● پای صحبت اولیها

● اشاره

طیّ هفته‌های اخیر آثار سینمایی چند کارگردان جوان که حاصل کار حرفه‌ای خود را برای نخستین بار به معرض تماشای عموم گذاشته‌اند، در سینماهای تهران و چند شهرستان دیگر اکران شدند. این فیلمها با وجود پاره‌ای نقصانها و کاستیها، به واسطهٔ برخورداری از مضامین جدید، صمیمیت و صداقت نگاه کارگردانهایشان امیدهای تازه‌ای برای سینمای ایران محسوب می‌شوند.

به منظور آشنایی با نظرات سازندگان این فیلمها، گفتگوهایی را با «علیرضا رئیسیان» (کارگردان «ریحانه»)، «احمدرضا درویش» (کارگردان «آخرین پروان»)، «قاسمی جامی» (کارگردان «تا مرز دیدار»)، «تهمینهٔ میلانی» (کارگردان «بچه‌های طلاق») و «حمید آشتیانی‌پور» (کارگردان «در جستجوی قهرمان») ترتیب داده‌ایم که از نظرتان می‌گذرد.

● برداشتی مدرن از عناصر سنّتی

■ گفتگو با «علیرضا رئیسیان»، کارگردان «ریحانه»

● آقای رئیسیان، نظر به اینکه شما فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینما هستید، چه تفاوتهایی میان آموزش دانشگاهی سینما و سینمای حرفه‌ای می‌بینید و به اعتقاد شما چگونه می‌شود این تفاوتها را از میان برد و به تفاهمی در این زمینه رسید؟

■ این یك تفاوت ذاتی است، بدین صورت که نظام آکادمیك بر مطلق سینما، یعنی وجه هنری آن تکیه دارد و سینمای حرفه‌ای بر وجه رسانه‌ای (صنعتی- اقتصادی) آن و به اعتقاد بنده این مرزبندی در کشور ما به صورت بطنی دچار خطا بوده چرا که دانشگاه، بیگانه با وجه صنعتی (اقتصادی) سینما به شکل یك تافتهٔ جدابافته نظم گرفته و بخش حرفه‌ای نیز در جبهه‌گیری علیه بافت علمی، سراسر وجه نظر تماشاگر را ملاك قرار داده است.

اساساً تمایز بین سینما ـ هنر و سینما ـ رسانه خود، کار خطایی است چرا که همان‌گونه که خیال باید مرحله‌ای از وهم را طی کند و به صورت یك نیروی ترکیب‌گر و یکی‌کننده جوهر یك عنصر هنری شود، وهم نیز نیروی انباشتن و گردآوردن تصاویر است به دلیل شباهت آنها، که با تعریف فوق خیال عین جوهر هنری در شقوق مختلف آن مثل شعر، موسیقی، ادبیات و... [است]، که چون سینما جامع آنهاست، یعنی جوهر هر کدام از هنرها را گرفته و تغییر شکل داده (و نه تغییر ماهیت)، لذا ذاتاً امری است هنری که چون قائم به خیال است پس مرحلهٔ وهم را طی کرده و وهم همان ذات رسانه است. این طیّ مرحله در کلیهٔ عناصر ساختاری فیلم نیز صادق است، اعمّ از تیپ و شخصیت، گفتگو و دیالوگ دراماتیك، کشمکش تصاعدی (نیروی وهم، فیلمهای پلیسی- جنایی- حادثه‌ای) و کشمکش پیش‌بینی شده (فرایند کامل هستی و زندگی- نیروی خیال) و بقیهٔ اجزاء ساختار دراماتیك. بنابراین مجزا نمودن دو وجه سینما- هنر و سینما- رسانه از پایه دچار اشکال است و نظام دانشگاهی باید با برداشتی واقع‌بینانه از جنبهٔ اقتصادی سینما به تربیت نیرو بپردازد و سینمای حرفه‌ای نیز احترام ویژهٔ خود را نصیب فارغ‌التحصیلان نماید.

● شما از معدود کسانی هستید که مستقیماً از دانشگاه به سینمای حرفه‌ای راه یافتید. در این باره چه نظری دارید؟

■ من همیشه دلم می‌خواست به عنوان یك عنصر حرفه‌ای وارد سینما بشوم و بدین لحاظ، توأم با تحصیل در رشتهٔ کارگردانی فیلم، دست به تجربیات حرفه‌ای نیز زدم که بسیار مؤثّر بود و کسی که بخواهد وارد فضای سینما شده و ادامهٔ حیات دهد، چاره‌ای ندارد جز اینکه از نقطه‌ای در بخش خصوصی شروع نماید، زیرا در آیندهٔ نزدیك تنها این بخش است که امکان تولید در سینمای شکننده از لحاظ اقتصادی را دارد و اصولاً سینمای دولتی یك نوع ایده‌آل‌نگری غیر واقعی را در انسان القاء می‌کند. البتّه بنده در حدّ مقدورات سناریوی «ریحانه» را به ارگانهای دولتی تولیدکنندهٔ فیلم نیز ارائه دادم که در برخی

موارد نظرات اصلاحی بخش خصوصی به مراتب مترقّی‌تر و ملموس‌تر از بخش دولتی بود.

[در هر حال] این شروع با آنکه به لحاظ حرفه‌ای برای من قرین موفقیت و آغاز نیک بود ولی به لحاظ عاطفی بسیار تلخ و ناگوار [بود]...

● در «ریحانه» شروع و پایان فیلم با مجموعه‌ای از تصاویر مشابه که حسّ واحدی را القاء می‌کنند شکل گرفته است. هدفتان از این نوع بیان چیست؟

■ این تجربهٔ بدیعی نیست و قبلاً هم در سینما به اشکال مختلف و متفاوت صورت پذیرفته: مسئلهٔ قرینه‌سازی به دلیل وحدت موضوع، به‌عنوان مثال «جان فورد» در فیلم «جویندگان» و «کینگ ویدور» در «ازدحام». ولی آنچه که شاید القاکنندهٔ حسّی تازه باشد، قرینه‌سازی معکوس است که در «ریحانه» صورت گرفته: یعنی در نماهای شروع و پایانی که قرینه هستند، به دلیل فاصلهٔ میانی فیلم احتمال دور شدن از موضوع هست که این شیوه می‌تواند حکم یک مرور دوباره را داشته [باشد] و مسئلهٔ اصلی یادآوری گردد. ولی در بافت دراماتیک قضیه نیز این قرینه‌نگری که به شکل معکوس در طراحی پلان و میزانسن و موضوع صورت گرفته صرفاً در جهت همان مسیر دراماتیک است که در ابتدا به وسیلهٔ هلی‌شات شروع در واقع پیدا کردن و درونی کردن مطلب ریحانه است به وسیلهٔ نزدیک شدن به او در وسعت تنهایی کویر و سپس درون این نزدیکی، داستان فیلم روایت می‌شود که این آمدن از بالا به پایین است از دید یک سوم شخص. و در پایان دور شدن است و خاتمه داستان پس از یک مشقت طولانی برای ریحانه و سرانجام فرهیخته او یعنی تکمیل شدن و رشد یافتن در عشق و پیوند مشروع که نوعی عروج نیز هست، حال در شکل مجازی و پرواز جسمانی آن یا عشق حقیقی و عروج معنوی آن... و در مجموع پردهٔ اول و نهم، بار دیالوگی کم و تصاویر از قبل طراحی‌شدهٔ بیشتری همراه دارد.

● بیشتر از چه عوامل بصری برای بیان منظور استفاده کرده‌اید؟ آیا این نحوهٔ نگاه باعث کندی ریتم نشده است؟

■ قصد ما بیشتر نزدیک شدن به یک نوع جایگاه زیبایی‌شناسانه بود که درون عناصر هنری سنّتی ما حضور داشته و یک برداشت حسّی مدرن از این عناصر و نه تبدیل و تطبیق نعل به نعل آنها... و در مورد ریتم می‌دانیم که فیلم از دو عنصر حرکت و تداوم تشکیل شده که حرکت یا جهت درونی دارد و یا بیرونی که در روایت ریحانه چون شناخت یک شخصیت و مصائب او و برای رسیدن به یک فلاح و عشق مدّنظر بوده، بیشتر ضربان کند و میزانسن‌های عمقی و لنزهای کوتاه و عمق میدان کم را طلب می‌کرد. بنابراین حرکت پرسوناژ در قاب تصویر یک حرکات سریع و قطعهای مکرّر و هیجانات کاذب را نداریم. این همان ریتم واقعی زندگی در مکان وقوع ریحانه نیز هست که شهر کاشان و اصولاً بافت شهرهای غیر تهرانی و نوعاً سنّتی به صورت ذاتی دارای چنین ریتمی است ولی در کارخانه که بیشتر شکل صنعتی و ماشینی دارد ریتم ما نیز تغییر یافته و هماهنگ‌تر می‌شود و من اعتقاد ندارم اگر ریتم فیلم تندتر می‌بود شکل بهتری می‌یافت. شاید اشکال در جای دیگری باشد.

● شخصیت زن فیلم که گویا فردی رنج کشیده و تنهاست با هنرپیشه و تیپی که برایش انتخاب کرده‌اید زیاد همخوانی ندارد. این طور نیست؟

■ قصد من صرف نشان دادن بدبختی و رنج او نبود و من معتقدم که درست بهترین را انتخاب کرده‌ام. شاید ریحانه فتوژنیک نباشد ولی بازیگری قابل قبولی دارد.

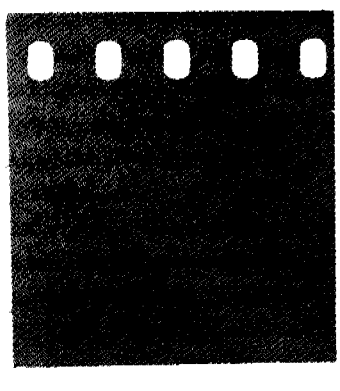
● آقای رئیسیان، کار بعدی شما چیست؟

■ من درست بعد از جشنواره با فیلم «ریحانه» قطع ارتباط و علاقه کردم، برای اینکه بتوانم کار جدیدی را شروع کنم. چندین کار در ذهنم هست که حتماً یکی را به سرانجام خواهم رساند و فعلاً هیچ کار مشخصی را نمی‌توانم اسم ببرم.

