اصلی موفقیت او در «هامون» همان است که خود او «کشف زیبایی‌شناسی خاصّ فیلمنامه» و هماهنگ ساختن شیوهٔ فیلمبرداری با آن می‌داند. آنچه در پی می‌آید گفتگوی بخش سینمایی «سوره» با تورج منصوری است که در بحبوحهٔ تلاش او در جریان ساختن فیلم تجربی «فانوس خیال» انجام گرفته است.

● در آغاز لطفاً قدری از سوابق حرفه‌ای خود بگویید.

■ سابقهٔ کار بنده به سالهای گذشته، مشخصاً سال ۱۳۵۰، برمی‌گردد؛ امّا دقیقاً پس از انقلاب بود که به‌طور جدّی به کار پرداختم. در ایّام جوانی بیشترین سرگرمی من عکاسی بود. امّا از سال ۱۳۵۰ به بعد به طرف سینما گرایش پیدا کردم، هرچند نه چندان جدّی. اگر بخواهم تاریخ مشخصی برای ورود جدّی خود به عرصهٔ سینما ذکر کنم سالهای ۶۰ و ۶۱ را ذکر خواهم کرد. اولین کارم ساختن یک فیلم مولتی‌ویژن پانزده دقیقه‌ای برای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. بعد از یکی دو کار کوتاه که برای تلویزیون ساختم، در ساخت فیلم «با من حرف بزن» با آقای «جوزانی» همکاری کردم. پس از این فیلم، در ساخت مجموعهٔ تلویزیونی «اسناد جنایت» که مربوط به جنگ تحمیلی بود، به همکاری با مرحوم «مهدی کفایی» پرداختم. البتّه گفتنی است که از این مجموعه تنها سه بخش آن ساخته و پخش شد. بعدها در ساخت فیلم «مردی که زیاد می‌دانست» دستیار «یدالله صمدی» بودم و این اولین تجربهٔ سینمایی بنده محسوب می‌شود. بعد با فیلم «جاده‌های سرد»، رسماً کار فیلمبرداری را شروع کردم و بعد هم در فیلم «آن سوی مه» مدیر فیلمبرداری بودم. پس از اینها شخصاً فیلمی به نام «هوای تازه» و بعد «ایستگاه» را کار کردم. بعد از «ایستگاه» فیلم «یاد

و دیدار» را به صورت تعاونی با عدّه‌ای از دوستان ساختیم. پس از تدوین فیلم «پرستار شب» ساختهٔ آقای «نجفی»، با فیلمبرداری فیلم «در مسیر تندباد» برای سومین بار در ساخت فیلم توسّط آقای جوزانی با ایشان همکاری کردم. پس از توقّف کار فیلم «روز واقعه»، در فیلم «هامون» با آقای «مهرجویی» همکاری کردم. در حال حاضر هم مشغول کاری تجربی به نام «فانوس خیال» هستم. سناریوی این فیلم دارای نکات تکنیکی جالبی است که من را واداشته تا شخصاً عهده‌دار ساخت آن بشوم. پس از شروع به کار با مشکلات بسیاری مواجه شدیم که عمدتاً تکنیکی و منشعب از فقدان تخصّصهای فرعی در سینمای ایران است. مثلاً ما از جهت نبود تخصّص لازم برای اجرای جلوه‌های خاصّ موجود در فیلمنامه، کار را تعطیل کردیم. از آن به بعد حدود دو سال مشغول تحقیق و مطالعه بوده‌ام و اخیراً آن طرح را به صورت کاری تجربی و کوتاه به «بنیاد فارابی» بردم و قرار شد که با امکانات آنجا شروع به کار کنم. این فیلم در حقیقت تلفیقی از فیلم زنده و انیمیشن خواهد بود. انجام چنین کارهایی برای محک زدن تواناییهای خود و دانستن نقاط قوّت و ضعفمان لازم به‌نظر می‌آید. به هر حال این فیلم (فانوس خیال) خواهد توانست حدود و ثغور توان تکنیکی گروه سازنده، و نه سینمای ایران را آشکار کند. ما نیازمند انجام چنین تجربیاتی در زمینه‌های مختلف سینما هستیم. البتّه در دنیای غرب این تجربیات به کمك امکانات فراوان انجام می‌شود امّا ما با برخورداری از امکانات محدود خود درصدد انجام چنین تجاربی هستیم. ما در قدمهای اولیه و خام این تجربه هستیم، ابزار و امکاناتمان متأثر از محدودیتها و شرایط موجود است. ما نمی‌توانیم وسایل مختلف وارد کنیم و دلار از کشور بیرون بفرستیم. ما سعی داریم امکانات و وسایل موجود را سر هم کرده، و کار کنیم و البتّه تلاش خواهیم کرد به کیفیت کارهایمان لطمه نخورد. به هر حال در این نوع کارها و برای کسب این تجربه‌ها باید از عمر مایه گذاشت تا ثمری حاصل شود. اگر همهٔ این عناصر در یك جا جمع شوند، قول می‌دهم که ظرف ده سال آینده، و شاید کمتر، سینمای ایران قادر به انجام کلّیهٔ جلوه‌های تصویری موجود در دنیا خواهد بود؛ نه با کیفیتی پایینتر از استانداردهای دنیا بلکه با کیفیتی بالاتر و حداقل معادل آن. امّا برای این کار سه چیز لازم است: اول پول کافی، دوم افراد عاشق کار و سوم صبر.

