جوان‌ها می‌آیند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسلامی: بهتر است از بیوگرافی شروع کنید.

فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینما هستم، گرایش فیلم‌برداری از دانشکدهٔ سینماتئاتر، ورودی ۶۷.

قبلش چه فعالیت‌هایی داشتید؟

قبلش فعالیت به‌خصوصی نداشتم، بیش‌تر تئوری می‌خواندم.

دبیرستان‌تان کدام شهر بود؟

میاندوآب. برای من آموزش تخصصی از دانشگاه شروع شد. عده‌ای می‌گویند دانشگاه برای‌مان هیچ‌چیز نداشت، ولی برای من همه‌چیز داشت.

چه خوب که بالاخره یک نفر پیدا شد که برایش دانشگاه همه‌چیز بوده! وقتی نوجوان بودید تجسمی از شغل الان‌تان داشتید؟

خب، به سینما خیلی علاقه داشتم، ولی به‌عنوان شغل آینده به‌اش فکر نمی‌کردم. این‌طور تعریف شده بود که معلمی خوب است، و جالب این است که قبل از دانشگاه، تربیت معلم قبول شدم و بعد مدت‌ها تلاش کردم که خانواده‌ام را مجاب کنم که برای من سینما بهتر از معلمی است.

وقتی وارد دانشگاه شدید چند سال‌تان بود؟

بیست سال.

خب، این خودش عجیب است چون فرصتی نبوده که برای شغل آینده‌تان تصمیم‌گیری کنید.

خب، از دورهٔ راهنمایی تکلیفم مشخص شد که به چی علاقه دارم. درواقع خیلی فیلم‌دیدن را دوست داشتم.

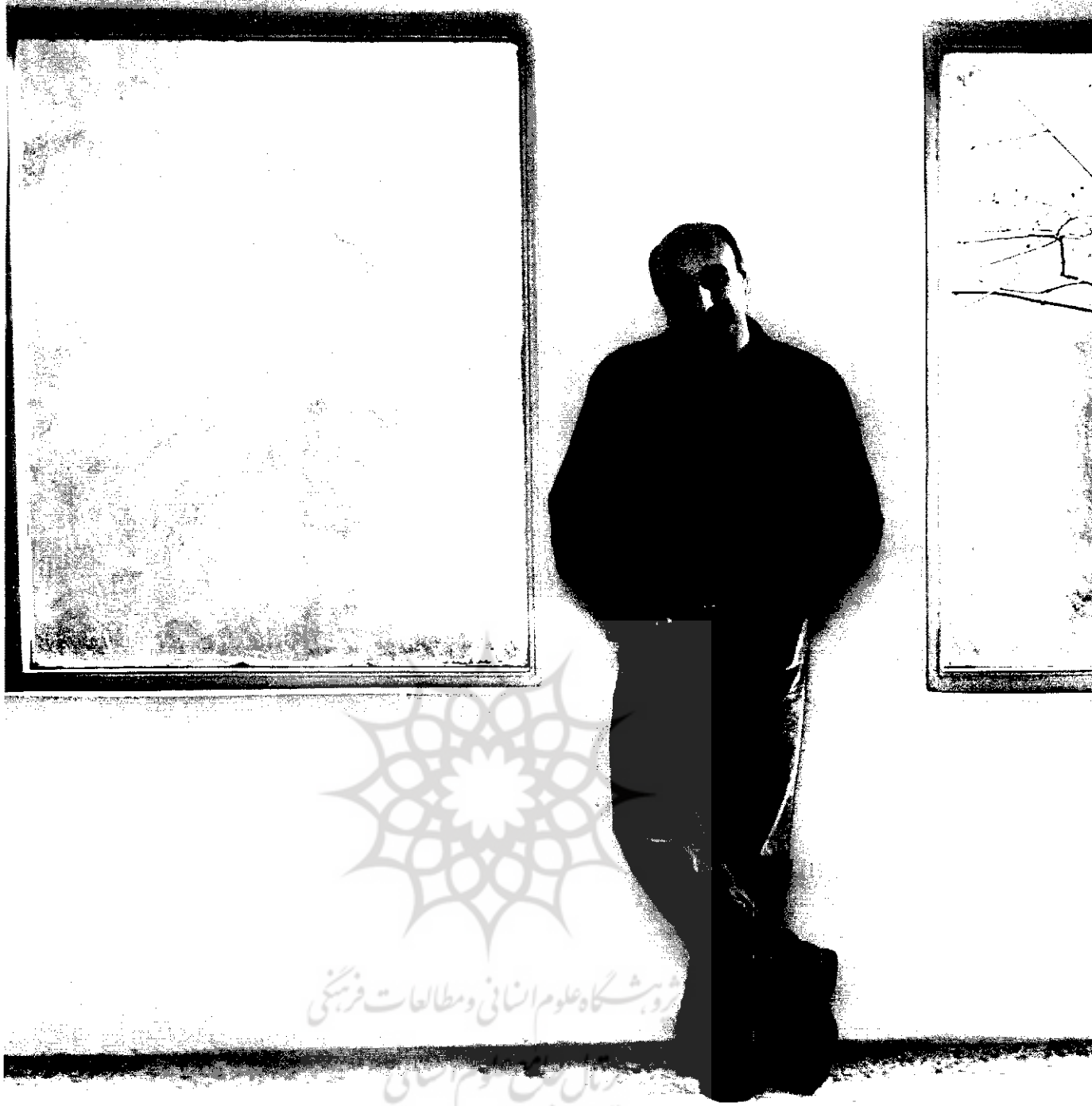
چه فیلم‌هایی؟

نمی‌توانم بگویم، چون همه‌شان را دوست داشتم. **دزد دوچرخه** برای من خیلی جذاب بود. گری کوپر را در **ماجرای نیمروز** خوب به‌خاطر دارم. عقب‌تر که می‌روم یادم نیست چه فیلم‌هایی بود. مثلاً یک فیلم فارسی دیدم که اسدالله یکتا با بهمن مفید بازی می‌کرد. یک‌جایی آن‌ها را بسته بودند و بهمن مفید می‌آید با دهانش بند اسدالله یکتا را باز می‌کند و وقتی نوبت به یکتا می‌رسد با دست پس سر بهمن مفید می‌زند و فرار می‌کند. این یکی از خاطره‌هایی است که دقیق در خاطرم مانده است.

میاندوآب سینما داشت؟

یکی داشت و بعد یکی دیگر هم ساختند. توی شهرستان‌ها سینما برای خانواده‌ها اهمیت داشت. سینمارفتن خاطره‌انگیز بود. یک سینما پارادیزویی بود که آن‌جا در آن شرایط تکرار می‌شد. توی آن فضا انتظار فیلم هنری نمی‌توانستی داشته باشی.

خود این اتصال به دانشکده برای من هنوز جا نیفتاده. دور و برتان کسی بود که تشویق‌تان کرده باشد؟



عکس: عباس کوثری

هیچ‌کس نبود. سینما به این شکل در خانه‌ها رخنه نکرده بود. الان هم اگر به آن منطقه بروید هیچ‌کس دنبال این رشته نیست، چون رشتهٔ پول‌سازی نیست. هنوز هم مادرم فکر می‌کند باید عاقل بشوم برگردم رشتهٔ معلمی! ولی می‌بیند نمی‌شود.

شباهنگ: از تربیت معلم انصراف دادید یا هر دو رشته را همزمان قبول شدید؟

آن موقع یک سهمیهٔ چهارمی هم بود که ما جزوش بودیم. اولش تربیت معلم قبول شدم، بعد در رشتهٔ تئاتر مصاحبه شدم، و سال بعد دیگر فهمیدم چه کار کنم.

