## از کرخه تا راین (۲)

# فیلمبرداری درخدمت فیلم، یا...؟

## گفت‌وگو با محمود کلاری (فیلمبردار) و محمود سماکباشی (صدابردار)

**● خب آقای کلاری، شما به عنوان اولین تجربه کار در خارج شمایی از تجربه کارتان را به ما بگویید.**

والله، قبلاً ما یکی دو تا کار کوچولو کرده بودیم. کارهایی که تفاوتهای اساسی دارد با «کرخه». یعنی به‌طور کلی این کار شروع محسوب می‌شود در این زمینه. کاری که قرار است به‌طور کامل در خارج از ایران و مشخصاً در غرب و کشورهای اروپایی اتفاق بیفتد.

**● فکر می‌کنم اگر شما خاطرتان باشد این اولین فیلمی است که حدود ۹۰ درصد در خارج...**

به نظر این‌طور می‌آید. حداقل بعد از انقلاب این‌طور است. یکی دو مورد مثلاً در غربت بود و کار ی ار نادری. چند تا کار بود اما کارهای بعد از انقلاب هم مثلاً یك شکلی بخواهیم بهش نگاه بکنیم «نوبت عاشقی» هم کاری این‌طوری محسوب می‌شود یا بخشی از *دلشدگان*. اما اینها به این صورت نبود که یك فیلمی به‌طور کامل با تولید غیر ایرونی باشد، البته ممکن است از نظر سرمایه این اتفاق نیفتاده باشد ولی از نظر اجرا، دقیقاً یك کوپر اداکشن حساب می‌شود که موارد مربوط به تولید و زمینه‌های تولید را یك تشکیلات آلمانی اجرا می‌کنند و ساخت کار توسط گروه ایرانی انجام می‌شود. برای من که اصلاً تجربه بسیار ارزشمند و در عین حال بسیار سختی بود. یعنی من تصورش را نمی‌کردم که احتمالاً اجرای ما به این ترتیب خواهد بود. ما یك چیزهایی را پیش‌بینی می‌کردیم و یك بازبینی خیلی کوتاه از همان لوکیشن را در حدی که فردا یك مقدار دستمان بیاید که قرار است چه اتفاقاتی بیفتد انجام می‌دادیم. تصور من مثلاً این بود که اینها توسط گروه تولید آلمانی به صورت خیلی دقیق و به هرحال با اطلاعی که از نظم و دیسیپلین در کار آنها سراغ داریم و

چیزهایی که آدم از قبل پیش‌بینی می‌کند همه اتفاق می‌افتد و ما حداقل مشکل اجرایی از این نقطه نظر نخواهیم داشت و تمام زمینه‌ها از قبل مهیا خواهد بود و ما که برسیم با یك برنامه‌ریزی دقیق و به اصطلاح زمان‌بندی‌شده در یك چهارچوب خیلی خیلی دقیق این کار انجام خواهد شد. یکی از موارد بسیار مشخصش این بود که خب این فیلم باید نزدیك به نصف زمانش را در بیمارستان یا مواردی شبیه به محیط بهداشتی و درمانی طی کند. اولین عاملی که ما با آن روبه‌رو شدیم این بود که آن بیمارستانی که قرار بود در آن کار کنیم موافقت نکرد و این درست زمانی به ما ابلاغ شد که طبق زمان‌بندی می‌بایست چند سکانس هم گرفته باشیم. حالا از همان موقع تلاش برای پیدا کردن بیمارستانی که ما بتوانیم در آن کار بکنیم، شروع شد. این درست همزمان بود با فیلمبرداری ما. حالا شما تصورش را بکنید که توی یك محیط کاملاً غریب یك جور زمینه‌ها را هم طی کرده‌ایم و خیلی چیزها را به حسب امکانات و بضاعتمان (نه آن چیزهای ایده‌آل) دنبالش می‌گشتیم. مثلاً بیمارستانی را می‌بایست در نظر بگیریم که با امکانات نوری که همراه داشتیم بتوانیم در آن کار بکنیم.

**● مشکل لوکیشن...**

همینطور است، یعنی ما نمی‌توانستیم توی هربیمارستانی کار بکنیم. ما اصلاً امکان نورپردازی با آن وسعت را در حد یك بیمارستان به صورت فنی نداشتیم. یك مقداری وسائل را با خودمان از اینجا برده بودیم و تمام تلاشمان براین بود که با همین امکانات در آنجا کار بکنیم و تا حد امکان و تا جایی که مقدور است به چیزهای دیگری که از آنجا تأمین بشود نیاز پیدا نکنیم که این با بودجه‌بندی‌مان در حقیقت اختلاف پیدا می‌کرد و مشکل ایجاد می‌شد. و این تا جایی پیش رفت که هم کارگردان و هم ما به این مطلب رسیدیم: لوکیشن هرجایی که امکان دارد، باشد. یعنی دیگر انتخابی در حقیقت صورت نگرفت.

**● کجا پیدا می‌شود؟ و چه مسئله‌ای ایجاد می‌کند؟**

بعد یك بیمارستانی پیدا می‌شود که کلی مسئله برای اجرا به وجود آورد. یکی اینکه تا آنجا دو ساعت از محل اقامتمان راه بود. این در روز یعنی ۴ ساعت از دست دادن زمان و بعد خیلی با آن چیزهایی که ما فکر می‌کردیم، عوامل و مشخصاتی که ما فکر می‌کردیم و در ذهنمان بود آنجا نداشت و باید در همان زمانی که فیلمبرداری می‌کنیم به راه‌حلهایی نیز برسیم برای اینکه چه جوری این سکانسها را خرد بکنیم و به جاهای مختلف انتقال دهیم، محدود کنیم یك نقاطی را برای یك سری اتفاقات. البته این یك مورد مشخص بود که من اشاره کردم و به این اضافه کنید موارد از این دست را، مثلاً وقتی با تولید آلمانی کار می‌کنیم آنها ناچار یك جور وابستگی در زمینه‌هایی که با معیارهای رایج‌شان دارند برایت فراهم می‌کنند. معیار طبیعی است چون که جایگاه سینما در آنجا یك چیز خیلی روشنی است و هرجا که توسط عوامل سازنده انتخاب شد، آنها به هرقیمتی که شده و تحت هرشرایطی که شده فراهم می‌کنند. تصمیمات خودشان را در زمینه‌های مورد علاقه‌شان اجرا و بعد هم کار می‌کنند. برای تولید فیلم و بضاعت مالی فیلم ما این امکان وجود نداشت که با این سیستم رایج فیلمسازی که آنها داشتند کار کند. یعنی ما برویم جایی را انتخاب کنیم و آنها بروند صحبت کنند. خیلی از موارد بود که سد راه اجرای ما وضع مالی عواملی بود که آنجا بودند یعنی ما می‌گفتیم که اینجا و آنها می‌گفتند این اینقدر می‌گیرد. طبیعی بود که ما نمی‌توانستیم آن مبلغ را بپردازیم.

**● اینها حالتهای پیش‌بینی نشده بود؟**

حالا به نوعی شاید من نتوانم توضیحش را بدهم اما وضعیت به این‌گونه بود که به هرحال وقتی که وارد شدیم و کار قرار شد صورت بگیرد، مواردی از این دست زیاد داشتیم، مواردی که در حقیقت آنجایی که به عنوان لوکیشن‌بازی انتخاب می‌شد یا موافقت نمی‌کردند برای انجام کار یا پول خیلی زیادی می‌خواستند، مثلاً یك مورد آن فروشگاه بود، یکی از مراکز خرید به اصطلاح خیلی بزرگ. خب، او تقریباً پولی خواسته بود که عملاً اجرایش برای تولید غیرممکن بود و برای تهیه‌کننده. ناگزیر از این مسائل و جو بسیار سختی که به وجود آمده بود، یك روشی را برای کارمان اختیار کردیم و آن روش این بود که با حداقل زمینه‌سازی و مهیاسازی برای کار فیلمبرداری، بتوانیم حداکثر بهره‌برداری را بکنیم که این، هم عوامل را دربر می‌گرفت هم وسایل و هم در حقیقت موارد خاص تکنیکی را. یعنی ما باید حداقل چراغ را به کار می‌گرفتیم غالباً به ما اجازه نمی‌دادند حتی یك میخ به دیوار بکوبیم. یعنی ما باید یك روشی را اختیار می‌کردیم که مثلاً با چراغهای روپایه کار کنیم که این مسئله‌ساز بود. چه برای ما و چه به هرحال برای خودِ کار و چیزی که توی ذهن کارگردان بوده و چه برای صدابردار و همه عوامل. این خیلی ما را محدود می‌کرد. پاره‌ای جاها با خیلی اتفاقات از پیش تعیین‌نشده در آن چهارچوب، خودمان را آداپته می‌کردیم و نهایتاً کار را جلو می‌بردیم. از این قبیل مخالفت‌ها و عدم موافقت‌ها زیاد بود. مثلاً بازیگر آلمانی، زمان مشخصی را تعیین می‌کرد آن وقت هم در حقیقت تعریف زمان در آنجا با آنچه که ما در مورد سینما داریم، خیلی متفاوت است. یعنی وقتی که مبحث ۸ ساعت کار است دیگر این دقیقاً ۸ ساعت