● شنیده‌ایم که «ریحانه» برای شرکت در جشنواره‌های خارج از کشور دعوت شده است. در این باره چه نظری دارید؟

■ بحث حضور سینمای ایران در خارج از مرزها یک مسئلهٔ جدّی است و اثرگذار روی سینمای ما. اخیراً مطبوعات و رادیو و تلویزیون هم از این قضیه صحبت می‌کنند. تقریباً این موضوع از دو سال پیش شروع شد و سینمای ایران جایگاهی دارد که همه از آن متوقّع هستند و شده‌اند، و ما باید از این فرصت استفاده کنیم، چرا که جشنواره‌ها با هر اهدافی که تشکیل شوند برای ما یک میدان حضور و اعلام مواضع هستند و نه تحقیر و سرشکستگی و باید هوشیارانه از این مکانها استفاده نمود، نه به هر شکل و با هر قیمت...

گفتگوکننده: مهدی ابهری



● مهم بکارگیری صحیح تکنیک در جهت اندیشهٔ فیلمساز است

■ گفتگو با احمدرضا درویش، کارگردان «آخرین پرواز»

● برای شروع بد نیست مختصری از شرح حالتان بگویید.

■ بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. احمدرضا درویش و متولّد سال هزار و سیصد و چهل تهران هستم. تحصیلات دانشگاهی خود را در رشتهٔ گرافیک به پایان رسانده‌ام و اینک، بدون احتساب ایّام قبل ازانقلاب، حدود دوازده سال است که به تئاتر و سپس به سینما پرداخته‌ام.

● اولین کار سینمایی شما (آخرین پرواز) فیلمی جنگی است. چرا به عنوان اولین کار خود یک سوژهٔ جنگی را انتخاب کردید؟

■ من از ابتدای جنگ همواره سعی داشتم در صحنه‌های مختلف آماده بوده و حضور داشته باشم. در حال حاضر هم اگر فیلم جنگی می‌سازم برای ادای تکلیفی است که نسبت به جنگ در خود احساس می‌کنم. تا به حال چه در زمینهٔ نقاشی و چه در زمینهٔ سینما و چه در سایر زمینه‌ها، کار غیر جنگی انجام نداده‌ام و همواره وظیفهٔ خود می‌دانم که برای جنگ کار کنم.

ببینید، اصولاً جنگ و سینمای ما در یک مقطع خاص به وجود آمده‌اند و آغاز جنگ با اولین روزهای تولّد سینمای جدید کشور مصادف بوده است و این تقارن زمانی، در گرایش برخی فیلمسازان، از جمله خود من، به کارهای جنگی بی‌تاثیر نبوده است. من همواره به دنبال نگاه جدیدی به جنگ بوده و هستم تا بدین ترتیب بتوانم تأثیر بیشتری بر مخاطب خود برجای بگذارم. بنده تصوّر می‌کنم مخاطب یک فیلم، خصوصاً فیلم جنگی، تمامی اقشار جامعه هستند. از این رو تلاش می‌کنم فیلم ساخته شده توسّط من بتواند با تمامی مردم جامعه ایجاد ارتباط بنماید. در حال حاضر متأسّفانه در سینمای جنگی کشور ما نوعی بلاتکلیفی به چشم می‌خورد که علل بسیاری دارد. از آن جمله عدم بذل توجّه کافی از سوی مسئولین سینمایی به این نوع سینماست. امّا موارد دیگری مانند عدم اطلاع کافی فیلمسازان متعهّد از قدرت و کارآیی سینما در انتقال فرهنگ جنگ و زنده نگه داشتن آن و نیز ساختن فیلم جنگی توسّط فیلمسازان نااهل و نامحرم با فرهنگ جبهه، در دامن زدن به این بلاتکلیفی بی‌تاثیر نیستند.

متأسّفانه در اغلب فیلمهای جنگی نوعی خمودی و فضای خاکستری به چشم می‌خورد، حال آنکه من هرگز در جبهه به این فضا و این خمودگی برخورد نکردم. من پس از مدّتها تحقیق عملی و حضوری در جبهه‌ها، به این نتیجه رسیدم که‌تنها سینمایی که‌می‌تواند واقعیت جبهه و بار ارزشی آن را منتقل کند سینمای حماسی است. در سینمای حماسی قهرمان وجود دارد، امّا نه از نوع غربی آن. قهرمانان این‌گونه فیلمهای حماسی، از نوع قهرمانان عاشورا هستند. حماسهٔ عاشورا، نماد قهرمان‌پروری از نگاه اسلام است. ما در جریان عاشورا با خمودی و فضای تیره و تار برخورد نمی‌کنیم، بلکه فقط قدرت و حماسه می‌بینیم؛ در حالی که یاران امام در اقلیت بودند، دشمن در اوج قدرت ظاهری، در حضیض ضعف و زبونی است. به هر حال من معتقد به نگاه حماسی به جنگ هستم، چیزی که در صدا و سیما و سینما به چشم نمی‌خورد و نمی‌خورد.

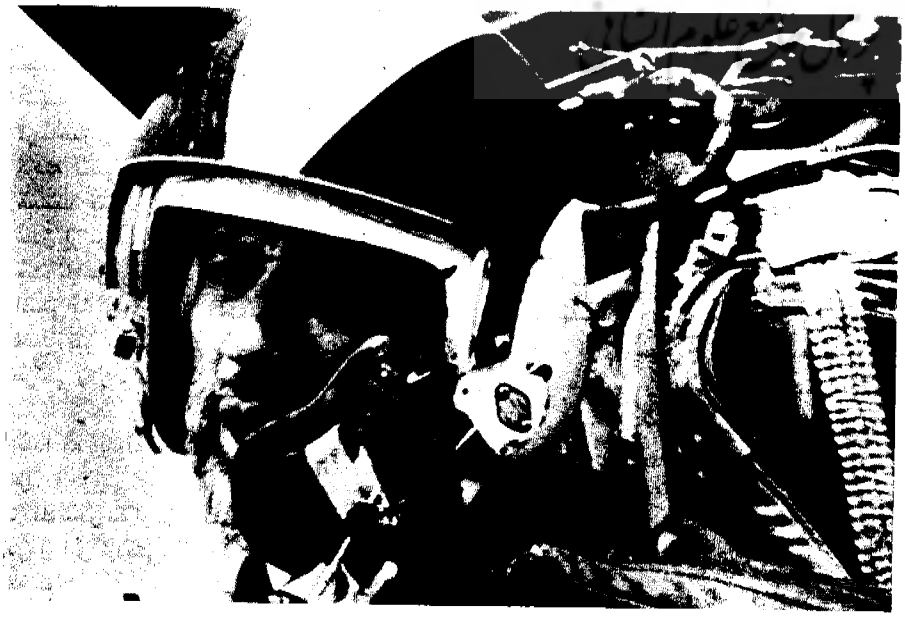
«آخرین پرواز» فیلمی است حماسی که به قهرمان هم نظر دارد و فیلمی است تبلیغاتی در خدمت جنگ و من با تحقیق و تفکّر به این نتیجه رسیدم که اگر می‌خواهم فیلم جنگی بسازم، کار من باید چنین خصایصی داشته باشد. البتّه من فیلمنامهٔ آن را در سال ۶۵، یعنی کمی پس از عملیات «کربلای پنج» نوشتم و متاسّفانه چهار سال گذشت تا این فیلم ساخته شد و آمادهٔ نمایش عمومی شد. این هم از مسائل و نقاط ضعف سینمای ماست. من این فیلم را برای فضا و شرایط جنگ ساختم، در حالی که قرار بود ماهها پس از پایان جنگ اکران شود و این مسئله برای من مهم است زیرا شرایط اجتماعی در نظر من اهمیّت خاصّی دارد. من وقتی شروع به ساختن فیلم «آخرین پرواز» کردم سعی داشتم کار آن‌قدر کشش داشته باشد که بتواند مخاطبین خود را جذب کند و فکر می‌کنم تا حدودی به این خواستهٔ خود رسیده باشم.

● حرف شما در «آخرین پرواز» چه بود و فکر می‌کنید این حرف تا چه حد در تماشاچی تاثیر بگذارد؟

■ من سعی داشتم در این فیلم مطرح کنم که تمام مردم جامعهٔ ما، هریک بنوعی درگیر جنگ هستند و سهم خود را در جنگ ادا می‌کنند و مردم ایران با تکیه بر فرهنگ غنی و مذهب خود هرگز حاضر به سازش با دشمنان نیستند. من می‌خواستم گوشه‌هایی از ایثار و ازخود گذشتگی مردم این کشور را به تصویر بکشم. در مورد تاثیر فیلم بر تماشاچی، از آنجا که فیلم در معرض نمایش عمومی قرار نگرفته است، نمی‌توانم چیزی بگویم. امّا همین‌قدر توضیح می‌دهم که در جشنوارهٔ فجر سال ۶۸ استقبال خوبی از این فیلم به عمل آمد.

● ظاهراً اغلب منتقدین سینما طبق قالبهای کلیشه‌ای که از فیلمهای جنگی در ذهن دارند، در هر فیلم جنگی دنبال رگه‌های ضد جنگ گشته و سعی در بزرگ کردن آن دارند و خلاصه اینکه فیلم جنگی خوب از جانب آنها فیلمی است که ضد جنگ باشد. چه نظری در این مورد دارید؟

■ ببینید، مگر ما جنگ را به وجود آوردیم که



حال فیلمهایمان جنگی یا ضد جنگ (به معنای رایج این دو اصطلاح در دنیا) باشد. اصولاً جنگ ما، جنگ دفاعی بود و ما فقط در صدد دفع شرّ دشمن متجاوز برآمدیم. از همین رو، فیلمهای ما فیلمهایی است دفاعی و چطور می‌توان در این فیلمها دنبال رگه‌های ضد جنگ گشت؟ مگر آدم منصفی می‌یابید که ضددفاع بوده و دفاع کردن را مذموم بداند؟

سینمای ما مدافع جنگ نیست؛ مدافع صلح است. مدافع دفاع و ردّ تجاوز است. پیشنهاد می‌کنم کسانی که سنخیت و اهلیتی با جنگ ندارند، نه فیلم جنگی بسازند و نه نقد فیلم جنگی بنویسند.

