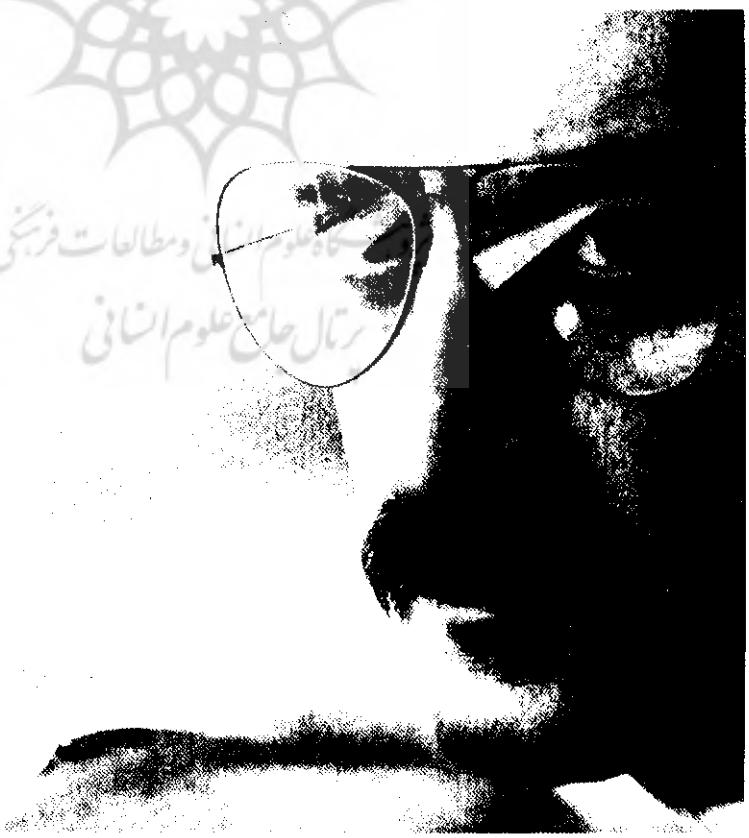
گفت‌وگو با کامران شیردل

اولین بار در سالهای نیمه دهه ۱۳۵۰ بود که برای انجام یک گفتگوی بلند، به قصد تدوین یک کتاب درباره کامران شیردل، کار سینمایی او، دنیای به ظاهر ساده و پیچیده یک مستندساز اجتماعی و جهان بینی اش به منزلش رفتم، همراه با دوستی که حالا ... هرکجا هست به سلامتُ دارمش. از همان موقع هم قصد این بود که از طریق او به بررسی سینمای مستند ایران و مستندسازان ایران پرداخته شود، و مثلاً این کتاب، جلد اول در یک مجموعه باشد. ۲۰ سالی طول کشید، که طی آن هربار که من استاد را اینجا و آنجا می‌دیدم، وعده‌ای گنگ و محو می گذاشتیم که هر دو می دانستیم نمی شود. اما فضای شور و شوقی که اکنون برای بزرگداشت و مطرح کردن سینمای مستند ایران و احیای آن بخصوص با پیگیری فصلنامه نقد سینما به‌وجود آمده و دست همکاری که به‌سویم دراز کردند، به حق سدهای تنبلی و رخوت همیشه من و سدعظیم فروتنی استاد را شکست.

آنچه اینجا می خوانید تنها سه بخش جزیی از یک گفتگوی عظیم و بسیار مفصل با اوست، که از شروع زندگی در تهران تا اقامت زاهدانه و زندگی آمیخته با واقعیت گرایی اش در دهی ـ به همراه یک دوربین و یک دستگاه موویلا ـ بیرون اصفهان را دربرمی گیرد. امکان چاپ همه گفتگو که برای کتابی حجیم در نظر گرفته شده و امیدوارم تا پایان بهار ۷۵ منتشر شود، در حجم «نقد سینما» وجود نداشت و ندارد. اینجا، بخش شروع کار فیلمسازی او با «بوم سیمین» و سپس شروع دوره مستند اجتماعی او را، به همراه مهمترین بخش گفتگو که سبک کار و شگردهای اوست می خوانید. این تنها یک دهم از این گفتگوست. اما در عین حال، این اصلاً آغاز پرداختن به مقوله سینمای مظلوم مستند در ایران است، که با همه مظلومیت و بی برنامگی و عدم توجه، شاید مهمترین وجه کار سینما در ایران باشد. اثبات همین شاید سالها وقت بگیرد، اما به هرحال باید شروع می شد و بار دیگر ـ طی سالها کوشش همیشه نیمه کاره و نافرجام ـ به همت علاقه و توجه و نگاه موشکافانه محمدرضا اصلانی فراهم آمد.

امید روحانی



۱- «بوم سیمین»، شروع سینمای مستند و کشف نقره

■ خب، میان پانزده طرحی که دادید، پهلبد «بوم سیمین» را انتخاب کرد و دستور ساخت آن را داد. یادت هست که این مال چه سالی است؟

□ من زمستان ۱۳۴۳ برگشتم. سه ماه بیمار و بستری بودم. بهار ۱۳۴۴، بیرون آمدم و به دنبال کار رفتم. باید حدود اردیبهشت یا خرداد ۴۴ باشد.

■ چند روز فیلمبرداری طول کشید؟

□ یک هفته ای در موزه ایران باستان بودیم ...

■ همان جا یک پلاتو درست کردی؟ یک پیشزمینه هست و گاهی می چرخد ...

□ بله. در یک گوشه ای از موزه، یک پسزمینه تک رنگ ساختیم و یک سطح گردان. هوشنگ بهارلو فیلمبردار بود که گویا هنوز کاری در ایران انجام نداده بود و این اولین فیلمش بود. البته، یک سالی زودتر از من آمده بود. منتها به خاطر دوستی اش با ری پور و دوایی و بقیه، جذب ستاره سینما شده بود و کار فرهنگی می کرد. هوشنگ آمد و یک هفته ای در موزه بودیم و یک هفته هم در اصفهان ... شاید درمجموع پانزده روزی طول کشید.

■ فیلم به سه یا چهار پاره مجزا تقسیم می شود ... آیا چیزی به نام فیلمنامه، طرح یا نوشته ای وجود داشت؟ یعنی، بعد از آن طرح دو سه خطی که به پهلبد دادی، نشستی و چیزی نوشتی؟

□ تحقیق کردم. اولین فیلمم بود. تازه از خارج آمده بودم و واژه تحقیق برای ساختن فیلم و نوشتن یک فیلمنامه در آن سوی آبها برای خودش معنی ها داشت. به هرحال، برای تحقیق، رفتم به سراغ کتابها. کتابی بود که به گمانم، خلاصه ای از کتاب چند جلدی «پوپ» بود و گویا، دکتر خانلری ترجمه اش کرده بود. کتاب را تهیه کردم و خواندم و هنوز جزو کتابهای کتابخانه ام هست. در داخل وزارتخانه هم بخشی به نام موزه هنرهای ملی بود. با استادان آنجا صحبت کردم.

■ خب، نگفتید که طرحی، چیزی نوشتید؟

□ من هیچ گاه نمی نویسم. به عنوان مثال، درمورد همین فکر، من رفتم به موزه هنرهای باستان و به سراغ ظروف نقره. از قدیمی ترین ظروف نقره ای تا ظروف نقره ای زمان سلجوقیان در آنجا بود. گزیده ای از آنها را انتخاب کردم که از آنها فیلمبرداری کنیم. اینها را یادداشت کردم و همین. البته، راجع به اینها خواندم و سرفصلها را استخراج کردم؛ که مثلاً، نقش شیر یا نقش شاه را در فلان ظرف می خواهم. یا نقش آن صحنه نبرد را در ظرف دیگر. با تحقیقی که راجع به ظروف آن دوره به خصوص کرده بودم، حالا جای دوربینم را پیدا کرده بودم. می دانستم که باید روی چه چیزهایی تمرکز داشته باشم.

■ اینها را یادداشت می کردی؟

□ فکر نمی کنم، یادداشت کرده باشم. آن روزها، حافظه مرگ نداشت. البته، من علاقه ای عجیب و خاص هم به نقره داشتم. کار نقره مرا بسیار جذب می کرد و هنوز هم می کند. سیاه قلم روی نقره و عشقی که در خانواده به این نوع کار داشتیم و به من هم رسیده بود، شاید باعث شد که اصلاً به سراغ این موضوع بروم؛ یعنی، جزو صورت طرحهایم به پهلبد قرار بگیرد.

■ گفتی که هیچ وقت نمی نویسی. این اصلاً شیوه کار است؟

□ بله این شیوه کار است. هیچ وقت یادداشت، طرح، فیلمنامه ... نمی نویسم.