است. از یك ساعت شروع می‌شود و با یك ثانیه‌شمار محاسبه می‌شود. وقتی که درست سر ۸ ساعت این زمان تمام می‌شود، کار متوقف می‌شود و شما دیگر با من بمیرم و تو بمیری و... نمی‌توانی حتی یك پلان بگیری. جالب اینجاست که خیلی از موارد را آنها بی‌دقت‌تر از ما بودند. مثلاً لوکیشن، ساعتی را که به ما اعلام می‌کردند پاره‌ای از اوقات همان یك ساعت مشخصی بود از برنامه‌ریزی خودشان. بعد او سر ساعت می‌رسید آنجا و تازه در محل متوجه می‌شدند آن کسی که باهاش صحبت شده و موافقتش را گرفته‌اند لازم نبوده موافقتش گرفته بشود و شخص دیگری باید این موافقت را می‌داده، خیلی Perfect نبودند یعنی از خیلی جهات می‌توانم بگویم که بی‌دقتی‌هایی داشتند که با اینکه یك گروه حرفه‌ای آلمانی بودند و سابقه کار خیلی زیادی داشتند ولی ما موارد بسیار زیاد در کار آنها همین‌طور جریانات پیش‌بینی نشده و گاه‌گاهی از این دست دیدیم. یعنی بی‌دقتی‌هایی که اصلاً برای آنها جای سئوال داشت. و بار این مشکل به گروه برمی‌گشت. حالا من به حسب کار خودم. صدا به حسب کار خودش یا کارگردانی به حسب کار خودش، یك موردی را مثلاً تصور کرده یا من می‌گفتم اگر مثلاً نور این محیط به این ترتیب باشد تا با این اکیپ محدودی که همراهمان است و با این نوع برنامه‌ریزی که داریم می‌توانیم در آنجا کار کنیم. ولی وقتی آن شکل تازه به وجود می‌آمد جدای از اینکه تمام این تصورات را تحت تأثیر قرار می‌داد و حالا ما باید به سرعت خودمان را آماده می‌کردیم که در شرایط جدید کار را پیش ببریم، یك فشاری را هم باعث می‌شد و آن زمان پیش‌بینی نشده بود. یعنی مجبور می‌شدیم به جای ۱۲ ساعت، ۱۸ ساعت کار کنیم. یعنی این زمان را هم تو دل آن جا دهیم تا این ماجرا را جلو ببرد. بنابراین اینها از موارد بی‌نظیر است یعنی همین‌قدر که توی زمان خودش، حالا با چهار پنج روز این‌طرف، آن‌طرف، آن هم نه در اجرای فیلمبرداری بلکه در زمانهای تلف شده ناشی از این اتفاقات این کار در این زمان اتفاق افتاد به نظر من یکی از بی‌نظیرترین کارهای گروهی است و نباید زمینه‌ای بشود برای برنامه‌ریزی کارهایی از این دست. اگر واقعاً قرار است از این نوع اتفاقات بیفتد و فیلمهایی به این ترتیب ساخته شود. این شاید یك موردی بود که به اعتقاد من عده‌ای با فداکاری و گذشتهای ایثارگرانه و زمینه‌های این‌طوری کار کردند و همه مایه گذاشتند و همه زیر پر و بال کار را به‌طور جدی و با تمام وجود گرفتند و کار انجام شد ولی این در حقیقت اصل نیست و یك چیز اجرا شده منطقی به اعتقاد من نمی‌تواند باشد و اینکه این را الگو قرار دهیم که بله می‌شود با این بودجه و با این زمان یك کاری را آن طرف انجام داد این قطعاً نمی‌تواند ملاك باشد.

**● به نظرت می‌آید ممکن است این نوع کار کردن برای دیگرانی که بخواهند یك چنین کاری در خارج انجام دهند، شدنی است؟**

صریحاً به شما بگویم که به این شکل و به این ترتیب غیرممکن است. یعنی اصلاً امکان ندارد. ببینید دو تا مسئله خیلی روشن دارد که مدیریت تولید فیلم و بخش اجرایی تولید آن را دقیقتر و مشخصتر می‌داند که جواب شما را بدهد ولی در یك شرایطی که یك پروژه‌ای قرار است اتفاق بیفتد که این پروژه تمام خاصیتهای محیط را برای خودش لازم دارد یعنی ما مثلاً صحنه‌هایی داشتیم که سی، چهل تا سیاهی لشگر داریم. این تصور ممکن است برای عده‌ای وجود نداشته باشد که مثلاً در یك محیط عمومی و در یك مکان باز و جایی که مردم دارند کار روز زندگی‌شان را انجام می‌دهند. ما آکتورهایمان را این وسط قرار می‌دهیم و بازیگرانمان را آنجا از قبل زمینه را باهاشون کار می‌کنیم و محیط را فراهم کرده و آنها می‌آیند توی محیط و کارشان را انجام می‌دهند و ما هم فیلمبرداری می‌کنیم. این اولین حرکت فیلم است که اگر شما قرار باشد این فیلم را در آنجا نمایش دهید هرکدام از این آدمها می‌توانند بعداً توی تصویر فیلم شما از شما ادعای خسارت کنند. یعنی شما می‌توانید تصورش را بکنید که آدم یعنی اصلاً این یك چیز خیلی عجیب و غریبی بود برای ما که در یك محیط عمومی کار بکنیم و شما باید آدمها را بچینی آنجا و اینها را باید بهشان پول بدهی و در حقیقت استخدام بکنی و با اینها کار بکنی در حد سیاهی لشگرهای زمینه. نه سیاهی لشگرهایی که قرار است کار کنند و نه اینکه قرار است با آنها اتفاقی بیفتد و عکسی داشته باشند و حرکتی داشته باشند. این نه. یعنی آن‌قدر که اینها شناسایی شوند یعنی مثلاً کنار کادر، کنار هنرپیشه تو بایستند و این به مدت ۱۰ ثانیه روی پرده ضبط شود که بتواند طرف خودش را شناسایی کند. اگر او در جریان این اتفاق قرار نگرفته باشد، تولید آلمانی می‌گفت که این فیلم در فرنگ، در بیرون از ایرون، یعنی حداقل در آن جاهایی که عوامل ساخت قوانین خاصی برایشان وجود دارد اجازه نمایش نخواهد داشت برای اینکه اگر آن آقا بتواند خودش را ببیند، البته می‌تواند نمایش داده شود اما او، می‌تواند از شما ادعای خسارت کند. بنابراین برای یك پروژه... من برای چه در این کار عکس نینداختم؟ برای اینکه صحبت نشده بود اصلاً و آن وقت برای یك شرایط عادی اینها را باید خودت فراهم کنی. بعد چگونه؟ به نحوی که با آن تصوراتی که در اینجا داریم هیچ نوع مطابقت ندارد. یعنی یك زمان خاصی این آدمها در اختیار شما هستند. ۸ ساعت در روز. یك پول مشخص می‌گیرند. پذیرایی‌شان باید مشخص باشد. سیستم استراحتشان باید از پیش تعیین‌شده باشد. جایی که اینها استراحت می‌کنند، جایی که ازشان پذیرایی می‌شود، غذایشان و خلاصه همه اینها. این یعنی اینکه شما یك پیش‌بینی خیلی خیلی گسترده‌ای از نظر مالی داشته باشی. و آن وقت در این شرایط ارزی و امکانات کاری که وجود دارد تقریباً می‌شود گفت این به نظر غیرممکن می‌آید. انجام شدن این پروژه خیلی بسیجی بود. یعنی چیز دیگری نمی‌توانم بگویم. زیرا نوع زندگی، نوع اقامت و... برای یك گروه فیلمسازی فرق داشت، شما فکر کنید یك گروهی از اینجا بلند شده رفته آلمان و اسمش هست رفتیم کشور اروپایی. خواه ناخواه، هریك از عوامل تصورش این است که دارد می‌رود اروپا، نازلترین حدش این است که یکی از افراد تصورش این باشد که حداقل در مدتی که آنجا هستند بازیهای جام ملت‌های اروپا را می‌بینند در تلویزیون. آنهایی که در ایرون بودند حداقل با مقداری فاصله بازی را می‌دیدند اما آنجا فقط اخبارش را می‌شنیدند که چه اتفاقی دارد

می‌افتد. یعنی صبح بلند شوید بروید سر کار و شب برگردید اقامتگاه که مسواکی برنید و بروید در رختخواب که صبح بتوانید دوباره بلند شوید. یعنی این برنامه‌ریزی اجرا را ببینید که تا ته آن چگونه می‌شود روحیه این گروه را حفظ کرد. انرژی آدمها را نگه داشت. مثلاً شکل اجرای کار ما به این ترتیب بود که ما از داخل هواپیمایی که بلند شد از روی زمین در فرودگاه مهرآباد، فیلمبرداری کردیم تا توی هواپیمایی که از فرانکفورت بلند شد و در تهران نشست. به این صورت که در فرودگاه، قبلاً صحبت شده بود و ما رفته بودیم جاهایی را دیده بودیم و برنامه‌ریزی این‌طور بود که هواپیمای ایرانی بیاید در یك پارکینگی، در نقطه‌ای در فرانکفورت بایستد و ما خودمان را مهیا کنیم و قرار بود که ما دو روز فیلمبرداری کنیم. این محدود شدن به چیزی حدود دو ساعت، یعنی ما دو ساعت از بیرون فرودگاه سوار ماشین شویم و برویم و آنجایی که دوربینمان را می‌گذاریم و برمی‌داریم چیزی حدود ۱۵ تا ۲۰ دقیقه بود که ما بتوانیم همه این کارها را انجام دهیم. یعنی ما Take up بگیریم، Landing بگیریم، پارك کرده هواپیما را بگیریم، جایی که هواپیما می آید کنار تونلهایی که مسافران پیاده می‌شوند را بگیریم و... همه کارها را انجام دهیم و بیاییم بیرون.

● **همه هم در یك برداشت؟!**

همه در یك برداشت، تمام. یعنی برداشت دومی وجود نداشت. هواپیما که به خاطر ما دو دفعه بلند نمی‌شود و بنشیند. یك ایران ایر بود که چشممان به آسمان بود چه موقع می‌رسد و آنها به ما با بی‌سیم می‌گفتند...