● نمونهٔ اسپشال افکت مورد نظرتان صحنهٔ آغازین فیلم «هامون» بود؟

■ آقای «مهرجویی» همواره با گروه خود ارتباط خلّاق دارد و این ارتباط امکان نوآوریهای زیادی را به آدم می‌دهد. موردی که شما در سؤال خود بدان اشاره کردید اصلاً کار خارق‌العاده‌ای نبود، بلکه بالعکس ساده بود. فکر این کار را آقای مهرجویی داشتند و در همین راستا راه حل‌هایی به ذهن من رسید. از جمله همین شیوهٔ «کاش» و «کنترکاش» یا «مت»: دو تا تصویر به اصطلاح نر و ماده که در لابراتوار با هم یکی می‌شوند؛ و در کل چیزی که در فیلم وجود دارد به بار آمد. این کار ساده بود و به‌طور گروهی انجام شد و ثمر داد.

● ارتباط شما با کارگردان به چه صورت است؟

■ ارتباط من با کارگردانان، همان ارتباط کلیشه‌ای همهٔ فیلمبرداران با همهٔ کارگردانان در همه جای دنیاست. شرط اول پسندیدن سناریو و شرط دوم دوست داشتن کارگردان و شرط سوم توافق مالی با تهیه‌کننده است و پس از طیّ این سه مرحله، کار شروع می‌شود. کارگردان حسّ و خواستهٔ خود را می‌گوید و من در اجرای آن کوشش می‌کنم. در واقع به نظر من وظیفهٔ فیلمبردار، غرق شدن در «خواست» فیلمنامه است. در این صورت دیگر اثری از فیلمبردار باقی نمانده و شما متوجّه حضور دل‌ناپسند او در فیلم نخواهید بود. در غیر این صورت، فیلمبرداری کاری پرمدّعا و زننده خواهد بود. حقیقت امر این است که در سینمای ایران به دلیل آنکه هرگز (به دلایل و محدودیتهای گوناگون) فیلمنامه همان‌طور که باید، فیلم نشده و در مرحلهٔ ساخت دستخوش تغییرات گوناگون می‌شود، باید گفت که تمام حرفهای بین کارگردان و فیلمبردار و صحنه‌پرداز و... قبل از شروع به کار یك جور تعارف است، زیرا همه می‌دانند که هر لحظه ممکن است شرایط تغییر کرده و نقشه‌ها نقش بر آب شوند. پس من به عنوان فیلمبردار، قبل از شروع فیلمبرداری، حرف چندانی ندارم که با کارگردان در میان بگذارم و یا بالعکس، بلکه اگر هم حرفی به میان می‌آید کلّیات و حدود و ثغور کار است.