■ حتی، الان و درباره موضوعهایی که چیزی درباره شان هم نمی دانی؟

□ بله. البته، می خوانم. بهتر است بگویم، با خودم سرکار و صحنه، چیزی حمل نمی کنم. تا آنجا که می توانم. با بودن در محل و دیدن و بعد خواندن درباره موضوع، سعی می کنم به مسأله، احاطه پیدا کنم. بگذار، مورد کار فعلی را بگویم که درباره فولاد است. چهار-پنج ماهی را در کنار مهندسین فولاد و تولید فولاد و در کنار خط تولید بودم و فقط پرسیدم و آن مطالب را یادداشت کردم. بعد به سراغ کتاب رفتم و همه را خواندم. خوانده های شب قبل را فردای آن، بررسی کردم. تاجایی که یک دانش کلی پیدا کردم و ملکهٔ ذهنم شد. این رفتن، تحقیق، خواندن و دانش پیداکردن را خیلی دوست دارم. از درخشان ترین بخشهای تولید مستند، همین بخش دانش اندوزی، آگاهی و احاطه پیدا کردن است. مسأله با مطالعه و تحقیق، مشخص تر می شود که دوربینم کجا و در کجای این محل باید قرار بگیرد.

■ اینها را هم نمی نویسی؟

□ نه.

■ هنوز هم با حافظه کار می کنی؟

□ البته، خیلی یادداشت برمی دارم و صدها صفحه سیاه می کنم. هرگوشه ای هم می نویسم و همه را می برم و جمع می کنم. اصلاً، آدمی هستم که به زحمت چیزی را دور می ریزم. ممکن است تنها یک گوشه یادداشت کنم که در فلان تالار، این و آن و این و آن گرفته شود. اما روزی که برای فیلمبرداری می روم،

همه اینها به دور ریخته می شود. جای دوربین، دیگر آن جایی که قبلاً فکر می کردم، نیست. تعداد نماها، دیگر آن تعدادی که فکر می کردم، نخواهد بود. دینامیسم کاری، آن دینامیسم کندی که موقع تماشای محل فکر می کردم، نیست. دینامیسم کاری من، اصولاً خیلی پرهیجان تر، ضرب دارتر و سریع تر از هر روز دیگری است. وقتی دوربین، حضور پیدا می کند و آدمهایی که خواسته ای، جمع می شوند، اصلاً حال و هوایی خاص، ایجاد می شود که پیش برنده کار است. سرصحنه موقع کار، علم و دانش علمی، جای خود را به شور سینما می دهد. البته تحقیقات علمی، سرجایش هست. قضیه کوه یخ است که همینگوی می گفت: به هر حال یک هفت و هشتمی هست که زیر آب می ماند و این همان دانش نهان پشت تصاویر است و آن یک هشتمی که سر از آب بیرون می آورد در واقع همان فیلم قابل رؤیت است، همان کوه یخ شناور... حس و حالی باید باشد تا تو بتوانی از طریق دوربین با موضوع، شیء و جسم، ارتباط برقرار کنی.

■ ممکن است، این شور، گاهی مخالف آنچه در ذهن بوده، عمل کند؟

□ بله. همین را می گویم. مثلاً در ذهن داشته ام که ازفلان صحنه، یک نمای طولانی بگیرم. اما همین شور و حس و حال، باعث می شود که فکر کنم، باید خرد کنم یاپالعکس.

■ پس، می خوانی که چه کنی؟

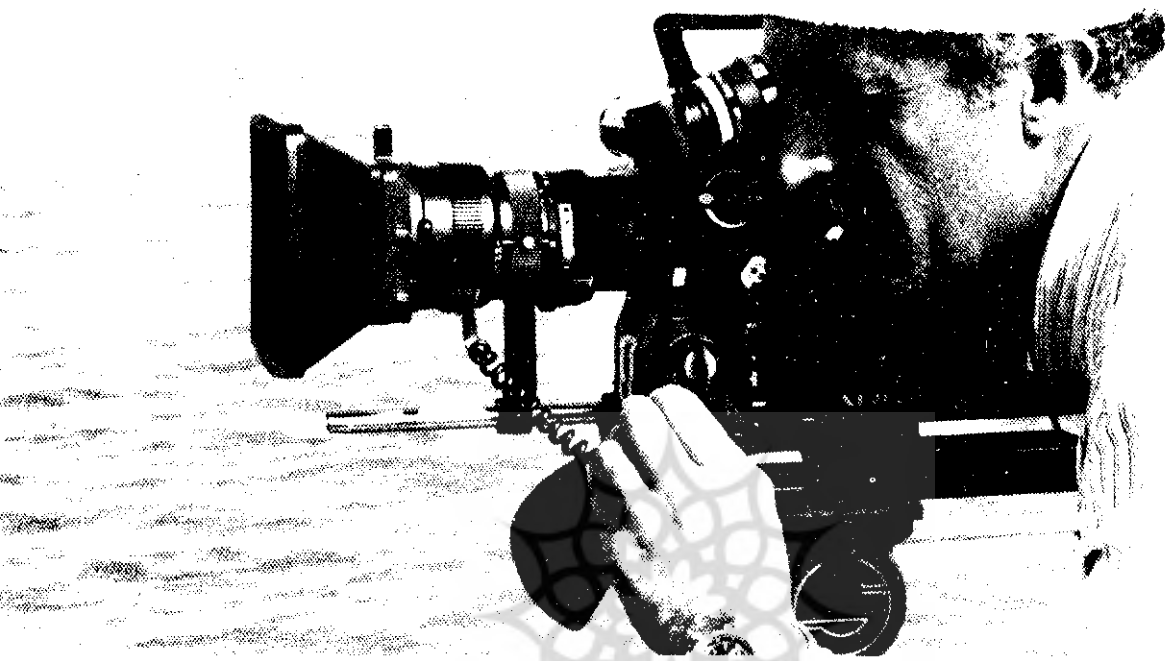
□ می خوانم که هشت هشتم را پیدا کنم. می خوانم که از چیزی که اطلاع ندارم، اصلاً اطلاع پیدا کنم. اما در طول این دیدن و خواندن و دیدن آن یک هشتم قالب خودش را نه روی کاغذ، بلکه در ذهن پیدا کند؛ البته تا حدودی. چراکه من نمی دانم، فیلمم چگونه شروع می شود و هیچ وقت نمی دانم کی تمام می شود. به عنوان مثال، هیچ وقت نمی دانستم که «بوم سیمین» از نقره کاری امروز شروع می شود و بعد، به نقره کاری گذشته می رود. بعد دوباره برمی گردد به نقره کاری امروز و با نمایش آثار تمام می شود. قالب فیلم به هیچ وجه، این نبود. من تصویری واهی داشتم، به خاطر همه آنچه که خوانده بودم. قضیه روی میز موویلا، شکل نهایی می گیرد. من مثل هر مستندساز دیگری در هر زمینه ای مقدار فراوانی ماده خام می آورم و روی موویلا، شکل می دهم.

■ تو تحقیقاتت را می کنی و یادداشتها را برمی داری. هرچقدر هم که موضوع گسترده باشد، بیش از این یادداشتها، چیزی نمی نویسی، آیا پرداختی در ذهنت از این نوشتنها شکل می گیرد؟ آیا با این پرداخت در طی روزهای متمادی در ذهنت کار می کنی؟ مثلاً، می خواهی بروی راجع به فولاد فیلم بسازی و از فولاد، هیچ نمی دانی. اما درعین جنورفتن و آشنا شدن با فولاد، آیا قالب و پرداختی هم در ذهنت بابت فیلمی که باید بسازی، شکل می گیرد؟

□ بله. می شود گفت، بله. نه این که فقط بگویم «این» باید آنجا باشد و «آن» اینجا. بلکه مفاهیم دیگری هم شکل می گیرد. البته، آنچه در ذهنم از پرداخت یا قالب می آید، شکل و قالب نهایی فیلم نخواهد بود. سبک، آرام آرام، شروع به نشو و نما می کند و هر روز، کاملتر و کاملتر می شود. در روزهای فیلمبرداری، این شکل کاملتر شده است. البته، در روزهای فیلمبرداری، ممکن است که «این» جایش را به چیزهای دیگر بدهد؛ چیزی از اولویت و اهمیت بیفتد و چیز دیگری، اهمیت و اولویت پیدا کند. شاید فرم دیگری هم پیدا بشود و در آن قالب قدیمی، جایگزین شود. اما هیچ کدام نهایی نیست. البته، باید گفت که قضیه پویاست. من هیچ گاه فیلمنامه ای آهنی و محکم در ذهن ندارم. چیزی هم به عنوان نوشته که اصلاً ندارم. قضیه، کاملاً باز است. حتی حال و هوای آن روز به خصوص: عصبانی یا شادبودن و برخوردهایم با آدمها. یا حتی دیدن یک نور، یک حرکت، یک رنگ یا یک آدم و خیلی چیزهای دیگر در این قالب، تأثیر می گذارد و ممکن است، قالب را بشکنند یا به قالب تازه ای برای پیدایش و ایجاد، راه بدهد. من آدمی آهنین نیستم؛ آدمی منعطف و بسیار عاطفی هستم و این اتفاقات روزمره، در قالب گیری و شکل گیری کارم، اثر می گذارد. انگیزه هایم عوض می شوند و هرحالتی به کشف می رسد. اینها همه در من هست و ممکن است هرلحظه چیزی را در خودم بشکنم یا بسازم.