● «آخرین پرواز» با توجّه به اینکه اولین تجربهٔ سینمایی شما بوده است، از ساختاری نسبتاً قوی برخوردار است. می‌خواستیم ببرسیم تجارب قبلی شما در زمینهٔ فیلمسازی چه بوده است؟

■ من در چند کار به عنوان دستیار در کنار فیلمسازان متعهّد کار کرده‌ام و چند فیلمنامهٔ جنگی نیز نوشته‌ام. دستی هم در کار فیلمبرداری دارم. علاوه بر اینها چند فیلم کوتاه هم ساخته‌ام. امّا تمام اینها آن‌قدر نیست که من خود را در اول راه ندانم. من در ساخت فیلم به این نکته توجّه داشتم که قرار است این فیلم را برای مردم بسازم و بر همین اساس بر تمام جوانب کار نظارت می‌کردم و هر چیزی را در حد راضی‌کننده می‌ساختم و از آنجا که معتقد هستم کارگردان تنها عنصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم نیست و تخصّصهای بسیاری در ساخت یك فیلم نقش دارند، در انتخاب گروه دقّت کردم که افراد کارآمد برای ساخت فیلم دعوت شوند و این افراد با هم سنخیت داشته باشند و معتقد به کارشان باشند. شاید برخی از علل قوّت ساختار فیلم (به زعم شما و برخی دیگر) همین دقّتها باشد

● در ساخت فیلم تاچه‌حدبه‌جلب تماشاچی توجّه داشتید؟

■ فیلم باید مخاطبین خود را به داخل سالن بکشد تا بتواند با آنها ارتباط برقرار کند و اصولاً فیلم بدون مخاطب و تماشاچی معنایی ندارد. من درصدد بودم تا بتوانم تماشاچیان بیشتری را جلب کنم تا حرف موجود در فیلم را با عدّهٔ بیشتری در میان بگذارم. من اسم این کار را تجارت نمی‌گذارم و هدف از جلب تماشاچی تنها این است که فیلم مخاطبین بیشتری داشته باشد، نه آنکه پول بیشتری در بیاورد. البتّه وقتی تماشاچی برای دیدن فیلم بیاید طبیعتاً فیلم هم فروش خواهد کرد و مخارج فیلم درخواهد آمد.

از سوی دیگر، موضوعی که من انتخاب کرده‌ام قابلیت خوبی برای جلب تماشاچی دارد زیرا موضوع فیلم مطابق با ذائقهٔ تماشاچی ایرانی است؛ فیلمی حماسی است که قهرمان در آن نقش مهمّی دارد. اگر فیلمی بتواند خوب فروش کند، یعنی با استقبال تماشاچی روبرو شده. اگر چنین فیلمی در عین پرفروشی بتواند اصالت انسانی و هنری خود را حفظ کند باید به کارگردان آن تبریك گفت، زیرا فیلم موفّقی ساخته است. من فیلمی تبلیغاتی ساخته‌ام و می‌خواستم قسمتی از فرهنگ جبهه را در این فیلم بازگو کنم. طبیعی است اگر این فیلم فاقد جذابیت باشد، تماشاچی به دیدن آن نمی‌آید و در نهایت فیلم با شکستِ نه صرفاً مالی که معنوی هم روبرو می‌شود.

● چه توصیه‌ای برای فیلمسازانی که می‌خواهند برای اولین بار دست به تجربهٔ سینمایی بزنند دارید؟

■ اولین توصیه‌ام آن است که قبل از کار بدانند چه هدفی از فیلمی که می‌سازند دارند و برای چه آن را می‌سازند. ثانیاً باید امکانات و ابزار سینما را بخوبی بشناسند. این افراد باید در حدّ لازم از اطلاعات تئوریك و تجربیات عملی بهره‌مند باشند تا بتوانند جسارت لازم برای ورود به سینمای حرفه‌ای را داشته باشند. این گونه افراد باید از نظر فرهنگی تکلیف خود را با خود روشن کنند، یعنی بدانند مواضع فرهنگیشان چیست و چه اصولی دارد. آیا حرفی برای گفتن دارندیاخیر؟ اگر حرفی دارند، آیا این حرف آن قدر جدّی هست که بتوانند آن را به صورت فیلم دربیاورند؟ آیا این حرف ارزش گفتن دارد یا خیر؟

به نظر من شناخت جنبهٔ تکنیکی سینما بسیار ساده است. آن چیزی که مهم است به کارگیری صحیح تکنیك در جهت اندیشهٔ فیلمساز است. از سوی دیگر، فیلمساز جوان باید وضعیت موجود سینمای کشور را بشناسد و روابط آن را بداند. مثالی از خودم می‌زنم. من هیچ ترس و نگرانی از جلوی دوربین نداشتم و تمام خوف من از مسائل پشت دوربین بود و قسمت اعظم انرژی و ذهن من به چك و سفته و تهیه‌کننده و تدارکات و... معطوف می‌شد. این فقط گوشه‌ای از معضلات سینمای ایران است که باید توسّط فیلمسازان جوان شناخته شود.

از همه مهمتر اینکه حضرت امام، هنرمند را مربّی دانسته‌اند. یك فیلمساز باید ببیند آیا لیاقت مربّی بودن را دارد یا خیر. فیلمساز باید خود را از نظر اندیشه و هویت آماده کند تا در مقطع شکوفایی وقتی فیلمی می‌سازد براحتی بتواند مربّی باشد. باید این افراد ارزش مربّی بودن را در خود به وجود بیاورند.

● در فصل پایانی فیلم دو ماجرا به طور همزمان اتّفاق می‌افتد. خلبان به سوی هدف می‌رود و در فرانسه گروگانها دارند رها می‌شوند. آیا فکر نمی‌کنید با مونتاژ موازی می‌توانستید تعلیق موجود در این بخش را به مراتب افزایش دهید؟

■ با ختم مسئلهٔ گروگانها، کار ما در فرانسه تمام می‌شود و از این به بعد کارمان با خلبان «ناصر خرسندی» است. در اینجا دیگر دلیلی برای برگشت به فرانسه نداریم و باید با خلبان خرسندی برویم تا نتایج تصمیم او را ببینیم.

● منظور بنده این است که اگر این دو واقعه را به طور موازی نشان می‌دادید و آنها را با هم پیش می‌بردید و مثلاً هر چند وقت یك بار از فرانسه به هواپیمای خرسندی و بالعکس برش می‌کردید، نه تنها بیننده دچار تعلیق بیشتری می‌شد بلکه احتمال حدس زدن پایان فیلم از سوی تماشاچی هم به حداقل می‌رسید.

■ ما برای اینکه تماشاچی نتواند آخر فیلم را حدس بزند، افکار خرسندی را هم در حین پرواز نشان دادیم. البتّه در اصلاحاتی که پس از جشنواره انجام داده‌ایم چنین مواردی هم لحاظ شده است، امّا نه کاملاً، همان طور که شما می‌گویید. ما در مونتاژ موازی فیلم، یك صحنه را می‌بندیم و به صحنهٔ دیگر در جای دیگر می‌رویم. ما به همین صورت کار کرده‌ایم. امّا اگر همان طور که شما می‌گویید مسئلهٔ یك صحنه را نیمه‌کاره گذاشته سراغ صحنهٔ بعد برویم، کار سنگین و تا حدّی سردر گم‌کننده خواهد شد.

● فیلم بعدی شما چیست؟ آیا با «آخرین پرواز» متفاوت است یا خیر؟

■ من هنوز الگوی خاصّی برای کارهایم پیدا نکرده‌ام و می‌خواهم روشها و انواع متعدّد کار را بیازمایم. امّا کار بعدی من نسبتاً در همان سبك و سیاق «آخرین پرواز» است. تمام تلاشم این است که این فیلم حرفی غنی‌تر داشته باشد چون شرایط اجتماعی این طور می‌طلبد و من جدای از اجتماع نیستم.

● موضوع کار چیست؟

■ فقط می‌توانم بگویم که در ارتباط با فاجعهٔ اژباس است.

● نظرتان در مورد جوایزی که در جشنواره‌های بین‌المللی به فیلمهای ایرانی داده می‌شود و انگیزهٔ اعطای این جوایز چیست؟

■ ابتدا باید بگویم که حضور در مجامع بین‌المللی فی‌نفسه حرکت خوب و پسندیده‌ای است. امّا در مورد این جوایز اخیر و استقبال از سینمای کشورمان باید بگویم که چند احتمال را باید در نظر گرفت. یکی اینکه احتمال دهیم مجامع فرهنگی بین‌المللی به فرهنگ ما نزدیك شده‌اند و به‌نوعی فرهنگ و حرف ما را نپذیرفته‌اند و با ما احساس قرابت می‌کنند. احتمال دیگر این است که این ما هستیم که دست از برخی حرفهایمان برداشته‌ایم و نسبت به آنها احساس نزدیکی پیدا کرده‌ایم. در مورد شق اول باور نمی‌کنم چنین مسئله‌ای به وجود آمده باشد و آنها فرهنگ و اصول ما را پذیرفته باشند، زیرا آنها ماهیتاً مجزّای از این فرهنگ و اصول هستند. من احتمال

می‌دهم که سینمای ما به فرهنگ آنها نزدیک شده باشد. شق خوشبینانهٔ این احتمالات این است که بگوییم فیلمهایی به جشنواره‌های بین‌المللی فرستاده شده‌اند که‌درمورد‌مسائل مشترک انسانها مانند دوستی، خانواده، احترام به قوانین، نوعدوستی و... بوده‌اند. شاید حرف این باشد که لازم است ما حضور خود را در مجامع بین‌المللی با فیلمهایی که این مسائل مشترک را مطرح می‌سازند تداوم ببخشیم و رفته‌رفته با رشد توان سینمایمان در به تصویر کشیدن اصول و اعتقادات انقلاب، و پس از آنکه فیلمهایی بر مبنای این اعتقادات ساخته شد، اقدام به ارسال این گونه آثار به جشنواره‌های بین‌المللی نموده و حرف خود را به گوش جهان برسانیم و در همین حال سینمای نو را جایگزین سینمای قدیم کنیم. اگر هدف از ارسال فیلمها این شق اخیر باشد، باید گفت هدف درستی است.