● **مستند کار می‌کردید؟**

دقیقاً، دقیقاً مستند کار می‌کردیم. یعنی شما فرض کن یك چیزی حدود ۱۵ دقیقه قبل از اینکه این طیاره روی زمین بنشیند ما را از بیرون فرودگاه سوار ماشین کردند، یعنی از توی خیابان. بردند تو و بردند ته یك باندی که خودشان هم نمی‌دانستند و احتمال می‌دادند که روی باند ۱۶ خواهد نشست و بعد ما را می‌بردند آنجا. قبل از اینکه دوربین پیاده بشود تازه متوجه می‌شدند نه، نه، باید برویم باند شماره ۳ که احتمالاً این هواپیمای قبلی از باند ۶ بلند شده و هنوز روی آسمان است چون آنجا تقریباً هر ۳۰ ثانیه یك طیاره بلند می‌شد و یکی می‌نشست و تا مادامی که هواپیما نمی‌آمد روی فرودگاه باندش مشخص نمی‌شد. وقتی می‌رسید روی آسمان فرودگاه، آن وقت آنها می‌گفتند آماده باش خودت را بکشی طرف باند شماره فلان. بعد آنجا سوار ماشین می‌شدیم و بدو بدو می‌رسیدیم آنجا و هواپیما را که روی آسمان می‌دیدیم ما داشتیم تازه سه‌پایه‌مان را می‌گذاشتیم. یعنی از دور پیدا می‌شد و می‌گفتند آن ایران ایر است. بعد حالا قرار بود این طیاره بنشیند. و ما فیلمبرداری کنیم و حالا کجا می‌نشیند و کجا چرخ هواپیما می‌خورد، می‌پرسیدیم جایی را نشان می‌دادند و می‌گفتند احتمالاً آن حدودها چرخ آن می‌خورد به زمین.

● **چکار می‌توانستی بکنی و چکار کردی؟ این را برای ما بگو.**

ما تنها کاری که می‌توانستیم بکنیم این بود که یك عدسی زوم روی دوربین بگذاریم و خودمان را آماده کنیم که اگر یك مقدار جلوتر آمد باز کنیم و اگر عقب‌تر آمد ببندیم و از این دست تا این که این **تریل لندینگ** را بگیریم. دقیقاً زمان **تیك‌آپ** هم همین‌طور بود یعنی زمان تیك‌آپ هم باز دوباره ما سر یك باندی بودیم. طیاره چرخید دو باند سر راهش بود که خود آن کسی که با بی‌سیم کنار ما بود مطمئن نبود که او از باند چپ می‌رود یا از باندی که می‌آید به طرف ما. تنها من می‌شنیدم *حاتمی‌کیا* دارد دعا می‌کند که او بیاید روی باند طرف ما و واقعاً داشت بلند بلند دعا می‌کرد که امیدوارم این بیاید طرف این باند که طرف ماست.

● **آمد طرف شما؟**

آره، آمد آنطرف.

● **اگر می‌رفت سمت آن باند، نمی‌شد؟**

هیچی، می‌رفت و تمام می‌شد و این پلان از دست می‌رفت. شما فکر کن سیستم اجرایی ما این‌طور بود به نوعی دعایی و به حسب شانس گرچه از یك ماه پیش با فرودگاه صحبت شده بود و موافقتشان اعلام شده بود و قرار بود این امکانات در اختیار ما قرار بگیرد و خب البته موردی که بهش اشاره شد آنها در مقایسه با ایران ایر بیشترین همکاری را با ما کردند. مسئول روابط عمومی فرودگاه فرانکفورت شفیع ما شده بود برای مقامات ایرانی. حالا ببینید، وقتی این جوری به قضیه نگاه کنیم این تقریباً یك اتفاق است، که این کار انجام شد یعنی نمی‌شود به حسب این ماجرایی که پیش آمد، یك زمینه‌ای داشته باشیم برای انجام کارهای دیگر.

● **خب محمود (سماك)، حالا می‌خواهم همین سؤال را تو هم جواب بدهی که اگر اشتباه نکنم برای تو هم اولین تجربه است دیگر؟ در این مورد.**

نه، یعنی برای تجربه سینمایی چرا. ولی برای کارهای مستند داستانی تجربه قبلی داشتم. آقای کلاری از سختیها گفت و ضمنن تأیید این حرفها برای اینکه تکرار این حرفها نباشد، سختی‌ای که وقتی برای یك تیم هست برای صدابردار هم هست، برای بازیگر هم هست، برای تمام عوامل هست. من فقط یکسری ردیف حسی فقط به آن اضافه می‌کنم هرچند که اصلاً قرار نبود من از سختیها بگویم. یعنی از پیش فکر می‌کردم سختیهای کار روی دوش دیگر عوامل خیلی بیشتر بوده تا من. چون از قبل هم یك سختیهایی داشتند ولی صدابردار در کشورهای اروپایی و آمریکایی راحت‌تر کار می‌کند. الآن آن چند نکته ظریف حسی را که به مشکلات کار اضافه می‌شود بگویم. یکی‌اش این است که به هرحال کلیه عواملی که رفته بودند آنجا هنرمندان این مملکت بودند و هنرمند هم طبق تعریفی که دارد آدمی است حساس و سر یك چیزی ممکن است به پر قبایش بربخورد و روحیه‌اش را از دست بدهد و روحیه را که از دست داد ممکن است کار کند اما کارش جان نداشته باشد و حسب وظیفه کار را انجام دهد. ما یك جایی رفته بودیم کار می‌کردیم که از قبل هم می‌دانستیم که ما با یك به نودرو‌بروئیم. یعنی اینکه مثلاً اگر کسی حدوداً یك واحد پولی را می‌گیرد آنجا ۹۰ برابرش را یك فیلمبردار می‌گیرد. حالا در نظر بگیرید مثلاً یك سیاهی‌لشگر که می‌آید از عمق کادر رد می‌شود و می‌رود ۱۵ هزار تومان می‌گیرد، چه بخواهی چه نخواهی. مثلاً ما می‌بینیم او ۱۵۰ مارك می‌گیرد برای عبور از جایی به جای دیگر و در مقایسه با ۱۸ ساعتی که بچه‌های ما کار می‌کردند رقم سرسام‌آوری است. البته این از پیش فکر شده بود و رویش صحبت شده بود ولی این جریان را وقتی آدم حس می‌کرد و در آنجا رودررو

باهاش می‌شد یك کمی به آدم خیلی ظریف حالتهایی دست می‌داد که‌ممکن بود یك کمی وا برود و کار نکند. در حالی که راجع به آن از همین جا صحبت شده بود که کاری نداریم که آنجا کی چقدر می‌گیرد و ما توی مملکت خودمان به هرحال کار می‌کنیم و این رقم را می‌گیریم و این رقم در کشور خودمان ایده‌آل است و ما کار خودمان را می‌کنیم. این حساب برمی‌گردد به آن ایثاری که بچه‌ها نشان دادند و حالا این برخورد حسی است و تبدیل رقمها و تبدیل مزد کار هست و دائماً باهاش روبه‌رو هستی و باید اصلاً به حساب نیاوری و بگذاری کنار و کار خودت را خالصانه و مخلصانه انجام دهی، در بیشترین ساعات روز کار بکنی و خوب هم کار کنی. دومین چیزی که بود این بود که ما بعد از ده دوازده روز که برای گروه همکاران آلمانی‌مان مسئله قد و قواره و تازگی و صورت و هیکل و نوع کار و غیره و غیره، برطرف شد چند نفری که با ما کار می‌کردند قطع کار کردند. دیدند اینها که زندگی نمی‌کنند، یا کار می‌کنند و یا می‌خوابند و بارها به ما گفتند که آقا شما کار، خواب، کار، خواب پس کی زندگی می‌کنید؟ و چند نفری کار را گذاشتند و رفتند که کار آنها را مجبور شدند آن حداقل گروهی که ما برده بودیم، به عهده بگیرند یعنی مثلاً *ابراهیم حاتمی‌کیا* مجبور بود از پل که می‌رویم تا بیمارستان، حالا چون آقا که گفت شما زندگی نمی‌کنید و من می‌روم و رفت، حالا مجبور شده پشت مینی‌بوس نشسته و راننده گروه بشود و ما را ببرد تا آنجا و وقتی به آنجا رسیدیم تازه کارگردان است بعد حالا کس دیگر چهار تا پلان بازی کرده و چون کسی نیست و رفته، باید چهار تا چای هم به بچه‌ها بدهد. یعنی هرکس چند تا کار انجام می‌داد منهای من که فقط متوجه کار خودم بودم. اینها خیلی ظریف است و آدم باید آنجا باشد و من هم که بیانم الکن است نمی‌دانم چه جوری بگویم و حالا *کلاری* یا *حاتمی* که ظریف‌بین‌ترند، بهتر می‌بینند یا *علی دهکردی* شاید خیلی ظریفتر بیان کنند که آن عمق قضیه در حقیقت بیان بشود. و اما راحتی کار ما، راحتی کار ما این بود که...

**● تا قبل از بحث راحتی کار، توی کار خودت مشکلت چه بود؟**

هیچ مشکلی نبود. ما آن مشکلی که برای صدابرداری سر صحنه در مملکت خودمان داریم و در کشورهایی شبیه مملکت خودمان که من کار مستند داستانی کرده بودم ولی در کشورهای اروپایی من قبل از رفتنمان می‌دانستم که ما آنجا راحتیم. راحتی کار ما این بود که یکی اینکه آنجا آلودگی صوتی نداریم. خب ما نمی‌دانیم آلودگی صوتی اصلاً چیست ما این آلودگی صوتی را در کشورهای اروپایی و لااقل در آلمان ندیدیم و هیچ ماشینی ندیدیم اگزوزش پاره باشد و قارقار کند و...

کلاری: ماشین خانم روستا...

سماك: یك سیتروئن فکر کنم در کل آلمان بود که گازوئیلی بود و اگزوزش پاره بود و آن هم انتخاب شده بود برای فیلمبرداری. ماشین *لیلای* فیلم و *هما روستا* که در فیلم بازی داشت و باز هم صدایش شنیده نمی‌شود.

کلاری: این از همان بی‌دقتی‌های تولید آلمانی بودها... ما اصلاً ماشینی که انتخاب کردیم، مارك دیگری داشت و خاصیت‌های دیگری داشت چه برای فیلمبرداری و چه برای خود صحنه و چه از نظر فرم و شکل و شمایل. خب *حاتمی‌کیا* می‌خواست بگوید این خانم یك ژورنالیست است و در زمینه این‌جوری کار می‌کند و اتومبیلش هم باید خاصیت‌های این‌جوری باشدو خاص خودش ولی درست گذاشتند روزی که باید فیلمبرداری می‌شد گفتند این ماشین هست و این، کدامش را می‌خواهید؟ شما فکر کنید کاری که دقیقاً فقط در ایرون اتفاق می‌افتد.

