پرونده ماه

گفت‌وگو با مهرداد اسکویی

مستندساز فردی فرهنگی است

مهرداد اسکویی (متولد ۲۱ شهریور ۱۳۴۸ تهران) تا پیش از نامگذاری روز ملی سینما نگران این بود که روز تولدش مقارن هیچ مناسبتی نیست؛ اما حالا می‌توان حدس زد که او از این اتفاق تا چه حدی خوشحال است. اسکویی فارغ‌التحصیل دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر در رشته کارگردانی سینما در سال ۱۳۷۵ و حرفه او عکاسی مستند است و از همین راه روزگار می‌گذراند.

او تاکنون حدود ۲۴ فیلم ساخته است. ابتدا هفت فیلم کوتاه داستانی و بعد هفده فیلم مستند. مستندهایش تا سال ۱۳۸۳ از سی دقیقه تجاوز نمی‌کردند؛ اما پس از آن دست به ساخت مستندهای میان‌مدت ۵۰ تا ۶۰ دقیقه‌ای زده است.

اسکویی تا به حال در بیش از سیصد جشنواره بین‌المللی شرکت کرده که حدود هفتاد حضور آن با دریافت جایزه همراه بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاه ما در دنیای فیلم کوتاه، معمولاً متوجه آثار داستانی است. بهتر است شما از دید حرفه‌ای، فیلم کوتاه مستند را برای خوانندگان تعریف کنید.

همه ما فیلم مستند را می‌شناسیم. این‌که فیلم مستند کوتاه، کوتاه‌مدت، میان‌مدت یا بلندمدت ـ که قابلیت پخش در سینما را هم دارد ـ بیشتر به مدت زمانش برمی‌گردد و البته ساختاری که برای آن نوع فیلم‌ها تعریف می‌شود. به بیان دیگر، فیلم مستند کوتاه، فیلم کوتاهی است که مستند نیز هست؛ به همین سادگی.

آیا فیلم کوتاه را دریچه‌ای به کار کردن دنیای حرفه‌ای سینما می‌دانید؟

به نظر من فیلم کوتاه داستانی و حتی مستند مقدمه‌ای برای ورود به عرصه حرفه‌ای‌تر نیست. به اعتقاد من این فیلم‌ها در ذات خود می‌توانند کاملاً حرفه‌ای باشند؛ به این معنی که ما در دنیا، فیلم‌سازان برجسته‌ای را می‌شناسیم که سال‌هاست فیلم کوتاه داستانی می‌سازند؛ مثل یک فیلم‌ساز مشهور اسپانیایی ـ که الآن نامش را در خاطر ندارم. او فیلم‌ساز بسیار مطرحی است و بیش از شصت فیلم ساخته؛ و در آن‌ها از مطرح‌ترین بازیگران اسپانیایی سود برده است. او اثری هم در جشنواره سینمایی جوان داشت که برایم بسیار عجیب بود؛ یک فیلم کوتاه داستانی، که همه‌چیز آن به‌طور کامل حرفه‌ای بود؛ بازیگران، میزانسن‌ها و دوربین، همه و همه.

پس با این نگاه مخالفید که بعضی‌ها فیلم کوتاه را صرفاً فیلم آماتوری به شمار می‌آورند؟

ببینید، من آماتور را از منظر دیگری می‌بینم. حتی همان فیلم‌ساز مطرح اسپانیایی را می‌توان آماتور دانست؛ از این لحاظ که او یک مهندس معمار است و از این راه زندگی می‌کند؛ اما در فیلم‌های کوتاهش، برخی افراد مستعد غیرحرفه‌ای بازی کردند که بعدها مطرح شدند و به سینمای اسپانیا راه یافتند؛ همین‌طور افراد زیادی در طراحی صحنه و فیلم‌برداری. به علت این‌که او فیلم‌ساز شناخته شده‌ای است، دنیا هم او را به‌عنوان سازنده فیلم‌کوتاه می‌شناسد و دیوارهای خانه‌اش را با جوایز ملی و بین‌المللی قاب گرفته است. این فیلم‌ساز با این سابقه کاری به جایی می‌رسد که بازیگران حرفه‌ای سینما حاضرند به رایگان در فیلم‌های او کار کنند.

پس شما معتقدید که فیلم کوتاه می‌تواند محملی برای تجربه کردن و تربیت نیروهای آینده سینما باشد؟

بعضی‌ها معتقدند فیلم کوتاه، سیاه‌مشق است. من این را از این منظر قبول دارم که فرد در یک مقطع، با حداقل‌ها شروع می‌کند. مثل خیلی از فیلم‌هایی که بچه‌ها در آغاز، در سینمای جوان کار می‌کنند. اما این لزوماً به این معنی نیست که ما بخواهیم فقط کار این بچه‌ها را تجربی بدانیم. آماتور بودن فیلم‌ساز تجربی، یعنی این‌که او دائم در حال تجربه کردن است و امکان دارد راهبرد جدیدی را پیدا کند. بسیاری از چیزهایی که وارد زبان سینمای حرفه‌ای جهان می‌شود؛ ریشه در فیلم‌های زیرزمینی و مستقل کوتاه و تجربی و داستانی و مستند دارد. یعنی فیلم‌ساز با بودجه و امکانات کمتر، چیزی را تجربه می‌کند؛ اما چون این مقوله چندان با گیشه و اکران در ارتباط نیست، می‌تواند به تجربه‌های نو دست یابد. بسیاری از تجربه‌ها ممکن است شکست بخورند؛ اما امکان دارد چند مورد از آن‌ها هم وارد زبان و نگرش سینمایی شوند. در این زمینه کم نیستند فیلم‌های کوتاه مستند، داستانی، انیمیشن و مبحث جدید «داکیومیشن»(Documation). اما راجع‌به گونه اخیر فیلم‌ها مثل کارهای نورمن مک لارن که تلفیقی است از مستند و انیمیشن، دوره اخیر جشنواره «سینما حقیقت»، بخشی از آن را به‌عنوان کارگاه آموزشی اختصاص داد؛ البته این مبحث هنوز چندان تعریف نشده اما در مسیر آزمایش و تجربه است. به اعتقاد من سینمای مستند کوتاه، قائم‌به‌ذات است، یعنی وامدار سینمای دیگری نیست. این سینما زبان ویژه خود را دارد. شاید شما در این سینما، وقت زیادی برای شخصیت‌پردازی نداشته باشید و بخواهید تیپ ارائه کنید.

مثلا با کوتاه‌شدن گفتار متن؟

اگر مستند باشد، آن یک بخش جزئی است؛ ولی در اثر، فیلم، خودش را کامل می‌کند. یعنی شما با یک اثر مواجه هستید؛ یک فیلم کوتاه.