مثلاً فرض کنید فقر موضوع غالب فیلمهایی است که اخیراً به جشنواره‌های خارجی رفته‌اند. در قبل از انقلاب هم این طور فیلمها به خارج می‌رفتند. نمونه‌هایش عبارتند از «یك اتّفاق ساده»، «گاو» و... در حال حاضر هم فیلمهایی مانند «آب، باد، خاك»، «آن سوی آتش»، «دونده» و... می‌روند. ما می‌بینیم که دلیل استقبال جشنواره‌های خارجی از این فیلمها همان دلیل استقبال از فیلمهای قبل از انقلاب است. شاید طرح فقر در جامعهٔ ایران موضوع درستی باشد. امّا باید دانست که فقر تنها مسئلهٔ جامعهٔ ما نیست. ما خبر نداریم یا کمتر سراغ داریم فیلمی در جشنواره‌های خارجی پذیرفته شده باشد که در جامعهٔ ما هم پذیرفته شده و منطبق با دورنمای سینمای آرمانیمان باشد. اگر در حضور فعلی ما این اندیشه مطرح باشد که ما فعلاً در جشنواره‌ها حضور می‌یابیم تا در آینده فیلمهایی را که متکّی بر تفکّر انقلاب است به آن جشنواره‌ها بفرستیم باید گفت که این اندیشه، اندیشهٔ پسندیده‌ای است.

● نظر شما دربارهٔ سینمای جنگ پس از توقّف جنگ چیست؟

■ من معتقدم با توقّف جنگ نه تنها ارزشهای جنگ متوقّف نشده بلکه نیاز شدیدی بر تأکید روی آن ارزشها احساس می‌شود. در زمان جنگ دوم جهانی در کشور شوروی مرکزی با نام مرکز سینمای جنگ تشکیل شد که وظیفه‌اش تهیه و تولید فیلمهای مستند و داستانی جنگ بود. این مرکز با تشکیلاتی گسترده و بودجهٔ مکفی اداره می‌شد و در حال حاضر پس از چهل و چند سال که از جنگ دوم می‌گذرد، این مرکز هنوز فعال است. جنگ ما بستری بود که اندیشهٔ جهانی ما را متحوّل کرد و ما باید همواره یاد جنگ را زنده نگه داریم. جنگ ما یك حادثهٔ بین‌المللی بود و پرداختن به اندیشه‌های جنگ یك تکلیف است. من معتقدم پرداختن به ارزشهای جنگ، پس از توقّف جنگ نه تنها نباید متوقّف بماند، بلکه باید با تأکید بیشتری پیگیری شود. بهترین محمل برای فیلمسازی که می‌خواهد از ارزشهای انسانی و معیارهای انقلاب اسلامی و اندیشه‌های شهدا حرف بزند، جنگ است. به نظر من اصولاً سینمای آرمانی ما از طریق سینمای جنگ هویت یافته و به وجود خواهد آمد.

● به عقیدهٔ شما سینمای جنگ پس از جنگ باید به چه موضوعاتی بپردازد؟

■ در حال حاضر فیلمساز متعهّد ما که جنگ را لمس کرده و دوشادوش رزمندگان جنگیده است، بهترین کسی است که می‌تواند نگاهی عمیق و تحلیل‌گرانه به جنگ و مسائل عمدهٔ آن داشته باشد. سینمای جنگ امروزه باید به این موضوع بپردازد که اصولاً حرف ما و انگیزهٔ اصلی ما در جنگ چه بوده است. برای این کار در حال حاضر هم فرصت و هم منابع کافی در اختیار داریم. متولّیان سینما هم باید مکانیزم لازم را برای پرداختن به سینمای جنگ به وجود بیاورند و به عقیدهٔ من بهترین متولّی برای سینمای جنگ دولت است. دولت به عنوان حامی رسمی ارزشهای انقلاب اسلامی می‌تواند سینمای جنگ را رونق دهد و بسیار جدّیتر از گذشته بدان بپردازد.

● اگر صحبت دیگری هست بفرمایید.

■ از شما ممنونم که از من برای مصاحبه دعوت به عمل آوردید و اعتقاد راسخ دارم که فیلمساز حرفش را با فیلم می‌زند و نه با مصاحبه. من به هر حال از دعوت شما ممنونم و امیدوارم در کارتان مؤیّد و موفّق باشید.

● سینما و تجربهٔ جنگ

■ گفتگو با «حسین قاسمی‌جامی»، کارگردان «تا مرز دیدار»

● خوب است گفتگویمان را با شرح مختصری از فعالیتهای هنری شما شروع کنیم.

■ من کارم را قبل از انقلاب در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شروع کردم. بعد از انقلاب وارد مرکز اسلامی فیلمسازی شدم (سینما آزاد سابق). پس از مدّتی که آنجا فیلمهای سوپر هشت کار کردیم، جنگ تحمیلی آغاز شد و پس از تهیهٔ دو سه کار کوتاه هشت، به سپاه منطقهٔ ده رفتم و آنجا هم با همان دوربین سوپر هشت، در منطقه یك سری کارهایی کردم. بعد به واحد تلویزیونی سپاه رفتم و به دلیل امکانات بیشتری که این گروه داشت چند فیلم مستند و خبری تهیه کردیم. بعد هم برای انجام خدمت وظیفه اعزام شدم که این دوران خیلی روی من تاثیر گذاشت و به صورت عمیق با روحیهٔ بسیجیها آشنا شدم و الآن هم هرچه دارم و هر اندوخته‌ای که دارم از آن زمان است. پس از اتمام خدمت سربازی به انجمن سینمای جوان رفتم و مسئولیت تولید آنجا را به من سپردند، تا اینکه دوباره با بچه‌های قدیمی

مشغول شدیم و حاصل این همکاری، دو کار کوتاه شانزده میلیمتری بود به اسم «حرکت در ایستگاه» و «خط شکسته» که «حرکت در ایستگاه» در جشنوارهٔ هفتم جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه را از آن خود نمود. بعد هم در سال ۶۸ فیلم «تا مرز دیدار» را ساختم.

● چه انگیزه‌ای باعث شد که در اولین کار بلند خود سراغ یک مضمون جنگی بروید؟

■ تفکّر من نسبت به سینما تا حدّ زیادی متاثّر از جنگ و مفاهیم موجود در جنگ بود. نه اینکه بگویم غیر از جنگ به چیزی نمی‌توانستم فکر کنم: فکر می‌کردم لازمترین موضوعی که باید کار کنم جنگ است، چون تجربه‌هایی داشتم در رابطه با جنگ. یک حرفهایی آدم در ذهنش هست که می‌خواهد بزند و سینما زمینهٔ خوبی برای این کار بود. البتّه هنوز هم حرف در خصوص جنگ دارم، یعنی فکر می‌کنم اگر بخواهم باز فیلمی بسازم فیلم جنگی می‌سازم.

● وارد مقولهٔ فیلم «تا مرز دیدار» می‌شویم. به نظر شما شخصیت «سید مصطفی» تا چه میزان قابل باور است؟

■ شما باید این سؤال را از تماشاگر بپرسید. من همین سؤال را از شما می‌کنم: شما تا چه اندازه سید مصطفی را باور کردید؟

● آیا می‌خواستید شخصیت سید مصطفی را در مقابل جنگ نشان بدهید و یا ارزشهای فوتبال را منفی جلوه دهید؟

■ نه، اصلاً چنین نیست. به نظر من فوتبال بازی کردن در تیم ملّی گناه نیست.

● آن هم خودش یک جبهه‌ای است...

■ بله، حتّی یک دیالوگ داریم که مصطفی می‌گوید اون توی جبههٔ خودش است، من هم در جبههٔ خودم. امّا به نظر من یک مسائلی واجب‌تر است. آن لحظه برای سید مصطفی واجب‌تر است که به جنگ بپردازد تا به فوتبالش. در فیلم اصلاً بحث بر سر این نیست که فوتبال بد است؛ می‌خواهم بگویم بعضی مواقع فوتبال در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد.

● دربارهٔ شخصیت سید مصطفی با آقای مجیدی چگونه کنار آمدید؟

■ ابتدا که فیلمنامه را نوشتم، دنبال کسی می‌گشتم که به آن چیزی که در ذهنم بود نزدیک باشد. با چند نفر هم برخورد داشتم، ولی آنها مشکل بازی داشتند و هم اینکه وقتی با آنها صحبت می‌کردم، می‌دیدم نظرشان راجع به فوتبال با من یکی نبود. بعد یکی از دوستان آقای مجیدی را معرّفی کرد. فیلمنامه را دادم ایشان خواند. اول قدری نگران بودم که اصلاً می‌توانم با آقای مجیدی کار کنم یا خیر، چون او سابقهٔ چند کار سینمایی داشت و من اولین کارم بود. او فیلمنامه را که خواند خیلی خوشش آمد. می‌گفت با سید مصطفی ارتباط برقرار کرده است. من و آقای مجیدی در این فیلم خیلی به هم نزدیک شدیم و خیلی صمیمی و دوست شدیم و با همکاری با هم و راهنماییهای خود مجیدی، به ذهنیت من رسیدیم: یعنی در واقع به همان شخصیت سید مصطفی که در فیلمنامه بود رسیدیم.

● گروهی که با هم کار می‌کردید ظاهراً اغلب بچه‌های اهل جبهه بودند. فکر می‌کنید این گروه چه تاثیری در کلّ کار داشت؟

■ به نظر من اینجوری آدم مطمئن‌تر است که دارد کارش را درست انجام می‌دهد. مثلاً سر صحنه من اگر با اخم بچه‌ها روبرو می‌شدم می‌فهمیدم که کارم اشتباه است، امّا وقتی می‌دیدم که آنها شوق دارند، مطمئن می‌شدم که دارم به فضای جبهه نزدیک می‌شوم. یعنی خیلی جاها این بچه‌ها برایم سنگ محک بودند. علاوه‌بر آن، وجود این بچه‌ها، نفس این بچه‌ها باعث می‌شود فیلم آن فضای خودش را از دست ندهد. انشاءالله خیال دارم فیلم بعدی‌ام را هم با کسانی کار کنم که در جبهه بوده‌اند.

● رابطه شما با فیلمبردار چگونه بود، خصوصاً اینکه آقای تبریزی خودش قبلاً یک کار جنگی را کارگردانی کرده بود (عبور)؟

■ آقای کمال تبریزی یکی از دوستان نزدیک ما بود. با ایشان لنز و زاویه را انتخاب می‌کردیم. ایشان هم بنابر وظیفه‌ای که داشت همکاری می‌کرد.

● شما به عنوان کارگردان، از کدام قسمت فیلم «تا مرز دیدار» بیشتر راضی هستید؟

■ من فکر می‌کنم که قسمت منطقه‌اش خیلی نزدیک به آن حسّ و حالی است که خودم فکر می‌کردم: ولی در مجموع هم راضی هستم. هم اینکه یک خودآزمایی بود و هم اینکه یک حرفهایی را که در یک جایگاهی بایستی گفته می‌شد گفتم.