■ و حتی در یک فیلم درباره فولاد؟

□ بله، حتماً. موضوع کارم «فولاد» است. اما خودم فولادی نیستم. بگذار به عنوان مثال، بگویم که در طول رفتن و آمدنها، ممکن است قالبی شکل بگیرد. مثلاً این درمورد «ندامتگاه» پیش آمد. نمای اول «ندامتگاه» ـ که اصلاً تعیین کننده قالب نهایی فیلم هم شد ـ اصلاً در این رفتن و آمدنها شکل گرفت. روزی که بالاخره باید فیلمبرداری «ندامتگاه» را شروع می کردیم، جلو در، همان لحظه، یادم آمد، اولین باری که وارد زندان شده بودم، حتی پلک هم نزده بودم. آن چنان هیجان زده بودم که چهار چشم شده بودم. پا در زندان نگذاشته بودم. پس برای شروع کار فیلمبرداری، تصمیم گرفتم از همان شروع، با یک نما ـ فصل



(پلان سکانس) شروع کنم. طوری که انگار، پلک زده نمی شود؛ یعنی، قطع داده نمی شود. نمای اول را که در همان لحظه و روز اول گرفتیم، اصلاً راه داد و رهنمون شد به ساختار. من شروع کرده بودم به چیدن اولین آجر برای پی ریختن چهارچوب و پی اثر. و از اینجا، این ساختمان شروع می کند به شکل گرفتن...

■ این را همه جا پیاده می کنی؟

□ بله. حتی در فیلم «فولاد».

■ فکر می کنم، بشود فیلم مستند را از یک جهت به دو «نوع» تقسیم کرد. یک وقت که تو درباره یک برنامه و فیلم و موضوع، وقت فکر کردن و تحقیق و مطالعه داری و یک وقت هست که وقت این تحقیق و مطالعه را نداری...

□ نه. در هردومورد، این زمینه اولیه هست. حالا ممکن است این تحقیق درمورد موضوعی مثل «نفت» و «فولاد» از طریق خواندن کتابها و دیدن محل و بحث و ... باشد و یک وقت هم می شود که به دلیل وقت کم و سرعت زیاد و مشکلات و موانع، تنها آن قدر وقت داری که به محل کار بروی و نگاهی دقیق تر به محل، آدمها و عوامل بیندازی. اما این هم به هر حال، تحقیق است.

■ پس، سینمای مستند، حتماً باید برمبنای تحقیق و روش تحقیق، استوار باشد؟

□ صد درصد. به شدت. من روی این مسأله، بسیار تأکید دارم. این تحقیق را اصلاً تحقیقی کتابخانه ای و میدانی می دانم. در مورد «بوم سیمین»، مثلاً من نه فقط همه کتابها و مجلات را خواندم و ورق زدم، بلکه به محل بازار رفتم و به حجره ها و خانه ها سرک کشیدم و شکل کار را دیدم و با استادان فن نقره کوبی ـ که در فیلم می بینید ـ آشنا و دوست شدم. ساعتها نشستم و نزد استاد، پرورش آن ظرایف و دقتها را دیدم. از اینجاست که شروع می کنم به حتی یادداشت برداشتن برای نوع عدسی هر نما و هرموضوع. همیشه یک صفحه سفید در ذهنم دارم که آن را موقع کار با خودم می برم و این کار را با همه آنچه را که خوانده ها، شنیده ها و دیده ها در ذهنم گذاشته، انجام می دهم. من در اصل، پرده سینما را، حتی با آن انحنای گوشه اش و با انتهاها و خطوطش در ذهن دارم. این همیشه جلو من است و تصاویری که به ذهنم می آید، روی این صفحه می تابانم و انعکاسش را پس می گیرم. نمای اول را که روی پرده سینمای ذهنم می تابانم، دنباله اش به ذهنم می آید که حالا چه چیزی را باید بگیرم که آن را کامل کند. بعد، آجر بعدی و بعدی و چگونه آجر بعدی باید با تجانس اولی باشد و اگر حرکتی در آن است، حرکت قبلی را کامل کند. در «ندامتگاه»، نمای آخر روی حرکت تیلت به طرف بالایی تمام می شود. من می خواستم در آن سالها، تا آنجا که ممکن است از

این گونه تمهیدات استفاده نکنم. آدم، بعدها که مسن تر و پخته تر می شود، از این تمهیدات استفاده می کند. اما در آن سالها و در آن فیلم، می خواستم فقط با «قطع» جلو بروم؛ یعنی، می خواستم، خودم را درگیر این تمهیدات سینمایی، مثل: «Fade» و «Dissolve» و از این گونه تمهیدات نکنم. پس، این حرکتی که می رود روی این پنجره به طرف بالا و پنجره بلند سیاهی را در قاب می گیرد که آسمان را بسته و انگار، تور سیاهی همه جا را پوشانده، به این شکل ادامه می دهم که در نمای بعدی، درست همین حرکت، روی میزی هست که بر روی آن اوراق هویت این زنان زندانی است. همه اینها در ذهنم می مانند. جایی نمی نویسم که مثلاً این نما را گرفتم که بعد به آن رجوع کنم و نمای بعدی را بگیرم. اینها همه در ذهن من است و نوعی شکل گیری ذهنی است. هرگز نمی نویسم که فلان نما را با فلان عدسی و فلان حرکت گرفتم که مثلاً فلان نمای بعد را بگیرم. همه در ذهن من، ضبط و حک می شوند. اینها بدل می شوند به تنها چیزهایی که به آن فکر می کنم. این به جایی می رسد که دیگر برای تو قابل فهم نیست. مثلاً، پروژه جدیدم «فولاد مبارکه» است که الان دارم کار می کنم و کار بسیار عظیمی است. اما باور نمی کنی که حتی یک نما، یک قاب آن را از یاد نبرده ام. همه اش در ذهنم است که فلان نما را در فلان محل با چه عدسی و از کدام زاویه گرفته ام. حتی شرایط را هم به یاد دارم. درضمن، باید بدانی که من دستیار ندارم و هیچ وقت هم در طی این سالهای فیلمسازی، دستیار یا منشی صحنه نداشته ام؛ فقط یک بار، آن هم برای مدتی کوتاه در «صبح روز چهارم». که تازه آن هم کارش این نبود ...

■ چرا منشی صحنه نداشته ای؟ علتی دارد؟ یا فقط چون مثلاً به یادش نبوده ای؟

: همیشه سعی می کنم با یک گروه اندک، با حداقل آدمهای ممکن کار کنم. شاید یکی از دلایلی که من اصلاً سینمای داستانی را کنار گذاشتم، این شکل آزاردهنده نمایشی کارگردان و کارگردانی کردن جلو گروه و مردم باشد. اصلاً نمی توانم. همیشه دوست دارم، دیده نشوم در خفا و بدون تظاهر به کارگردانی کردن، کار کنم. سخت ترین کار برای من وقتی است که مثلاً می خواهم وسط یک خیابان، کار کنم. البته، لحظاتی در «صبح روز چهارم» و یکی دو مستند پیش آمده که در صحنه های شلوغ و زیر چشم و نگاه دیگران کار کنم، اما همیشه، عذاب روحی و روانی سختی را تحمل کرده ام. همیشه گروهم باید یک گروه اندک، آگاه و فنی و وارد و حتماً ساکتی باشند که در کارم دخالت نکنند.

■ چطوری سر صحنه توضیح می دهی؟ یعنی، اصلاً چطور می گویی که چه می خواهی؟

: من هیچ توضیحی برای کسی نمی توانم بدهم. بسیار هم کار سختی است که آدم بی توضیح کار کند. بارها شده که فیلمبردار پرسیده که اینجا با چه نوری می خواهی کار کنی یا چه کنم و چه اثری می خواهی و من هیچ توصیحی نتوانسته ام بدهم.