اما آیا این تجربه، آینده دارد؟

بله؛ آینده اثر در عین حال می‌تواند در درون آن باشد. ما می‌توانیم فیلم‌سازهایی تربیت کنیم که با پیش‌بینی مسائل مالی می‌توانند سال‌ها فیلم کوتاه مستند یا داستانی یا انیمیشن بسازند. به‌عنوان مثال، دوستی به نام رضوی- از سازندگان موفق فیلم‌کوتاه کشور - فیلمی پانزده دقیقه‌ای ساخته با هزینه ۱۶ میلیون تومان. برای مثال می‌گوید: «روزی یک پلان می‌گرفتیم» و علی محمد قاسمی فیلم‌بردار او نیز می‌گوید: «در طی این کار ما ابزاری ساختیم که از موتورسیکلت، در سرعت صدکیلومتر در ساعت با دو بازیگر حرفه‌ای تصویر می‌گیرد؛ درحالی‌که دوربین دور موتور در حال چرخش است.» خوب این یک تجربه است که شاید در خیلی از کشورهای دنیا در فیلم‌های بلند و داستانی‌شان انجام گرفته است؛ اما در این‌جا فیلم‌ساز برای این کار یک ابزار طراحی می‌کند و سکانس‌های مختلف را بر این اساس می‌سازد. پس نگاه این فیلم‌ساز به فیلمش نگاهی حرفه‌ای است. ما نمی‌توانیم با این فیلم‌ساز به گونه‌ای برخورد کنیم که یک تهیه‌کننده دولتی یا خصوصی بگوید: «وقتی برای ما با دو میلیون تومان فیلمی می‌سازند؛ تو هم بیا با دو میلیون تومان برایمان فیلم بساز.» نتیجه این می‌شود که سه یا چهار سال است که فیلم کوتاه مستند و داستانی هم به‌طور خاص در سطح جهانی افت کرده است چون دچار نوعی تکرار شده‌ایم.

به نظر شما ریشه این مسئله در کجاست؟

این است که اگر شما یک ایده خوب داشته باشید و به کاری که می‌کنید اعتقاد و اعتماد داشته باشید؛ دیگر تفاوت ندارد که در کجای دنیا کار می‌کنید. من از این منظر می‌گویم وگرنه بسیاری از فیلم‌ها- به‌خصوص فیلم‌های مستند کوتاه- در عرصه

به اعتقاد من سینمای مستند کوتاه، قائم‌به‌ذات است، یعنی وامدار سینمای دیگری نیست. این سینما زبان ویژه خود را دارد. شاید شما در این سینما، وقت زیادی برای شخصیت‌پردازی نداشته باشید و بخواهید تیپ ارائه کنید

جهانی ساخته می‌شود؛ که خیلی فیلم‌های خوبی هستند. مثلاً با تایم‌های پانزده بیست و سی دقیقه.

هنوز هم فکر می‌کنم فیلم مستند کوتاه کمی ناشناخته است. آیا بهتر نیست تعریفی محتوایی از سینمای مستند کوتاه داشته باشیم؟

من با شما موافق نیستم. به آن صورت نمی‌شود سینمای مستند کوتاه را تعریف کرد. درضمن مستندهای کوتاه زیادی در دنیا ساخته می‌شود. در ایران هم همین‌طور، اتفاقاً در کشور ما بیشتر، فیلم مستند کوتاه ساخته می‌شود؛ چون ساخت فیلم مستند بلند، حتی تا مرز پنجاه یا شصت دقیقه بسیار مشکل است و از شصت دقیقه به بالا تقریباً غیرممکن. به نظرم مستند کوتاه کاملاً شناخته شده است.

چه مشکلاتی در ساختن فیلم مستند بلند وجوددارد که ساخت آن را در ایران غیرممکن می‌دانید؟

نخست آن‌که فراهم‌کردن بودجه آن مشکل است. دیگر این‌که یک فیلم مستند بلند که خوب باشد- یعنی ساختارمند و متفاوت باشد- خیلی کم داریم. یعنی تقریباً تا به حال در سینمای دنیا فیلم‌های مستند بلند گیشه‌دار، شاید به اندازه انگشت‌های یک دست هم نداشته باشیم.

پس آن‌چه ما داریم فیلم مستند کوتاه است و همین مستندهای کوتاه و نیمه‌بلندمان، سینمای مستند ایران را در آن سطحی که می‌دانیم شناسانده است. این نکته، وجه اشتراک فیلم کوتاه داستانی و مستند است. یکی از تعریف‌های مختلفی که از سینمای مستند ارائه می‌شود؛ این است «تفسیر خلاق واقعیت».

فیلم مستند تفسیر می‌کند و فیلم‌ساز یک مفسر خلاق واقعیت است و از دیدگاه خودش برخورد می‌کند. در این مورد بحث‌های زیادی وجود دارد؛ حتی راجع‌به شیوه‌های مختلف برای پرداختن به فیلم‌های مستند. اما نکته مهم این است که فیلم مستند این‌طور نیست که ما صرفاً به موضوع هجوم ببریم؛ آن هم بدون یک محور و دیده مرکزی و بدون دانستن، آن‌چه که می‌خواهیم روایت کنیم.

کمی بیشتر در مورد شیوه‌شناسی توضیح دهید؟

شیوه‌شناسی، بخش‌های مختلفی دارد. مثلاً وقتی که می‌گوییم فیلم‌های توضیحی ـ نمایشی، این یک شیوه است.

فیلم‌سازان دهه ۱۹۳۰، یا همکاران جان گریرسون فقید- فیلم‌ساز انگلیسی- و گروهی دیگر شروع به ساخت فیلم مستند کردند. گریرسون در همان زمان این تعریف را ارائه کرد که: «مستند تفسیر خلاق واقعیت، این نیست که ما برویم واقعیتی را ثبت کنیم؛ چون اصلاً واقعیت در دسترس ما نیست. حتی با تغییر زاویه دوربین نیز واقعیت مورد نظر مخدوش می‌شود. پس ما به‌دنبال یک حقیقت هستیم.» این گروه شروع به فیلم‌نامه نوشتن کردند؛ ایده‌هایی برای آن موضوع‌ها یافتند و بر همان اساس فیلم‌نامه نوشتند. مانند «پست شبانه». در این مستند ما شاهد این هستیم که کارگردان چگونه با یک بسته پستی برخورد می‌کند؛ خیلی ساده و در عین حال با یک نگاه لطیف. بعد هم با یک سلسله تصاویر به‌علاوه گفتار متنی شاعرانه به هم پیوند می‌خورد. از آن‌جا که دوربین‌ها سنگین هستند و جابه‌جایی آن‌ها مشکل است؛ تصاویر، صحنه و اتفاقاتی که می‌افتد به‌راحتی قابل ثبت و ضبط نیست؛ پس شروع می‌کنیم به بازسازی کردن بعضی قسمت‌ها. مثلاً آقایی که همیشه این بسته را از این قسمت به قسمت دیگری می‌برد؛ این بار جلوی دوربین این کار را انجام می‌داد. ببینید؛ کارگردان یک واقعیت را مشاهده کرده است و حالا آن را بازسازی، ثبت و نمایشی می‌کند. یک گفتار متن هم روی آن می‌گذارد. این یکی از شیوه‌های مستند است. شما می‌توانید با استفاده از گفتار متن و بازسازی اتفاقی- که به‌طور روزمره هم رخ می‌دهد- کار کنید. در سینمای مستند، مهم این است که شما به مخاطب اطلاعات بدهید. در این فضا، علاوه بر تصویری که می‌بینیم؛ این وظیفه برعهده روایت یا گفتار متن است که آگاهی‌ها و دانسته‌ها را انتقال دهد.