● به عقیدهٔ شما فیلمبردار در هر فیلم باید شیوهٔ کار خود را تحمیل کند یا اینکه به نفع خواستهای کارگردان از شیوهٔ خاصّ خود صرف‌نظر کند؟

■ در یك کار گروهی مانند سینما، آدمی ضمن آنکه سعی می‌کند خصلتهای خودش را حفظ کند، در عین حال سعی دارد در گروه نیز حل بشود تا خصلتهای انفرادی او آسیبی به گروه نرساند. مسئلهٔ مهم ساخته شدن فیلم است؛ اگر قرار باشد من با خودخواهی‌های خودم وارد کار یك فیلم بشوم و ساخته شدن آن را به مخاطره بیندازم، طبیعتاً حضور من حضور غلطی است. اگر من قرار همکاری در یك فیلم داشته باشم، از یك سو سعی می‌کنم خودم را تحمیل نکنم و از سوی دیگر اجازه نمی‌دهم چیزی به من تحمیل بشود. این مسئله خط بسیار باریکی است که باید از روی آن عبور کرد. باید در کلّ گروه انعطاف حاکم باشد؛ اگر نظر درستی ارائه شد، چرا نباید آن را انجام بدهند؟ وقتی نظر کارگردان در یك مورد غلط بود چرا نباید آن را اصلاح کرد؟ در این‌گونه موارد نه به امپراطوری من لطمه می‌خورد و نه به کاخ دست نیافتنی کارگردان. کار سینما مثل نواختن یك قطعه توسّط یك ارکستر است. در اینجا باید تمام سازها با هم کوك شوند و همه یك موسیقی را اجرا کنند، نه اینکه هر کس برای خودش بزند. هر کدام از ما درگروه معنا پیدا می‌کنیم؛ مثلاً من خارج از گروه، هویتی به عنوان فیلمبردار ندارم. عنوان فیلمبرداری شایستهٔ انسانی است که در یك گروه از انسانهای دیگر با تخصّصهای خاصّ این حرفه، به کار فیلمبرداری می‌پردازد. کارگردان کلّیاتی از اثر را که در ذهنش نقش بسته برای من بیان می‌کند و من براساس آنها تشخیص می‌دهم که کار چقدر درست و یا چقدر غلط است. اضافه می‌کنم که اولین خصوصیتی که لازم است دست‌اندرکاران سینما به عنوان یك کار فرهنگی از آن برخوردار باشند فرهنگی بودن است.

● آیا می‌توان گفت یك فیلمبردار با توجّه به قابلیت خود و شرایط فیلم، از سبکهای مختلف فیلمبرداری و نورپردازی مدد می‌گیرد تا کار را به انجام برساند؟

■ در اینجا باید به این مسئله پرداخت که تعریف ما از سبك چیست. اگر ما دارای تعاریفی یکسان از این مقوله باشیم، قادر خواهیم بود به گونه‌ای روشنتر به بحث بپردازیم. به اعتقاد من، سبك، نحوهٔ قلم زدن یك نقاش نیست، بلکه سبك نحوهٔ تفکّر آن نقاش است. سبك، نحوهٔ کنارهم چیدن کلمات از سوی یك شاعر نیست، بلکه معنای سبك، طرز تفکّر آن شاعر است. این هنرمندان وقتی جهان را از دریچهٔ تفکّر خاصّ خود دیدند در حقیقت سبك خاصّی به وجود آورده‌اند.