■ پس، چه می کنی؟ این که خیلی سخت است؟

: برای همین سعی کرده ام که مقولات فنی را خودم یاد بگیرم و یادگرفته ام. سعی کرده ام دستی فنی پیدا کنم که مقداری از کارهای لازم را خودم انجام بدهم که محتاج توضیح دادن به دیگران نباشم.

■ عدسیها را هم خودت انتخاب می کنی؟

: من همه فیلمبرداریها را خودم انجام می دهم.

■ پس نام این فیلمبردارها را که ما در فیلمهای مستند شما دیده ایم، در عنوان بندیها چه هستند؟ چه می کنند؟ مقصودتان این است که اینها فیلمبردار و مسؤول دوربین هستند؟

: من همیشه فیلمبردار داشته ام. اما اغلب اینها به نوعی «Cameraman» بوده اند. راستش، این مسأله ای است که در همین «فولاد مبارکه» هم به یک اختلاف بزرگ منتهی شد. بگذار همین جا اعتراف کنم که حرکت دوربین، نور صحنه، برشهای دوربینها، عدسی، صافی روی عدسی و تمام این مسائل مخصوص دوربین و فیلمبرداری را باید خودم تعیین کنم. ذره ای نمی توانم به کس دیگری تکیه کنم یا بگذارم. برایم این کار را بکند.

■ و از «بوم سیمین» همین طور است؟

حتی قبلتر از «بوم سیمین» و از زمان فیلم مدرسه ام، «آینه ها»، شروع کردم. از بچه ها، شنیده ام که می ایستند تا فیلمبردارشان بیاید و نورپردازی کند و عدسی انتخاب کند و ... اما من اصلاً تحمل نمی کنم و اجازه نمی دهم و همه کار را خودم باید بکنم. عدسیها را خیلی زود شناختم. از خیلی پیشتر و از همان اوایل کار، احساس می کردم، مثل نقاشی هستم که می داند چه نقشی می کشد و با چه وسیله ای. حس می کردم، مثل نقاشی هستم که پالت رنگی ام در دستم هست و خودم باید رنگ را انتخاب کنم، مخلوط کنم و با کاردک یا براش روی نقش بگذارم. سالها پیش از این، سعی کردم علت این را برای خودم بیابم و

دریافتم که باید ریشه در خصلت صنعتی ـ فنی باشد که در خانواده من بود. وقتی در یک خانواده تکنوکرات به دنیا بیایی و بزرگ شوی، مقداری با ابزار آشناتری و زبان صنعت و فن را زودتر از همگنانت پیدا می کنی. البته، از زمان نوجوانی، عکاسی هم می کردم و عدسیها از همان سالها، برایم آشنا بودند. البته، خیلی سریع در سر صحنه انتخاب می کنم که چه نوع نمایی، از کدام جهت و سو و با چه نوع عدسی می خواهم. مثلاً، چه حدی از یک صورت یا چه حرکتی. شاید همه همین طور باشند. اما فرق من با بقیه، این است که نمی گویم چه می خواهم و بعد، کنار بروم که برایم غلط یا درست، تهیه کنند. بلکه پابه پای فیلمبردار و افراد گروه کار می کنم. کار سنگین را دوست دارم. اصلاً، دوست دارم کار کارگر صحنه را هم خودم انجام بدهم یا در کنار کارگر صحنه ام باشم. این به من حال خوشی می دهد. نور صحنه، کاربرد عدسیها، حرکات دوربین و تمام اینها را خودم تعیین می کنم.

■ از ابتدای این نوع کار هم مشکلی نداشتی؟

راستش، اوایل، خیلی با دوربین اخت نبودم. موقع حرکات پن یا تیلت، خودم دوربین را به دست نمی گرفتم. ولی وقتی نتیجه را روی پرده می دیدم، با این که با فیلمبردارهای بسیار خوبی همیشه همکاری داشته ام، اما همیشه دل چرکین و تلخ بودم. بعد، فکر کردم که چاره ای ندارم و باید همه این کارها وحتی حرکات دوربین را خودم انجام بدهم. از آنجا به بعد، دیگر خودم کرده ام. در همین فیلم عظیم و طولانی «فولاد مبارکه»، حتی یک نما نیست که جز خودم شخص دیگری فیلمبرداری کرده باشد. البته، همکاری دارم که نورپردازی را زیرنظر خودم انجام می دهد. اما کار دوربین را خودم انجام می دهم و از این راه، حس خودم را به دوربین منتقل می کنم.

■ پس، فیلمبردار در طول یک فیلم، چه می کند؟

من در واقع، از فیلمبردارم می خواهم که به من دیافراگم مناسب صحنه را بدهد. در کار مستندهای اجتماعی، کار من، بیشتر نوعی شکار صحنه بود. فیلمساز مستندساز در این نوع کار، فرصت ندارد. صحنه یا اتفاق، دارد از دست می رود. یا در اصل، تو اجازه نداری خیلی وقت تلف کنی و باید قبل از آن که توجه کسی جلب بشود و بخواهد که جلو کارت را بگیرد یا سنگ جلو پایت بیندازد، صحنه را شکار کنی و فیلم را بگیری. در این مواقع، تو نمی توانی روی فیلمبردارت حساب کنی. اصلاً، خیلی شکم سیری است که تو به عنوان کارگردان بایستی و به فیلمبردارت دستور بدهی که این صحنه یا آن حرکت را بگیرد. تنها راهش این است که خود تو این کار را بکنی. این طبعاً تو را به آن سمت می برد که دوربین را جزیی از وجودت، از «خود»ت بدانی و روح، حس و فکرت را به دوربین منتقل کنی.

■ به نظر تو، این انتقال حس فیلمساز به دوربین باید باشد؟

نه فقط در فیلم مستند، که اصلاً باید در سینما این طور باشد. اصلاً علت علاقه و گرایش من به خیلی از فیلمسازها، همین است. باید حس، تپش قلب و ضربان حس و اندیشه فیلمساز را در تک تک نماها و لحظه به لحظه فیلمش، حس کنی. البته در غرب، مسأله جور دیگری است. آنجا یک نظام قانونمند حساب شده، حاکم است. افراد فنی فوق العاده، فیلمبرداران درجه یک، امکانات بی حد و سرعت انتقال و امکان پیاده کردن هرفکری وجود دارد. آنجا کمتر از اینجا، مشکل فیلم خام و امکانات صحنه ای هست. این امکان وجود دارد که یک صحنه یا نما را دوبار، بیست بار، تکرار کنی تا به شکل دلخواهت دربیاید. من در زمان کوتاه فیلمسازی مستند در سالهای قبل از انقلاب، هرگز این فرصت را نداشتم که یک نما را بخواهم تکرار کنم، یا از زاویه دیگری بگیرم. هیچ وقت، فیلم نگاتیو کافی در اختیارم نبود. با یک گروه سه چهار نفره اداری، هیچ امکانی نداشتم. لازم بود که بد یا خوب، هرکاری، سریع انجام بشود. در سالهای «ندامتگاه» یا «قلعه»، اگر دیر می جنبیدم، هزار عامل بازدارنده دولتی و امنیتی، آماده قطع کار بودند. آن سبک کار را در آن سالها، «حمله بردن به موضوع»، «یورش به سوژه» می نامیدم. اشتباه نکنید. سرعت یا سرعت انتقال نبود، نوعی سروته کار را تمام کردن، بود. این یک اصل کلی بود. پس، همیشه باید همه حساسیتها، همه هوش و ذکاوت، دانش و احساساتت آماده باشد. آن وقت می توانی به حس خود اعتماد کنی.

■ کار عدسی و فیلمبرداری را هم در مدرسه سینمایی رم یادگرفتی؟ یعنی، یاد می دادند؟ جزو برنامه درسی دانشکده بود؟

یاد نمی دادند. بگذار وضع و نوع تدریس دانشکده را با یک خاطره، برایت توضیح بدهم. گروه ما در همان اولین سال تحصیل، شانس آورد؛ چراکه استاد قدیمی درس کارگردانی، بازنشسته شده و رفته و استاد جوانی آمده بود، به نام نانی لوی، و می دانی فیلمساز بوده. او همان روز اول، آمد سرکلاس و بعد از مقداری شوخی، گفت که ما درس سینما را در همین یک جلسه، تمام می کنیم. گفت: «در سینما مقداری عدسی وجود دارد. شما لازم نیست که این عدسیها را بشناسید و مشخصاتشان را بدانید.