اسلامی: توی مصاحبه مشکلی نداشتید؟

آقای راعی بودند و یک آقای نسبتاً چاقی که عینک به چشم داشتند. سؤال‌ها هم به خنده کشید. و آخر سر پرسیدند از پله‌ها که می‌آمدی بالا موکت‌ها چه رنگی بود؟ گفتم سبز. و بعد که آمدم بیرون دیدم اصلاً موکت نداشته. مصاحبه‌ها به نظرم فرمالیته بود. مثلاً می‌گفتم آقای آنتونیونی، مجتبی راعی می‌گفت «میکل آنجلو آنتونیونی». بعد می‌پرسید مبتکر تئوری مونتاژ کی بود؟ من هم می‌گفتم: «سرگئی میخایلوویچ آیزنشتاین»!

قبلش کار عکاسی کردید؟

من درواقع عکاسی را از سینما شروع کردم. همیشه عکاس‌ها می‌گویند فیلم‌برداری را از عکاسی یاد گرفته‌اند. اما مال من برعکس بود.

چه‌طور شد که رفتید گرایش فیلم‌برداری؟

خب همهٔ بچه‌ها می‌آیند دانشکده می‌خواهند کارگردان مهمی بشوند. من هم می‌خواستم کارگردان مهمی بشوم. اما دیدم سخت است. چون کارگردانی به نظرم ترکیب تمام تکنیک‌هاست. باید بتوانی فیلم‌برداری، تدوین و صدا... همه را بگذرانی. وقتی به دانشگاه وارد شدم اطلاعات تئوریکم خوب بود. تمام کتاب‌های مربوط به سینما را می‌خواندم. ولی دیدم نمی‌توانم با دوربین کار کنم. بنابراین فقط دنبال جنبه‌های فنی‌اش رفتم. الان هم بیش‌تر از این که خودم را کارگردان بدانم، فیلم‌بردار می‌دانم. یک مقداری هم به‌خاطر استادها بود. اسفندیار شهیدی استاد محشری بود.

خب شاید این مصاحبه کمک کند که موقعیت این آدم بیش‌تر مشخص بشود. چون خودم هم از کلاس کمپوزیسیونش خیلی چیز یادم گرفتم.

بیش‌تر بچه‌هایی که آن‌موقع توی دانشکده بودند شهیدی را استاد مسلم می‌دانند و خودشان را مدیون او می‌دانند. اگر استاد بگوید ماست سیاه است، از نظر من ماست سیاه است!

کلاس شهیدی طوری بود که از آن به بعد فیلم‌ها را طور دیگری نگاه می‌کردی. آن حس کشفی که انتظار داشتی توی کلاس داشته باشی توی کلاس او بود. کلاس او معمولاً هفتادهشتاد نفر شاگرد داشت و کلی مستمع آزاد. همه از لحظه به لحظهٔ کلاس استفاده می‌کردند. لحظات پرت نداشت... وقتی کلاس به دلیلی تعطیل می‌شد همه به‌نوعی ناراحت بودند. چند ترم باهاش درس داشتید؟

کل کلاس‌های فیلم‌برداری را با او گذراندیم. حرف‌هایش را روی کاست ضبط کرده‌ام و همه‌اش را دارم.

کلاس او توی دانشکده تنها کلاسی بود که چیزی را آموزش می‌داد که توی کتاب‌ها نبود. من توی کتاب‌های انگلیسی هم گشته‌ام و هیچ‌جایی چیزی که او یک تکنسین است. به نظرم این قضیه به سینمای ایران خیلی لطمه زد. فیلمسازهایی داشتیم که از لحاظ ذهنی خیلی رشد کرده بودند ولی از نظر ابزاری خیلی ضعیف بودند. برای من این جالب است که شما از مسیر تکنیک وارد شدید.

عکس‌ها: عباس کوثری

را که شهیدی تدریس می‌کرد پیدا نکردم.

الان هم با این‌که کاملاً توی سینمای حرفه‌ای کار می‌کنم باز بعضی وقت‌ها رجوع می‌کنم به همان کاست‌ها. یک‌جوری نوستالژی آن دوران را دارم.

حضور بچه‌ها چی؟ مؤثر بود؟

به‌نظرم دانشکده این شرایط را ایجاد می‌کند. دانشکده نمی‌تواند استعدادی را شکوفا کند، فقط میان‌بر است.

فکر می‌کنم بیژن میرباقری هم از هم‌دوره‌ای‌های شما بوده.

بیژن میرباقری، ابراهیم حاتمی‌کیا، محمدرضا گوهری از هم‌دوره‌ای‌های من بودند.

گویا فیلم‌برداری از فیلم‌های دانشجویی هم زیاد داشتید؟

بله، فیلم‌های دانشجویی برای من خاطره‌انگیزترین فیلم‌ها بوده. موقعیت کار زیاد بود. من آرام‌آرام از دانشکده می‌آمدم بیرون. ولی وقتی کار، کارِ دانشجویی بود با سر می‌آمدم.

فیلم پایان‌نامه‌تان چی بود؟

قسمتی از یک مجموعه مستند بود. دربارهٔ صنایع دستی. پایان‌نامهٔ کتبی‌ام هم دربارهٔ دنیای نامریی بود. دنیایی که با چشم نمی‌شود دید ولی با تکنیک‌های فیلم‌برداری می‌شود آن را ثبت کرد. اگر فرصت کنم تکمیلش کنم می‌تواند رفرنس خوبی باشد برای فیلم‌بردارها و عکاس‌ها. چون به تکنیک پرداخته.

بعد از انقلاب این بحث همیشه مطرح بوده که مفهوم مهم‌تر از تکنیک است. یادم است در برنامه‌های تلویزیونی به هیچکاک ایراد می‌گرفتند

من این دو تا را جدا از هم نمی‌دانم. فیلم‌هایی هستند که از نظر مفهوم فشنگ هستند ولی چون کارگردان مسلط نیست هدر رفته. اگر کارگردان تکنیک داشت خیلی زیباتر مفهوم را بیان می‌کرد. کسانی داریم که تکنیک را می‌شناسند و خیلی خوب به‌کار می‌گیرند و یک فیلم بسیار ساده را با یک لنز بسیار ساده می‌گیرند و با منظور و به‌جا استفاده می‌کنند. من ضعف تکنیک را همیشه در فیلمسازهای خوب دیده‌ام که اگر تکنیکی به کار می‌گرفتند فیلم‌شان حتی از نظر تجاری هم موفق‌تر می‌شد، متأسفانه ما دم‌دستی‌ترین تکنیک‌ها را به کار می‌گیریم تا به نتیجه برسیم. الان به وسواسی رسیده‌ام که ترجیح می‌دهم با کسی کار کنم که کارش را بلد باشد تا هم من از او چیزی یاد بگیرم هم او از من. از همان اول کار خودم را عمداً سخت کردم. می‌خواستم بگویم که تکنیک مهم است. در فیلم **چاه** داستان خطی پیش می‌رود، ولی زمان را می‌شکنم. برای فیلم‌برداری آن - گرچه یک فیلم تجربی بود - چندتا وسیله ساختم. کرین را بردم داخل چاه! وقتی هم در جشنوارهٔ کلرمونت فیلمم پخش می‌شد برای همهٔ خارجی‌ها خیلی بدیهی بود که لابد در آن از وسایل بسیار پیشرفتهٔ فیلم‌برداری استفاده شده.

شاید اگر پشت صحنهٔ فیلم‌هاتان را عرضه می‌کردید جالب‌تر بود.