ما در زیبایی‌شناسی سینمایی خود اصلاً به تفکّر نرسیده‌ایم تا صاحب سبك باشیم. ما هنوز در سینما به تفکّر خاصّی نرسیده‌ایم و در تلاش هستیم زبانی کشف کنیم و با یاری گرفتن از آن حرفهای خودمان را به روشی درست بیان کنیم. هنوز از هر صد فیلم ما، نود تای آنها حرف درستی ندارد و کارگردان هنوز نمی‌دانند چطور باید درست حرف بزنند. وظیفهٔ فعلی کارگردانان ما، کسب شناخت جامعتر از سینماست تا اینکه بتدریج به زبان خاصّ خود برسند. هنوز سینمای ما دچار مشکلات ابتدائی است زیرا صاحب سیستم ثابت نشده‌ایم. در این حال چطور می‌توانیم از صاحب سبك بودن صحبت کنیم؟

در کل می‌توانم بگویم که ما نباید چیزی را از بیرون وارد فیلمنامه بکنیم، بلکه باید زیبایی‌شناسی خاصّ آن فیلمنامه را کشف کرده و با کمك آن به کار بپردازیم. این فیلمنامه است که نحوهٔ فیلمبرداری را به ما می‌آموزد. اگر یك فیلمبردار یا کارگردان با فکری از پیش تعیین‌شده شروع به کار کند، مجبور خواهد بود تا هر دو سه روز یك‌بار کمی عقب‌نشینی کند. فیلمبردار باید کلّیتی از کار بداند و وارد عمل شود و با انعطاف و «باز» با کار برخورد کند و خود را با شرایط وفق

■ به نظر من وظیفهٔ فیلمبردار غرق شدن در «خواست» فیلمنامه است.

■ هر کدام از ما در گروه معنا پیدا می‌کنیم؛ مثلاً من خارج از گروه هویتی به عنوان فیلمبردار ندارم.

■ ما در زیبایی‌شناسی سینمایی خود اصلاً به تفکّر نرسیده‌ایم تا صاحب سبک باشیم.

دهد. در سینمای ما شرایط دائماً در تغییر است. چطور می‌شود با این وضع صاحب سبک بود؟ حالا اگر راست می‌گویند همان آدمهای صاحب سبک غربی بیایند و در این شرایط یک فیلم بسازند؛ ما می‌نشینیم و تماشا می‌کنیم.

● شما رابطهٔ بین عکاسی و فیلمبرداری را چگونه می‌بینید؟

■ عکاسی و فیلمبرداری علیرغم داشتن وجوه اشتراک، موارد افتراق زیادی هم دارند. وجه مشترک این دو ثبت تصویر روی نوار فیلم حسّاس به نور است. از سوی دیگر مسایلی مانند کمپوزیسیون و هارمونی در عکاسی و فیلمبرداری و نقاشی و موسیقی و... وجود دارند. در عکاسی شما «لحظه» را انتخاب می‌کنید و برای ثبت آن، تکمهٔ شاتر را فشار می‌دهید ولی در سینما شما لحظات به هم پیوسته را انتخاب می‌کنید و به عقیدهٔ من این تفاوت، بسیار بزرگ و اساسی است. معنایی که یک عکس از یک سوژه می‌دهد، بسیار متفاوت با معنایی است که فیلم ۲۴ کادر در ثانیه فیلمبرداری شده از همان سوژه ارائه می‌کند. در اینجاست که درمی‌یابیم حیطهٔ عمل عکس و فیلم کاملاً تفاوت دارد.

● فیلم «هامون»، به اعتبار شخصیتش دارای سرعت بود و شخصیت پویا و متحوّلی داشت. شما به چه صورت کار فیلمبرداری را با این شخصیت هماهنگ کردید؟

■ من برای برخی از قسمتهای فیلم تعابیری داشتم که وقتی با آقای مهرجویی در میان گذاشتم ایشان گفتند که من اشتباه می‌کنم. مثلاً من می‌خواستم فلاشبک‌ها را با رنگی متفاوت فیلمبرداری کنم تا این دو زمان از نظر بافت تصویری هم از هم جدا شوند تا تماشاگر بلافاصله بفهمد که این فصل فلاشبک است. امّا آقای مهرجویی با این کار مخالفت کردند و گفتند: «می‌خواهم به زندگی این آدم یک نگاه «موزائیکی» داشته باشم: لحظات مختلف عمر او در طول تاریخ است که زندگیش را می‌سازد؛ نمی‌خواهم این لحظات از هم جدا شوند. اصلاً می‌خواهم که حال و گذشته با هم عجین شوند».