با توجه به زمان اندک فیلم‌های کوتاه، انتقال اطلاعات چگونه صورت می‌پذیرد؟

با اطلاعاتی که گوینده متن، به صورت خدای‌گونه و به‌عنوان دانای کل ـ راوی ـ در اختیار بیننده قرار می‌دهد، می‌توانید یک فیلم پانزده دقیقه‌ای را حول یک محور و با یک موضوع فیلم‌برداری کنید. با این اصل که شما زمان کوتاهی در اختیار دارید.

البته با این امر ممکن است خیلی‌ها هم مشکل داشته باشند. مثلاً می‌گویند این نقطه‌نظر کارگردان است که توسط دانای کل ـ راوی که صدایی مسلط و خدای‌گونه دارد- به ما انتقال داده می‌شود و این مسئله امکان درگیر شدن مخاطب، با هدف درک سطوح نامکشوف را از موضوع سلب می‌کند. سال‌ها مسئله فیلم مستند این‌گونه پیش می‌رفت و بعد توسط کسانی مثل «ژان روش» نوعی سینمای مشاهده‌ای شکل گرفت. سینمای مشاهده‌ای این است که وقتی از گفتار متن خسته شدیم؛ راوی را حذف می‌کنیم. کسانی مثل فردریک وایزمن، برادران مایزنر و چندین نفر دیگر می‌آیند و مکتبی را به‌وجود می‌آورند که بعدها سینمای مستقیم یا «Direct Cinema» نام می‌گیرد و شما می‌توانید در این شیوه فیلم مستند میان‌مدت، کوتاه و بلندتان را بسازید. در تعریف سینمای مستند می‌گوییم سینمایی است که در آن اتفاقی جلوی دوربین می‌افتد و شما به‌عنوان کارگردان کوچک‌ترین نقشی ندارید. نه تحریک می‌کنید و نه به موضوعتان وارد می‌شوید. شما ایده‌تان را از قبل با انجام تحقیقات، پیدا کرده‌اید و فضای کار را هم می‌شناسید. فقط یک ناظر صرف‌اید. به عبارت دیگر به آن می‌گویند «fly on the wall» مثل مگس روی دیوار. فقط به واقعیت نگاه می‌کنید. کارگردان قضاوت و داوری نمی‌کند. فقط امانت‌داری می‌کند. به عبارت صحیح‌تر، با موضوعش حرکت می‌کند؛ اما به آن نمی‌گویند از این‌جا به آن‌جا حرکت کن یا به سمت دوربین بیا. اگر موضوع عصبانی است آرامش نمی‌کند و اگر آرام باشد؛ آن را تحریک نمی‌کند. بدون هیچ تحریکی در فضای صحنه فقط شروع به ثبت قضایا می‌کند. اما کارگردان می‌داند که چه چیز می‌خواهد و فضای مورد نیازش را برای صحنه انتخاب می‌کند. شاید این سؤال مطرح شود که در این حالت چه تفاوتی با شیوه توضیحی ـ نمایشی داریم؟ تفاوت اساسی این است که مقدار راش‌هایمان بسیار زیادتر است. در شیوه توضیحی- نمایشی شما می‌گویید دوباره بیا و بسته را جابه‌جا کن. پلان به نتیجه نهایی می‌رسد و کارگردان می‌گوید کات

فیلم مستند تفسیر خلاق واقعیت است. دیگر این‌که یک فیلم مستند بلند که خوب باشد- یعنی ساختارمند و متفاوت باشد- خیلی کم داریم. یعنی تقریباً تا به حال در سینمای دنیا فیلم‌های مستند بلند گیشه‌دار، شاید به اندازه انگشت‌های یک دست هم نداشته باشیم.

و دوربین دیگر موضوع را دنبال نمی‌کند. اما در این‌جا شما همراه با موضوع امکان بسیار زیادتری برای کشف دارید.
امکان دارد شخصیت گریه‌اش بگیرد؛ تعداد کات‌ها می‌تواند کم باشد؛ چون دوربین گاهی اوقات می‌تواند کار را دنبال کند. در این دست فیلم‌ها معمولاً تعداد کات‌ها کم و مقدار راش‌ها بسیار زیاد است. و تدوین کار، زمان زیادی می‌برد. علاوه بر ایده اصلی و فضایی که شما در موقع فیلم‌برداری ثبت می‌کنید؛ دوباره پای میز تدوین شروع به کارگردانی دوباره می‌کنید.
در سینما دید کارگردان، واقعیت را ثبت می‌کند؛ او در فضای جلوی دوربین به‌عنوان محرک عمل می‌کند. در حالت مستقیم شما کارگردان و عوامل پشت دوربین را نمی‌بینید؛ اما در «سینما حقیقت»، شما صدای کارگردان را می‌شنوید؛ متوجه حضور او در کنار دوربین هستید؛ کارگردان به صحنه می‌آید و با آدم‌ها صحبت می‌کند. پس این گونه دیگری است که به‌وسیله‌اش فضای زندگی آدم‌ها را می‌بینید. هم با شخصیت‌هایتان مصاحبه می‌کنید و هم کارگردان به‌عنوان یک عامل در صحنه حضور دارد. این صحنه باز یک شیوه است. شما باید ببینید ایده‌تان در کدام یک از این شیوه‌ها می‌گنجد.
پس از سال‌ها، احساس شد که این شیوه کمی عادی شده است. البته فیلم‌های خوبی ساخته شد؛ اما خیلی اوقات هم فیلم‌ها به تکرار کشید. بعد هم بعضی شبکه‌های تلویزیونی به‌خصوص «بی‌بی‌سی» سعی در ایجاد تفاوت کردند. یکی از مقولاتی که باعث شد سینمای مستقیم یا بی‌واسطه داشته باشیم همین بود. دوربین‌ها و تجهیزات صدابرداری کوچک‌تر شدند و این به‌معنی افزایش مکان حرکت دوربین بود؛ کوچک‌ترکردن ابزار تکنیکی و تکنیکال. یک بخش را هم خود مستندسازها پیگیری می‌کنند که اختراع ابزار کوچک‌تر است برای آن‌چه که منظور شان را تامین می‌کند. کوچک‌ترشدن وسایل صدابرداری قابلیت حمل و نقل وسایل را بیشتر می‌کند و دوربین‌ها که کوچک‌تر می‌شود؛ کاست فیلم‌ها مدت زمان بیشتری را دربر می‌گیرد؛ مانند کاست‌های ده دقیقه‌ای فیلم‌های شانزده میلی‌متری. سپس به این فکر می‌افتیم که چطور می‌توانیم سینمای مستند را برای مخاطب جذاب کنیم. یکی از مشکلات ما این است که بسیاری از بچه‌های ما واقعاً این شیوه‌ها را نمی‌شناسند. یعنی ما اول یک موضوع جالب پیدا می‌کنیم؛ بی‌گدار به آب می‌زنیم و وارد موضوعی می‌شویم که خود دریایی گسترده است. یک سری راش می‌گیریم و بعد فکر می‌کنیم که خدایا من چه ایده‌ای پیدا کنم که جالب باشد؟ چگونه مونتاژ کنم؟ چگونه روایت کنم؟