نمی‌خواستم. به‌شان نگفتم که با طناب و میخ و چسب این کارها را کرده‌ام. چون می‌خواستم آن‌ها توی همان ذهنیت بمانند. معتقدم ما مایه‌های تکنیکی را داریم. فیلم‌بردار خوب داریم. فقط کافی‌ست که ابزار را بشناسند.

شباهنگ: آخر این قضیه که با ابزارهای بدوی کار بکنید یک خوبی دارد و یک بدی. خوبی‌اش این است بقیه می‌فهمند با ابتکار به خرج دادن می‌شود توی همین وضع هم یک کارهایی کرد، این بدی را هم دارد که مسئولان به این نتیجه برسند که بدون ابزار هم می‌شود کار کرد.

دلم می‌خواهد وسایل داشته باشم. برای فیلم خودم از ۱۵۲ حلقه فیلم کداک استفاده کرده‌ام. می‌دانید که فیلم کداک خیلی گران است. با هزینهٔ شخصی‌ام این کار را کرده‌ام. وامی که به فیلم تعلق گرفت کمی کمک کرد ولی در مقابل این پروژه، وام خنده‌داری‌ست.

اسلامی: چیزی که در ایران کمیاب است و در مورد شما صادق است این است که من به‌جز مورد شما کسی یادم نمی‌آید که کارش به‌عنوان فیلم‌بردار، جدا از کارگردانی این‌قدر چشم‌گیر بوده باشد. منظورم نامه‌های باد است که با فیلم‌های بعدی علیرضا امینی تفاوت فاحش داشت.

چیزی که برای من واضح است این است که فیلم‌بردار نباید سبک خاصی داشته باشد، چون به تکرار می‌رسد. شخصاً فیلم‌نامه‌ای را انتخاب می‌کنم که دوست داشته باشم. تمام کارهایی که به‌خصوص در سینما انجام داده‌ام کارهایی بوده که فکر کرده‌ام می‌توانم چیزی به آن اضافه کنم. و در هر کدام هم سعی کرده‌ام کار متفاوتی بکنم. یکی توی فضای سرد و تاریک زندان می‌گذرد، دیگری توی یک فضای شاد و کودکانه. توی یکی شب مد نظرم است، توی یکی روز. **به‌طور خاص یادم است** خواب تلخ و نامه‌های باد **فیلم‌برداری‌شان خیلی با هم متفاوت بود. دومی نورپردازی عجیب‌وغریبی نداشت ولی** خواب تلخ

شخصاً فیلم‌نامه‌ای را انتخاب می‌کنم که دوست داشته باشم. تمام کارهایی که در سینما انجام داده‌ام کارهایی بوده که فکر کرده‌ام می‌توانم چیزی به آن اضافه کنم.

خیلی سایه‌روشن داشت.

دم صبح را هم اگر ببینید، با این‌ها کاملاً متفاوت است. توی این فیلم به تجربهٔ دیگری رسیدم. قواعد کلاسیک را گذاشتم کنار و جرأت کردم فیلمم را تاریک کنم. رنگ را به هم ریختم. وقتی یک کار تازه را تجربه می‌کنی، تا وقتی کپی را از لابراتوار نگرفتی همه‌اش دچار استرس هستی. من توی فیلم‌برداری خیلی ریسک می‌کنم.

ترجیح می‌دهید با کارگردانی کار کنید که از خودش یک دیدگاه مشخص دارد، یا ترجیح می‌دهید با کسی کار کنید که دست‌تان را باز می‌گذارد که هر کاری دل‌تان خواست بکنید؟

ترجیح می‌دهم با یک کارگردان فرهیخته کار کنم.

یعنی نمی‌ترسید از تعارضی که ممکن است بین‌تان پیش بیاید.

تعارض پیش نمی‌آید. خودم را تطبیق می‌دهم. اولش به یک شناخت می‌رسم. موردی بوده که با هم رفته‌ایم سر لوکیشن و خیلی راحت و دوستانه به این نتیجه رسیده‌ایم که با هم کار نکنیم. پیش آمده یک فیلم سینمایی را رد کرده‌ام و رفته‌ام یک فیلم تجربی کوتاه کار کرده‌ام. مهم این است

که به همدلی برسیم.

دنبال این نبودید که با کارگردان‌های صاحب‌نام کار کنید؟

چرا، اسم ببرم؟

نه. فقط کنجکاوم بدانم. چون می‌دانم این اتفاق خیلی آسان نیست. اغلب آن‌ها دوست دارند با همان اکیپ قدیمی‌شان کار کنند.

طبیعی‌ست که آرزو دارم با کارگردان‌هایی که کارشان را دوست دارم کار کنم. کم هم نیستند. حتی شده رفته‌ام در فیلم کسی کارهای کوچک انجام داده‌ام. چون حس کرده‌ام همین که سر صحنه‌شان باشم چیز یاد می‌گیرم. اسم نمی‌برم چون باعث سوءتفاهم می‌شود.

حالا که فیلم ساخته‌اید، دغدغهٔ خودتان را به‌عنوان فیلم‌بردار حفظ کرده‌اید؟ یا دوست دارید از این به بعد کارگردان باشید؟

چیزی که برای من مهم است تولید فیلمی‌ست که خودم دوست داشته باشم. حتی ممکن است به‌عنوان فیلم‌بردار نباشم، ممکن است به‌عنوان یک کارشناس سر صحنه‌اش باشم. بعضی وقت‌ها موضوعی آن‌قدر تحریکم می‌کند که مهم نیست چه‌کاره‌اش هستم. چه به اسم من باشد چه به اسم کس دیگر. فکر می‌کنم در سینمای ایران اگر همه این‌طوری فکر کنیم، سینمای‌مان خیلی پیشرفت می‌کند. این باعث خواهد شد حتی مسئولی که با غرض به چیزی نگاه می‌کند هم نگاهش عوض بشود. یادم است به تورج اصلانی برای فیلم سامان سالور - **چند کیلو خرما** - گفتم به‌ات حسودی‌ام می‌شود. چون داری سیاه و سفید کار می‌کنی و این دغدغهٔ من است.

این حسودی مثبت است، منفی نیست. کاش همه این‌طوری حسودی می‌کردند تا کار بهتر بشود.

با بعضی از دوستان، مثلاً با مهرداد اسکویی، که کار می‌کنم، همه‌چیز تکلیفش برای‌مان مشخص است.

کدام کارهای اسکویی کار شما بود؟

خانهٔ مادری‌ام مرداب و **بیوه‌مرد** کار من بود.

شباهنگ: توی فیلم‌های کوتاه‌تان هم طراح صحنه و لباس نداشتید؟

متأسفانه طراح صحنه خودم بودم. می‌گویم متأسفانه چون از سر ناچاری بوده.

یعنی فکر می‌کردید می‌توانید با کسی همکاری کنید اما امکانش را نداشتید، یا ایده‌ها طوری بود که باید خودتان اجرا می‌کردید؟

در همین فیلم اخیر اگر طراح صحنهٔ خوب داشتم می‌توانست ایده‌های خوبی بدهد. فیلم پربارتر می‌شد. شش ماه طول کشید تا دکورهای فیلم را ساختم. ولی روز اولی که دکورها همگی آماده شد، وحشتم گرفت. واقعاً نمی‌دانستم که از عهده‌اش برمی‌آیم یا نه. هیچ تجربهٔ طراحی صحنه نداشتم. قبلاً تجربه‌هایی با نور کرده بودم ولی در این کار عمداً به‌سمت نور نرفتم. ولی وقتی اپیزود خواب را گرفتیم، اعتماد به نفس لازم را پیدا کردم. در اپیزود خواب، سادگی مدنظرم بود و در اپیزودهای دیگر دکورهام شسته‌رفته‌تر و درست‌تر شدند. ولی به چیزهایی اصلاً فکر نکردم که یک طراح صحنه به آن‌ها فکر می‌کند. قلعهٔ بزرگی را درست کردم، تمام که شد یک توفان وحشتناک خرابش کرد. چوب ریختیم، طناب کشیدیم، ولی فایده نداشت. دفعهٔ دوم دکور را محکم‌تر درست کردیم.