این حرف به دل من نشست و من دریافتم که اگر با همین شیوه کار کنیم موفّقتر خواهیم بود. از سوی دیگر، شخصیت فیلم، آدم پرجنب و جوشی بود و ما می‌توانستیم با حرکات مختلف دوربین این خصلت او را القاء کنیم. شاید یکی از استوارترین بخشهای فیلمبرداری فیلم «هامون»، ایجاد همین حرکات باشد. البتّه متاسّفانه ابزار کافی برای نیل به مقصود مورد نظرمان (آن‌طور که شایسته بود) نداشتیم. مثلاً منتظر می‌ماندیم تا کرین را به مدّت دو روز از سر صحنهٔ فلان فیلم قرض کنیم و خلاصه به این ترتیب ما مجبور شدیم در طی چهار الی پنج ماه فیلمبرداری بارها وسایل مورد نیازمان را قرض کنیم. خلاصه ایجاد تحرّک در حرکت دوربین به دلیل نبود امکانات بسیار مشکل بود، ولی خوشبختانه هنرپیشه‌ها این آمادگی را داشتند که هماهنگ با دوربین عمل کنند و این امر در سایهٔ تمرینات بسیار میسّر بود. ما برای برخی پلانها شاید متجاوز از بیست بار تمرین می‌کردیم. البتّه یکی دیگر از علل کثرت تمرین کمبود نگاتیو بود. تمام این مشکلات به دلیل پُرحجم بودن فیلم و صدابرداری سر صحنهٔ آن تشدید می‌شد. ما در طول کار از کمبود لنز خوب و مرغوب رنج می‌بردیم؛ اکثر لنزها به دلیل کثرت استعمال کیفیت مطلوب نداشتند و «کوتینگ» آنها پاک شده بود. این امر می‌توانست در «فوکوسینگ» صحنه‌های پرتحرّک ما را دچار اشکال کند، امّا با تمرینات بسیار و پس از حصول هماهنگی بین بازیگر و فیلمبردار اشکالات به حداقل تاثیر خود می‌رسیدند.

● در صحنهٔ راهرو اداره، با ورود و خروج پیوستهٔ مهتابیهای سقفی، در تصویر پرش نوری ایجاد می‌شد...

■ آقای مهرجویی تعمّد خاصّی در انتخاب فضاهای کار داشتند. برای همین راهرو شاید ده اداره‌راگشتیم تا بالاخره محلّ مزبور را انتخاب کردیم و به واقعیت آن توجّه کرده و در صدد تقویت آن برآمدیم. چون صدابرداری سر صحنه بود ما قاعدتاً می‌بایست به سرعت کار نورپردازی را انجام می‌دادیم و وقت زیادی نمی‌گرفتیم. گاه پیش می‌آمد که به دلایل فنّی، حس می‌کردیم که بهتر است فلان صحنه با نور طبیعی گرفته شود. از سوی دیگر، حتّی در صحنه‌هایی که باید نورپردازی می‌شدند، ما ترجیح می‌دادیم خیلی کم نور داده و میزان دخل و تصرّف خود را در واقعیت به حداقل تقلیل بدهیم. ببینید، داستان «هامون» دربارهٔ آدمی اهل فکر است. خود این سوژه به حدّ کافی پیچیده بود و من جایز نمی‌دیدم با فرمهای مختلف تصویری آن را غامض‌تر کنم. فیلمنامه به من می‌گفت که باید نزدیک به واقعیت عمل کنم، زیرا در این صورت حرفهای مهمّ فیلم راحت‌تر بیان می‌شوند.

راستش را بخواهید ما اصولاً امکان نورپردازی راهروی آن اداره را نداشتیم. صد الی صد و ده متر طول، سه متر هم ارتفاع و چیزی در حدود چهار متر هم عرض آن راهرو بود. اگر ما می‌خواستیم با شیوه‌های رایج نورپردازی کنیم، ۷۵ تا ۱۰۰ کیلو وات‌نور لازم داشتیم و حصول این امکانات موجود نبود و اگر هم بود، به همان دلایلی که گفتم، باز همین کار را می‌کردیم که دیدید.