شیوه‌های تازه را چگونه می‌توان به وجود آورد؟

«بی‌بی‌سی» به این نتیجه رسید که تصویرهای جالب دوربین‌های خانگی و مخفی را جمع‌آوری کند. مثل همین تصویرهای بامزه از لحظه‌هایی که یک بچه کار می‌کند و یا زمانی که مثلاً حیوانی کار جالبی انجام می‌دهد. بعد هم استفاده از این تصاویر را در برنامه قرار می‌دهد. به این معنی که وقتی دوربین به داخل خانه‌ها وارد شده و افراد از زندگی و خاطراتشان فیلم می‌گیرند؛ چرا ما از این‌ها استفاده نکنیم؟
آلن کاوالیه تا به حال چند فیلم در این فضا ساخته است. از کسان دیگری که در این شیوه فیلم ساخته راس مک.ال.وی، فیلم‌ساز آمریکایی است که فیلم «راهپیمایی شهر من» یا «رژه شرمن» یکی از معروف‌ترین فیلم‌های اوست.
در شیوه اول‌شخص، راوی منِ سازنده‌ام؛ دوربین در دست من است و از هر کس که بخواهم فیلم می‌گیرم. متغیرترین نوع فیلم‌سازی مستند همین است، چون به مغز و ذهن سازنده استناد می‌کند. اما در حالت‌های دیگر ما به واقعیت‌های مقابل دوربین استناد می‌کنیم. مثلاً شما الآن این‌جا نشسته‌اید از این‌جا دوربین‌تان را می‌گیرید و از بیرون فیلم‌برداری می‌کنید. شما روایت می‌کنید. دو تا آدم را می‌بیند و می‌گویید فکر می‌کنم یکی از آن‌ها شارلاتان است؛ در زندگی من آدم‌های شارلاتان به این صورت بوده‌اند. این می‌تواند واقعیت باشد؛ چون ذهن شما سند است. شما تجزیه و تحلیل می‌کنید و هر چه از منظر دیدتان می‌آید همان را می‌گویید.
شما می‌گویید من زمانی می‌خواستم به کره مریخ بروم و در سطح مریخ نقاشی کنم. این می‌تواند واقعیت باشد. چون واقعیت ذهن شماست. می‌تواند متغیر باشد. یعنی شما می‌توانید از آرشیو نقاشی یا هر چه مقابل دوربین شماست استفاده کنید. این شیوه خیلی نو بود و جذابیت زیادی داشت. امروز هم از شیوه اول‌شخص در این سینما استفاده زیادی می‌شود.
از شیوه‌های دیگری که وجود دارد؛ سینمای شاعرانه است. سینمای شاعرانه نوع برخورد با واقعیت را از منظر حسی می‌بیند. در این گونه دیگر مسئله اجتماعی و تاریخی در کار نیست؛ این‌جا پای ادراک حسی و خرق عادت در میان است. در حالت‌های دیگر شما همان‌گونه مشاهده می‌کنید که معمولاً می‌بینید، اما در مشاهده خارق عادت؛ شما جور دیگری می‌بینید و باند صوتی و فضاهای تصویری این نوع سینما بی‌نهایت مهم است. افکت‌های صوتی در خلق یک فضای شاعرانه به شما کمک می‌کند. البته شیوه‌های دیگری هم هست که یکی از آن‌ها شیوه آرشیوی ـ مقاله‌ای است که شما برای پرورش ایده‌ای که دارید از آرشیو استفاده می‌کنید؛ فیلم‌های آرشیوی را کنار هم می‌گذارید و در بیان مقصود و ایده کارگران دوباره مونتاژ می‌کنید. باز در این شیوه آرشیوی هم می‌توان گفتار متن را اضافه کرد. یا اصلاً فقط با صدا و تصویر یک فضا را از آرشیو طراحی کند. خب! ما به شیوه‌های مختلفی تا الآن اشاره کردیم.

تا چند سال پیش سینمای ما دست کم از لحاظ کمّی سینمایی مهم و حتی از مطرح‌ترین سینماها بود و در جشنواره‌ها همیشه منتظر فیلم‌هایمان بودند. چرا شرایط تغییر کرد و در مقابل چرا این‌قدر انواع سینمای مستند ما همواره مهجور و ناشناخته مانده است و برای شناساندن این‌ها چطور باید تلاش کرد؟

به نظر من، سینمای داستانی بلند ما تا چند سال پیش به‌خاطر نوع برخورد با موضوعات در دنیا بسیار تأثیر گذاشت. اما در همان زمان؛ حدود ده، پانزده سال در سینمای مستند ایران وقفه افتاده بود. سینمای مستند مثل سینمای بلند به‌صورت یک موج حرکت

می‌کند. اما امروز چه اتفاقی افتاده که خیلی‌ها به‌دنبال سینمای مستند ایران هستند؟

در پنج- شش سال اخیر، در سینمای مستند ایران چه اتفاقی افتاد که دست به دست هم دادند تا این سینما مطرح‌تر شود؛ ولی با این همه، باز هم مهجور است. از مهم‌ترین دلایل این دورماندگی، مسئله سرمایه و جنبه اقتصادی کار است. این دغدغه که سینماگر چطور تولید کند؛ چطور پخش کند و بفروشد؛ تا این پول به مجرای تولید برگردد.

مهم‌ترین و بزرگ‌ترین پشتیبان سینمای مستند در دنیا تلویزیون است. سال‌های سال تلویزیون ما سینمای مستند را فراموش کرد. حالا که در این چند سال اخیر به سینمای مستند توجه بیشتری شده، اما هنوز تلویزیون چندان به سینمای مستند اجتماعی توجه نمی‌کند.

حتی در حاشیه بزرگ‌ترین جشنواره‌های مستند دنیا ـ مثل آمستردام ـ جلساتی وجود دارد که مسئولان مطرح شبکه‌های تلویزیونی در آن، موضوعات جدید را بررسی می‌کنند و برای موضوعات برگزیده، تأمین بودجه می‌کنند و اثر را پیش‌خرید می‌کنند. ولی ما در ایران متأسفانه چنین چیزی نداریم.