قرار داد و بعد از آن موسیقی هم هست؟

حتماً. باید اعتراف کنم که فیلم، اصلاً برای من با موسیقی شروع می‌شود و شکل می‌گیرد. از ابتدا این طور بوده و تحول هم از همین است. فیلم اول من، اصلاً براساس موسیقی ساخته شده است.

■ آیا موسیقی هم تأثیری روی فیلم‌نامه دارد؟

بله. اما بگذار راجع به «اینه‌ها» فیلم اولم، صحبت کنم. آن فیلم هم روی موسیقی بنا شده. در تمام طول مدت دوازده ساعتی که فیلمبرداری در روزهای چهارم و پنجم ژوئن سال ۱۹۶۴ در دو زمان کاری شش ساعته، انجام شد...

■ ...بدون وقفه؟

بله. همه تاریخ را فراموش کردند. این تاریخ از یادم نخواهد رفت. در تمام این دو جلسه فیلمبرداری، از هیجان می‌لرزیدم. فکر می‌کنم که در تمام طول این دوازده ساعت، نفس نکشیدم. صدای موسیقی را همه‌جای دنیا از استودیو پخش می‌کنند. این قطعه را برده و خود آن را از فیلم «محاکمه» اورسن ولز گرفته بودم که ریباترین و مناسب‌ترین استفاده را از این قطعه کرده بود. به خصوص در لحظاتی، این قطعه پخش می‌شد که قرار بود، حرکات دوربین و بازی بازیگران انجام شود. همه چیز از شنیدن، روی وزن و ضرب این موسیقی انجام می‌گرفت. اینها انجام شد. اما من در اصل، فیلم را بر اساس شنیده‌های دیگر، می‌خواستم بسازم؛ بر اساس یک قطعه از [illegible]. اشکنازی، پیانوی او نشئی را بر مبنای نظریه تازیسم و فاشیسم که انسان‌شناسی و تاریکی روحیه اش را در خود جای داده، نام قطعه را نیز قطعه برای ارکستر است. همه چیز فیلم، از نظر حسی به این قطعه می‌خورد. در سینما به اوج که می‌رود، انسام حرکات دوربین و میزانسن و مخصوصاً وافت و سعود نور و همه چیز با موسیقی هماهنگ است. فیلم را من با این موسیقی، تدوین کردم.

■ [illegible] موسیقی اصلی آلبنه حسین است و در مدتی، قطع و وصل شده و در چند جا موسیقی است. این موسیقی را اصلاً انتخاب کرده بودی؟

نه. اصلاً. این موسیقی امین الله حسین را اصلاً نخنیدم گوش نکرده بودم و ربطی هم با آن نمی‌شناختم. مقداری موسیقی در وزارت خانه بود که گشتم و حس کردم که این تنها قطعه موسیقی‌ای است که اصلاً، پول موسیقیدان را نداشتم که بدهم. که نمی‌توانند به خرج سر مصرف کنند. اصلاً اصلاً به این موسیقی، فکر

نکرده بودم. اما ساختار درونی ظروف را به طور دقیق، فیلمبرداری کرده و سعی کرده بودم که دینامیسم هر ظرفی را دربیاورم. تمام آن نماهای گوزن، شیر و آن سلحشوری که تیر می اندازد و ... و روی موویلا بود که تمام اینها قالب و شکل گرفت.

■ ساختار و صورت «بوم سیمین» روی موویلا، شکل گرفت؟

نه فقط. بخشی از ساختار هرفیلمی، عملاً با بخش تحقیق شکل می گیرد. این شکل در ذهن جا می افتد. موقع فیلمبرداری، این شکل کاملتر می شود و حتی شکل تدوینی آن کم کم شروع به پیدایش و ظاهر شدن می کند. موقع فیلمبرداری، بالاخره، نمای الف به نمای ب راه می دهد و ب به پ و الی آخر ... اینها در ذهن می مانند و روی پرده ذهنت حضور دایم دارند. شکل، مرتب کامل تر می شود. همزمان با این، ضرباهنگ جای خودش را آرام آرام در ذهن باز می کند. حتی اندازه نماها، دستت می آید؛ به طوری که الان، فقط کافی است نورخوردگی سر فیلم یا اول هر نما را بزنم. آنچه می ماند، دقیقاً همان است که می خواهم. نگاتیو، دیگر دور نمی ریزم. نماها را در ذهن تدوین شده دارم. در زمان «بوم سیمین»، خب، این حالت کمتر بود. آشنایی با تدوین در ایران پیدا شد و در ایران بود که به تدوین شروع کردم.

■ «بوم سیمین» تنها مستند فرهنگی است که کار کرده ای؟

تا بر سر تعریف «فرهنگ» با هم توافق نکرده ایم، به آن مفهومی که تو می گویی، بله. یعنی، هنری ـ فرهنگی، بله.

■ در زمینه این نوع مستندها، تحقیق می کنی و بعد طرح در ذهن شکل می گیرد و ... اما در زمینه مستندهای اجتماعی که به گفته خودت، مقدار زیادی از فیلم، روی شکار لحظه ها شکل می گیرد، به خصوص «ندامتگاه» و چه در «تهران ...» روش تحقیق، اصلاً می تواند وجود داشته باشد؟

بله. البته، روش تحقیق در مورد این نوع فیلمها، تا حد زیادی به زندگی خود آدم و اعتقاداتش هم برمی گردد. در متن قضایا بودن، به خاطر کار پدر و سفرهایی که کردم و زندگی هایی که دیدم و همه حساسیت هایی که نسبت به زندگی دیگران و طبقات خاص پیدا کردن، و فقر و پایگاه اجتماعی سیاسی پیدا کردن که حالا چندان مشخص و قالبی و حزبی نیست. اما دیدگاه پیدا کردن و گرایش قلبی، ذهنی، حسی نسبت به بعضی موضوعات داشتن که در مورد آنها برانگیخته شوی. طبعاً، روش تحقیق در مستندهای اجتماعی تا حد زیادی به این نکات برمی گردد. راستش، اصلاً می توانستم مسیر «بوم سیمین» را ادامه بدهم و راجع به بسیاری از مسایل و موضوعات هنری فیلم بسازم ...

■ چرا ادامه ندادی؟

برایم جالب نبود. البته، خب، معماری ایران همیشه قابل احترام بود و بقیه هنرها، اما ...

■ پیشنهاد شد و نکردی؟

نه. برای این که راه ندادم. خیلی زود، بعد از «بوم سیمین» به سمت قالبهای اجتماعی رفتم. گفت وگویی در همان سالها دارم با جمال (امید) که آن روزها البته، جوان بسیار کم سن و سالی بود. همان جا به او گفتم که فیلمی را که در دست کار دارم، می خواهم زود تمام کنم و دلم می خواهد، دوربینم را به درون شهر و به میان مردم ببرم و به زندگی جنوب شهر و غیره ببرم. خیلی زود، می خواستم به سراغ این بخش از زندگی و خلاقیت بروم. برای من، این شکل کار هنری مطرح نبود. البته در فرهنگ و هنر هم نوعی خط کشی و تقسیم کار مطرح بود و به تدریج به وجود آمده بود. بنابراین، این نوع کارها را کسان دیگری می کردند.

■ «بوم سیمین»، یک ساختار دورانی دارد. از اصفهان شروع و به اصفهان ختم می شود. شکل بسیار کلاسیک دارد. اول مقدمه چینی دارد و بعد، وارد موضوع می شود و ته انتها و به موخره خاتمه می یابد. این شکل و ساختار کلاسیک به خاطر نزدیکی تو در زمان فیلم به دوران تحصیل مدرسه است؟ در بقیه فیلمهای تو، این ساختار کلاسیک را کمتر می بینیم؛ البته، جز مستندهای صنعتی که مجبوری این ساختار و شکل کلاسیک را تا حد زیادی، رعایت کنی. در مورد «بوم سیمین» هم از مقدمه وارد تاریخچه می شوی و بعد سبک هنری و وارد زمان حال می شوی و فیلم را می بندی ... این، روی میز تدوین شکل گرفت؟

نه. این در مرحله تحقیق پیدا شد. قالب نهایی است که روی میز تدوین شکل می گیرد. این طوری نیست که آدم یک نماهایی یا چیزهایی را بگیرد و بدون برنامه و فکر و دانش و بعد، فکر کند که اینها روی میز تدوین شکل خواهند گرفت. به هرحال، چیزی باید در ذهن باشد.

■ زیبایی شناسی اش در تدوین شکل گرفت ...؟

باز باید بگویم که زیبایی شناسی نهایی اش در تدوین شکل گرفت. بگذار از هنر نقاشی مدد بگیرم. یک طرح مدادی در ذهن داری و آن را اتود می کنی. اتودها در ذهنت هست. در مراحلی که

... شروع می کنند به شکل گرفتن و خط ... در بیاورد می کنی و فلم و راندو می شود و تزئینات ... و بعد خود ... شکل نهایی کنار در می آید. اینجاست که ... خودش را پیدا ... می کند.