● در صحنه‌های اداره، نور آبی حاکم بود.

■ چیزی که در جشنواره نمایش داده شد کپی صفر بود. این کپی با شب‌زنده‌داری پرسنل لابراتوار آماده شد و فقط یک ساعت قبل از چاپ پردهٔ آخر فیلم قطع نگاتیو آن انجام شد. در چنین شرایطی چندان بعید نیست که یک صحنه به‌طور کلّی آبی شده باشد. ان‌شاءالله در کُپیهای دیگر این نقیصه رفع خواهد شد.

● به‌نظر شما «حمید»، شخصیت فیلم «هامون» واقعیت خارجی دارد؟

■ بله، من خیلیها را دیده‌ام که شبیه به این فرد هستند. «حمید هامون» برای من خیلی آشنا بود. به نظر من این فرد، روشنفکری به بُن‌بست رسیده است؛ روشنفکری که نمی‌تواند سؤالهای خود را پاسخ بدهد و به ته خط رسیده است. هستند آدمهایی که با باورهای خود به پیش می‌روند امّا روزی که باورهایشان خدشه‌دار شد، احساس می‌کنند که زیر پایشان خالی شده و به ته خط‌رسیده‌اند. افرادی که ایمان و اعتقاد راسخ دارند می‌توانند درد این افراد را درمان کنند و برخی هم در مواجهه با چنین انسانهایی خود را به بی‌بند و باری می‌زنند. در کل من حمید هامون را نه غریبه، که یک آشنا می‌بینم. خیلی از این روشنفکرهای به ته خط رسیده را می‌شناسم که حتّی اقدام به خودکشی هم کرده‌اند.

● مثل خود هامون، نه؟

■ خودکشی هامون یك عمل از پیش تعیین شده نیست. هامون ذرّه‌ذرّه تا پای دریا می‌آید و به جایی می‌رسد که راه بازگشتی برایش نیست. من یکی دو بار با آقای مهرجویی بحث کردم و گفتم که از نظر من خودکشی هامون صحیح نیست. امّا بعد که فیلم را دیدم و خودم را به جای هامون گذاشتم، دیدم عملکرد او چندان هم بی‌ربط نبود. خودکشی هامون مثل تصمیم یك فرد برای قطع رگ دستش آگاهانه نیست؛ شرایط، هامون را تا لب دریا کشانده و برای هامون راهی جز رفتن به داخل دریا باقی نگذاشته است.

● توصیه‌های شما برای فارغ‌التحصیلان و علاقه‌مندان فیلمبرداری چیست؟

■ باید گستاخ باشند و از کار نترسند. کسانی که دانشجو هستند، به دلیل سر و کار داشتن با مسائل نظری و نپرداختن به کارهای عملی، ترسو و محافظه‌کار می‌شوند حال آنکه باید بدانند اینها خیلی بهتر از کسانی که درس نخوانده‌اند می‌توانند کار کنند. پس در وهلهٔ اول، این‌گونه افراد نباید از عمل بترسند. فارغ‌التحصیلان دانشکده‌های سینمایی در عمل متوجّه می‌شوند مسائل موجود در صحنهٔ عمل با چیزهایی که یاد گرفته‌اند تضاد بسیاری دارد و مرد عمل می‌خواهد که تئوریهای خوانده شده را با شرایط حرفه‌ای کار تطبیق بدهد. این فارغ‌التحصیلان باید وحشت را کنار بگذارند و وارد حیطهٔ عمل بشوند و بدانند که خیلی راحت می‌توانند مشکلات کار را حل کنند. دوستان جوانی که می‌خواهند وارد کار حرفه‌ای بشوند باید قلندری بیاموزند و در کار گروهی تواضع لازم را داشته باشند. باید عاشق کارشان باشند و اهل ایثار.