اسلامی: وجه اشتراکی که بین این فیلم و فیلم چاه وجود دارد، فضای انتزاعی‌اش است و دکور به این فضای انتزاعی کمک کرده است. اگر قرار بود ساختمان نشان داده شود یک زمان خاصی تداعی می‌شد در حالی که الان بی‌زمان و مکان است.

کلاً فیلم‌هایی که من می‌سازم بی‌زمان و مکان است. در فیلم **چاه** سیاه و سفید کار کردم، چون کنترلم در رنگ کم‌تر بود. در این فیلم **اباز هم سیب داری؟** سعی کردم با رنگ کار کنم. هر دهی به یک رنگ است. این رنگ در لباس‌ها و دکورها آمده. ده خواب سفید است، خواب را سفید دیدم. جنگ خشونت است، قرمز است. ده گداها خاکستری‌ست، رنگ خاک. ده هرج‌ومرج همه‌چیز یک‌جور قهوه‌ای تیره است. از روان‌شناسی رنگ‌ها استفاده کردم. این که فضا را بی‌زمان و مکان کنم، دستم را برای طراحی بازتر کرده. وقتی موتور را در کنار اسب می‌آوریم خودبه‌خود به مفهوم جدیدتری

دنبال فضایی سوررئالیستی بودم. معتقدم وقتی چیزی را خیلی غیرعادی می‌کنی، خودبه‌خود تنه می‌زند به استعاره. به‌طرف فرامتنی می‌رود که بیننده خودبه‌خود به لایه‌های دیگرش فکر می‌کند.

می‌رسیم. سنت و مدرنیسم خیلی راحت در کنار هم قرار می‌گیرند و این داستان می‌تواند در زمان‌های مختلف لحاظ شود.

در کنار هم شکل می‌گیرند. به داستانی فکر می‌کنم و بعد فرمش هم می‌آید. حادثه و فرم در کنار هم‌اند بعد پالایش پیدا می‌کنند و به یک‌چیز قشنگ‌تر می‌رسند. راستش فیلم‌نامه در زمان کوتاهی شکل گرفت. متن اول پانزده روزه شکل گرفت و حدود دو ماه بازنویسی‌اش طول کشید.

الهام اولیه‌اش از کجا آمد؟

الهام اولیه‌اش برمی‌گردد به خواب‌هام. دربارهٔ آدمی که سفری را شروع می‌کند. توی فکر حسن کچل فولکلور خودمان بودم. حتی قصهٔ اصلی را هم تغییر دادم. از قصهٔ اصلی این را به‌خاطر دارم که مادر حسن کچل سیب‌ها را تا بیرون در می‌چید و حسن کچل می‌آمد برمی‌داشت. اولش قرار بود این قصه را ببینیم و بعد بگوییم حسن کچل قصهٔ ما طور دیگری‌ست. ولی بعد دیدم شخصیت من می‌تواند متفاوت باشد. دنبال فضایی سوررئالیستی بودم. معتقدم وقتی چیزی را خیلی غیرعادی می‌کنی، خودبه‌خود تنه می‌زند به استعاره. به‌طرف فرامتنی می‌رود که بیننده خودبه‌خود به لایه‌های دیگرش فکر می‌کند.

اسلامی: در سال‌های اخیر فیلم‌هایی در سینمای دنیا ساخته شده که همین لحن هجو را به کار گرفته‌اند، مثل مرد مرده‌ی جارموش یا ای برادر کجایی؟ برادران کوئن. این فیلم‌ها چه‌قدر روی شما تأثیر گذاشته؟

من بی‌ارتباط با سینمای دنیا نیستم. سینمای روز دنیا را دنبال می‌کنم. جالب این است که در کشورهای دیگر هم سینمای ما را به‌دقت دنبال می‌کنند. این یک بده‌بستان فرهنگی‌ست. من فیلم خودم را ساختم، با سینمای دنیا در ارتباطم، ولی با ذهنیت خودم فیلم می‌سازم. موقعی که

شباهنگ: داستان را داشتید و بعد این نوع روایت تصویری را برایش انتخاب کردید، یا چنین روایت و ساختاری در ذهن داشتید و داستان برایش پیدا کردید؟

چاه را ساختم، همه می‌گفتند این تجربه‌ها در غرب شده. من می‌گفتم نشده. وقتی فیلم در جشنوارهٔ کلرمونت انتخاب شد که جشنوارهٔ معتبری به‌حساب می‌آید، خوشحال شدم. چاه **کمی شبیه فیلم‌های روسی‌ست.**

انکار نمی‌کنم. به‌هرحال تمام تئوری‌های مونتاژ در یک دوران طلایی در روسیه شکل گرفته و من شیفتهٔ آن دورانم. این تأثیر را انکار نمی‌کنم. الان هم **عشق سگی** یا **۲۱ گرم** را که می‌بینم، به‌شدت شگفت‌زده می‌شوم. دوست داشتم سر صحنه‌شان باشم.

شباهنگ: البته تجربه‌های آن‌ها هم اتفاقات خلق‌الساعه نیست، بلکه محصول تجربه‌هایی‌ست که قبل‌تر اتفاق افتاده.

بله. آن‌ها پشتوانه‌شان برمی‌گردد به ادبیات آمریکای جنوبی. آن فیلم‌ها الگی شکل نگرفته. نویسنده‌شان اصلاً این‌طوری فکر می‌کند. این برمی‌گردد به ادبیات‌شان. خب، من هم وامدار ادبیاتم. این نیست که فقط از سینما گرفته باشم. از شعر هم گرفته‌ام.

اسلامی: چه فیلم‌های دیگری بوده که روی‌تان تأثیر گذاشته؟

خیلی فیلم‌ها. مثلاً **دیگران** رویم تأثیر زیادی گذاشت. باور نمی‌کردم یک فیلم خوش‌ساخت تجاری بتواند وارد لایه‌ای از ذهنم بشود که به خودم فکر کنم. باعث شد از ترس یک شب چراغ خانه‌ام را روشن بگذارم و به این فکر کنم که من روحم یا جسم.

فیلم‌بردارها چی؟ کسی هست که کارش را با هیجان تعقیب کنید؟

معلوم است. مشکل این است که مجبور می‌شویم بیش‌تر به سینمای آمریکا ارجاع بدهیم، چون با سینمای خیلی از کشورها آشنا نیستیم. توی اروپای شرقی چندتا فیلم‌بردار خیلی خوب هست که اسم‌هاشان را نمی‌دانم. ولی شخصاً سبک فیلم‌برداری اروپای شرقی را بیش‌تر دوست دارم. مثلاً فیلم‌بردارهای آمریکایی و اروپای غربی نور را در همهٔ صحنه‌ها بالانس می‌کنند، درحالی‌که اروپای شرقی‌ها می‌گذارند صحنه آن‌قدر پرنور بشود که هیچ‌چیز دیده نشود و حالت ضدنور پیدا کند. یک نمونه که اصلاً یادم نمی‌رود فیلم **سرهنگ ردل** بود که فیلم‌برداری‌اش بسیار خاص بود.

شباهنگ: کارهای داریوش خنجی چی؟ یادم است فیلم اغذیه‌فروشی خیلی شاخص بود.