■ به نظر ... با خودت به تناقض نمی ... ؟ به ... جزئیات بعدی ... ؟ چقدر ... ؟

... می کنم ... یک بود. آن قدر به ما اصلاً فیلم داده ... که بخواهیم تکرار کنیم و با فیلم دور بریزیم. آن موقع، خیلی دست و پا نه بود، به خصوص ... اگر فیلم قرار نبود درباره رژیم پهلوی و مسائل رژیم باشد. برای آن نوع فیلمها، البته، فیلم ... و ... هم می دادند. اما نه برای این نوع فیلمها. اگر قرار ... بود، مثلاً، سفرنامه شاه به لهستان را بسازم، ... هرچه فیلم ... دلم می خواست، می توانستم فیلم خام مصرف کنم. ... خیلی از فیلمهای دیگر هم دست همکاران دیگر باز بود؛ اما ... برای فیلمی مثل «بوم سیمین» تازه «بوم سیمین» فیلم امتحانی ... بود. جمله این بود که شما باید یک فیلم را که ما می گوییم بسازی. اگر خوب از کار درآمد و نشان داد که از این موضوع ... می توانی یک فیلم در بیاوری، حالا ما با تو کنار می آییم و اجازه می دهیم، فیلم بسازی.

■ ... که خودت بود؟

... دیگری به ... اجرا نیا بود. اما طرح تدوین را خودم داره و دادم. اصلاً طرح تدوین را همیشه خودم می دهم. حتی تک تک نماهای فیلم را روی کاغذهای سفید می چسبانم. و ... نماها را تعیین می کنم. یک یا دو قاب نود گرفته را که به ... می زنیم، قاب بعدی را می برم و می چسبانم روی کاغذ و ... می نویسم «قاب ۱» و مثلاً «۲۰ و ۳۰» ... و بعد نماهای بعدی.

■ ... فیلم، فقط نماها را می چسباند؟

... بله. راستش به این چیزها هیچ وقت فکر نکرده ام. اما یکروز ... می پرسی مناسب یک شیوه کار شده ای. اصلاً این شیوه کار نیست. ... دیگری بله نیستی. اگر یک قاب را می برم و طرح تدوین می زنم، به خاطر وسوسه های خاطرات، نه خاطر وسواس است. فکر می کنی. نکند چیز دیگری از کار دربیاید. از اینجا ... بعد است که فیلمنامه را می نویسم. سعی می کنم، از این به بعد، حتی یک قاب بر خلاف آنچه می خواهم و فکر می کنم، کار نشود. به همین دلیل، شروع می کنم به نوشتن. قاب را می چسبانم روی کاغذ سفید و می نویسم. فصل شمعدان سلجوقی در فیلم «بوم سیمین». قابها را پشت سرهم می چینم و ...

■ ... می کنی، مثلاً، چهل و هشت قاب؟ یا تا آخر و ...؟

این مرحله بعدی در موویلا و مرحله قطع نهایی است. این طرح تدوین. مثال بحش اول و قطع اولیه است. اگر بخواهم با موسیقی تدوین کنم ـ مثل بوم سیمین ـ طبعاً ضربهای موسیقی و فرود وصعود موسیقی تقطیع و تعداد قاب را تعیین می کند.

■ قطع نهایی، پس، کار خودت است؟

دقیقاً. من در مرحله تدوین نهایی از کنار میز موویلا، تکان نمی خورم. منتها کار عملی ویدی را کس دیگری می کند. البته، عادت ... دیگری هم دارم، که گاهی، برخورنده است ...

■ که در این کار چسباندن هم دخالت می کنی؟

... بله. عصبی می شوم. البته، همکار تدوینگر را هم عصبی می کند؛ چرا که حس می کند، تو به او اعتماد نداری. هربار که او بلند می شود. برای کار کرچکی برود. می نشینم و تعداد قابها را می شمارم، که یک وقت، چیزی اضافه یا کم نباشد.

■ و هنوز هم می کنی؟

و هنوز هم این کار را می کنم و خیلی وقت مرا می برد؛ یک حالت عدم اعتمادی که حتی کار خودم را روز بعد، بررسی می کنم. این بررسی، البته، دیگر فقط یک بازبینی فنی نیست، یک بازبینی عاطفی و احساسی است. این که احساسی را که روز قبل داشتی، در کنار هم گذاشتن تصویر، موسیقی یا صوت و تصویر. آیا هنوز هم داری؟ هنوز احساس روز قبل اعتبار عاطفی، حسی، یا سیمایی دارد؟ هرروز که کارم را دوباره شروع می کنم، اول بخشهای تدوین شده قبل را می بینم ...

■ عجب وسواس غریبی؟ و دست هم نمی کار قبلی می بری؟

بله و خیلی کار مرا مشکل می کند. دست می برم. یادداشت برمی دارم که اینجا و آنجا تصحیح شود. چنان شود. چنین شود و ...

■ و ممکن است به هم بریزی؟ شده است؟

کل کار را، نه. ولی پس و پیش کردن را، بله. ممکن است. مثل متنی که شب قبل می نویسی و صبح می خوانی و جابه جا، تصحیح می کنی.

■ در مورد سبک فیلمبرداری، فیلمبردارها تحمیل می کنند که با تو کار کنند یا همیشه با آنها مسأله داری؟

... همیشه با فیلمبردارها، مسأله و مشکل داشته ام. به این خاطر که ...

کامران شیردل، پشت صحنه اون شب که باران اومد»

■ خب، در کارشان دخالت می کنی، این تعجب ندارد ...

اما به نظر من، این کار آنها نیست. من این فرضیه را قبول ندارم. فیلمبردار ــ با نهایت عذرخواهی از همه عزیزان بابت سوءتفاهمی که ممکن است پیش بیاید ــ از نظر من ابزاری است برای خلاقیت. فیلمبردار باید باشد و کاری را که کارگردان می خواهد، انجام دهد.

■ یعنی، فقط شاتر را بزند؟

نه، الان شاتر را هم خودم می زنم و نمی گذارم او بزند. من حتی نمی گذارم، گاهی توی ویزور نگاه کند. گاهی از من می پرسند که لااقل، بگذار صحنه را ببینیم تا بتوانیم نور بدهیم.

■ نورپردازی را هم خودت می دهی؟

سر نورپردازی، خیلی دقت و کار می کنم و خیلی وسواس دارم.

■ یعنی، خودت نور می دهی؟

خودم نور نمی دهم. در نورپردازی همکاری می کنم. من همیشه به جای ویزور که معدود ممکن است به گردنم آویزان کنم و ...

■ چرا؟

چون می دانم، چه می خواهم و آنچه را که می خواهم، می بینم. همیشه «Viewing Lens» سیاه یا «Contrast Lens» را با خودم دارم که همیشه با آن کنتراست نورهای صحنه را کنترل می کنم و این، کار فیلمبردارهاست که همیشه با کردن من است. یعنی من این وسیله را که همیشه باید با کار فیلمبردارها، او برای باشد، حمل می کنم و همیشه به کردن من است. اصلاً اگر به کردنم نباشد، نمی توانم کار کنم.

■ [illegible]

از اول هم دخالت شما این در این کار داشتم. هیچ وقت نشده ام که شخص دیگری صحنه ام را نورپردازی کند.

■ یعنی، حتی اتفاق هم نیفتاده ...؟

به یاد ندارم. شاید در مدرسه. من باید دقیقاً نورپردازی ام را ببینم و باشم و دخالت کنم. زیاد و کم کنم و این شیفت، کنتراست را داشته باشم.

■ الان، همه کارها [illegible] می کنی؟

نورپردازی را.

■ طرح نورپردازی که حتماً دارد خودت هست؟

بله، اما نه این که طرح را به کسی بدهم. طرح نورپردازی را در ذهن دارم. اما دیگر چه می کنیم؟ ما می خواهیم واقعیت را فیلمبرداری کنیم. این واقعیت آن نوری را که برای ثبت روی فیلم لازم است، ندارد. مثلاً، تالاری است با نوری طبیعی از سمت آفتاب که از پنجره ای می تابد. ما سعی می کنیم، مثلاً، منابع

نوری را تقویت کنیم. اینجاست که اشتباه پیش می آید؛ یعنی، یک منبعی ناگهان زیاد می شود و واقعیت را برهم می ریزد. من سعی می کنم، این اتفاق نیفتد. یا سعی می کنم، اتفاق دیگری بیفتد. من می خواهم آن واقعیت را به شکل دیگری جلوه بدهم. می خواهم با تمهیدات نوری، نقاطی خاص یا نقطه ای خاص درخشش بیشتری داشته باشد: روی این کار می کنیم تا نور لازم و آن اندازه ای که من می خواهم روی این نقطه جزیی خاص دربیاید؛ درست، مثل کشیدن یک تابلو، نورپردازی و رنگ آمیزی می کنم.