● ارزیابی شما از وضعیت سینمای ایران چیست؟

■ من سینمای ایران را علی‌رغم تمام مسائل ضد سیستمی که در سیستم آن وجود دارد مثبت ارزیابی می‌کنم. الان هیچ برآوردی وجود ندارد که به واقعیت نزدیك باشد. قیمت برآورد شده با قیمت تمام شده تفاوت فاحش دارد، ولی من خودِ سینما را مثبت می‌دانم. سینما یکی از معدود مقوله‌هایی است که پس از انقلاب بدان بها داده شده است. در سینمای پس از انقلاب چیزی در حدود سیصد و چند کارگردان فیلم به وجود آمد. سینمای ما مقوله‌ای دوست‌داشتنی است ولی البتّه برخی مشکلات ناچیز جنبی هم دارد که دست‌اندرکاران سینما را آزار می‌دهد. ان‌شاءالله اینها هم رفع می‌شوند، زیرا هر پدیدهٔ تازه و جوانی دچار مشکل می‌شود. سینمای قبل از انقلاب ما چیز در خور تأمّلی نبود، امّا در همین چند سال اخیر ده پانزده فیلم ایرانی در جشنواره‌های بین‌المللی صاحب موقعیت شده‌اند. الان دنیا باور کرده است که ما هم سینما داریم. الان راه خوبی پیش پای سینما باز شده است و من تصوّر آینده‌ای روشن برای سینمای ایران دارم. اگر با مقولهٔ سینما برخوردی جدّی‌تر بشود، ما می‌توانیم حداکثر ظرف ربع قرن آینده شروع به صادرات فیلم بکنیم.

● برخی علّت اختصاص دادن جوایز برای فیلمهای ایرانی از سوی جشنواره‌های بین‌المللی را در سیاستها و نقشه‌های غیر هنری و عمدتاً سیاسی جستجو می‌کنند. نظر شما چیست؟

■ این حرف از روی خودکم‌بینی است. چرا ما باید خود را آن‌قدر بدبخت بدانیم که اگر روزی جایزه‌ای هم بردیم به حساب زد و بند و مسائل سیاسی بگذاریم؟ چرا نباید بگوییم ما کاملاً استحقاق این جوایز را دارا هستیم؟ چه لزومی دارد اینها بخواهند در صحنهٔ سینما به ما باج بدهند؟ آیا از زمان مطرح شدن فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» نفت بیشتری از کشور خارج شده است یا اینکه ما بیگانه‌ها را روی کول خود به خلیج فارس برده‌ایم؟ من فکر می‌کنم جذّابیت فیلمهای ما در نزد غربیها به دلیل مضامین این فیلمهاست. مثلاً فیلم «زیر بال فرشتگان» فیلمی است که در تمام دنیا جنجال به پا کرد، زیرا از محبّت سخن می‌گوید. این نشان می‌دهد که دنیای غرب تا چه حد تشنهٔ محبّت است. در فیلمهای ما محبّت موج می‌زند. طبیعی است وقتی یك تماشاچی غربی فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» را می‌بیند تحت تاثیر قرار بگیرد. آنها به دنبال چیزهایی می‌گردند که در این طرف دنیا به وفور یافت می‌شود.