سماك: لااقل اگر توی ایران بود چون مسئول این کار بودی می‌گفتی با این ماشین نمی‌شود کار کرد، در نتیجه ماکزیمم این بود که کار کنسل می‌شد. مگر چقدر از نظر مالی لطمه می‌خورد. ولی در آنجا شما می‌بینی به محض یك روز تعطیلی کار، یك هزینه سرسام‌آوری را باید تحمل کرد و همین‌طور باید بنشینی و بگویی این ماشین هست و باید چکار کرد که این ماشین صدا ندهد و به یك طریقی با بازیگر هماهنگ کنی که تو این‌جوری صحبت کن و با فیلمبردار و کارگردان یك هماهنگی داشته باشی و در فیلم کاری کن صدا عین بقیه ماشینهای آلمانی باشد. حالا منظورم این است که آنجا ما آن آلودگی صوتی را نداشتیم و... خلاصه اینکه در کشور ما کار صدابرداری خیلی مشکلتر است تا در کشور اروپایی و یکی از آن مسائلی که برای من اهمیت داشت این بود که به اعتقاد من فیلم حتماً باید با صدابرداری سر صحنه می‌آمد جلو چرا که صدابرداری سر صحنه کمك بزرگی کرد به فیلم، و حالا که فیلم دارای صدا هست می‌شود گفت که این یك موهبتی است که نصیب فیلم شده است. اکثر مواقع از کارگردان گروه تا فیلمبردار و بازیگرها به این نتیجه رسیده بودیم که این کار با صدابرداری سر صحنه گرفته شود و خوشبختانه هم به این صورت گرفته شد. در توانمان هم بود، و طوری هم صدابرداری کرده‌ایم که فکر می‌کنم بعداً مطرح بشود.

**● ابراهیم می‌گفت که من اصلاً نمی‌دانستم صدا سر صحنه این‌قدر راحت است. اطاقم بغل اطاق سماك بود و شبها متوجه می‌شدم که صدابرداری هم کرده‌ایم، یعنی این‌قدر بی‌دردسر بود؟**

من به این واقفم که کلیه عوامل سینمایی مملکت و مطبوعات در حال حاضر می‌گویند

صدا، باید باشد. اوائل که می‌گفتند اصلاً صدابرداری نباید باشد تا اینکه به هرطریقی که بود با همیاری دوستان کارگردان و فیلمبردار و... و همکاری بچه‌های صدابردار تکنیک صدابرداری سر صحنه راه افتاد. بعد دیدند که امکان صدابرداری سر صحنه در این مملکت هست، حالا می‌گویند می‌شود ا ما دو سه تا فیلم صدای خوب داشته و بقیه ندارند به دلیل اینکه ما از نظر صدابردارهای خوب عقب هستیم. من باید در این مورد توضیحی داشته باشم. ما پلان اولی را که داشتیم می‌گرفتیم باران آمده بود و ناودان محل اقامت ما که محل فیلمبرداری هم بود چند سوراخ داشت و چکه می‌کرد و صدای وحشتناکی داشت. بعد من به آقای کلاری گفتم این چکه را در کادر می‌بینیم، گفت نه، گفتم خب عین بشکن صدا می‌دهد، عین راهنمای ژیان، خب اگر دیده شود می‌گوییم خب صداست ولی اگر دیده نشود مشکل آفرین است و... تا من این موضوع را مطرح کردم دیدم یکی از عوامل فنی کار، دستیار آقای کلاری نردبان گذاشته و دستیار آقای *داد*، یك کهنه می‌کند توی آن سوراخ و آن را می‌گیرد و آلمانی‌ها هم که تازه شب اول کار ما بود مانده بودند که اینها چکاره‌اند، مثل اینکه همه، همه نوع کار بلدند. یك طوری شده بود که تازه بعد از چند روز فهمیدند او دستیار فیلمبردار است که رفته سراغ ناودان و آن یکی دستیار تهیه‌کننده است. حالا شما نگاه کنید که ما وقتی باانرژی بیشتر ازحد وظیفه، به‌دیگران و عوامل دیگر هم سرویس می‌دهیم، خب این کجا می‌تواند در خارج از مملکت موفق نباشد. یعنی من که می‌روم در یك گروه آلمانی که یك مسئول دارد پول به او داده می‌شود که این آقا یا این خانم غذایش سر ساعت ۱۲ دیر نشود ولی گروه‌ها از بازیگر تا کارگردان گرفته همه گرسنه می‌مانند تا ساعت ۴ که این پلان را تمام کنند این کجا می‌تواند در آن مملکت موفق نباشد. من فکر می‌کنم فیلمبردارمان در خارج از مملکت موفقترین فیلمبردار است، صدابردارهایمان که اکثریتشان از دوستان و همکاران من هستند و همه را می‌شناسم بهترین صدابردارهایی هستند که می‌توانند کار کنند و با کیفیت کار بالا، من فکر می‌کنم هیچ صدابردار خارجی نتواند با اکیپ ایرانی کار بکند. او فقط کار خودش را می‌کند ولی ما اصلاً این‌جوری یاد گرفتیم که همه به همدیگر کمك کنیم حالا ممکن است این کار، جاهایی اشکال ایجاد کند ولی نفع آن و پوئن مثبت آن خیلی بیشتر است تا پوئن منفی‌اش. البته از نظر فیلم در توان من نیست بگویم فیلممان بهتر هست یا نیست چون به هرحال در حد فکر فیلمساز هست و ما فقط تکنیسین هستیم و کار می‌کنیم.

**● از کارت راضی هستی؟**

من از هرکاری که می‌کنم راضی نیستم، یعنی یاد گرفته‌ام که اگر در کاری راضی باشم مثل این است که به جایی رسیده باشم و این برای انسان غرور می‌آورد. مغرور شدن همانا و بعدش هم کار را خراب کردن همان. من هرکاری را که شروع می‌کنم با یك ترس و لرز شروع می‌کنم. مثلاً قبل از رفتن، صحبت کارگردان و عوامل تولید تصمیم براین داشتند که کل کار صدا را من انجام دهم. ولی من گفتم چون با آقای *حاتمی‌کیا* و گروه او کار نکرده‌ام منهای گروه فیلمبرداری که باهاشون قبلاً کار کرده بودم، بگذارید کار صدا را انجام دهم و بعد اگر موافقت شد بقیه کار را با هم انجام دهیم، یعنی این‌طوری نمی‌گویم که ما چند تا کار کردیم و می‌شود هرکاری را انجام داد. به هرحال هرکاری یك جاهایی ضعف و اشکالاتی دارد و خود من مشتاقم که آن ضعفها را بشنوم. ما مشتاقیم بدانیم صدابرداری سر صحنه در این مملکت کدامش بد بوده و کدامش اشکال داشته، محمود *سماك* ممکن است صدابردار ضعیفی باشد، سایه بوم او بیاید توی کادر و چهار بار تکرار شود و یا هرچیز دیگر. ولی این اصل مطلب و آن نوع کار را رد نمی‌کند. ما اگر چهار تا فیلم بد بسازیم، سینما را زیر علامت سؤال نمی‌بریم. سینما چیز خوبی است و حالا چهار تا فیلم بد هم هست.

**● حالا یك چیز مشهوری است که ما هم تقریباً پذیرفته‌ایم، که ما تکنیك صدابرداری سر صحنه نداریم. این واقعیت دارد؟**

ببینید، سینما یك هنر است و یك الفبای کار را باید یك اکیپ بداند تا برود جلو. حالا اگر این الفبای کار را آن اکیپ نداند نمی‌تواند پیش برود. وقتی ما می‌بینیم صدابرداری صحنه در این مملکت انجام می‌شود و درصدش هم کم نیست و بالا است، تکنیکش را دارند دیگر. یعنی هم صدابردارهای ما توان کار دارند و هم ابزار کار داریم. اما وسایل و ابزار ما وسایل و ابزاری نیست که اینجا ساخته شده باشد بلکه از خارج خریداری شده و آمده اینجا، بهترین وسایل و ابزار دنیا بوده، ما این وسایل و ابزار را داریم، اگر کسی می‌گوید وسایل و ابزار ما ضعیف است اشتباه می‌کند. یا اشتباه می‌کند و یا قصدی دارد. ما بهترین وسایل را داریم ولی تعدادش کم است یعنی به نوعی است که ما تولید فیلم در سال زیاد داریم ولی ابزار و ادوات کم. همان‌طوری که وسایل فیلمبردار کم است ما نمی‌توانیم همزمان با پانزده فیلم دیگر که با صدابرداری سر صحنه انجام می‌شود کار کنیم. دوربین BL نداریم، خب میکروفنش را هم نداریم، ابزار و وسایلش را هم نداریم، می‌ماند توانایی آدم. من معتقدم صدابردارهای ما توانایی‌شان زیاد است طوری که الآن کلیه فیلمها دارد صدا سر صحنه گرفته می‌شود، گرچه ایراد دارد و اشکال دارد ولی مجموعه کار را باید در نظر گرفت که چرا این‌طور است.