● بعضی شخصیتهای فیلم به نظر می‌آید زیاد جا نیفتاده‌اند. نظر شما به عنوان مثال راجع به آن نقاش بسیجی چیست؟

■ این توضیحی که می‌دهم از آن نظر نیست که می‌خواهم این شخصیت را توجیه کنم. مقصود، تصویر کردن این موضوع بود که سید مصطفی دارد یک سید مرتضی می‌شود: یعنی آن دگردیسی و آن انتقالی را که ما می‌خواستیم از شخصیت سید مصطفی به سید مرتضی پیموده شود، خواستیم از طریق این نقاش باشد. اسم نقاش را هم که «جمال» انتخاب کردیم به همین دلیل بود. چیزی که من در ذهنم بود این بود که چنین شخصیتهای تبلیغاتی و فرهنگی و این نوع از آدمها هستند که‌می‌توانند این فرهنگ را حفظ کنند و نشر بدهند و کلاً هنرمند است که می‌تواند این مفهوم را برساند. فکر می‌کنم شخصیتی که کاملاً پرداخته نشده «هاشم» بود. او بیشتر به یک تیپ نزدیک بود تا به یک شخصیت...

● پس چرا جمال در فیلم شما لال است؟ مگر نه اینکه اهل هنر و تبلیغات است؟

■ فکر می‌کردم اگر لال باشد بهتر است، چون کسی که لال است مجبور است عمل کند تا منظور خودش را برساند: مجبور است با تصاویر حرف بزند.

● با توجّه به شرایط فعلی جنگ و پذیرش قطعنامهٔ ۵۹۸، برای فیلمسازان جنگ چه پیشنهادی دارید؟

■ به نظر من اگر از جنگ ما هم مثل واقعهٔ کربلا حدود سیزده قرن بگذرد، باز باید همان طوری به جنگ خودمان نگاه کنیم که به واقعهٔ کربلا. در حال حاضر درست است که نمی‌شود فیلم تبلیغاتی راجع به جنگ ساخت و نمی‌شود مردم را تهییج کرد که به جبهه بروند، امّا می‌شود فیلمی ساخت که آن روحیات و لحظاتی را که در جنگ بوده منعکس کند. آن حسها و روحیه‌ها و حماسه‌ها، چیزهایی نیست که بگذرد و کهنه بشود. در حال حاضر جنگ، جنگ فیزیکی نیست. دیگر توپ و تانک نیست. الآن جنگ ما جنگ تبلیغاتی است و رزمنده‌های این جبهه هنرمندها هستند و کسانی که فیلمساز جنگ بوده‌اند. من می‌گویم در مورد عشق می‌شود فیلم ساخت ولی جنگی: یک تیر هم در آن شلیک نشود، یک نفر هم شهید نشود، امّا جنگی باشد. برای همین است که می‌گویم هویت سینمای ما از دروازهٔ جنگ می‌گذرد. موضوعات دیگری هم هست که می‌شود روی آنها کار کرد. ولی من می‌گویم اگر کسی از دروازهٔ جنگ وارد سینما شده باشد، غیر ممکن است یک فیلم بسازد که آن فیلم از جنگ نشأت نگرفته باشد، حتّی اگر فیلم پلیسی یا عرفانی باشد.

● کار جدیدی در دست دارید؟

■ بله، یک کار جدیدی هست که می‌خواهم شروع کنم و صد در صد جنگی است.

● دربارهٔ آن توضیحی نمی‌دهید؟

■ داستان فیلم، داستان یک فیلمبردار سوپر هشت است که در واقع یک تبلیغاتچی در منطقه است که با دوربین سوپر هشتش از مناطق عملیاتی فیلمبرداری می‌کند. در یکی از عملیاتها، از مناطقی فیلمبرداری می‌کند که خیلی مناطق مهم و حسّاسی است. خود این فیلمبردار شهید می‌شود، ولی دوربینش و فیلمش که حاوی آن فضا و آن لحظهٔ جنگ است می‌ماند؛ همین، که بگویم جنگ، جنگ تبلیغاتی است.

● می‌خواستم یک مسئلهٔ اخلاقی و اجتماعی را بیان کنم...

■ گفتگو با تهمینهٔ میلانی، کارگردان «بچه‌های طلاق»

گفتگوکننده: فاطمه‌مرادی

● تقاضا می‌کنم در ابتدای گفتگو، چند کلمه‌ای دربارهٔ خود و سوابق حرفه‌ایتان بگویید.

■ بنام خدا. من متولّد سال ۱۳۳۹ در تبریز هستم. دیپلم را از مدرسهٔ «مرجان» در تهران گرفتم و در سال ۱۳۶۵ نیز از دانشگاه علم و صنعت در رشتهٔ معماری فارغ‌التحصیل شدم. فعالیتهای سینمایی‌ام از سال ۵۸ شروع شد. اولین فیلمی که کارگردانی کرده‌ام «بچه‌های طلاق» است، ولی قبل از آن، همراه تحصیل، در فعالیتهای پشت صحنهٔ فیلمها با «مسعود کیمیایی»، «ناصر تقوایی»، «امیر قویدل»، «حسن هدایت» و... همکاری کرده‌ام و طرّاحی صحنهٔ چند فیلم کوتاه تلویزیونی را هم به عهده داشته‌ام. همچنین چندین مقالهٔ انتقادی و تحقیقی در زمینهٔ معماری و سینما نوشته‌ام که در نشریات چاپ شده‌اند. مهمتر از همهٔ اینها، یک مجتمع بزرگ فنّی فیلمسازی را طرّاحی کرده‌ام، به عنوان پروژهٔ فارغ‌التحصیلی‌ام به نام «پرویز فنّی‌زاده».

● چه شد که فیلمنامهٔ «بچه‌های طلاق» را نوشتید و اصولاً موضوع فیلمنامه‌هایتان را چطور انتخاب می‌کنید؟

■ تا حالا شش هفت فیلمنامه نوشته‌ام که از بین آنها سه تا به مرحلهٔ جدّی کار رسیده است. فیلمنامهٔ «دوستت دارم مادر» در سال ۶۴ تصویب شد. «اگر فردا بیاید» عنوان کار دیگری است که آقای اعلامی از روی آن فیلم «عشق و مرگ» را ساخته است و البتّه با تغییراتی که در فیلمنامه داده و آن را از حالت یک قصّهٔ سادهٔ ارتباط انسانی، به صورت یک قصّهٔ سیاسی درآورده است. فیلمنامهٔ «بچه‌های طلاق» را هم که براساس تجارب شخصی‌ام نوشته شده، خودم کار کردم.

در زمان دانشجویی معلّم خصوصی دانش‌آموزان بودم و با مسائل زیادی برخورد و آشنایی پیدا کردم. در جامعهٔ ما به معلّم خیلی احترام می‌گذارند و خیلی راحت یک معلّم خصوصی زن را، به شرط آنکه به او اعتماد کنند، به حریم خصوصی زندگیشان راه می‌دهند. در جریان یکی از همین موارد بود که متوجّه مسئله‌ای شدم که برای یکی از شاگردانم اتّفاق افتاده بود و من به این نتیجه رسیدم که مشکل محدود به آن شخص بخصوص نمی‌شود و می‌تواند مشکل عمومی‌تری باشد. با برخورد نزدیکی که با مقوله پیدا کردم، علاقه‌مند شدم روی آن کار کنم و بالاخره پس از پنج بار بازنویسی فیلمنامه، آن را ساختم. فیلمنامهٔ دیگری هم نوشته‌ام به نام «آه» که می‌توان آن را کنکاشی در دنیای ذهنی زن دانست. سعی کرده‌ام یک بررسی کاملی داشته باشم از زندگی زن و اینکه زنان به چه فکر می‌کنند، ایده‌آلها و آرمانهایشان چیست و برخوردها و احساساتشان کدام است.

● فکر نمی‌کنید در طرح این قضایا با سلیقهٔ شخصی برخورد می‌کنید؟

■ نه، این‌طور فکر نمی‌کنم. من در حیطه‌ای وارد شدم که نسبت به آن شناخت دارم. مثلاً چون شناخت من از جنگ محدود است نمی‌توانم فیلمنامهٔ جنگی موفّقی بنویسم، چون جنگ را آن‌طور که شایسته است حس نکرده‌ام. من روی موضوعاتی کار می‌کنم که با آنها برخورد عینی داشته و مسائل مربوط به آنها را لمس کرده باشم. پس طرح این مسائل یک سلیقهٔ شخصی نیست، بلکه مسائلی است که با آنها تجربهٔ رویاروی داشته‌ام و نسبت به آنها شناخت دارم.

● چه نسبتی بین «فرشته» در فیلم «بچه‌های طلاق» و خود شما وجود دارد؟

■ طبقهٔ اجتماعی که من در آن زندگی می‌کنم با فرشته کاملاً متفاوت است. من به‌طور کلّی مشکلات شخصی فرشته را در خانواده ندارم. فرشته کاراکتر ضعیف شدهٔ خود من است. سعی کردم یک حالت عمومی به شخصیت فرشته بدهم.

● به نظر شما با توجّه به شرایط موجود، واقعاً دغدغهٔ فکری یک دانشجوی دختر رشتهٔ هنر و بخصوص سینما چیست؟

■ اصلاً هدفم این نبود که به مشکل شخصی دختر دانشجو بپردازم. فرشته تنها شخصیت اصلی فیلم من نیست. من در واقع می‌خواستم یک مسئلهٔ اخلاقی و اجتماعی را بیان کنم. برای من فرشته می‌تواند همان مادر «عاطفه» باشد، منتها قبل از ازدواج. «علی»، برادر فرشته، همان پدر عاطفه است، ولی پنج شش سال پس از طلاق. اگر کمی به زندگی خصوصی دختر دانشجویی نزدیک شده‌ام برای این است که شخصیت فرشته را کامل کنم. ضمن اینکه او ربط‌دهندهٔ این جریان بود و زندگی خصوصی و ذهنی او تاثیر مستقیم روی کمکهایش به عاطفه می‌گذاشت و در ضمن جذابیت قصّه هم بیشتر می‌شد.