از خنجی فیلم **هفت** فینچر یادم است که دوربین روی دست‌هاش محشر است. به‌هرحال خیلی فیلم‌بردارها را دوست دارم. گرگ تولند را در فیلم‌برداری سیاه و سفید خیلی دوست دارم. نیک ویست که استاد محشری‌ست؛ روبی مولر، استورارو. می‌توانم بگویم که از استورارو در **آخرین امپراتور** تا حدی تأثیر گرفته‌ام. بیش‌تر تأثیر را از فیلم‌بردارهای سینمای آمریکا می‌گیریم، چون آن‌های دیگر را کم‌تر می‌شناسیم. البته شاید بگوییم هالیوود فیلم‌بردارهای دیگر را هم جلب می‌کند، همه‌شان آمریکایی نیستند.

در مقام فیلم‌نامه‌نویس به‌نظرم خیلی موضوع سختی را انتخاب کرده‌اید. چون این خطر وجود دارد که این هجویه مبتذل شود و یا از طرف دیگر ممکن است گنگ و مبهم شود. چه‌طور روی این مرز حرکت کردید؟

گفتم که، قصدم این بود که فیلم‌نامه را هم متفاوت کنم. می‌خواستم از شکل کلاسیک فیلم‌نامه‌نویسی فاصله بگیرم. حتی به این آگاه بودم که فیلم‌های اپیزودیک در سینما خوب جواب نداده‌اند. کارگردان‌های خیلی خوبی داریم که فیلم‌های اپیزودیک ساختند، ولی موردی ندیدم که این فیلم‌ها خیلی خوب از آب دربیایند. بااین حال این شیطنت به سراغم آمده بود که این کار را تجربه کنم. فکر کردم **عشق سگی** ایناریتو هم یک فیلم اپیزودیک است، اما تجربهٔ تازه‌ای‌ست. وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم درامش یک درام خطی‌ست. از تصادف، استفادهٔ فوق‌العاده‌ای می‌کند تا بخش‌های مختلف را به هم پیوند بدهد. یک شکل دیگر آن به حالت خطی مد نظر من بود. داستانی ساختم که به حالت خطی روایت بشود. یک آدمی سفری را شروع می‌کند، با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود و به نتیجه‌ای می‌رسد. این قصهٔ رویی‌ست، اما فیلم من دربارهٔ مردم است. مردم‌اند که درواقع داستان را می‌سازند. قصهٔ مردمی‌ست که به شکل‌های مختلف درگیر خودشان‌اند. قصدم این بود که با توجه به تجربه‌ای که در فیلم کوتاه داشتم، چندتا فیلم کوتاه بسازم. درام در فیلم کوتاه به شکل متفاوتی‌ست. گره‌افکنی و گره‌گشایی در فیلم کوتاه شکل دیگری دارد. باید جزئیات را بگذاری کنار و اصل مطلب را بگویی. توی فیلم بلند این امکان را داری که شخصیت‌هات را خوب پرورش بدهی. اما در فیلم کوتاه این امکان را نداری. مجبوری تیپ بسازی تا داستان پیش برود. من هم همین کار را کردم. در ابتدا دو نفر را مشخص کردم و بعد به داستان‌های فرعی پرداختم. درواقع این داستان‌های فرعی مهم است.

در داستان‌های کهن ما معمولاً کسی راه می‌افتد، وادی به وادی می‌رود و همه‌جا عملی قهرمانانه انجام می‌دهد و درنهایت به پادشاهی می‌رسد و رستگار می‌شود. این‌جا جور دیگری است. این الگو از کجا آمد؟

همهٔ این‌ها برمی‌گردد به این‌که تصمیم داشتم کار متفاوتی بکنم. می‌خواستم سنگ بزرگ بردارم، حتی در فیلم‌نامه. به‌هرحال با فولکلور خودمان آشنا هستم، حتی در قالب قصه‌های مادربزرگ. حتی می‌خواستم آن‌ها را هم تغییر بدهم، تا به یک مفهوم دیگر برسم. این‌که چه‌طور این قصه‌ها در ذهنم شکل گرفته؛ ممکن است یک تصویر باشد، یا یک خواب... یک جا سه تا گدا را کنار هم دیدم، فرمی در ذهنم شکل گرفت. بعد خواب شهری را دیدم که همه توش گدایی می‌کردند. خودبه‌خود این فضای سوررئالیستی به ذهنم آمد. آرام‌آرام این تکه‌های کوچک را در ذهنم شکل دادم.

این قصه‌ها آن‌قدر منسجم هستند که آدم فکر می‌کند باید از یک ذهنیت مشخص نشأت گرفته باشد.

این انسجام به تدریج در تکنیک‌های فیلم‌نامه‌نویسی شکل گرفت. می‌گویند با قلب‌تان فیلم‌نامه را بنویسید و با مغزتان بازنویسی کنید. در مرحلهٔ اول همهٔ این‌ها را کنار هم چیدم و بعد آرام‌آرام لایه‌هایش را غنی کردم. طبیعی‌ست که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویری از عده‌ای گدا مشکلی را حل نمی‌کرد. آمدم به این‌ها مفهوم دادم. علاوه بر این‌ها خواستم به یک فرم ادبی هم نزدیکش کنم. گروتسک مد نظرم بود. از زمان فیلم **خواب تلخ** این مدل در ذهنم بود که دوتا احساس کاملاً متضاد را در کنار هم بیاوریم. در **خواب تلخ** چندش و خنده بود، و در این‌جا ترس و خنده است. در **توطئهٔ خانوادگی** هیچکاک صحنه‌ای هست که ترمز ماشین را بریده‌اند و زن و مرد داستان هم مست کرده‌اند و قرار است پیچ جاده را بیایند پایین. تماشاگر، هم به مستی آن‌ها می‌خندد و هم نگران‌شان است. این تجربه‌ها در تاریخ سینما هم شده. در ادبیات هم شده. تجربهٔ خیلی سختی‌ست. شکل ساده‌ترش حتی در **ای برادر کجایی؟** هم شده.

اسلامی: نمونهٔ درخشانش مرد مرده‌ی جارموش است. ای برادر کجایی؟ در فضای کمدی جلو می‌رود، ولی در فیلم جارموش کاملاً احساس کمیک را در کنار احساس جدی قرار می‌دهد. مثلاً در صحنهٔ پایانی‌اش که استعارهٔ مرگ است اصلاً تماشاگر احساس کمیک ندارد. هم‌جواری خیلی جالبی‌ست.

این احساس‌ها مد نظرم بود.

خرده‌داستان‌های فیلم شما خیلی بدیع است، اما خط کلی‌تان کاملاً کلاسیک است. این که دو نفر راه می‌افتند و منزل به منزل پیش می‌روند همان‌قدر کلاسیک است که درام. مثل ادیسه‌ی هومر است. چیزی که در فیلم‌نامه‌تان دیده می‌شود کنش‌محوری‌ست. یعنی ماجرا پشت ماجرا. به این چه‌قدر آگاه بودید.

درواقع تمام تلاشم در فیلم‌نامه این بود که دهات با هم فاصله نداشته باشند. تلاشم این بود که شخصیت‌های قدرت‌مند داستان را اصلاً رو نیاورم. یعنی یک لایهٔ پنهانی باشد که کنترل‌کننده‌ها این آدم‌ها هستند. این نکته را تقویت کردم که کنش‌ها داستان را پیش ببرند. اما در یک مرحله فیلم را به عده‌ای نشان دادیم و فهمیدیم تماشاگران برخی لایه‌ها را نگرفتند. لایه‌ها آن‌قدر شتاب‌زده بود که کسی نمی‌فهمید چه خبر است. بعد مجبور شدیم ریتم فیلم را کند کنیم. از ترس این که نکند داستان افت کند طوری آن را طراحی کرده بودم که افت نکند. اما آن‌قدر شتاب‌مان زیاد بود که آخرش یک‌سری تصاویر درهم و برهم در ذهن تماشاگر شکل می‌گرفت. به‌هر حال کنش‌محور است.