**● خب محمود (کلاری) تو با ابراهیم، مشکلی نداشتی؟**

کار من با شخص *حاتمی‌کیا* از جایی شروع می‌شود که دو تا فیلم قبلی‌اش را دیدم. *دیده‌بان* و *مهاجر*. بحث به اصطلاح دیده‌بان جداست، فیلمی است که من راحت دیدم و خیلی هم از آن خوشم آمد. ولی *مهاجر* یکی از فیلمهای مورد علاقه من است و اگر بخواهم از فیلمهای ساخته شده بعد انقلاب نام ببرم و بگویند فیلم مورد علاقه‌ات را بگو، *مهاجر* یکی از آن فیلمهایی است که در رده بالا قرار می‌گیرد. طبیعی است که برای کار با هرکارگردانی به این مطلب باید توجه شود که او را در فیلمش چگونه باید دید. در *مهاجر* من *حاتمی‌کیا* را خیلی علاقه‌مند، ساده، شفاف و زلال دیدم. و شاید در تعریف کارگردانی سینما این یك تعریف «مشرق زمینی» باشد که اصولاً جاهای دیگر به مفهوم دیگر باشد و خیلی‌ها بگویند چه ربطی دارد و شاید هم بگویند کارگردان سینما باید آدم خیلی رذلی باشد و فلان و... ولی فیلمساز خوبی هم باشد. به

هرحال این در حقیقت...

● **زیاد هم مشرق‌زمینی نیست.**

خب شاید برای ما حائز اهمیت باشد و مفهوم خاصیت هنرمند با یك تحلیلهای این‌جوری حالت مستقل پیدا کند. این زمینه اولیه بود برای من یعنی زمینه اولیه برای اینکه در این فیلم کار بکنم و این را هم قبل از اینکه قرار باشد در این فیلم کار کنم یعنی بعد از دیدن *مهاجر*یکی دو جا گفتم و نوشته شد و در آن زمانهای کوتاهی که با هم ملاقاتهای گذری داشتیم احساس کردم که نه در مورد او اشتباه نکرده‌ام و او این خصوصیات را داراست. قرار بود فیلم دیگری کار کنیم که به دلیل گرفتاری این فرصت پیش نیامد. بحث فیلم جدید شد و صحبتهایی کردیم و کار هم به جایی رسید که علاقه خودم را به‌کار با ایشان ابراز کردم به این ترتیب که حتی اگر قرار باشد به عنوان کمك برای اشخاص آنجا باشم. یعنی دوست دارم که اصلاً باشم چون این آن سینمایی است که من شخصاً خیلی دوستش دارم یعنی سینما را آن می‌بینم. تمام فیلمهایی را که دوست دارم فیلمهایی هستند که حال و هوای این‌گونه دارند و نسیمی از آنها می‌آید و رایحه‌ای می‌آید حساً این نوع سینما را خیلی دوست دارم. این بود که خب این شاید امتیازی باشد که آدم از نزدیك در جریان چنین کاری باشد و چون این احساس مشترك را با کل قضایا داری که بتوانی به هرحال این ارتباط را به بستر کار هم هدایت کنی و نهایتاً این اتفاق بیفتد. تا اینکه رسیدیم به اجرای این کار. از یك ناحیه متأسفانه مشکلات اجرایی این کار که ما به پاره‌ای از آنها اشاره کردیم آن‌طور که باید به ما مجال این را نداد که جایی بگذاریم برای پرداختن به احساسات و خاصیت‌های درونی خودمان و هدایت کردنشان به جریان فیلم و نهایتاً بهره‌برداری صددرصد از آنها، خب شاید فقط برای شخص من این‌گونه بود که باید چشممان را به روی همه این مسائل ببندیم و به همان انرژی که از قبل برای خودمان ذخیره کرده‌ایم بسنده کنیم و برای اینکه آن را به پایان برسانیم یعنی اصل در اجرای این کار از یك نقطه‌ای چنین شد که چگونه و به چه ترتیب می‌شود کار را به پایان برد که این مهم‌ترین و اساسی‌ترین موفقیت برای این کار محسوب می‌شد، به دلایل خاصی که وجود داشت. شاید مثلاً ترجیح می‌دادم یك فیلمی با هم کار می‌کردیم در یك شرایطی محدودتر و شاید در شرایط داخلی و در امکانات ارزیابی شده که آدم فرصت این مقولات را داشته باشد. بشود بیشتر یك نوع بده‌بستانهای فکری با هم داشته باشیم و به یك خط مشی دقیقتری از حال و احوالات هم برسیم و نهایتاً از آن در خدمت فیلم بهره‌برداری کنیم. ولی خب این فیلم خاص، این امکان را نه برای من که حتی برای *حاتمی‌کیا* که به خاطر نوع کار، بار سنگین مشکلات هم به عهده او بود وجود نداشت. امکان این رابه ما نداد که زیاد در این راستا حرکت کنیم اما نهایتاً به‌جز از تجربه کار و اجرای کار برای من در یك شرایط خاص که مشخصه این کار بود، یك تجربه من کسب کردم، تجربه‌ای که برایم ارزشمند است. اجازه بدهید من قبلاً یك نکته را در مورد خودم و حاتمی‌کیا بگویم و آن اینکه من فکر می‌کنم بین من و او بیشتر یك‌جور احساس دورادوری بود که بدون اینکه به زبان بیاید و بدون اینکه ما صحبت کنیم راجع به آن اساس، نزدیکی این دو تا آدم بود. به قول یکی از دوستان که می‌گفت ما روحهای گمشده‌ای هستیم که یکدیگر را پیدا می‌کنیم. من فکر می‌کنم یك‌جوری ما همدیگر را اصلاح می‌کردیم در واقع تصور من از ایشان این است که مرا به خاطر فیلمبرداری و خاصیتهای فیلمبرداری انتخاب نکرده‌اند بلکه به دلیل همین تشابهاتی که اگر پاره‌ای از اینها را برای ساخت یك فیلم کافی بدانیم به طرف من آمده و در این کار خاص شرایط تازه‌ای به وجود آمد و آن شرایط این بود که مشکلات فردی ما آن‌قدر گسترده بود و ذهن ما را به خودش مشغول کرده بود که هرکدام از ما را گرفتار یك سری مسائل کرده بود که رفع کردن آنها انرژی دیگری برای من در زمینه‌های دیگر باقی نمی‌گذاشت. خب از یك جای کار شاید ما هردو احساس کردیم نکند در این داوری پیشین خود نسبت به یکدیگر اشتباه کرده‌ایم. شاید این‌گونه نبود و ماجرا از طریق اثر می‌توانست جریان داشته باشد تا در عمل. به‌طور طبیعی وقتی کار شروع شد من با همین زمینه‌ها آمدم در کار، با همان خصلتهای خاص و علائقم و زمینه‌هایی که همیشه ذهن مرا مشغول می‌کند. از یك جایی متوجه شدم که اینها با هم جور درنمی‌آید یعنی اینها حداقل در این فیلم و در این کار، کاربردی ندارد و خوشبختانه این اتفاق و این حس خیلی سریع اتفاق افتاد...

● **اوائل کار...**

آره، شاید مثلاً بعد از دومین سکانسی که فیلمبرداری کردیم. به‌طور طبیعی یعنی شاید طبیعی‌ترین شکلش، به نوعی صادقانه‌اش واکنش درونی مرا برانگیخت که چرا نمی‌توانم از آن خاصیتهای خودم استفاده کنم، یعنی شرایطی است که انگار نمی‌شود، من این وسط چکاره‌ام، یعنی تو ذهنیتی را با خودت می‌آوری و می‌خواهی این را در رابطه با کاراکتر و با فضای جدید به یك نقطه‌ای برسانی اما نمی‌شود. مثلاً من همیشه تصور و انگیزه فیلمسازی‌ام این بود که در آن فیلم همان خاصیتهایی را که نتوانسته بودم در کل سینما با ذهنم اجرا کنم...

● **حالا می‌توانستی اجرا کنی...**

حالا خودم توسط خودم اجرا کنم. اتفاقاً وقتی که این فیلم پیش آمد فکر کردم شاید این همان فیلم است یعنی امکاناتش برای من فراهم نشد و نتوانستم این کار را بکنم ولی شاید این همان است. ما داریم می‌رویم اروپا و در فضای اروپای امروز کار می‌کنیم پس می‌توانیم ذهنیت‌های عکاسی مدرن و تمام خاصیتهای زبان تصویری امروز سینما را توی این فیلم جریان بدهیم و در تمام زمینه‌ها این انگیزه‌های ناکام را به اجرا برسانیم. بیرون از این چهارچوبهای مقدر...

● **مثل ونگوگ...**

دقیقاً، برسیم به یك زمینه‌هایی که حالا اگر نمی‌شود و سخت است ما اینجا این کار را انجام دهیم. چون فیلم دارد آنجا اتفاق می‌افتد و فضا، فضای امروز است. امکانات محیط به تو اجازه می‌دهد بیرون از این کمپوزیسیون‌های رایج قدم بگذاری، کمی خود را به اتمسفر مدرن نزدیك کنی و برسیم به آنجا که در دنیا بگوییم درست است که ما اینجا زندگی می‌کنیم ولی همین جریانی که این روزها مطرح است به عنوان عکاسی امروز و زبان تصویری رایج دنیا، ما این را دریافته‌ایم و می‌شود اجرایش کنیم.

با این انگیزه که می‌روم و *حاتمی‌کیا* را هم که فکر می‌کنم همان انسان سلامتی است که در واقع می‌توانم اینها را باهاش حل کنم و به این نتیجه هم برسم و نهایتاً کار را به آن سمت پیش، ببرم، رفتیم. کار که شروع شد دیدم به این ترتیب قابل اجرا نیست و نهایتاً دارای دو خاصیت و دو شکل متفاوت خواهد شد که به فیلم، به کار من و به کار او لطمه خواهد زد. یعنی مجموعه‌ای خواهد شد که جریان ذهنی ما پشتش خیلی کمرنگ و گم خواهد شد. نه او و نه من. یعنی لابه‌لای این مقوله محو خواهد شد. بنابراین خیلی زود توانستم خودم را برگردانم به یك وضعیت دیگر. خیلی سخت بود و خیلی آزاردهنده. خیلی برای من سخت بود و یك‌جور حسی که می‌توان گفت باختن و حتی اینها را هم داشت.

**● مغبون شدن...**

آهان، مغبون شدن، آره، شاید حالا یك چهار پنج روزی به قول بچه‌ها ما رفتیم تو لك. یعنی من چه جوری از این قضیه بیایم بیرون و تکلیف من چیه.