● فرشته در سینما به دنبال چیست؟ چرا دختری را انتخاب کردید که دانشجوی سینماست؟

■ برای توجیه کنجکاوی فرشته و اینکه او انگیزهٔ لازم را برای کندو کاو روی مسئله‌ای که برایم مهم بود داشته باشد، چون در غیر این صورت ممکن بود کارش جنبهٔ فضولی در زندگی دیگران را پیدا کند. همهٔ جاهایی که فرشته در فیلم می‌رود، جاهایی مثل دارالتادیب، دادگستری و غیره برای این است که او یک بهره‌گیری و نتیجه‌گیری درست برای کارش پیدا کند. او دانشجویی است که همهٔ این ملاحظات و تجارب را جمع‌بندی می‌کند چون می‌خواهد فیلمش را بسازد. فیلم «بچه‌های طلاق» فیلم اوست. در آخر هم او می‌گوید «من فیلم رو ساختم».

مسئلهٔ دیگری که برایم مهم بود این بود که بعضی مسائل در خانواده‌های ما جا نیفتاده است. مثلاً من علی‌رغم اینکه خانوادهٔ نسبتاً روشنفکری دارم ولی اجازه نداشتم سینما بخوانم. رشتهٔ معماری را برگزیدم تا از طریق آن به سینما نزدیک شوم. من در فیلم این دختر را می‌خواستم که اصلاً دانشجوی سینما باشد و به خانم «افشارزاده»، بازیگر نقش فرشته هم می‌گفتم که دلم می‌خواهد پدرهایی که فیلم مرا می‌بینند به این نتیجه برسند که یک دختر با یک خانم می‌تواند اجتماعی باشد، سینما هم بخواند و در عین حال شخصیت درست اجتماعی هم داشته باشد.

● شخصیتهای فیلم در کجا زندگی می‌کنند؟ - منظورم عدم سنخیت آنها با آدمهای معمولی جامعهٔ ماست.

■ ببینید، من مجبورم یک چیزی را در اینجا توضیح بدهم، چون در همین مجلّهٔ شما نوشته شده بود که «میلانی نشان داده که مردم را دوست دارد، منتها مردم طبقهٔ خودش را»، که من اصلاً موافق نیستم. طبقه‌ای که من در آن زندگی می‌کنم واقعاً ربطی به فیلم ندارد، بلکه آدمهاو طبقه‌شان بر اساس فیلمنامه تنظیم شده‌اند. شما به من بگویید که کدام خانواده امکان داشتن یک معلّم خصوصی برای دخترشان را دارند و کدام طبقه اجازهٔ فعالیت اجتماعی، آن هم در حدّ دانشجوی صدا و سیما را به دخترشان می‌دهند؟!

● آیا مشکلی که شما در فیلم مطرح می‌کنید مشکل تنها طبقهٔ مرفّه نیست؟

■ قالب قصه‌ای که من انتخاب کردم چنین تیپ و اشخاصی را می‌طلبد. در ضمن داستان فیلم «طلاق» نیست، بلکه مسائل «بچه‌های طلاق» است و مطرح کردن این مسئله ـ یعنی طلاق ـ که در هر طبقه و به هر دلیلی که اتّفاق بیفتد، قربانی اصلی آن بچه‌ها هستند.

● شخصیت «علی»، برادر فرشته، چه گره‌ای را از داستان باز می‌کند؟ اگر علی نبود چه اتّفاقی می‌افتاد؟

■ او اطلاعات و تجربیاتی دارد که فرشته فاقد آن است. من در عین حال در فیلم می‌خواهم بگویم که فرشته در حال تجربه است و در این تجربه احتیاج دارد که به او کمک شود. علی تجربهٔ طلاق دارد. علی دو تا بچه دارد که فقدان محبّت دارند. بچهٔ علی تمام مدّت روی زانوی عمّهٔ خود، یعنی فرشته است...

● چراماباامشکلات بچه‌های علی که بچه‌های طلاق هستند آشنا نمی‌شویم؛ هیچ احساسی نسبت به آنها نداریم؟

■ نه، ما با بچه‌های علی آشنا شدیم. ما با آنها وقتی عاطفه را می‌بینیم آشنا شده‌ایم. بچه‌های علی ادامهٔ زندگی عاطفه‌اند.

● شخصیت پدر بیش از اندازه عصبی است و شکافته نمی‌شود. این قضیه خیلی غیر منطقی به نظر نمی‌رسد؟

■ والله من می‌توانم برای شما شاهکارهای بزرگ سینما را بشمارم که قهرمان اصلی آنها یك کاراکتر خاصّی است. پدر عاطفه کسی است که زنش را کتك می‌زند، بچه‌اش را کتك می‌زند. من نمی‌توانم تصویر زیبایی از او نشان بدهم. در عین حال اگر دقّت کنیم، در صحنه‌هایی ما می‌بینیم که او سرشار از عاطفه است، ولی نمی‌تواند آن را بروز دهد.

● فکر می‌کنید خشونت رفتاری مرد باعث طلاق شد؟

■ این قضیه راجع به مردی است که زنش را کتك می‌زند. حالا می‌شود در مورد مردی نوشت که زنش را کتك نمی‌زند. من کاری به آن ندارم. قضیهٔ من این است. با مطالعهٔ پرونده‌هایی که در دادگاه خانواده وجود دارد، اغلب مواردی که زنها ذکر کرده‌اند، ضرب و شتم همسرهایشان بوده است.

● رفتار مادر عاطفه نشأت گرفته از چیست؟ از رفتار پدر؟

■ نه، مادر عاطفه مثل فرشته می‌گوید: من انسانم و حق زندگی دارم.

● کسی از او حق زندگی کردن را سلب نکرده...

■ چرا، کرده‌اند؛ از نظر من کرده‌اند. من عین دیالوگ مادر عاطفه را به شما می‌گویم: می‌گوید: «از اول علاقه‌ای به او نداشتم. اجبار خانواده باعث شد که زنش بشوم. گفتند جوونه، پولداره، سر به راهه و از این حرفها. اون موقع تازه معلّم شده بودم، ولی بعد از ازدواج کم‌کم شروع کرد به خیال خودش منو عوض کردن. اول می‌گفت کار نکن، احتیاج نداریم. این کار رو بکن، اون کار رو نکن. اینجا برو، اونجا نرو. این حرفو بزن، اون حرفو نزن. یه وقت چشم باز کردم، دیدم نه زن خوبی برای شوهرم هستم، نه مادر خوبی برای بچه‌هام و نه آدمی برای خودم...»

من به جملهٔ آخر خیلی اهمیّت می‌دهم. اگر در مرحلهٔ اول ادم خودش را پیدا نکند، در مراحل بعدی هم ناموفّق خواهد بود.

● ببینید، اگر بخواهیم توجّه کنیم، مشکلی که مادر عاطفه دارد ساده‌تر از پدر عاطفه است، چون او یك زن است و موظّف است که در چهارچوب خانوادهٔ خودش، حتّی از نظر شرعی، از شوهرش اطاعت کند.

■ نه، من این را قبول ندارم. مسئله اصلاً ربطی به شرعیات ندارد. کجای شرعیات ما می‌گوید که مرد حق دارد زنش را بزند؟ کجا می‌گوید که زن حق ندارد حرف بزند و نظرش را بگوید؟ من روایتهایی خوانده‌ام از امامان که ذکر کرده‌اند در پاره‌ای مسائل حتّی زنها کمکشان هم کرده‌اند. من همیشه این را می‌گویم که بیایید به زن و مرد به عنوان یك موجود انسانی نگاه کنیم نه یك موجود برتر و پست‌تر. زنهای ما موجودات خلّاقی هستند، به شرط آنکه امکان بروز این خلّاقیت به آنها داده شود. من می‌گویم بیاییم این فرهنگ را طوری دگرگون کنیم که انرژی زنان به اتلاف نرود. من به زنها خیلی باور دارم و معتقدم در یك شرایط درست فرهنگی، بسادگی شکوفا خواهند شد.

● آیا در طرح شخصیت مدیر مدرسه کمی دچار اغراق نشده‌اید؟

■ یادم می‌آید در مدرسه وقتی خطایی از ما سر می‌زد، اولین چیزی که مدیر می‌گفت این بود که پرونده‌اش را بزنید زیر بغلش برود بیرون. ولی من چه در مورد مدیر و چه در مورد استادی که فرشته را راهنمایی می‌کند، ایده‌آل‌ترین اشخاص را مطرح می‌کنم و می‌گویم یك استاد و یك مدیر باید اینچنین باشند، باید قدرت درك و معلومات فوق‌العاده‌ای داشته باشند.

● امّا در طرح شخصیت استاد به نظر می‌آید زیادی اغراق شده است؟

■ اغراق نه، ولی در نظر داشتم که شخصیت استاد یك شخصیت ایده‌آل باشد، که ظاهراً در مرحلهٔ اجرا دچار ضعف شده است.

● چقدر توانستید در سینما از معماری استفاده کنید؟

■ چند سال فعالیت مستقیم به عنوان مهندس ناظر در ساختمان، امکان ارتباطی مرا با حداقل سی چهل کارگر، مسئول برق، تراشکار و... به وجود آورد که طبیعتاً این ارتباط گسترده باعث شد تا با اعتماد به نفس و راحتی بیشتری در صحنه حاضر باشم. دیگر نفس زیبایی‌شناسی معماری است، از جمله ایستایی، کمپوزیسیون، استتیك، ترکیب و رنگ و... که می‌دانید همهٔ اینها در سینما المانهای مهمّی هستند و شاید اصلاً به دلیل نزدیکی و تشابه بیش از اندازهٔ سینما و معماری، بیشتر معماران به سینما گرایش پیدا می‌کنند و از همه مهمتر، من قبل از فیلمبرداری کلیهٔ نقشه‌های محلهای مورد نظر فیلمبرداری را تهیه کرده و دکوپاژ را روی همین نقشه‌ها انجام می‌دادم. این نقشه‌ها این امکان را برایم فراهم می‌آورد که هنگامی که از محل دور بودم، در اوقات آزاد بسادگی جهت نور، متراژ و امکانات حرکت دوربین و زوایای مختلف را بررسی کنم. همهٔ اینها را از معماری دارم چون من قبلاً هیچ فیلمی

● سهم منتقدین در پیشرفت سینمای کشور کمتر از فیلمسازان نیست

■ گفتگو با حمیدرضا آشتیانی‌پور

■ مقدّمه

حمیدرضا آشتیانی‌پور اخیراً تحصیل در رشتهٔ سینما را به پایان رسانده است. او در سالهای دانشجویی، چند فیلم کوتاه و نیمه‌بلند جنگی ساخته و اولین کار سینمایی خود را در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی با نام «در جستجوی قهرمان» کارگردانی کرده است. متأسفانه بنا به دلایلی که پرداختن به آنها در اینجا ضرورتی ندارد، از شرکت «در جستجوی قهرمان» در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر جلوگیری به عمل آمد، و این موضوع بیش از همه لطمه به «سینمای جنگ» بود، چرا که با وجود حضور گستردهٔ چند فیلم جنگی از کارگردانان جوان و مسلمان در جشنوارهٔ هفتم، شرکت این فیلم می‌توانست «سینمای جنگ» را مقتدرتر بنمایاند.