وقتی از سینمای فاخر یاد می‌کنیم و می‌توانیم در بخش کوتاه، نیمه‌بلند و بلند داستانی سینمایی فاخر داشته باشیم؛ چرا در بخش مستند نمی‌توانیم این‌گونه باشیم؟

به این علت که بودجه آن تأمین نمی‌شود. ما در این مملکت مستندسازهای خوبی داریم؛ هم در بین جوان‌ها و هم در میان اساتید سینمای مستند. اما آن‌ها به‌خاطر بودجه کم ناچارند با یک دوربین کوچک در مدت زمانی طولانی فیلمی بسازند با حدود بیست تا سی میلیون تومان هزینه. نتیجه کار و این‌که فیلم چگونه در چرخه تولید ساخته شده مشخص است.

به گمان من مشکلات به دو بخش بزرگ خلاصه می‌شود: از یک سو تولید و چرخه اقتصادی است؛ از سوی دیگر در عرصه فیلم کوتاه مستند و حتی داستانی نبود مقوله‌های تحقیقاتی و نظری و کارگاه‌های آموزشی است.

البته در سه سال اخیر ارتباط‌مان بهتر شده، مؤسسه‌ای مثل روایت فتح و نشر ساقی کتاب‌های خوبی در زمینه سینمای مستند ترجمه و منتشر کرده است. همین طور احمد ضابطی جهرمی در سروش یا سروش‌سیما کتاب ترجمه کرده و محمد تهامی‌نژاد هم در این زمینه فعالیت زیادی داشته است؛ ولی این‌ها کافی نیست. ما باید در ارتباط با سینمای مستند روز دنیا قرار بگیریم.

دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های آزاد سینما چه نقشی دارند؟

دانشکده‌های ما در زمینه سینمای مستند گرفتار فقر اطلاعات آزاردهنده‌ای هستند. اساتید با تجربه ما که مشغول کار مستندسازی هستند؛ شاید به‌خاطر مسائل مالی به دانشکده‌ها نمی‌روند. گاهی دانشجویان به‌سراغ ایشان می‌روند و خواستار حضورشان می‌شوند؛ اما این اساتید برجسته نمی‌توانند به آن‌ها پاسخ مثبت بدهند. درنتیجه از آدم‌هایی که شغل‌شان فقط معلمی است استفاده می‌کنیم که فقط محفوظاتی دارند. اما فقط یک فیلم‌ساز می‌داند در چه موقعیت‌هایی قرار گرفته است و همان تجربه‌ها می‌تواند اطلاعات را به دانشجو انتقال بدهد. من این مسائل را به طور کلی خدمتتان عرض کردم و به هیچ وجه قصد توهین ندارم؛ ما استادان خیلی خوبی هم در دانشکده‌هایمان داریم. من در حال حاضر عضو کمیته تخصصی هنر در فرهنگستان هنر هستم و آن‌جا هم در مورد این مسایل بحث‌های زیادی است که چگونه می‌شود راه‌کارهایی ارائه کرد تا دانشگاه‌ها عمیق‌تر بتوانند به موضوع مستندسازی بپردازند؛ چون از مهم‌ترین سازندگان فیلم مستند کوتاه با دانشجویان دانشگاه‌های سینما و هنر کشور هستند و این ما را متوجه اهمیت نقش دانشگاه‌ها می‌نماید.

در زمینه فیلم بلند داستانی هم در سینمای مستند نیروهای خوبی تربیت شده‌اند؛ مثلاً رخشان بنی‌اعتماد از مستندسازان خوب ما بوده است؛ همین‌طور ناصر تقوایی و ابراهیم گلستان. این چرخه چگونه چرخه‌ای است و شما چطور بعد از هفت فیلم داستانی به جای رفتن به‌سراغ سینمای بلند به‌سمت سینمای مستند آمدید و اصلاً چرا دوست دارید به‌عنوان مستندساز شناخته شوید؟

ما مستندسازان برجسته‌ای داشتیم؛ مثل کسانی که شما نام بردید و همچنین خسرو سینایی و کسان دیگر. مستندسازانی که با جامعه ارتباطی تنگاتنگ دارند و مدیوم زبان تصویر و سینما را می‌شناسند. همه این ویژگی‌ها با یکدیگر یک ترکیب مطلوب ارائه می‌دهند. یعنی شما می‌توانید جامعه‌تان را تحلیل کنید و با ضربان روز جامعه حرکت کنید. خیلی چیزها را در اجتماع می‌شناسید؛ زبان تصویری‌تان قوی شده و مستندسازی ایجاب می‌کند که شما پویا باشید. نوع کار تصویری اقتضا می‌کند شما با مقوله تصویر مدام در تعامل باشید. همه این‌ها باعث می‌شود مستندسازی که در حرفه مستندسازی فعالیت خوبی دارد، وقتی به سینما می‌آید حرفی برای گفتن داشته باشد. چرا که به لحاظ مضمونی همیشه مضمون‌های مختلفی در ذهن دارد. مستندساز یک فرد فرهنگی است. این مسئله بسیار اهمیت دارد. ما در دنیا سینماگرانی داریم که صاحب تکنیک هستند. اما مثلاً در سینمای روز دنیا از نوع‌هالیوودی‌اش چه اتفاقی می‌افتد؟

یک کارگردان تا یک جایی کارگردانی می‌کند. تهیه‌کننده نمی‌خواهد با او ادامه بدهد، کارگردان دیگری می‌آید و وقتی، بیننده فیلم را ببیند اصلاً متوجه نمی‌شود این اثر، دو کارگردان دارد.

اما آقای کیارستمی مستندهای زیادی ساخته که بسیاری از آن‌ها کوتاه مستند هستند. اما امکان ندارد که شما آقای کیارستمی، خانم بنی‌اعتماد، آقای سینایی، آقای تقوایی را از این فیلم‌ها بردارید و کسی دیگر را به جای ایشان بگذارید و کار را دیگری ادامه بدهد. مهم‌ترین مسئله این است که سینمای مستند فیلم‌سازان خوبی را به حوزه سینمای داستانی روانه می‌کند که می‌تواند قصه تعریف کند، جامعه‌اش را می‌شناسد، حرفی برای گفتن دارد و مسیر بیان مقصود را هم با زبان سینمایی یاد گرفته است. بگذارید مثالی برایتان بیاورم: شما می‌دانید که در «خون‌بازی» نوع بازیگری‌ها، نوع حرکت دوربین و فضاسازی‌ها فرم مستند دارد. یعنی فقط خانم بنی‌اعتماد مستندساز نیست، آقای عبدالوهاب هم از مستندسازان قدرتمند این سال‌های ماست. همین‌طور شما می‌بینید آقای کلاری به‌عنوان عکاسی که کار مستند اجتماعی

مهم‌ترین و بزرگ‌ترین پشتیبان سینمای مستند در دنیا تلویزیون است. سال‌های سال تلویزیون ما سینمای مستند را فراموش کرد.

انجام داده، چقدر حرکت دوربین‌هایش فوق‌العاده است. او می‌داند چه‌طور موضوع را همراهی کند. چقدر دکوپاژش قوی است. به نظر من، کارگردانی، تدوین و بازیگری فیلم هم در جهت فرم مستند است؛ حتی گریم این فیلم هم. فضای فیلم، یعنی حرکت دوربین‌ها و ترکیب شخصیت با دوربین، هم ترکیبی ایجاد می‌کند که در نهایت شما می‌بینید چقدر فضا مستندگونه است.