از این نظر فیلم یادآور فیلم‌های ایندیانا جونز است. خود اسپیلبرگ هم این مدل را از فیلم‌های شزم و شاهین و فیلم‌های سریالی دههٔ ۱۹۳۰ گرفته.

شباهنگ: در شهر گداها داس‌داران را نشان می‌دهید. آن‌ها دیگر یک عده سوار سیاه‌پوش و ترسناک نیستند رفتارشان طوری‌ست که می‌شود به‌شان خندید.

داس‌داران در هر جایی سیاست خاص خودشان را دارند. در ده «خواب» اصلاً با مردم کاری ندارند چون با مردم‌شان راحت‌اند. هر کسی که از خواب بیدار می‌شود، دستگیرش می‌کنند و می‌برند به یک ناکجاآباد. در ده «هرج و مرج» این‌ها حضور آشکار ندارند، آب را گل آلود می‌کنند و ماهی می‌گیرند. در ده دیگر حتی شکل ظاهری‌شان هم فرق می‌کند و واکنش‌هاشان هم طور دیگری‌ست. یعنی ضعیف‌ترین نیروهاشان را در شهر گداها گذاشته‌اند. زمانی که راه‌حل دیگری ندارند، آدم‌ها را می‌کشند.

دفن کردن آدم‌ها تا گردن در خاک ایدهٔ خیلی خوبی است. چون نمی‌کشند، درواقع فلج می‌کنند.

قصد داشتم آن‌ها را آدم‌های باهوشی نشان بدهم. احمق‌ترین‌شان همانی است که این‌ها را از ده گداها بیرون می‌اندازد.

اسلامی: این شخصیت یک‌ذره شبیه پیر مرد خنزرپنزری هدایت نیست؟

به‌هر حال **بوف کور** را خوانده‌ام. انکار نمی‌کنم. ممکن است تحت تأثیرش باشم. آگاهانه نیست. علاوه بر این در ادبیات کهن ما هم هست. هدایت هم از همان‌ها گرفته. در خارج از کشور آن‌قدر دربارهٔ این فیلم گفتند که این یک «مد مکس» ایرانی‌ست که حد نداشت. و من اصلاً **مد مکس** را ندیده‌ام. بعد فهمیدم آن‌ها هم یک‌سری فیلم‌های بی‌زمان و مکان‌اند. یک نمونه‌اش را در میلان خریدم، ولی هنوز وقت نکرده‌ام ببینم. حتی وقتی پرسیدند چه‌قدر از **مد مکس** الهام گرفته‌اید؟ جواب دادم **مد مکس** از من الهام گرفته.

اتفاقاً ژان کلود کری‌یر همین را می‌گوید. می‌گوید روایت اپیزودیک خطی، روایت شرقی‌ست و غربی‌ها این فرم را از شرق گرفته‌اند. در مورد کنش‌محوری که صحبت کردیم، می‌توانم اضافه کنم که دیالوگ‌ها در سطح نازلی به فیلم کمک می‌کند. در کل فیلم فقط یکی‌دوتا دیالوگ یادم است که نقش مهمی در فیلم بازی می‌کند. مثلاً جایی که مرد بعد از آن‌که غذا می‌خورد به زن می‌گوید: «زن من می‌شی؟» زن می‌گوید: «شکمت سیر شد؟» از این‌جور دیالوگ‌ها کم است.

بعضی دیالوگ‌ها را برای این که فیلم طولانی نشود حذف کرده‌ام. یک‌جای دیگر هم در فیلم بود که برعکس این دیالوگ را مرد به زن می‌گفت. خیلی از این شوخی‌ها حذف شد. چون سینمای ما براساس دیالوگ جلو می‌رود، و در فیلم‌های ارزش‌مندمان دیالوگ نقش محوری دارد، دوست داشتم سهم کم‌تری به دیالوگ بدهم. شاید بعضی جاها لطمه زده. شاید می‌شد دیالوگ‌ها را شسته‌رفته‌تر کرد.

شباهنگ: یک صحنه هم هست که جگر می‌گذارند لای نان به مرد می‌دهند، در نماهای بعدی لای نان چیزی نیست. این نوع اشکالات چندان هم مهم نیست، ولی آدم را اذیت می‌کند.

خدا را شکر شما یک مورد را دیده‌اید. فیلم من پر از این غلط‌هاست.

چرا این اتفاقات می‌افتد؟

مشخص است. سرمایه‌گذار کار خودم بودم. خیلی کارها را خودم انجام می‌دادم. منشی صحنه هم نداشتم. دلیلش هم کاملاً اقتصادی بوده. یکی از دوستانم هم عکاس بود،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هم فیلم‌بردار پشت صحنه بود، در مورد دکور هم کمک می‌کرد، کار منشی صحنه را هم انجام می‌داد. تلاشش را هم کرد، گله نمی‌کنم. ولی اگر یک منشی صحنهٔ تمام‌وقت داشته باشید، حتماً کار بهتر می‌شود. در تدوین خیلی از این مشکلات را پوشاندیم ولی هنوز هست. همهٔ این‌ها برمی‌گردد به فاجعهٔ کمبود سرمایه.

فیلم‌برداری چه‌قدر طول کشید؟

سه ماه. بیست روزش هم به‌خاطر جابه‌جایی دکور بود. یک‌بار توفان آمد و دکورمان را به‌کل نابود کرد. و تولید فیلم به قیمت بدهی وحشتناک من ادامه پیدا کرد. فیلم می‌توانست با یک حمایت درست و حسابی بسیار راحت‌تر ساخته شود. اگر می‌توانستم دو تا بازیگر معروف هم بگذارم، اکرانش تضمین می‌شد. مگر منشی صحنه هزینه‌اش چه‌قدر است؟ اما من این هزینه را صرفه‌جویی می‌کردم تا در جاهای دیگری خرج کنم. در زمینهٔ فیلم‌برداری هم کشورمان استعدادهای زیادی دارد. علی‌محمد قاسمی الان در گرجستان دارد فیلم‌برداری می‌کند. او یکی از فیلمسازان مستعدی‌ست که باید سرمایهٔ کلان در اختیارش قرار بگیرد. تمام کشورهای اطراف از نظر لابراتوار و فیلم‌بردار محتاج ما هستند. به‌تدریج دارد راه‌هایی باز می‌شود. مشکل وسیله داریم که گاهی با ابتکارهای خاصی مشکل را حل کرده‌ام. مثلاً یک بلیزر خریدیم، سقف‌اش را برداشتم، درهاش را کندم و یک کرین خاص طراحی کردم که نتیجه‌اش را در فیلم می‌بینیم.

اسلامی: از استدی‌کم هم استفاده کردید؟

از استدی‌کم خودم استفاده کردم، استدی‌کم ویژه‌ای که با کش و طناب و وسایل ابتدایی درست کرده‌ام!

پس عکس‌های پشت صحنهٔ فیلم باید خیلی جالب باشد. چه‌طور این‌قدر تصویرها بدون تکان است؟

تمام فنرهای بلیزر را برداشتیم و نرم کردیم. باد لاستیک‌ها را کم کردیم. به‌صورت ضربدری دوربین را با کش بستم و خودم روی کش‌ها خوابیدم تا تکان نداشته باشد.

ظاهراً در ساعات طلایی هم زیاد کار کردید.