در هر حال، فیلم «در جستجوی قهرمان» طی چند جلسه نمایش، توجّه بسیاری از فرهنگ دوستان و سینماگران مسلمان را جلب کرده است و این خود انگیزهٔ ما برای دعوت از آشتیانی‌پور برای انجام گفتگو با مجلّهٔ «سوره» بود. پاسخ او به درخواست مصاحبهٔ ابتدا نامه‌ای بود که به دستمان داد. در این نامه نوشته بود:

بسمه تعالی

دفتر ماهنامهٔ فرهنگی- هنری سوره،

احتراماً، ضمن عرض سلام، در پاسخ به دعوت آن عزیزان گرامی، راستش چیزی برای گفتن ندارم. چه فایده که بگویم متولّد ۱۳۴۲ هستم، یا نساخته‌ام.

● با توجّه به اینکه «بچه‌های طلاق» اولین کار شماست چه تجربیاتی در طول کار، چه قبل و چه بعد از آن کسب کردید؟

■ والله الان که فیلم را نگاه می‌کنم به نظرم می‌آید اگر آن را یک بار دیگر می‌ساختم مسلّماً بهتر می‌ساختم.

● به نظر شما ایا ریتم فیلم کمی تند نیست؟

■ برای کنترل و به دست آوردن ریتم مورد نظرم از نظریات آقای «رضا بانکی»، فیلمبرداری فیلم، و آقای «سیف‌الله داد»، مونتور فیلم خیلی استفاده کردم. حق با شماست. ریتم کمی تند است و کاملاً متناسب با موضوعی که می‌خواستم مطرح کنم هست.

● یکی از مکانهایی که در فیلم استفاده کرده‌اید دارالتادیب است. چه ضرورتی به استفاده از این مکان بود؟

■ طبیعتاً چون محور اصلی قصّه، بچه‌های طلاق بود، یکی از مکانهایی که می‌شد با بچه‌های طلاق رابطه برقرار کرد دارالتادیب بود. همان‌طور که در فیلم هم مطرح می‌شود، هفتاد درصد بچه‌های بزهکار متعلّق به خانواده‌های طلاق گرفته هستند.

● فکر می‌کنید کسانی که طلاق گرفته‌اند، یا در این مرحله هستند، با دیدن فیلم شما متأثّر می‌شوند؟ یعنی حسّ بچه‌های طلاق شما را می‌توانند درک بکنند؟

■ در جشنواره دو دسته خیلی به قضیه اهمیّت دادند. یکی فرهنگیها بودند. یکی هم پدر و مادرهایی که به دلایلی جدا شده بودند. ولی اجازه بدهید عرض کنم که سینما کوچکتر از آن است که تاکید مهم و زیربنایی بر مسائل داشته باشد. فقط این را می‌توانم بگویم که تماشاگران فیلم بسادگی با آن رابطه برقرار کرده‌اند که فوق العاده برای من مهم است.

● چه کاری برای آینده در نظر گرفته‌اید، چه در زمینهٔ فیلمنامه و چه در زمینه‌های دیگر...؟

■ در حال حاضر فیلمنامه‌ای به نام «آه» نوشته‌ام که در حال بررسی است. در صورتی که موافقت شود، شروع به ساختنش خواهم کرد. موضوع فیلمنامه دربارهٔ مفهوم خوشبختی از نظر زنان است.

● از اینکه در این گفتگو شرکت کردید متشکّریم.

■ من هم متشکرم.

آنکه وقتی امام گفت «سربازان من در گهواره‌اند»، من در گهواره بودم و یا مثلاً وقتی انقلاب اسلامی پیروز شد به تکلیف شرعی رسیدم و این تکلیف بود که مرا به سینما کشانید و...

واقعاً اینها چیزی برای گفتن است؟

چه فایده که داد و فغان از کمبود امکانات و غربت دانشگاهها و شرایط حاکم بر دانشگاهها سر دهیم، آن هم در جایی که در سوی دیگر این کمبودها، لااقل می‌دانیم که در زمینهٔ سینما، کارهای هشت میلیمتری ما را کسانی با امکانات ۳۵ م.م. تجربه می‌کنند؟ و واقعاً چه فایده که مشکلات فرهنگی و هنری دانشگاهها را مورد بحث قرار دهیم؟ هل من معین؟!

۲۶ سال از عمر من در تاریخ پربار این مملکت گذشته است. ۲۶ سالی که شخصیتی چون امام در صدد احیای اسلام بود، و واقعاً چه انگیزه‌ای قویتر از این برای شروع فعالیت فرهنگی؟ براستی مسئولیت رساندن پیام امام به جهانیان را چه کسانی بر دوش خواهند کشید؟ راه رسیدن به این وادی عقیدتی را چگونه باید طی کرد؟ راهی که چندان کوتاه نخواهد بود.

آری. اگر ما پروانه‌وار گرد شمع وجود امام پرسه می‌زدیم و اگر پروانه‌ای بودیم که فقط در پرتو نور شمع فروزان امام امکان پرواز داشتیم، حالا چه شرحی بر قصّهٔ این دوران داریم؟

شرح این قصّه مگر شمع برآرد به زبان

ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
خوشا به حال آنها که سوختند.

والسلام. برادر کوچك شما، حمیدرضا آشتیانی‌پور.

با وجود دریافت پاسخ کتبی و مختصر، در انجام مصاحبه پافشاری نمودیم و از آشتیانی‌پور دعوت کردیم تا به دفتر مجله بیاید. او نیز سرانجام پذیرفت و آنچه در ادامه می‌خوانید خلاصهٔ پرسش و پاسخهایی است که در این جلسه مطرح گردید.

●

● به‌نظر شما چرا سینمای جنگ نتوانسته با اهداف انقلاب و جنگ هماهنگ باشد؟

■ بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. مهمترین دلیل عدم پیشرفت سینمای جنگ این بود که مسئولین ما در ابتدا جنگ را جدّی نگرفتند و بعضیها هم این تفکّر را رواج دادند که در زمان جنگ نمی‌شود راجع به جنگ فیلم ساخت. وقتی که این مسائل گسترش پیدا کرد راهها را بست. بچه‌هایی هم که وارد سینما شدند بالاجبار در طول جنگ «سینما» را تجربه کردند و بجز اینها، گروهی از جنگ به عنوان یك عامل تجاری سود جستند.

● یعنی می‌خواهید بگویید کسانی که قبلاً در زمینهٔ سینما فعال بودند توجّه به جنگ نداشتند، لذا لازم بود نیروهای جدید وارد میدان شوند؟

■ دقیقاً این طور است. کسانی که قبلاً فیلم می‌ساختند، انگیزه‌ای برای اینکه در ارتباط با ارزشها و مفاهیم جنگ کار کنند، نداشتند و از سویی کسانی هم که می‌جنگیدند، انگیزه، شرایط و فرصتی برای فیلم ساختن نداشتند. به هر حال زمان برد تا بچه‌ها تواناییهایشان را در این مسیر قرار دادند.

● پس همهٔ تقصیر متوجّه مسئولین نیست. وضعیت سینمایی که داشته‌ایم تناسبی با نیاز ما نداشته. نیروهای آشنا به جنگ با سینما آشنا نبودند و نیروهای آشنا به سینما ارتباطی با جنگ نداشتند.

■ من قصد ندارم وارد این مقوله بشوم، ولی برای ایجاد این تناسب کافی بود کمی بسیجی فکر کنیم و به دنبال امام برویم. به هر حال اینها موانعی بودند که برای سینمای جنگ، مشکل ایجاد کردند.

● عدّه‌ای که اعتقاد داشتند در زمان جنگ نمی‌توان راجع به جنگ فیلم ساخت، حالا می‌توانند بسازند. به نظر شما از دیدگاه آنان سینمای جنگ چگونه سینمایی است؟

■ کسانی که این شعار را به طور مطلق می‌دادند جرأت رفتن به خطوط مقدّم جبهه را نداشتند و چه بسا فکر کردن به جنگ تنشان را می‌لرزاند، در حالی که این موضوع مطلق نیست و شما می‌دانید که کارهای اولیهٔ مستند و غیر مستند آن زمان ارزش خود را از دست نداده و نمی‌دهند.

من بعید می‌دانم امثال اینها واقعاً بتوانند درست کار کنند، مگر آنکه عمیقاً تحقیق و مطالعه کنند و جنگ، آدمها و آرمانهایشان را بشناسند- آنها حتّی دشمن را هم نمی‌شناسند. البتّه حالا که جنگ تمام شده و (با ملاحظهٔ شرایط فعلی جامعه) بعید است چنان روحیات و خصوصیاتی دیگر بار در تاریخ این مملکت تکرار شود. شناختن جنگ مشکلتر هم شده است.

به‌نظر من شایسته است کسانی به طرف ساخت فیلم جنگی بیایند که جنگ را می‌شناسند. البتّه این شناختن لازمه‌اش این نیست که صرفاً در خط مقدّم جبهه بوده باشند ولی واقعاً آرمان و اعتقادات جاری در جنگ را به عنوان برخورد فیزیکی دو جریان فکری و اعتقادی بشناسند و آن وقت کار کنند.

● بعضیها فکر می‌کنند ممکن است امروز بتوان حرفهای ناگفتنی را زد.

■ این هم یك وجه قضیه است و ممکن است خیلی از مسائل را تحریف و ارزشها را پایمال کنند. به هر صورت یك جنبهٔ فیلم ساختن راجع به جنگ، مخالفت کردن با آن است و چیزی که آنها آن موقع نمی‌توانستند بسازند همین بود. این به عهدهٔ مسئولین است که اجازه ندهند هر چیزی تحت عنوان جنگ ساخته شود و گروهی بتوانند ارزشهای جنگ را پایمال کنند که البتّه تشخیص مسئولین هم، خود جای بحث دارد. چه خوب است اگر ما واقعاً کاری برای جنگ و جبهه و بچه‌های آن نکردیم، لااقل مردانگی این را داشته باشیم که لگدمالشان نکنیم.