● نظر شما در مورد احتمال کاهش تعداد تماشاچی سینما و ورشکستگی آن چیست؟

■ ببینید، وقتی هجوم به یك چیز نو همگانی می‌شود، طبیعتاً عوارضی هم پیش می‌آید. مثلاً یکی از چیزهای نو، عرفان‌زدگی و فلسفه‌گرایی کاذب است. عرفان و فلسفه خوب هستند و اگر یك فیلمساز بتواند به آنها دست بیابد، در کارش موفّق خواهد شد. امّا وقتی اینها به‌طور مصنوعی ارائه شوند، تماشاچی را خسته می‌کنند. یکی از علل دیگر ورشکستگی سینما می‌تواند نمایش فیلمهای سینمایی از تلویزیون باشد. تلویزیون صدمات بسیاری بر پیکر سینمای ایران زده است. بدین صورت که پس از ورشکستگی کادر تهیهٔ فیلم، آن را از ایشان خریده و در حالی که مثلاً تنها دو سال از تولید فیلم می‌گذرد، اقدام به پخش آن می‌کنند، در حالی که حداقل باید پنج سال از زمان تولید فیلم گذشته باشد. اگر تلویزیون تیزر فیلمها را مجانی پخش بکند کمك شایانی به سینما خواهد کرد. امّا در حال حاضر تلویزیون برای این کار کلّی پول می‌گیرد. باید اقتصاد سینما را از خطر رهاند و به ساحل سلامت کشاند و این مهم به عهدهٔ مسئولین سینمایی کشور است. یکی از راههای ممکن برای نیل به این مقصود فروش فیلمها به تلویزیونهای خارجی است. اگر هر فیلم ایرانی بتواند یك میلیون دلار (که در خارج رقم ناقابلی برای یك فیلم به حساب می‌آید) ارز وارد کشور کند، تحوّل زیادی در ساختار اقتصادی سینما روی خواهد داد. ما نیازمند هستیم که در جستجوی بازارهای جهانی برای فروش فیلمهایمان برآییم. اگر کمی جهانی‌تر فکر کنیم، فیلمهایمان در دنیا فروش خواهند کرد. ما از نیمی از ایالات شوروی و از بیشتر کشورهای اروپایی قویتر هستیم و باید از این موقعیت استفاده کنیم.

● کدامیك از آثاری را که فیلمبردارشان خودتان بوده‌اید بیشتر می‌پسندید؟

■ «هامون» را بیشتر می‌پسندم. خودم گمان می‌کنم در این فیلم به چیزی که مورد نظرم بود نزدیکتر شده‌ام. البتّه «در مسیر تندباد» هم از کارهای موفّق بود. سایر کارهایم هم تا حدّی مایهٔ رضایتم را فراهم کرده‌اند؛ امّا دو کار آخرم بیش از سایر کارهایم در برآورده کردن نظراتم نقش داشته‌اند.

● با توجّه به اینکه شما یکی از داوران بخش اولی‌ها در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر بودید، نظرتان راجع به آن و کلاً جشنوارهٔ فجر چیست؟

■ هر سال در بهمن ماه جنب و جوش بی‌نظیری بین همهٔ دست‌اندرکاران سینما، از سینماداران گرفته تا تهیه‌کننده و کارگردان و همهٔ عناصری که در ساخت و نمایش فیلم دستی دارند، برپا می‌شود. کسانی که فیلمی ساخته‌اند و یا در ساخته شدن فیلمی دستی داشته‌اند، به انتظار اولین نظرات از سوی بیننده‌های سینما می‌نشینند. اولین نمایش عمومی فیلمها درست در همین زمان است و خلاصه گذشته از مسابقه‌ای که هیئت داوران جشنواره آن را قضاوت می‌کنند، بررسی واقع‌بینانه‌ای نیز از سوی خود سازندگان د مواجههٔ تماشاگران با آثارشان انجام می‌گیرد. هر کس هر کاری که کرده حالا در مقابل خود، نفس تماشاچی سینما را دارد و خود و کارش را قضاوت می‌کند. اکثر فیلمها پس از جشنواره دستخوش تغییراتی می‌شوند و این فقط به دلیل عجلهٔ حاکم بر روزهای قبل از جشنواره نیست و تا حدودی می‌شود آن را تجدید نظر نسبت به فیلم ساخته شده نیز دانست. در مجموع، به نظر من جشنواره نقاط قوّت بسیاری دارد که بر نقاط ضعفش می‌چربد و حالا پس از هشت نوبت می‌رود کم‌کم جای واقعی خود را در میان مردم و دست‌اندرکاران فیلم باز کند، به زبانی دیگر می‌توانم بگویم مهمترین واقعهٔ هنری فرهنگی هر سال جشنوارهٔ فیلم فجر است و به همین دلیل بسیار مثبت و پراهمیّت آن را می‌بینم. در انتظار روزی که فیلمهای ایرانی در کنار فیلمهای خارجی در همین جشنواره به رقابت بپردازند.