**● این از نظر اخلاقی و حتی کاری خیلی خوبه...**

دو تا راه در زمینه حرفه‌ایش بیشتر وجود ندارد، که خوشبختانه علی‌رغم این همه کارهای حرفه‌ای که کرده‌ام پیرایه‌های کار حرفه‌ای به ما نگرفته. به دلیل خاص و آن دلیل ریشه و زمینه است. یعنی این برمی‌گردد به قبل و به زندگی و به نوع جریان رشد ما در خانه و خانواده. مثلاً در خانه به ما یاد داده بودند به پدرمان بگوییم شما و دیگران را جمع ببندیم، پایمان را دراز نکنیم. اینها یك جایی به درد آدم می‌خورد. اینها یك جایی می‌آید سراغت و می‌بینی اینجا جایش است و تو همیشه خودت را در این سیطره خانواده که می‌رسد به جاهای گسترده‌تر، جزئی از قضیه می‌بینی، نه جریانی که می‌تواند تصمیم‌گیرنده باشد و خیلی‌ها هم بد می‌دانند این قضیه را ولی من ازش بد ندیدم و در کل زندگی‌ام هیچ‌وقت از این مسائل بد ندیدم و فکر کردم از وقتی که در تربیت زندگی، طرف رفت که خودش را جزئی از یك مجموعه ببیند، آن وقت خیلی کارها راحت‌تر انجام خواهد شد و از نظر روحی و درونی هم تو آسیب زیاد نمی‌بینی و به راحتی از لابه‌لای مسائل بیرون می‌آیی و یك بخشی از کل می‌شوی. خب این اتفاق افتاد.

**● این اتفاق را که تو قبلاً تجربه نکرده بودی؟**

دقیقاً، در هیچ فیلمی من این کار را نکرده بودم یعنی بزرگترین عامل این ماجرا را فقط در این می‌دیدم که تحلیل من از آدم مقابلم این نبود که این می‌خواهد به من کلك بزند و نمی‌خواهد در حقیقت، مقابل من قرار بگیرد. او این‌جوری بلده و غیر از این بلد نیست. در حقیقت، این‌جوری یاد گرفته و می‌شناسد. این به من انرژی داد. به شکل حرفه‌ای این طوریه که وقتی چنین احساسی کردی سریع شروع می‌کنی پاتك کردن. که بعد این هم یا شما را می‌کشاند به نوعی کشمکش یا به یك نوع عصبیت یا تعارضی که نهایتاً به هردویتان صدمه می‌زند. حالا یا کار رها می‌شود و ادامه پیدا نمی‌کند یا یك مجموعه‌ای می‌شود که صراط مستقیم نیست، یعنی یك جایی رها می‌شود.

**● به لحظه بحرانی رسید؟**

نه، خوشبختانه، نه.

**● یعنی به لحظه‌ای که هم تو و هم او برسید که آقا نمی‌شود این‌جوری کار کرد...**

چرا، اصلاً اساسش هم همین شد که رسیدیم هردو به یك جایی که این چه جوری می‌شود، یعنی من درکم این بود. *حاتمی‌کیا* کارش را به همان شکلی که می‌خواست انجام می‌داد، و من هم شده بودم مثل یك تکنیسین صرف ولی رسیدیم به اینکه خب حس درونی من، او را هم تحت تأثیر قرار داد که به هرحال ما در یك نقطه‌ای در فضا به هم وصل بودیم خواه ناخواه. حالا روی زمین ما با همدیگر در حقیقت به این رسیده بودیم که راه انتقال این دو سلیقه. من واقعاً اسمش را می‌گذارم سلیقه، چه جوری است؟ ما چطور می‌توانیم با هم در یك طریق حرکت کنیم؟ من فقط توانستم خودم را یك کم جمع و جور کنم، ذهنم را کمی آماده قضیه کنم و در خلوت به این برسم که خیلی خب بیا به این فکر کن، تو می‌گویی که من فیلم *مهاجر* را این‌جوری دیدم، حداقل خاصیتهای...

**● با تمام ضعفهای تکنیکی‌اش...**

با تمام ضعفهای تکنیکی‌اش، این فیلم را این‌جوری دیدم، پس این فیلم هم می‌تواند آن طوری باشد. کافی است که تو از آن چیزهایی که از قبل برای خودت فراهم کردی، یك مقدار چشم‌پوشی کنی و به این فکر کنی. نهایتاً هراتفاقی که بیفتد تو بعداً دچار گرفتاری روحی نخواهی شد، یعنی فکر نمی‌کنی به تبع این کشمکش‌ها و خاصیتهای من بود که ماجرا به این سمت کشیده شد. می‌توانی راحت فیلم را ببینی و چه بهتر از اینکه فیلمی را فیلمبرداری کنی که بدون اینکه فکر کنی فیلمبردارش تو هستی، فیلم را نگاه کنی. یعنی این دیگر خیلی کیف دارد. آمدیم شروع کردیم یك جور دیگر کار کردن. اول نشستیم با خود *حاتمی‌کیا* صحبت کردیم که آقا این‌طور و گفت قبوله. قضیه این‌جوری است و گفت بسیار خب، ما از این به بعد این‌طوری کار می‌کنیم و سعی می‌کنیم دقیقاً نعل به نعل آن چیزی که تو می‌خواهی اجرا شود و فیلمی که گرفته شد، الآن به شما بگویم فیلمبرداری *حاتمی‌کیا* بود، شما جای پای من را در این فیلم خیلی‌خیلی کمرنگ می‌بینید، تا جایی که می‌شود گفت نمی‌بینید، ضعفهایش به من برمی‌گردد. یعنی اگر قرار باشد ضعفی داشته باشد، به من برمی‌گردد ولی فیلمبرداری فیلم خیلی مشخص برایتان بگوییم فیلمبرداری *حاتمی‌کیا* است، یعنی فیلمبرداری من نیست.

**● به نتیجه‌گیری صحبتها رسیدیم. نمی‌خواهم اذیتت کنم ولی چون تو آن‌قدر سرحال تجربه‌ات را گفتی، الآن دلم نمی‌آید ول کنم. بگو آنجایی که تو**

**رسیدی به اینکه خودت را در اختیار فیلم قرار بدهی. یعنی دیگر همان *مهاجر* که دوست داشتی، همان باشی و الان می‌گویی فیلمبرداری، فیلمبرداری *ابراهیم* است، حالا سؤال این است، بخشی از این فیلمبرداری یا لحظاتی از این فیلمبرداری نه کلاری سنتی، بلکه کلاری جدیدی است که حالا دارد این‌جوری هم نگاه می‌کند، هست یا نه؟**

قهراً هست، در این که تردیدی نیست. ببینید، وقتی که شما قرار است یک جریان از پیش تعیین‌شده که برذهن شما حاکم است در هرزمینه‌ای، و در زمینه اجتماعی هم بررسی کنیم فکر کنم به همین می‌رسیم، شما به این می‌رسید که آن نقطه نظر در یک مقطع کار، کاربرد ندارند، این کاربرد نداشتن در حقیقت برنمی‌گردد به اینکه شما را در انزوا قرار بدهد بلکه برمی‌گردد به اینکه یک ایده‌آلی را که در ذهن شما هم هست، تقویت می‌کند، یعنی یک چیزی که شما قبلاً هم بهش فکر کردی. به نظر من آن می‌آید حاکم می‌شود براندیشه آدم. و آدم می‌رسد به این نقطه که حالا من اگر اینجا در این زمینه‌ها و از این مواردی که برای من شناخته شده بود و احتمالاً امتحان شده است چشم‌پوشی کنم، چه چیزی اتفاق خواهد افتاد. حالا اگر چیزی نداشته باشی برایش دچار مشکل خواهی شد، یعنی همان چیزی خواهد شد که جنابعالی اشاره کردی، ولی اگر یک چیزی پس ذهنت داشته باشی و به او مراجعه کنی و بگویی خیلی خب،...

**● خب، یعنی تو توانستی تا حدی از پشت چشم ابراهیم نگاه کنی یا دوربین است؟**

بلکه سعی کردم از پشت چشم ابراهیم نگاه کنم حالا. این به اضافه اینکه درک مقوله زیبایی‌شناختی کار، این یک مقدار «آدپته» شدن با اندیشه تازه، یک مقدار دشوار است. کار سختی است که تو سلائقت را تبدیل کنی به یک چیز، یا اینکه از فیلتر یک ذهنیتی با مقداری اختلاف با ذهنیت دیگر عبور دهی و این کار دشواری است و خیلی‌ها می‌گویند این کار را می‌کنند و مثلاً خیلی راحت اشاره می‌کنند که آقا من یاد گرفتم که برای فیلمبرداری که کار می‌کنم، از دریچه ذهن کارگردان نگاه کنم ولی این به نظر من کار خیلی دشوار است و اصلاً به این سادگی‌ها نیست که آدم بگوید من از ذهن فلانی استفاده کردم. تو اینقدر باید به آن آدم نزدیک بشوی، اینقدر آن آدم را در تمام ابعادش بپذیری، این‌قدر باهاش هماهنگ بشوی در تمام شئون که بتوانی آنجا قرار بگیری، بتوانی در آن سکو بایستی، من می‌توانم بگویم که تلفیقی از این دو تا بوجود آوردم، یعنی یکی رسیدم به اینکه من اصل را بگذارم براینکه در این موقعیت خاص که در ذهنم قرار گرفته، یعنی که من می‌توانم یک جاهایی با او نقطه مشترک داشته باشم. بنابراین بروم سراغ آن و آن را تقویت کنم. کجای این مقوله در ذهن من بود که با این جریان نقطه مشترک داشت. آن را گیر بیاوریم، تقویتش کنیم و این‌قدر آن را برای خودت اصل کنی که یک لایه‌ای بشود روی تمام خاصیتهایی که تو باهاش رشد کردی و آن را به اصطلاح اصل کاربرد عدسی زوم