● ارزیابی شما به عنوان یك سینماگر جوان از سینمای ایران چیست؟ اساساً سینمای ایران دارای چه مشخصه‌هایی باید باشد؟

■ مسئلهٔ ما رسیدن به یك نظام فرهنگی منسجم و قوی است که در شرایط فعلی یکی از اساسی‌ترین ابزارهای آن سینماست. بخشی از مسیر را کارهای تجربی شامل می‌شود و بخش دیگر را تحصیلات، مطالعه و تحقیق. ما نمی‌توانیم صرفاً فیلم بسازیم تا به سینمای دلخواه برسیم. مسلّم است که فعالیت تولیدی و مطالعه باید همگام با یکدیگر باشند و متاسّفانه سینماگران ما کمتر به آن پرداخته‌اند. متاسّفانه نقد فیلم هم در ایران ضعیف است. در نقدهای موجود کمتر اثری از خصوصیات یك نقد سالم دیده می‌شود. منتقدین یا شدیداً درگیر ملاحظات اجتماعی و باندی هستند که این خود از سویی ناشی از برخوردهای ناشایست با نقدهای خوب و سازنده است، و یا از سر بی‌علاجی به سوی نقدنویسی روی آورده و نمکگیر سینما شده‌اند. عدّه‌ای هم به جای نظر به «ماقال» به «من‌قال» می‌نگرند. در واقع امروزه همهٔ ما می‌دانیم که هر فیلمی بسته به کارگردانش چه نقدی را در پی دارد و حتّی گروهی می‌توانند ندیده، فیلم را نقد کنند. عدّه‌ای هم هستند که اساساً با مفهوم نقد مشکل دارند. البتّه بوده‌اند نقدهایی که حتّی گاه ارزشهایی بیش از فیلم مورد بحث خود داشته‌اند لیکن متاسّفانه غالباً مهجور مانده‌اند و این در حالی است که سهم منتقدین در پیشرفت سینمای کشور کمتر از فیلمسازان نیست. و باز متاسّفانه سینمای ما در حال فرو افتادن در مسیری است که از مردم فاصله می‌گیرد. خلاصه اینکه ما ارزشهای انقلاب را کمتر توانستیم مطرح کنیم، چه در کارهایمان و چه در بازتابهای آن، و این نیاز را در سینمای کشور داریم که با آرمانهای انقلاب منطقی، درست و منصفانه برخورد کنیم.

● اخیراً تلاشهای زیادی برای شرکت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های خارجی شده است. به نظر شما این مسئله می‌تواند کمك کند؟

■ چیزی که دنیا در معرفی انقلاب ما نیاز دارد، توانایی هنری ما نیست؛ حرف تازهٔ ماست که باید برای انتقال آن توانایی لازم را به دست آوریم. واقعاً نمی‌دانم فیلم و سینما تا به حال چقدر در معرّفی صحیح انقلاب اسلامی مؤثّر بوده است، تازه در صورتی که بپذیریم ناصحیح عمل نشده باشد.

● با توجّه به اینکه شما دانشجوی سینما بودید، امکانات آموزشی و وضعیت کنونی آموزش سینما چقدر متناسب با سینمای جمهوری اسلامی است- به لحاظ تکنیکی و فرهنگی؟

■ پس از انقلاب شاید به ضرورت وجود مراکز آموزشی و تحصیلات عالی توجّه شده باشد، امّا بخصوص اخیراً چیزی که کمتر به آن بها داده می‌شود این است که غالباً کسانی از دانشگاههای هنری بیرون می‌آیند که نمی‌توانند و یا نمی‌خواهند کاری در جهت اهداف انقلاب بکنند. لذا باید هر دو جهت موضوع، یعنی تکنیك و فرهنگ را همگام با هم مورد توجّه قرار داد. به قول یکی از دوستان، در دانشکده‌های سینمایی، دانشجویان را در زیر سایهٔ بُتهایی قرار می‌دهند که ذاتاً چیزی برای پرستیده شدن ندارند، و متاسّفانه بعضاً بُت‌تراشهایی در آن کرسیها جای گرفته‌اند که تمام همّت خود را در سرکوبی روحیهٔ بُت‌شکنی دانشجویان مسلمان قرار داده‌اند.

● نظرتان راجع به کار خودتان چیست؟

■ به هر صورت این فیلم کار اول من بوده است و در شرایط خاص و مشکلی ساخته شده است. این فیلم در طول موشك‌باران تهران تولید

گردید؛ در شرایطی که هر لحظه در گوشه‌ای از تهران موشکی به زمین می‌خورد ما مشغول فیلمبرداری بودیم و موشکها را هم می‌شمردیم و وقتی که به اهواز و آبادان برای ادامهٔ کار رفتیم، آنجا هم مورد حملهٔ شیمیایی دشمن واقع شدیم. الان هم دوست دارم تماشاچی بدون هیچ ذهنیتی برود و فیلم را ببیند، بعد قضاوت کند. امّا من از ساختن این فیلم پشیمان نیستم و بدون آنکه آن را بی‌نقص بدانم، همیشه به عنوان اولین کار سینمایی خود به آن افتخار خواهم کرد.

● فیلم اولتان کاری مشکل و سنگین بود. با این تجربه پیشنهاد شما به سینماگران جوان چیست؟

■ کار ما در این فیلم علیرغم کمبودها، مشکلات و سنگینی، در واقع عملی بود و برای نسل جوان و فعال که اکثر عوامل اصلی تولید این فیلم را تشکیل می‌دادند، تجربهٔ خوبی بود. من پیشنهاد می‌کنم کسانی که خصوصاً کار اولشان را می‌خواهند شروع کنند، پنجاه درصد توانشان را صرف این کنند که کارشان تنها یك «تولید» نباشد؛ چیزی باشد که لااقل جای بحث منطقی هم در آن وجود داشته باشد. فکر می‌کنم حتّی یك فیلم متوسّط از یك فیلمساز نوپا، اگر رگه‌هایی از فهم داشته باشد، با توجّه به شرایط ساختش فیلم موفّقی است. لذا فیلمسازان جوان در مورد هنر باید جسارت داشته باشند و این جسارت است که بخصوص جوانها را به نتیجه خواهد رسانید. البتّه به شرطی که مواظب باشند جسارت آنها صداقتشان را باطل نکند.

● پیشنهاد شما به کسانی که می‌خواهند وارد عالم سینما بشوند چیست و چه مقدّماتی را باید طی کنند؟

■ یکی از ملزومات کار هر فیلمساز، چه کار اولش باشد و چه آخر، داشتن یك جهان‌بینی صحیح است. اگر بین کار او و جهان‌بینی‌اش رابطه‌ای وجود نداشته باشد، نمی‌تواند کار کند. لذا اول باید رابطهٔ جهان‌بینی‌اش را با سینما حل بکند. علم نسبت به امکانات سینما شرط لازم هست ولی کافی نمی‌باشد. آن چیزی که مهم و ضروری است داشتن یك تفکّر صحیح، سالم و منطقی است و اگر غیر از این باشد، با امکانات و تکنیك که سهل‌الوصول است، به دام تقلید خواهیم افتاد.

● از تجربیات دانشکده‌ای چقدر در کارتان توانستید بهره ببرید؟

■ اشکالی که سینمای حرفه‌ای ما دارد این است که اصلاً آکادمیك نیست. کارگردان دانشگاه دیده و جمعی که می‌خواهند با هم کار کنند قابل ترکیب نیستند. هر یك دیگری را قبول ندارد، در صورتی که هر دو به هم نیازمند هستند. من سعی کردم این نزدیکی را ایجاد کنم. از طرفی ما هم نباید فقط چیزهایی را که در کلاس درس یاد گرفته‌ایم، اجرا کنیم. باید جسارت تجربهٔ جدید نیز داشته باشیم. امّا از سویی، محدود بودن آدمهای متخصّص تحصیل کرده و البتّه کارآمد برای مهارتهای خاص از دیگر مشکلات است. بخصوص اینکه در دانشگاهها همه می‌خواهند کارگردان بشوند که خوب، این هم محال است.

● فیلمنامه‌نویس و مونتور فیلم، آقای «مجید امامی» هستند. با توجّه به این مسئله چه ارتباطی بین شما و ایشان وجود داشت؟

■ چند وقت پیش در مجله‌ای خواندم پاسخ فیلمسازی را به این سؤال که «شما چرا خودتان فیلمهایتان را مونتاژ می‌کنید؟»؛ وی گفته بود: «در طول چند فیلمی که ساخته‌ام کمتر مونتوری را دیده‌ام که در «لحظه‌های» فیلم تعمّق کند». جا دارد بگویم آقای مجید امامی چنین کسی است و اگر فیلمسازی نیاز دارد که به «لحظه‌های» فیلمش هم توجّه شود، حتماً کار با آقای امامی را تجربه کند. و در مورد این فیلم ایشان در مدّت تدوین، مونتور بودند و نه نویسندهٔ فیلمنامه، و قطعاً اگر ضعفهایی در کار وجود داشته باشد ناشی از دخالتهای خود من و سعهٔ صدر آقای امامی بوده است.

● در حال حاضر شما چه می‌کنید؟ آیا کاری در دست تولید دارید؟

■ والله فعلاً که مشغول درس و ادامهٔ تحصیل هستم، لیکن فیلمنامه‌ای دارم به نام «عروسی پسر بابام» که در برنامهٔ کار تابستانی خودم قرار داده‌ام. همچنین اخیراً مقدّمات کار دیگری هم فراهم شده که به بررسی مقاطعی از تاریخ اسلام و تأثیرات آن در اروپا می‌پردازد و «ناقوسهای آندلس» نام دارد.

● از حضور شما و وقتی که برای این گفتگو گذاشتید تشکّر می‌کنیم.

■ من هم از شما تشکّر می‌کنم و اجازه می‌خواهم فرصت را مغتنم بشمارم و از تمامی افرادی که به هر شکلی در تولید فیلم من سهمی داشته و کمکی کردند تشکّر و قدردانی کنم و بگویم که اگر چه با فیلم آن طور که شایسته بود برخورد نشد، امّا این در نظر من چیزی از ارزش زحمت دوستانم در آن روزهای سخت «جنگ و صلح» کم نکرده و از همهٔ آنها به خاطر زحمتهایی که به ایشان دادم حلالیت می‌طلبم.