به نظرم یکی از مشکلات سینمای ما عدم تداوم است؛ خواه فیلم‌های فرهنگی، خواه تجاری. به‌طوری که نخست فکر می‌کنم فیلم‌برداری‌مان مشکل دارد، بعد به نظر می‌رسد فیلم‌نامه مشکل دارد؛ در نهایت متوجه می‌شویم همه این‌ها اشکال دارد و گویی صحنه‌ها در هر بار تغییر سکانس با هم به خوبی ارتباط ندارند. در حالی که مثلاً فیلم خون‌بازی را دیدم، از تداوم نماها خشنود شدم. شما تا چه حد با مسئله عدم تداوم در سینمای ایران موافقید؟

به نظر من این بخش تکنیکی قضیه است. یک مقوله بسازیم، این‌طور تعریف می‌کنیم: «مستند، باورپذیری است.» این باورپذیری به نظرم بسیار مهم است، حتی اگر یک لحظه واقعی باشد، لحظه‌ای طبیعی که جلوی دوربین اتفاق افتاده باشد. اگر من باورش نکنم آن را در فیلم نمی‌گنجانم، چرا؟ برای آن‌که تداوم ذهنی مخاطب را بر هم می‌زند. ضمن آن‌که تداوم بصری هم دخیل است.

این قضیه چقدر برآمده از خلاء سینمای مستند است؟

ببینید، من اصلاً فیلم‌هایی دیده‌ام که دوپاره است. فیلم‌هایی که از جایی شروع می‌شود و از جای دیگر سربرمی‌آورد.

من بیشتر منظورم سکانس‌ها بود...

در خود سکانس‌های خیلی از فیلم‌ها هم از جایی فیلم برای مخاطب باورناپذیر می‌شود. حالا می‌شود دید یک مسئله تا چه حد از خلأ سینمای مستند می‌آید، یا حتی از خلأ زندگی‌کردن با موضوع. می‌دانید، ما اگر با هم بنشینیم و در یک کار با هم خیال‌پردازی‌هایی کنیم، موضوعمان را زندگی نکرده باشیم، «همراه آن نرفته باشیم»، تحقیق نکرده باشیم، به طور قطع نمی‌توانیم آن را به‌عنوان کار به مخاطب ارائه کنیم. حتی اگر کارگردان خوبی باشیم؛ نمی‌توانیم فضا را خلق کنیم؛ چه از نظر روند دراماتیک و چه روند تکنیکی و آن تداومی که مورد نظر شماست. نمی‌توانیم آن چیزهایی را که سکانس برای کامل کردن خودش به آن‌ها نیاز دارد ـ خواه بازیگری، خواه میزانسن ـ را به‌وجود آوریم. بالاخره در جایی تخیل ما، نیاز کار را برآورده نمی‌کند به همین خاطر، قریب به ۹۸٪ شخصیت معتادهای سینمایی ما، شبیه یکدیگر هستند که شبیه نمونه‌های واقعی و بیرونی نیستند.

و یک معتاد، چقدر باورپذیر می‌شود وقتی یک سال در مورد آن تحقیق می‌شود و وقتی که یک مستندساز آن را هدایت می‌کند و همین‌طور شخصت دختر و یا مادر. به نظر من، یک مسئله مهم و اساسی تحقیق است. خواه تحقیق در ارتباط با موضوع، خواه این‌که ما تحقیق کنیم و فکر کنیم به این که این موضوع را چگونه می‌توانیم در یک فضای سینمایی بگنجانیم. شما فقط با یک دوربین، یک دیالوگ، یک شخصیت، یک کات و یک دیدگاه کارگردانی مواجه نیستید. شما با ترکیبی مواجه‌اید که هیچ‌کدام از

جزئیاتش را نمی‌توانید جدا کنید، مثل محلول شکر در آب. شما نمی‌توانید دوباره آن را برگردانید. اگر این‌ها در همدیگر به خوبی چفت شوند؛ نتیجه می‌دهند. اگر ما نسبت به موضوع شناخت و اشراف نداشته باشیم، همه چیز مسخره می‌شود.

خیلی اوقات پیش می‌آید که یک گروه فیلم‌سازی مستند به فلان روستا می‌روند تا فیلم بسازند. با شکل و شمایل خاص سینمایی(!)؛ دوربین و وسایل و یک اتومبیل درست در وسط روستا پیاده می‌شوند و از همان ثانیه اول هم دوربین‌ها را بیرون می‌آورند و شروع به فیلم‌برداری می‌کنند. چه اتفاقی می‌افتد؟ مردم همه بالای چینه‌ها و بام‌های خانه‌ها، گروه را می‌بینند و شروع به لبخندزدن می‌کنند. گروه برای مردم سوژه سرگرمی می‌شود و آن فیلم موفق نمی‌شود، چون نمی‌تواند به فضای واقعی و نبض زندگی مردم روستا وارد شود و چون همواره با آن‌ها غریبه هستند. فیلم‌ساز داستانی هم وقتی از یک موضوع شناخت ندارد، یک آدم غریبه است. شما دیده‌اید که گاهی مخاطبان هنگام تماشای فیلم‌ها می‌خندند، چرا؟ به نظر من چون فیلم نمی‌تواند باورپذیر باشد. آن لحظه فیلم نمی‌تواند آن اتفاق را به مخاطب بقبولاند.

هرگونه کاتی ـ به جز این‌که بخواهید یک نگاه برشتی داشته باشید و بخواهید مخاطب را جایی ببرید و در فضایی که هست آگاه کنید ـ که تماشاگر را به خود بیاورد تا او احساس کند نمی‌تواند با فیلم ارتباط برقرار کند؛ یک ضعف است.

من احساس می‌کنم عدم تداوم، بیشتر نتیجه عدم شناخت است و یکی از مسایل مهم این است که فیلم‌سازی به صورت غریزی راجع به خودش فیلم خوبی می‌سازد: کودکی‌هایش، خاطراتش و آدم‌هایی که می‌شناسد. در این موارد همه چیز فیلم درست است.

دانشکده‌های ما در زمینه سینمای مستند کوتاه و غیر انتفاعی آثار دانشجویی مستند استادید با بچه‌ها که مشغول کار مستندسازی هستند شاید به خاطر مسائل مالی به دانشکده‌ها فعلی روند کاش دانشجویان به سراغ ایشان می‌رفتند خواستار حضورشان می‌شوند

اما در فیلم دوم که کمی تخیلی باشد و از دنیایی که نمی‌شناسد بیاورد، همه چیز غلط است.

این غریزی‌بودن در سینمای داستانی گاهی اوقات نتیجه می‌دهد. مثل قیصر کیمیایی و گوزن‌هایش.

بله. در ادبیات ما هم هست. دایی‌جان ناپلئون دقیقاً زندگی پزشک‌زاد است.