**● بله، تو اصلا با زوم مشکل داری...**

مطلقاً با عدسی زوم اصلا می‌توانم بگویم گرفتاری دارم... پاره‌ای از فیلمبردارها خب دوست ندارند، پاره‌ای از فیلمبردارها زیاد باهاش اخت نیستند ولی من اصلاً با عدسی زوم دشمنی دارم. رسماً دشمنی دارم. چرا که سالهایی که من عکاسی کردم زوم به کار من نیامده، من تصویر فیکس داشتم، ذهن من تربیت این‌جوری شده، حالا اصلاً نمی‌فهمم وقتی یک تصویری شکل تازه‌ای پیدا می‌کند، وقتی که تراولینگ می‌کنم، خب کمپوزیسیون‌ها در اختیارم است. اما وقتی پرسپکتیوش به هم می‌ریزد، من می‌مانم اصلاً چی شد، اصلاً یک اتفاق تازه می‌افتد برایم. خب اما قرار بود که جاهایی این کار را بکنیم، فکر کردم که حالا اگر بتوانم با همان خاصیتهای خودم ازش استفاده بکنم، یک زمینه تجربه خیلی قوی خواهد بود که شاید جواب داد، شاید من واقعاً بتوانم به این برسم که ترکیباتی که در این عدسی در جابه‌جایی و در دو «رنج» مختلف از دو فاصله کانونی به وجود می‌آورد را فراموش کنم و خاصیت درونی تصویری که در این عکس دارد اتفاق می‌افتد را درک کنم و به آن نگاه کنم و ببینم به چه می‌رسم. آن وقت من چشمم را دوختم به این که صورت سعید مثلاً در لحظه‌ای که من دارم به چشمش نزدیک می‌شوم، چه اتفاقی می‌افتد. بدون اینکه فکر کنم حالا خاصیت فیزیکی این تصویر چه تاثیراتی را دارد به وجود می‌آورد، شما آرام می‌شوید و می‌گویید خب حالا این اتفاقات درش افتاد، بنابراین دیگر مهم نیست که چه خاصیتهایی را با خودش همراه می‌آورد. این است که می‌شود گفت تعریف زمینه‌های قراردادی و اعلام شده در ذهن آدم جابه‌جا می‌شود. شما حالا به یک چیزهای تازه‌تر می‌رسی و آن‌وقت می‌شود گفت ما رسیدیم به این که خودمان را با این شرایط جدید وفق دهیم و آدپته کنیم، اما ارتباط حسی ذهنی ما را قطع نکند. مثلاً جایی به *حاتمی‌کیا* گفتم که من فکر می‌کنم این طرف را اگر روشن نگه داریم مثلاً توی شیشه می‌توانیم تصویر فلانی را ببینیم و فکر می‌کنم چیز بدی نیست و می‌تواند به این حس وبه آن حس کمک کند و او هم نگاه کرد و با هم صحبت کردیم و به یک نتیجه‌ای رسیدیم. یعنی کات نکرد آن جریان را. یعنی همچنان این ارتباط ممکن بود در بیان و در فضا وجود نداشته باشد، ولی به همان دلیل خاص که می‌گویم، یعنی همان نقطه‌ای که بیرون از فضای صحنه، این دو ذهن را در یک جایی با هم، هم سلیقه می‌کرد. یا حتی می‌شود گفت، من مراجعه می‌کردم به ذهنم برای لحظاتی از اتفاقات مثلاً به *مهاجر*. می‌دیدم که آنجا این اتفاق صورت گرفته و به یک نتیجه مشخص هم رسیده است.

**● مثال؟**

حالا شاید خیلی پررنگ یادم نباشد، ولی یک جاهایی بود که چند حرکت بود روی آن مردی که این هواپیما را می‌فرستاد می‌رفت، یک لحظه بود که تنها می‌شد و جمع می‌کرد خودش را و سرش را می‌آورد پایین، می‌رفت توی خودش. دوربین یک حرکتهایی داشت روی این لحظات. من همیشه با کارگردانهایی که کار می‌کردم، فکر می‌کردم یک جای ثابتی که می‌گویند دوربین را حرکت بده، به چی می‌خواهیم برسیم، یعنی نمی‌فهمیدم که یعنی چی. مثلاً یک آدم نشسته و ما مرتب می‌رویم جلو، فکر می‌کردم حالا چه اتفاقی می‌افتد. هرچه من دنبالش می‌گشتم که من فیلمبردار باید به چه حسی برسم وقتی دارم این کار را می‌کنم، تماشاچی هم قطعاً باید کمی از این

حس را داشته باشد. من که به چیزی نمی‌رسم. یا اعلام می‌کردم برای چه داریم این کار را می‌کنیم و کارگردان چیزی می‌گفت و یا ما آخر سر به این می‌رسیدیم که حالا ایشان علاقه دارد و باید این کار را کرد. یا می‌گفتم که درست است این را من توجه نداشتم، حالا اگر این چیزهایی که او می‌گوید و در حقیقت فیلم را در لحظاتی داریم ضبط می‌کنیم که تداوم حسی کل قصه را نمی‌توانیم مثل کارگردان دنبال کنیم و اوست که می‌داند چه اتفاقی دارد می‌افتد. بنابراین به پاره‌ای جهات این اتفاق می‌افتاد ولی آن الگویی که من ته ذهنم داشتم، باید پاره‌ای جاها می‌آمد و این حس را تقویت می‌کرد یا اینکه زمینه‌ساز ورود به احساساتی می‌شد که می‌توانست دستمایه کار من قرار گیرد.

**● جناب سماک، تو از کارت بگو (از صدا).**

اول جای ضبط را درست کن که صدا بهتر شود... از نظر کار در کشورهای اروپایی، کار صدا و صدابرداری راحت‌تر است اما به اعتقاد من خود فیلم یك کار ساده صدا نداشت، یعنی اینکه بیشترین نوار مصرفی را بین فیلمهایی که من کار کرده‌ام، در این فیلم ضبط کرده‌ایم.

**● مشکل صدای بازیگر یا زبان هم داشتید؟**

مشکل زبان که نه، چون اکثر هنرپیشه‌هایی که از اینجا با ما آمدند خوشبختانه قبلاً رویشان فکر شده بود و کسانی آمده بودند که صدایشان مشکل نداشت. در آنجا هم که استانداردی برای خودش داشت که هنرپیشه نباید بدصدا باشد و صدای خوب داشته باشد تا هنرپیشه باشد. لذا مشکل صدا از نظر هنرپیشه نداشتیم. حالا اینکه اصلاً دوبلور باشد یا نباشد و چه کمکی به فیلم می‌کند در این بحث بسنده نیست. یك نظر شخصی راجع به این جریان دارم که ممکن است مانع کار صدا باشد. من معتقدم که سینما، زبان تصویر است و بیشتر حرفها باید به زبان تصویر گفته شود تا حالا اینکه این تصویر با بازی گرفتن از بازیگر و احساس بازیگر و توانایی بازیگر به اضافه ترفندهایی که کارگردان به کار می‌برد. خب البته بحث این نیست که فیلمی کم‌دیالوگ باشد. نظر شخصی من این است که حتی‌المقدور باید ترفندهای تصویری ذهن کارگردان به وسیله تصویر گفته شود تا حالا چیزی که مقدور نیست به وسیله دیالوگ گفته شود ولی این فیلم پردیالوگ بود و کار ما را مشکل می‌کرد و یکی دو بار به *حاتمی‌کیا* گفتم، من نه تا به حال با او کار کرده بودم و نه می‌شناختم و نه دیده بودمش، هیچ‌گونه آشنایی هم با او نداشتم، قبل از رفتن سر کارم، یکماه پیش از توافق برسر کار، سناریو را خواندم، که این سناریو چی می‌خواهد بگوید، سوژه چیست، و هیچ‌گونه ارتباطی برقرار نکردم و زمان فیلمبرداری هم ارتباطی برقرار نکردم. اصلاً من آن گفتار *حاتمی‌کیا* که چه چیزی را می‌خواهد بیان کند را نفهمیدم، این حتماً اشکال من است، ارتباط دوستانه‌مان بسیار زیاد شد سر کار و خودش را درك می‌کردم. اما در ارتباط با فیلم و چیزی که او دارد می‌سازد هیچ‌گونه ارتباطی نتوانستم برقرار کنم. یعنی مثل فیلمهایی که به هرحال در حد کار باهاشون ارتباط برقرار می‌کردم، در این فیلم نتوانستم و حالا امیدوارم بعد از مونتاژ یك ارتباطی باهاش برقرار کنم. کار، مشکل دیگری هم برای ما داشت. حاتمی، مسئولیت صدابرداری کار را، یعنی به عنوان اینکه او تا به حال با صدا کارنکرده، به عهده من گذاشت. شما می‌دانی از یك نظر راحت است چرا که خودت هرجا دلت بخواهد کار می‌کنی ولی از یك نظر مشکل است، مسئولیت تو و کاری را که تو برای هرصدا و چیزی باید مصرف کنی زیاد می‌کند، یعنی مسئولیت کار در جایی که کارگردان می‌گوید این بخش صدا اصلاً هیچ کمکی به تو نمی‌کند و خودت می‌دانی، مسئولیت آدم بیشتر می‌شود چرا که تو هیچ‌گونه ارتباطی نتوانسته‌ای با فیلم برقرار کنی، با کارگردان ایجاد رفاقت کردی، حالا یك چیز مانده و آن اینکه من *حاتمی‌کیا* را آدم صادقی دیدم و سالم، و این آدم را وادار می‌کند که این آدم صادق و سالم نمی‌تواند فیلمی ناصادق و ناسالم بسازد، این را من باور کرده بودم، پس به این دلیل من باید یك اپراتور و یك تکنیسین خوب باشم و بتوانم صدا را با کیفیت بسیار خوب و بدون هیچ و کم و کاستی بگیرم. من سعی‌ام را برای این کار کردم.