■ در این جمله که گفتی، انگار به تعریف مستند رسیدی. از حقیقت و واقعیت بیرون، می خواهی یک نسخه بدهی؟

□ در واقع، این تعریف گریرسون که ساده تر و در عین حال، موجزترین و گویاترین تعریف مستند است؛ یعنی «تفسیر خلاق واقعیت»، هنوز درست و صادق است. من لااقل، این کار را می کنم و فکر می کنم، هر مستندسازی، این کار را می کند. تو مطمئناً نمی روی که واقعیت صرف و خشک را فیلمبرداری کنی.

■ چرا؟ فکر می کنی، چه می شود؟

□ این دیگر برای من مستند نیست.

■ چرا؟

□ آخر، قرار است من زندان را در ده دقیقه نشان بدهم. من باید تفسیر خودم را از زندان بیرون بیاورم، باید زندان را بچکانم، بچلانم، خلاصه کنم و تلخیص کنم.

■ اگر همان واقعیت خشک و صرف را فیلمبرداری کنی، می شود فیلم خبری؟

□ به اعتقاد من، فیلم خبری هم تفسیر خلاق و شخصی است. فیلم خبری هم که می ماند و محملی می شود برای ضبط خبر، به هرحال، چیزی است که از صافی ذهن فیلمسازش عبور کرده و ضبط شده است.

■ بگذار این طوری بگوییم. یک واقعیت وجود دارد. اولاً، آیا به هرشکل و عنوان، می شود این واقعیت را روی نوار سلولوئید ضبط کرد یا نه؟

□ بله، می شود. اما عیناً، نه. یک عکاس گذرا که می آید، پشت دوربین و این فرصت را پیدا می کند که کادری را انتخاب کند و از منظره ای عکس بگیرد، این از ظن خود جهان پیرامون و روبه رویش را می بیند. تو از وقتی که چهارچوب دور طبیعت و پیرامونت می چینی و این را توی قاب می بری، داری تفسیرش می کنی. می گویم خلاق و این خلاقیت، یعنی، تفسیر هنری کردن و معمولاً کسی که این کار را می کند، دانشی، دیدی و استعدادی دارد و نگرشی و پایگاه ذهنی و سیاسی دارد و همه اینها که برشمردم، در آن لحظه، دارند کار می کنند که این کادر انتخاب شود. آن حرکت انتخاب شود. این بیرون برود و آن بیاید. حتی در ساده ترین فیلم خبری تلویزیونی هم به درجاتی، این که گفتم، هست. بستگی به دانش و هنر طرف و تدوینهای بعدی دارد. به هرحال، یک «Lego» وجود دارد که مال من است و یک «Lego» که کار اوست. CADRAGE یا کادر کردن، یا بریدن زواید و در آوردن یک «چیز» از این واقعیت است که سینما را می سازد ... و بعدی و بعدی. این به یک ساختار، راه می دهد.

■ گفتی که همیشه با فیلمبردارها مشکل و مسأله داشتی... خب، یعنی وقتی وارد صحنه می شوی، تعداد و محل پروژکتورها را تو تعیین می کنی؟ یا...؟

□ من در واقع، با فیلمبردار صحبت می کنم و می گویم که در این گوشه تصویر یا قابم، این برجستگی را می خواهم و در آن گوشه دیگر، می خواهم که فراموش شود... که اینجا را تاریکی می خواهم و آنجا، روشنایی... و محل ثقل تصویر را می گویم، آن حرکت دیده شود و... در تمام طول مدت، این بحثها هست. منتها، من دوست ندارم بحث کنم. بنابراین دخالت عملی می کنم؛ یعنی، شروع می کنم با ابزار کار کردن... وقتی شرح می دهم، توضیح می دهم و می خواهم، یا طرف بلد است یا نیست. البته، معمولاً در این موقعیت سنی و تجربه کاری، سعی می کنم با کسانی کار کنم که کارشان را بلدند، که کمک کنند. سعی می کنم، ابزاری را در اختیار داشته باشم که نورهای مورد نظرم را بدهد. اما اگر نشد و نکرد، آن وقت، خودم می چینم و خودم می کنم. بسیار هم رخ داده؛ به ویژه در دورانی که کار تبلیغاتی می کردم و اغلب این کارهای نورپردازی و فیلمبرداری را خودم می کردم.

کامران شیردل، ۱۳۵۳

تهران، پیمنب ایران است

■ وسواسی‌تر شده‌ای؟ در این سالهای اخیر، تنیوه کار با گروه فنی فرقی کرده؟

... در نتیجه‌ای که می‌خواهم، بله. حتوز وسواس را دارم. حضورم در صحنه و سر صحنه، همیشه حضوری مزاحم بوده و هست. این را خودم بهتر از هر کس حس می‌کنم. بچه‌های فنی، البته، این حالت را دوست دارند که کارگردان با آنها نزدیک باشد و به اصطلاح، آدمی خاکی و مردمی باشد و در ضمن، بی‌شعور نباشد. وقتی بفهمند که شعور نداری، اوضاع فرق می‌کند و فوراً، سوارت می‌شوند. وقتی حضور دایم داری و می‌دانی چه می‌خواهی، آنها را برانگیخته می‌کند و کمی هم حواسشان جمع می‌شود و وقتشان هم تلف نمی‌شود. من البته، همیشه دقیق می‌دانم، چه می‌خواهم و مفهوم کار گرفتی را که به ساختش نگاه می‌کند، می‌فهمم و درک می‌کنم؛ که، در این لحظه حتی به تاریخ پایان قراردادش، فکر می‌کند. اما فیلمبردارها از این دخالتها ناراحت می‌شوند و روشن هم هست؛ چرا که حیطه کار و فعالیت آنها را محدود می‌کنی. آنها می‌خواهند خلاقیتی داشته باشند. اما اشکال این است که تو می‌دانی آنی نیست که تو می‌خواهی. گاهی حتی پیشنهاد هم می‌دهند که فلان نما را این جوری بگیریم و ...

■ و تو معمولاً به پیشنهادها گوش نمی‌کنی؟

نه. خب، البته شده که رعایت بکنم. اما واقعیت این است، که من گوش شنوای بزرگی دارم و همه چیز را گوش می‌کنم، ولی در نهایت، کار خودم را می‌کنم.

■ پس، در تدوین هم با تدوینگرها، همیشه مشکل داری؟ یا اصلاً، تدوینگر نامدار و مهم انتخاب نمی‌کنی که به مشکلاتی شبیه این دچار شوی؟

[illegible] تدوینگر [illegible] اطمینان [illegible] برای [illegible] و [illegible] و [illegible] بچه‌ها را [illegible] و [illegible] و [illegible] دایه [illegible] اتفاقات را [illegible] تمرین دهم و کنترل اوضاع، حتی در اولین جلسه که [illegible] خودم می‌نشینم، انجام می‌دهم. می‌دانم که [illegible] هم چیز و همه زوایا و حواسم همه‌جا [illegible] و [illegible] توسط [illegible] می‌شود کار کرد، که این راحتی را احساس می‌کنم.

■ این به خاطر شخصیت [illegible] است، یا [illegible] و وسواس است [illegible] حال است؟

مجموعه‌ای از هر دو. وقتی می‌گویم حال است که این حالت در من است و تکوین پیدا کرده، دیگر دست از سرم برنمی‌دارد. تازه، با اینم بدبین، پرسور و هیجان و وسواس که من هستم، که حتی خانمم هست یک آجر از این ور به آن ور گذاشته شود، چه می‌شود کرد. اگر معمار می‌شدم، صبر خودش بیچاره‌تر بود. خودت بهتر از من می‌دانی که ما وقتی کپی کار، خطوطی را رسم می‌کنیم که کجا "fade" باید بشود، کجا "dissolve" باید بشود و می‌دانی که هر کدام از اینها، خط و علامتی دارند که با مداد رنگی فیلم علامت می‌گذاریم و کجا دقیقاً فیکس می‌شود. من همه این خطوط را خودم باید بکشم و اصلاً، تحمل نمی‌کنم که کس دیگری این خطوط را بکشد. علتش، البته در این مورد خاص از وسواس، نوعی حوصله نداری است به توار سلولوئید. تحمل نمی‌کنم که کس دیگری خط را کج و معوج بکشد. انگار، هم این است که باید خط دقیق را خودم بکشم و ببینم. وسواسم این

این چنینی دارم که در کار، خب البته، سخت است. برای من این کپی کار عین دفتر «پارتینور و نت» یک موسیقیدان است. در یک کلام، دوست دارم کارم درست و با شرف انجام بشود.