صحنه‌ای که مرد دنبال موتورسوار می‌دود در فاصلهٔ زمانی‌ای گرفته شده که آفتاب رفته و هنوز شب نشده. یازده غروب طول کشید تا این صحنه را بگیریم. هر روز فقط چهار دقیقه وقت داشتیم. می‌دانید که در این زمان کم چه استرسی بر گروه حاکم می‌شود.

یکی از مشکلات فیلم‌برداری در ایران از همین جا ناشی می‌شود. مشکلاتی که فیلم‌بردار را سوق می‌دهد که به‌جای ساعت طلایی در ساعت عادی کار بکند، و تصویر لو می‌دهد که در چه ساعتی کار شده. وقتی یازده روز زحمت می‌کشید که این صحنه را بگیرید، تأثیرش این است که تماشاگر یک تصویر فوق‌العاده می‌بیند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همه‌جای دنیا این‌طوری‌ست که هزینهٔ کلانی را صرف تحقیق و طراحی بعضی چیزها می‌کنند. می‌دهند لنز مخصوص می‌سازند. دکور را با فیلم‌برداری هماهنگ می‌کنند. وسایل نوری خاص تولید می‌کنند. خب. من نمی‌توانم این هزینه را به کسی تحمیل کنم.

وقتی می‌گویم سرمایه‌ام را آتش زده‌ام به‌خاطر همین صحنه‌هاست. همه‌جای دنیا این‌طوری‌ست که هزینهٔ کلانی را صرف تحقیق و طراحی بعضی چیزها می‌کنند. می‌دهند لنز مخصوص می‌سازند. دکور را با فیلم‌برداری هماهنگ می‌کنند. وسایل نوری خاص تولید می‌کنند. خب، من نمی‌توانم این هزینه را به کسی تحمیل کنم. در ایران هیچ هزینه‌ای برای طراحی وسایل صرف نمی‌شود. کم‌تر کارگردانی هم هست که به این موضوع بپردازد.

نتیجهٔ این ماجرا این است که در سینمای ما مگر چند تا فیلم هست که اهمیتش به‌خاطر جنبهٔ بصری‌ست. من الان فقط مورد دونده یادم است.

خوب شد به **دونده** اشاره کردید. فیلم‌برداری **دونده** یک سال طول کشید. فیلم‌هایی هم داریم که فیلم‌برداری‌شان شش ماه طول کشیده.

پایان فیلم کمی با روند فرمی فیلم در تعارض است. چند تا حدس زدم که هیچ‌کدام درست درنیامد. یکی‌اش این بود که مرد برگردد پیش پدر و مادرش. اما پایان فیلم به‌شدت دراماتیک شد. برای مرد ضرب‌الاجل زمانی ایجاد کردند که باید به حالت دو خودش را برساند به گورستان تا بقیه را نجات بدهد. پایان‌بندی انگار از دل روایت نمی‌آید.

نمی‌خواهم از پایان‌هایی که قصد داشتم برای فیلم بسازم حرف بزنم. پایان فعلی متمرکز است بر داس‌داران به‌عنوان یک قدرت. اول فیلم اشاره می‌شد که داس‌داران کی بودند و چه کار کردند. در انتها فرماندهٔ داس‌داران می‌گوید: «این مرد می‌تواند کمک خوبی برای ما باشد، می‌گذاریم برای خودمان کار کند.» این حس به‌وجود می‌آید که خود مرد عملاً یک داس‌دار می‌شود. با توجه به پرداخت صحنه می‌خواستم این تصور ایجاد بشود. می‌خواستم تماشاگر حس کند این مسابقه از پیش برای او تعیین شده. اگر نتوانستم این مفهوم را دربیاورم، ضعف من است، ولی می‌خواستم او خودش یک‌جور داس‌دار بشود.

به‌نظرم زمینه‌اش فراهم نیست. مخملباف توی هنرپیشه یک‌دفعه تصمیم گرفت که در صحنهٔ پایانی دختره دیگر لال نباشد. وقتی فیلم را دوباره می‌بینیم باور نمی‌کنیم. فکر این‌که مرد داس‌دار بشود، باید از یک‌جایی کاشته بشود.

داس‌داران به‌راحتی می‌توانستند او را دستگیر کنند. هیچ تحولی در شخصیت ما اتفاق نیفتاده.

شباهنگ: فکر می‌کنم پایان فیلم خوش‌بینانه است. خود فیلم کاملاً بدبینانه است و هیچ راهی پیش پای کسی نمی‌گذارد. مرد ایلیاتی که شکم‌پرست است و ادای قهرمان‌ها را درمی‌آورد، از جایی که با دختر همراه می‌شود کمی رشد می‌کند، اما عوض نمی‌شود. ولی در نمای آخر به نیت زنی می‌دود که آن‌جا اسیر است. فکر کردم فیلم می‌خواهد بگوید عشق رهاننده است و اصلاً فکر نکردم که او هم داس‌دار شد.

همهٔ این‌ها هست، اما شاید پایان فیلم تحت تأثیر لایه‌های دیگر قرار گرفته. اصلاً قصد راه‌حل دادن نداشتم. از نظر من اوضاع حتی بدتر هم شده.

مرد کسی بود که قدمی برای کسی برنمی‌داشت. اما حالا برای نجات بقیه تلاش می‌کند. این یک تحول است.

تحول نیست. این شخصیت هیچ ذهنیتی از دیگری ندارد. هر کاری می‌کند غریزی است. آخرش هم که می‌دود، عملش غریزی‌ست. او می‌داند خوردن یعنی چی، می‌داند زن یعنی چی، اما به‌راحتی می‌تواند برای نجات خودش بچهٔ شیرخواره را قربانی کند و آن را از کلبه پرت کند بیرون.

اسلامی: بازیگرش تأثیر دارد. بازی بازیگرش خوب است، اما به نسبت این تعریفی که از شخصیت می‌دهید، بلاهت‌اش کم است. در چشمانش هوشمندی هست. تصویری که شما الان ارائه می‌دهید خیلی اغراق‌آمیز است. ناخودآگاه آدم یاد صیاد در فیلم حسن کچل علی حاتمی می‌افتد. در چهرهٔ صیاد این بلاهت بیش‌تر بود.

شخصیت فیلم این ویژگی را دارد که هر جا گیر می‌کند

می‌تواند فرار کند. قدرت‌بدنی خوبی دارد که برمی‌گردد به خصوصیات فیزیکی‌اش. حتی نمی‌داند که می‌تواند خیلی کارهای دیگر هم بکند.

راجع به شخصیت حرف می‌زنید، من از بازیگر گفتم. می‌گویم بازیگرتان شاید از این نظر با تعریفی که ارائه می‌دهید متعارض است. وقتی به شکل ثابت نشانش می‌دهید در نگاهش بلاهت نیست، کنش فیلم‌نامه به او بلاهت را نسبت می‌دهد.

احتمال دارد. به‌هرحال توانایی من در بازی گرفتن همین بود.

شباهنگ: از چشم‌هاش بگذریم، خیلی خوب بازی کرده!

اسلامی: خوب است، اما با تعریفی که از شخصیت ارائه شد تعارض دارد.

این شخصیت به‌هرحال به آگاهی‌هایی می‌رسد اما حتی دویدن آخرش هم غریزی‌ست. برای به‌دست‌آوردن زمین یا دختر می‌دود. اما یک لایهٔ دیگر هم هست. حالا یک قدرت دیگر را بر خودش حاکم کرده.

برعکس زن که خیلی آگاه است.

می‌توانیم بگوییم که زن جای مغز مرد عمل می‌کند. هر جایی مرد گیر می‌کند زن است که فکر چاره می‌کند.