در سینمای مستند چطور؟

در سینمای مستند، کافی نیست. در سینمای داستانی هم در یک یا دو فیلم به نتیجه مطلوب می‌رسد. کلاً شناخت بیش‌تر از غریزه مهم است. آقای کیمیایی، آن فضا را خیلی خوب می‌شناسد و در آن فضا تنفس کرده است. اما در سینمای مستند غریزی‌بودن فقط بخشی از کار است و اصلاً کافی نیست، چون سینمای مستند کاملاً فرهنگی است. اگر شما با یک فرم غریزی یک مستند داستانی را کار کنید، امکان دارد. اما به‌عنوان مثال ببینید، من فیلم‌هایی در قشم، کردستان، ترکمن‌صحرا، در دل تهران و در بازار تهران، راجع‌به نابیناها و ناشنواها و راجع‌به جراحی بینی ساختم؛ این فضاها بی‌نهایت متفاوت است.

به‌تازگی هم درباره سه بچه در کانون اصلاح و تربیت کار می‌کنم. اگر من تحقیق نکنم و این آدم‌ها را نشناسم، نمی‌توانم به ایشان نزدیک شوم.

در گفت‌وگو با خانم بنی‌اعتماد دیدم ایشان در فیلم‌های داستانی به عنصر تحقیق اهمیت زیادی می‌دهد و شاید یک تا دو سال تحقیق می‌کند و بعد فیلم‌نامه می‌نویسد و این ریشه در سینمای مستند دارد. چرا در سینمای داستانی تحقیق را کمتر می‌بینیم؟

بله. این دقیقاً از سینمای مستند می‌آید و من به‌عنوان یک فیلم‌ساز مستند و با توجه به تجربیات خودم می‌گویم هر فیلمی که پایه و بنیاد تحقیقاتی نداشته باشد، مشکل پیدا می‌کند. من کارگاه‌های مختلف بین‌المللی دیدم؛ با آلن پارکر، ویم وندرس، هرتسوک، مایکی و کسان دیگر. والتر سالاس سازنده خاطرات موتورسیکلت و ایستگاه مرکزی و ویکتور کوزاکوفسکی و خیلی‌های دیگر. هرتسوک وقتی می‌خواهد یک فیلم را شروع کند به تحقیقات گسترده‌ای دست می‌زند. بعضی اوقات یک سال، دو سال و حتی سال‌ها یک ایده در ذهنش می‌ماند تا یک مستند می‌سازد. مستندی که بعدها ورژن داستانی آن را هم می‌سازد فیلمی به نام «دیتر کوچولو می‌خواهد پرواز کند» می‌سازد، راجع‌به خلبانی در جنگ ویتنام. خلبان آمریکایی که در ویتنام سقوط می‌کند و از دست ویت‌کنگ‌ها فرار می‌کند و قصه جالبی دارد. مثلاً وقتی فیلم سینمایی‌اش را می‌سازد. از او می‌پرسند تو پیش‌تر مستند این موضوع را ساخته بودی، برای چه این فیلم سینمایی را ساختی؟ جواب می‌دهد: «من از همان ابتدا که با این مرد آشنا شدم می‌خواستم یک فیلم سینمایی براساس زندگی‌اش بسازم، اما شرایط مهیا نبود. من تحقیق کردم، با او زندگی کردم، مستند ساختم و به جایزه رسیدم که شرایط فراهم شد. آن وقت فیلم داستانی‌ام را ساختم.» او با تمام دانسته‌ها راجع‌به این شخصیت این فیلم را ساخته و اصلاً این آدم را همراه خود به ویتنام و همه جاهایی که او بوده می‌برد.

آن‌قدر پخته کارکرده است که دو پسر شخصیت اصلی «دیترکوچولو می‌خواهد پرواز کند»، وقتی بر سر صحنه فیلم‌برداری می‌آیند، ناخواسته به بازیگر اصلی که یک بازیگر مشهور سینماست می‌گویند «بابا». ببینید آن شخصیت، لباس، فضا، نوع لحن و نوع فضایی را که در آن قرار می‌دهد، همگی را چقدر خوب ایجاد کرده است.

خانم بنی‌اعتماد هم بازیگران آن شخصیت را که دخترش است و در یک خانواده خیلی خوب هنری زندگی کرده می‌برد در محیطی قرار می‌دهد و می‌گوید باید آمادگی داشته باشی که بعد از این فیلم چندین روز در بیمارستان روانی بستری شوی.

نمی‌گویم سینمای مستند اساس سینمای داستانی است، اما مستند می‌تواند یکی از پایه‌های سینمای داستانی باشد، ولی نه الزاماً. حتی ما کسانی را داریم که از تبلیغات می‌آیند و فیلم‌های کوتاه تبلیغاتی می‌سازند، اما وقتی می‌خواهند فیلم سینمایی

بسازند تحقیق زیادی می‌کنند، عنصر تحقیق در همه فیلم‌های سینمایی مهم است.

با توجه به این مسائل، پیشنهاد نمی‌کنید بچه‌های فیلم کوتاه قبل از فیلم داستانی کوتاه، مستند کوتاه بسازند؟

من اصلاً پیشنهادی نمی‌دهم، به‌خاطر این‌که دو سینمای کاملاً متفاوت است. مسئله مستند اصلاً یک قضیه دیگر است. بسیاری فیلم‌سازهای داستانی موفق را داریم که نمی‌توانند مستند بسازند و بعضی هم ساختند، اما نتوانستند فیلم را جمع کنند. خیلی از فیلم‌سازان داستانی که اساتید من هم هستند، می‌گویند تو چطور فیلم می‌سازی که ما در ذهن‌مان هم نمی‌گنجد؟

این برای من سؤال بود که چطور بعد از ساختن هفت فیلم کوتاه به‌سراغ سینمای مستند آمدید؟

من از ابتدا می‌خواستم مستندساز بشوم. به آداب و سنن و فرهنگ مملکت‌مان علاقمند بودم. از ابتدا دوست داشتم فیلم‌های مردم‌نگاری بسازم. در دانشکده استادان خوبی داشتیم اما موقعیتی فراهم نشد که من به سینمای مستند- آن‌طور که عشق می‌ورزم- بپردازم. به فیلم مستند توجه نمی‌شد و ما فقط ۲ واحد سینمای مستند داشتیم. ارتباط بین نسلی هم در دوره من اصلاً وجود نداشت.