**● مشکل آنچنانی با خودش نداشتی؟**

نه، من تمام سعیم را می‌کردم ولی چیزی که مشکل ما را زیاد می‌کرد این بود که به دلایلی که گفته شد برای مشکلات سرکار و لوکیشن و کشور غریبه و روشهای ناآشنا و گروه تهیه آنجا و مردم کشور و عدم آشنایی با فرهنگشان، و جریاناتی این‌چنین، چیزی که برای آدم می‌ماند فقط این بود که یك اپراتور خوب برای ضبط کار باشد. وگرنه با خود حاتمی‌کیا ما هیچ مشکلی نه سر کار داشتیم و نه چیز دیگر. فقط مسئله این بود که مشکلات او اضافه نشود و صدابرداری سر صحنه چیزی را براو تحمیل نکند و فشارها را تشدید نکند. من حتی‌المقدور سعی می‌کردم کارم را در حاشیه انجام دهم، بدون اینکه او اصلاً متوجه شود. بعضی جاهایی که نیاز به کمك داشتیم، با او صحبت می‌کردیم و او هم کمك می‌کرد و همکاری می‌کرد. ولی اکثراً سعی می‌کردیم که او به مشکلات دیگرش برسد و ارتباط با فیلمبردار و بازیگر داشته باشد و محیط را ببیند و لوکیشن را ببیند و ما مشکلی را به او اضافه نکنیم. مثلاً برای ما هیچ‌کدام از لوکیشن‌ها را از قبل ندیده بودیم یعنی عین بازیگر و بقیه عوامل که هیچ لوکیشن ندیده می‌روند سر کار، ما هم باید کار کنیم. حالا همه عوامل نیم ساعت دیگر آماده کارند و ما هم ظرف نیم ساعت باید لوکیشن را می‌دیدیم و حالا باید چه خاکی برسرمان کنیم که صدای مطلوب بگیریم. بعد لوکیشن کار هم چون در بیمارستان بود، بیمارستان جای خوبی برای صدابرداری نیست چون معمولاً در بیمارستان در یك اطاق بسته محدودی که احیاناً صدای تخت‌کشی و آمپول و... می‌آید، حالا برای اینکه فیلمبردار بتواند امکان مانور داشته باشد با دکوپاژ کارگردان حالا مثلاً آن دو تختی هم که در کادر گرفته می‌شد باید خریداری می‌شد و بعضی جاها ما از عوامل کار استفاده می‌کردیم و می‌آوردیم توی اطاق و توی اطاق یك دیوار گوشتی از آدمها پر می‌کردیم تا بتوانیم کار کنیم. من بارها در جاهایی که حالا دوستانه صحبت می‌کردیم با بچه‌ها و عوامل فیلمساز یك بدبستانی معمولاً در هرنوع کار هست یعنی عده‌ای در جواب عده‌ای مناسباتی دارند در هرکار. چیز جالبی را که من در فیلمسازی بین مدیر فیلمبرداری و صدابردار دیدم، رابطه‌ای

هست پرسنلی، یعنی اینکه شما همه نوع سرویس را از مدیر فیلمبرداری می‌خواهید، البته شما با کارگردان بده‌بستان دارید، کارگردان خواسته کار را با صدا بگیرد، شما با بازیگر این بده‌بستان را دارید، بازیگر می‌خواهد صحبتی کند، در نتیجه شما یك بده‌ای دارید که تو اگر این‌طوری صحبت کنی ما می‌توانیم صدای بهتری داشته باشیم. با فیلمبردار بده هست، این بستان نیست، یعنی اینکه مدیر فیلمبرداری مرتب باید سرویس بده به صدابردار، ولی از صدابردار چیزی عایدش نمی‌شود. مگر اینکه حالا ماحصل کار را مدیر فیلمبرداری بگوید، چون صدا گرفته می‌شود ارزش فرهنگی کار می‌رود بالاتر، حس بازیگر بیشتر خودش را نشان می‌دهد، پس صدابردار را می‌شود تحمل کرد. آقای *کلاری* که قبلاً هم با هم کار کرده بودیم، همکاری لازم را می‌کرد. *حاتمی‌کیا* هم دقیقاً این کار را می‌کرد و انجایی که ما سرویس می‌خواستیم، سرویسش را به ما می‌داد. ولی به هرحال صدابرداری سر صحنه هم یك مشکلاتی برای خودش دارد. به هرحال کار و تجربه خوبی بود برای من و بهترین نتیجه‌اش این است که وقتی کار بیاید اینجا، *حاتمی‌کیا* از صدای سر صحنه راضی خواهد بود و از این به بعد صدای صحنه کار کند.

**● مثل اینکه خیلی خوب هم از عهده‌اش برآمدی؟**

حالا نه با من، کُلاً با صدابردارهای صحنه کار کند.

**● نه مثل اینکه خیلی خوب کار**

**کرده‌ای، چون ما با *ابراهیم* هم که صحبت کردیم گفت بدون تو خوب درنمی‌آمد.**

**خب آقای کلاری: یك صحبتی سماك کرد، که ارتباطی با فیلم برقرار نکرد، این مرا به شك می‌اندازد که تو هم شاید ارتباط چندانی برخلاف *مهاجر* با فیلم برقرار نکردی. این را روشن کن.**

ارتباط با فیلم معمولاً این طوری است که ما معمولاً یك سناریویی را می‌خوانیم و یك رده‌بندی ذهنی داریم برای برخورد با آن سناریو، و بعد مسئله فیلمبرداری. خواه ناخواه ابتدا فکر می‌کنیم که این سناریو تا چه حد امکانات فیلمبرداری دارد یعنی آن چیزهای که به هرحال تعلقات ذهنی یك فیلمبردار است که حالا چه جور فیلمی است و فضایش چه جوری است و مال چه سالهایی است و تویش دکور هست یا نه. این اولین چیزی است که توجه می‌کنیم که فیلم دارای چه خاصیتهایی است برای فیلمبرداری. بعد به این نگاه می‌کنیم که این فیلم را کی می‌سازد. و راجع به نوع کار تصویری آن آدم فکر می‌کنیم که این آدم معمولاً این طوری کار می‌کند و در کارهایش اینها را دیده‌ایم و این هم می‌شود مرحله دوم. در اجرای کار خیلی که ما نمی‌توانیم ذهنی برخورد کنیم یعنی یك ایده‌آلیسم مطلق ندارد که این سناریو همانی است که آدم فکر می‌کند یا مثلاً تو هم به همان اندازه خوشت می‌آید. انتخابها معمولاً این طوری صورت نمی‌گیرد، خاصیتهای درونی سناریو، محتوا و موضوع سناریو، برای فیلمبردار اگر بخواهد راستش را بگوید فکر می‌کنم در مرتبه‌های بعدی است، جذابیت اجرای کار است. برای من یك چیز در این سناریو قبل از هرچیز دیگری، یعنی دو سه عامل مرا تشویق می‌کرد به انجام این کار. اول اینکه فکر می‌کردم با کارگردان *مهاجر* دارم کار می‌کنم، چون فیلم مورد علاقه‌ام است و فکر می‌کردم که او این فیلم را می‌سازد. بعدش حالا بپردازیم به اینکه سناریو چیست. راجع به مطلب فیلم نقطه‌نظرهایی داشتم که پاره‌ای مخالف بود و پاره‌ای موافق بود و پاره‌ای توانست یك جورهایی آن ماجرا با سلیقه من مطابقت نداشت و تلقی من، از موضوع، چون آدمهایی بودند بیرون از ایرون که به نوعی در قصه هم طرد می‌شدند، چه ایرونی‌هایی که سالها بود از اینجا رفتند و چه آدمهایی که اصلاً مال آن خطه هستند. تلقیات آنها، برخورد آنها با جریانات اجتماعی و مسائل مربوط به این طرف و از این دست. و این نوع نگاه من به غرب و آدمها و خاصیتهای آنجا و این تجربیاتی که فکر می‌کردم به هرحال در این سالها به دست آوردم به خصوص در مورد آلمان آن روزها که می‌رفتیم برای چاپ کتاب و ممیزی به هرحال با این ملت کم و بیش آشنا بودم. به حسب این آشنایی زمینه‌ای و نوع نگاهم به آن‌ور، یك نقطه نظرهایی داشتم. اینها می‌شد عواملی که من در ارتباط با موضوع و سناریو، درك کردم و پاره‌ای بهش توجه شد و پاره‌ای که طرح کردم نمی‌توانست بهش توجه شود چون اصلاً یك دید دیگری بود و نهایتاً به طرف انجام کار رفت. در رابطه با خود کار، من از اول مبنا را گذاشتم براینکه، یعنی قبل از رفتن به سمت کار، من در همین‌جا مبنا را گذاشتم براینکه من به هیچ‌وجه با ماجرای درونی داستان و جریانی که فیلم دنبال می‌کند به عنوان مطلب اصلی درگیر نشوم. چه بسا اگر این درگیری مرا تحت تأثیر قرار دهد و لاجرم نقطه نظرهایم را عریان کند دو حالت دارد. یا امکان دارد این نظرات توسط فیلمساز مورد توجه قرار گیرد یا اینکه احتمالاً رد بشود. فکر رد شدنش را این‌قدر نمی‌کردم که فکر قبول شدنش را می‌کردم. چون فکر می‌کردم اگر قرار بشود من از زاویه خودم به این مطلب نگاه بکنم با درك این مطلب که این زاویه به هرحال زاویه خیلی همسویی با *حاتمی‌کیا* نیست ممکن است ذهن او را کمی مغشوش بکند یا به تردید بیندازد نسبت به چیزهایی که او ناآشنا است مثلاً من چیزی بگویم راجع به یك کاراکتر فرنگی و او چنین تصوری نساخته برای خودش از این کاراکتر، یك چیز دیگر و نقطه نظرهای دیگر راجع به آن کاراکتر دارد. حالا با تصور اینکه من مقداری آنجا رفت و آمد کردم و با این زندگی ارتباط بیشتری داشتم او را به این تردید بیندازد که نکند اشتباه می‌کند. بعد نتیجه چه خواهد شد؟ او در این فاصله کوتاه که نمی‌تواند آن را تغییر دهد و در این زمان نمی‌تواند به این درك از این کاراکتر که من می‌گویم برسد و دنیای خودش را دارد و