حتی فقط این زن هم نیست. اصولاً زن‌های فیلم باهوش‌اند. مردها اغلب دنباله‌رو هستند.

شباهنگ: این در داستان‌های کهن ما هم هست. مثلاً در داستان ملک‌جمشید هم زن‌هایی که اسیرند جای شیشهٔ عمر غول را می‌دانند.

اسلامی: نکتهٔ خاصی باقی نماند؟

نکتهٔ خاص این است که از فیلم‌های مستقل باید حمایت شود. جوان‌ها دارند می‌آیند. آن‌ها به‌هرحال فیلم خودشان را خواهند ساخت، چه ازشان حمایت بشود، چه نه. وقتی حمایت نمی‌شوی، جری‌تر می‌شوی. من زندگی‌ام را برای این فیلم گذاشته‌ام، نمی‌دانم چه اتفاقی در آینده می‌افتد. ولی در تدارکم که فیلم بعدی‌ام را بسازم.

من جزو کسانی هستم که معتقدم در این بحرانی که سینمای ایران گرفتارش است، جوان‌ترها باید بیایند جایگزین بشوند. ولی اگر فکر می‌کنید به‌طور طبیعی بقیه کنار می‌کشند که عده‌ای دیگر بیایند جای آن‌ها را بگیرند، این کمی ساده‌اندیشی‌ست. این اتفاق نخواهد افتاد.

ما اصلاً نمی‌خواهیم کسی کنار بکشد.

طبیعی‌ست. هر کسی که وارد می‌شود فضایی را اشغال می‌کند.

خب، این فضا اشغال خواهد شد. همه‌جای دنیا از فکرهای جدید استقبال می‌شود. آدم‌های جدید فکرهای جدید دارند. کسانی هستند که انرژی بیش‌تری دارند.

می‌شود تشخیص داد که حرکتی در فیلمسازان جوان شکل گرفته و اتفاق‌های خیلی خوبی در این سال‌ها افتاده که اگر چشمی صادق باشد می‌تواند این واقعیت را ببیند.

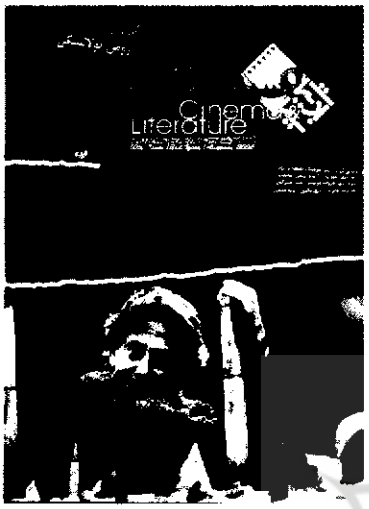
شباهنگ: شاید لازم است بخش خصوصی وارد بشود و این امکانات را در اختیار بگذارد.

ما حتی انتظار سرمایه‌گذاری نداریم. عوامل بازدارنده آن‌قدر زیاد است که حد ندارد. می‌خواهیم حداقل این عوامل را برای‌مان کم‌تر کنند. ◀

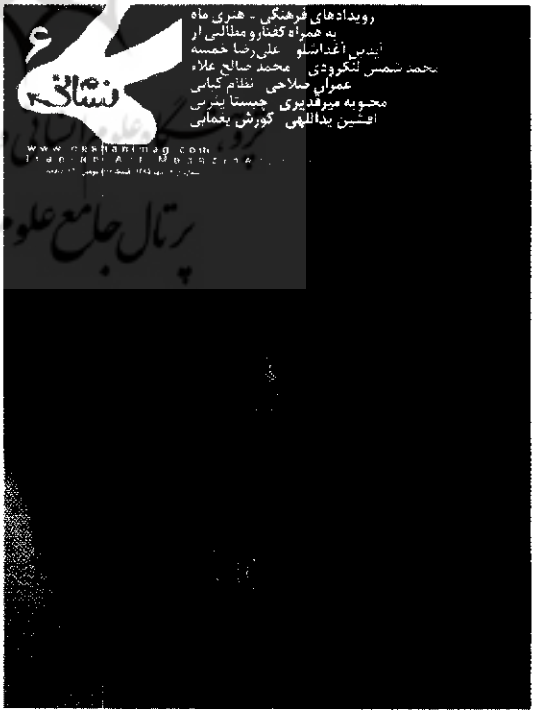
عکس‌ها از زندگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معرفی فصل‌نامهٔ سینما و ادبیات شمارهٔ (۱۰)



دهمین شمارهٔ فصل‌نامهٔ **سینما و ادبیات** منتشر شد. در بخش سینمای جهان این شماره، به زندگی و آثار رومن پولانسکی پرداخته شده و می‌توانید مطالبی را تحت عنوان «غریبه‌ای در غرب» از همایون خسروی دهکردی، «مردی که آن‌جا نبود» به قلم محسن آزرم، «بازتاب دوران کودکی پولانسکی» از راجر ابرت ترجمهٔ ابراهیم حکیمی بخوانید. در بخش سینمای ایران، از علی‌رضا مجایی مقاله‌ای تحت عنوان «نظری بر سینمای حاتمی‌کیا» به چاپ رسیده است و نیز مطلبی نوشتهٔ کیوان پاکفر که به نقد فیلم **باغ‌های کندلوس** اختصاص دارد. از فرزانه کرم‌پور داستان «زیر برف» در بخش داستان کوتاه خواندنی‌ست و همچنین شعرهای چاپ‌نشدهٔ سیدرضا علوی. در بخش بعدی که عنوان آن نقد و بررسی است می‌توانید دو نقد از نیلوفر نیاورانی بر روی رمان «آداب بی‌قراری» نوشتهٔ یعقوب یادعلی و مجموعه داستان «مرغ عشق» نوشتهٔ عدنان غریبی را بخوانید. در زمینهٔ مباحث تئوریک و نظری، مقالهٔ «معانی رادیکال برای نقد» از تری ایگلتون ترجمهٔ امیرهوشنگ افتخاری راد را می‌توانید بخوانید. همچنین برای طرفداران تعاریف رمان ایرانی و نحوهٔ نگاه امروزی به این مقوله: می‌توانید مقالهٔ «رمان ایرانی چگونه داستانی است؟» را به قلم محمدرضا پورجعفری بخوانید و درعین حال مطلب امیرحسین خورشیدفر و فرشته احمدی دربارهٔ گونه‌شناسی داستان شهری و ارتباطی ارگانیک با مقالهٔ قبلی‌ست و قابل توجه است.



معرفی ماهنامه نشانی

شمارهٔ تازهٔ مجلهٔ **نشانی** (که صاحب امتیاز و مدیر مسئولش محمد صالح‌علاء و سردبیرش رضا مهدوی هزاره است) منتشر شد. این مجله با سر و شکل جذاب به‌صورت چهاررنگ منتشر می‌شود و پر است از قطعه‌های ادبی موجزی که جا برای عکس‌ها و طراحی باقی می‌گذارند (همچنان که از مجله‌ای که نام صالح‌علاء را یدک می‌کشد انتظار می‌رود). از جمله مطالب این شماره می‌توان به گفت‌وگویی با محبوبهٔ میرقدیری، مطالبی دربارهٔ آیدین آغداشلو و چیستا یثربی، نوشته‌ای از علی‌رضا خمسه، و شعرهایی از محمد شمس لنگرودی... و یادداشتی از مرحوم عمران صلاحی اشاره کرد. مجلهٔ **نشانی** به شکل غیرمنتظره‌ای شبیه هیچ نشریهٔ دیگری نیست و این خودش ویژگی مهمی محسوب می‌شود.

پرتال جامع علوم انسانی