به‌علاوه باید خودم را هم پیدا می‌کردم. هیچ کس نیامد دست مرا بگیرد و بگوید اگر تو فیلم «ژان روش» یا امثال او را دوست داری، می‌خواهی مستندساز شوی بیا و به این مسیر برو و اساتید را بشناس. من چند فیلم کوتاه داستانی ساختم. دیدم با آن چیزی که می‌خواهم فاصله دارد. پس فیلم‌سازی‌ام را قطع کردم و شروع به عکاسی در تمام نقاط ایران- و نزدیک‌شدن به مردم- کردم. من هر چهارشنبه صبح تا جمعه‌شب وقت داشتم. چهارشنبه صبح زود، من در پایانه آزادی بودم، می‌پرسیدم برای کجا بلیت دارید. تعجب می‌کردند. می‌گفتم برایم فرقی نمی‌کند، بلیت هرجا را دارید من همین الآن حرکت می‌کنم. این مسئله برای اهالی پایانه آزادی مثل شوخی شده بود و بعد هم بازیچه. می‌گفتند اردبیل یا اصفهان و من می‌رفتم. یک دفعه می‌گفتند سیستان و بلوچستان- البته آن‌جا بلیتش را ندارند- ولی مثلاً یک جای دور را می‌گفتند. بخش مهمی از شناخت من متعلق به آن دوره عکاسی است. من فهمیدم آدم‌های مسن، در جای‌جای این مملکت، کتابخانه‌های بزرگ یا نه، کتاب‌های بزرگ ناگشوده‌ای هستند، به‌طوری که آدم باورش نمی‌شود با چه دنیایی سر و کار دارد وقتی می‌روید کنار آدمی- که شاید هیچ کسی به افکار او توجه ندارد- می‌نشینید، می‌بینید چه دنیایی پیش روی شما باز شده است. می‌تواند شما را به طبیعت نزدیک کند. همین‌طور تا عمق خیلی چیزهای دیگر که می‌توانید به آن برسید.

گفتید از راه ساختن فیلم، آن‌هم مستند کوتاه و بلند زندگی می‌کنید؛ واقعاً آیا در استخدام جایی نیستید؟

من سال‌ها با انجمن سینمای جوان کار کردم و انجمن مبلغ اندکی به من پرداخت می‌کرد. اوایل فقط یک دوربین و امکانات و نوارهای خام فراهم می‌کردم. بزرگ‌ترین چیزی که انجمن سینمای جوان به ما آموخت این بود که چگونه یک فیلم را تهیه کنیم و من تهیه‌کنندگی را طی این سال‌ها که یک فیلم را با سختی می‌ساختم، از آن‌جا یاد گرفتم. من از امکانی که انجمن سینمای جوان به ما داد، متشکرم. من فهمیدم فیلم‌سازی شوخی نیست، هزینه‌بردار است، وقت مخاطبِ کارتان ارزشمند است و فیلم‌ساز باید جان بکَند تا ایده خوب را پرورش دهد. شکست خوردیم، به ما خندیدند. اما گام‌به‌گام حرکت کردیم تا به یک جایی رسیدیم. وقتی ازدواج کردم دیدم با این شیوه نمی‌توانم زندگی‌ام را بگذرانم. به‌سمت عکاسی حرفه‌ای رفتم. برای کتاب‌ها و مجله‌های خارجی و داخلی عکس می‌گرفتم. با انتشارات یساولی کار کردم. کتاب «یاد و نگاه» که از چهره‌های فرهنگی هنری برجسته ایران عکاسی کردم و قرار بود جلد بعدی‌اش چاپ شود. من از عکاسی‌کردن زندگی‌ام را می‌گذراندم و فیلم‌سازی را ادامه می‌دادم. بعد شروع کردم به ساختن مستند کوتاه.

برای خودم شروع به تعریف یک ساز و کار حرفه‌ای کردم، یعنی از چهار پنج سال پیش فکر می‌کنم چگونه می‌شود از سینما زندگی را گذراند. فکر کردم باید فیلم حرفه‌ای تولید کنم. فیلمی که بتوانم آن را هم به تلویزیون‌های دنیا و هم به تلویزیون ایران و هم به مراکز بین‌المللی و دانشگاه‌ها بفروشم. این بود که از حوزه فیلم‌های خیلی کوتاه خارج شدم، فیلم‌های نیمه‌بلند ساختم و پخش‌کننده بین‌المللی پیدا کردم. یک پخش‌کننده ایتالیایی و فرانسوی و بعد رسانه بین‌المللی شهرزاد در ایران شروع کردند به پخش کارهایم. کمی سر و صدا کرد و فیلم‌هایم به فروش رفت. فیلم «خانه مادری‌ام، مرداب» موفقیت خوبی داشت. دیدم دنیا مایل است با من کار کند.

تصمیم‌گرفتم با پخش‌کننده‌های بین‌المللی کار کنم و در کنار آن با مراکزی مثل آموزش و پرورش استثنایی، یونسکو و یونیسف همکاری کردم. یونسکو و یونیسف فیلم‌های مرا به جاهای زیادی فرستادند و درآمدی داشت که مخارجم را تأمین می‌کرد. الآن هم با مراکز داخلی کار می‌کنم و هم با تلویزیون‌های دنیا، مثل: آرت، لینک تی وی و شبکه پنت.

کار تبلیغاتی چطور؟

من اصلاً کار تبلیغاتی نکردم، مثلاً برای پفک و آدامس و امثال این‌ها. فقط چند تیزر مرتبط با سینما ساختم. مانند جشن خانه سینمای دو سال پیش یا یک مجموعه ۵۲ قسمتی درباره سینماگران که برای ابتدای آن یک کار تقریباً پانزده ثانیه‌ای انجام دادم. این روزها قرار است تیزر یک جشنواره را بسازم و اگر جایی کار مستندی سفارش بدهد ـ مثلاً آموزش و پرورش و مراکزی که بسیار به علایق من نزدیک هستند ـ برایشان می‌سازم.

دیگر چیز خاصی نمی‌ماند، اگر نکته‌ای هست بفرمایید.

در سینما و به‌خصوص فیلم کوتاه و مستند، کارکردن سخت است و پای‌مردی می‌خواهد. دیگر این‌که یک مستندساز نباید فقط سینما را بشناسد، یک مستندساز باید روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اقتصاد، مردم‌شناسی بداند و با اجتماعش از نزدیک برخورد داشته باشد. خوب باید فیلم ببیند. مستندهای روز دنیا را تعقیب کند. اهل کتاب‌های مختلف مانند رمان تخصصی سینما و مستندسازی باشد و به‌شدت به کارش عشق بورزد.

من از رفتار حرفه‌ای‌ام بسیار راضی‌ام. از ابتدای راه خیلی‌ها به من گفتند که مبادا اسمت به‌عنوان مستندساز ثبت شود. وقتی دلیلش را پرسیدم گفتند مستندساز روزی که فیلم سینمایی می‌سازد، همه می‌گویند این شخص مستندساز است و با همان نگاه این فیلم را ساخته. اما من به مستندساز بودنم افتخار می‌کنم و گام‌به‌گام سعی می‌کنم مستندساز بهتری شوم. همیشه دنبال این هستم که هر لحظه تجربیات و داشته‌هایم را در حوزه مستندسازی افزایش دهم. اگر هم زمانی یک فیلم سینمایی ساختم، دوباره به فیلم مستند برمی‌گردم. بسیار هم خوشحال می‌شوم، بگویند این همان مستندساز است که فیلم سینمایی ساخته است. ■