***

■ «بوم سیمین» از نظر ضرباهنگ، فیلمی پیچیده است. ضرباهنگ یکدست ندارد. از لحظه اول، خیلی راحت و سخت شروع می شود. حتی کمی تند است. اما وقتی مقدمه تمام می شود و وارد موضوع می شوی، ضرباهنگ با موسیقی تند و تندتر می شود و در انتها، دوباره با همان ضرباهنگ کند اولیه، پایان می یابد. این از کجا می آمد؟ آیا فکر شده است؟ آیا از حس ات تبعیت می کنی؟ ساختاری شبیه فیلم داستانی دارد. اوج و حضیض دراماتیک دارد...

□ راستش هر فیلمی در ابتدا، در من به صورت یک قطعه موسیقی به وجود می آید. نه این که نت می نویسم. بلکه در شروع، هر فیلمی برایم یک ساختار موسیقیایی دارد...

■ هنوز هم... و حتی صنعتی ها؟

□ هنوز هم... و حتی مستندهای صنعتی. یعنی، همیشه اورتور دارم؛ که با یک اورتور یا به قول تو، با دیباچه شروع می کنم. البته، درست است که مدخلی است برای ورود به یک مبحث، اما شکل کار. همیشه شکلی موسیقیایی دارد... بعد، مثلاً یک تم دارم که خب، رویش کار می کنم و بعد به آلگرو مثلاً می روم، بعد، به یک روند و مثلاً، در انتها به ملودی اولیه برمی گردم و تمام می کنم. من در همه زندگی، مثلاً عاشق بتهوون بوده ام. از نکات عظیم و از مشخصه های او، این است که به رغم ساختار غول آسا و هیولایی و فاخر کارهایش، تم اولیه، بسیار ساده است. منتها، او تم را خوب پرورش می دهد و همه بار آن را می کشد. تمها همه یک خطی هستند، اما او از دل آن واریاسیون های عجیب و غریب غول آسا، بیرون می کشد و این را به اوج و حضیض می برد و پایان می دهد. برای من هم، یک فیلم، همین حالت را دارد و در من چنین حالتی به وجود می آید. تمی دارم، مثلاً «نقره» که کار روی نقره است و بعد، بازتاب تاریخ روی فلز و بازتاب کار هنرمندی روی فلز و بازتاب قصه های روی فلز که همه و همه، مطرح است و باید مطرح بشوند و دربیایند. مسأله حکاکی، ضبط و تاباندن اندیشه هنرمند روی صفحه نقره همه مطرح است. در ارتباط هر شیئی با نقره، سعی می کنم، دینامیزم ظرف را کشف کنم و و ویژگیها و مبانی زیبایی شناختی اش را و ویژگیهای سبک دوران ظرف را درک کنم و تمام این ملقمه، می شود همه خوانده ها، دیده ها و...

تم اصلی روشن است: شروع از نقره و مطرح کردن همه آنچه که گفتم. پس با یک تم اصلی و واریاسیون ها یا گسترشهای مختلف تم اصلی روبه روییم. اگر با دقت و عشق، البته به ظرف نقره ات نگاه کنی، رو به تو می گوید، چگونه باید با ظرف رفتار کنی که به همه آن هدفها و خواسته ها برسی. می فهمی که چه طوری با ظرف کنار بیایی؛ ظرف، یک قصه است و یک زندگی است. نیرویی بالقوه بیانی در این اثر هنری هست که تو باید کشف کنی و بیرون بیاوری. من هم سعی می کنم که همین کار را بکنم.

■ در زمان نوجوانی و بچگی، ساز موسیقی می زدی؟ یا یاد گرفته بودی؟

□ مثل همه ایرانیها. سنتور می زدم و شاگرد مرحوم ورزنده بودم. اما مسأله این نیست. مسأله اصلی، این است که همیشه عاشق موسیقی بودم. غم بزرگ زندگی ام، این است که هیچ وقت نشد که به سمت موسیقی بروم. می خواستم پیانیست بشوم و بعدتر، می خواستم رهبری ارکستر بخوانم. همیشه، غبطه می خورم که چرا شرایطی فراهم نشد که به سمت دلخواهم بروم. اگر آن کار را می کردم، شاید موفق تر از حالا بودم. بیشتر موسیقی شنیده ام تا خوانده باشم.

■ پس در «بوم سیمین» یک ساختار موسیقی را روی ساختار فیلم پیاده می کنی؟

□ بله. اما چیز دیگری هم هست. شبهای بسیار، پیش آمده که از میان خواب برخاسته ام و رفته ام سر میز موویلا؛ چرا که این فکر آزارم می دهد که فلان نکته نشده و درنیامده. نکته اصلی دیگر این است که موقع تدوین، فیلم را بدون صدا تدوین می کنیم. اما وقتی این فیلم تقطیع شده بدون صدا را روی موویلا، به خصوص در یک شب ساکت، ببینی، در تو یک ضرباهنگ شکل می گیرد و به وجود می آید. انگار در گوش و گوش ذهنی است، یک نوای موسیقی با همه ضرباهنگ و ملودی و تقطیع ها و گوشه ها شنیده و حس می شود. این ضرباهنگ در ذهن، توسط فیلم ساخته می شود. اگر با ابعاد مثلاً ۱۸ قاب جلو بروی، یک ضرباهنگ می سازد. اما با ۲۴ قاب، ضرباهنگی دیگر به دست می آید. گاهی ۲۴ به ۱۶، ۲۴ به ۱۶... به وجود می آید... یعنی از ۲۴ قاب به ۱۶ قاب می روم. از ۲۴ به ۱۶ و الی آخر... این کار را می کنم. یکی از کارهایی که در تدوین می کنم، این است که بعد از تدوین، قاب شماری می کنم و سعی می کنم، این ضرباهنگ

تعداد قاب را حفظ کنم. کاملاً معتقدم که این نسبت ۲۴ به ۱۶، باعث می شود که مثلاً با ۲۴ قاب، صاحب اوج می شوم و با ۱۶، صاحب یک حضیض. و این توالی اصلاً نوعی ضرباهنگ باروک وار است؛ مثل یک قطعه موسیقی. بعد، تازه می نشینم و منحنی این ضرباهنگ را با توجه به تعداد تصاویر، رسم می کنم. من اغلب منحنی تدوینم را رسم می کنم. یک گراف پیدا می کنم. این گراف، باعث می شود که نقاط اوج و حضیض، تعداد اوجها و حضیض ها و توالی این اوجها و حضیض ها را از روی همین منحنی، پیدا می کنم؛ یعنی: اصلاً روی منحنی کار می کنم. این گرافها را که نگاه می کنم، مثل حالت یک نوار قلبی را برایم دارد؛ یک موج است با نقاط بالا رو و پایین رو برای ضربان این حفره قلب و آن عضله و... این منحنی را تا آخرین لحظات، حفظ می کنم. اما اگر حتی این منحنی نباشد، لااقل، خط کش روی موویلا هست. من از این خط کش بسیار زیاد استفاده می کنم. جالب است با موویلایی در حال حاضر کار می کنم که خط کش ندارد. اما من اولین کارم، این بود که برای این موویلا یک خط کش ساختم. این خط کش، همیشه هست. در کارهای صنعتی ام، به خصوص، کاری که در حال حاضر انجام می دهم، این تقطیع وجود دارد. فیلمی است بسیار پرنما، پر از قطع و ضرباهنگ و فیلمی است بسیار موزاییکی. اندازه این موزاییک ها، باید به دقت، معلوم باشد. تدوین در کار من، بسیار خسته کننده، طولانی، پر وسواس، دقیق است. قبلاً آن قدر حوصله نداشتم، اما حالا که پیرتر شده ام، حوصله ام بیشتر شده و گاهی ده تا دوازده ساعت، پشت میز تدوین می نشینم و کار می کنم و برایم، کار بسیار لذت بخشی است. حس می کنم، برایم حالت نوعی پناه بردن پیدا کرده است. البته، تدوین اصلاً برای من، مثل کالبدشکافی است. منتها، این بار برعکس میرانند کالبدشکافی است؛ یعنی. قطعات یک کالبد را کنار هم می گذاریم و بدن را بازسازی می کنیم.

■ ممکن است یک ضرباهنگ را ـ مثل آیزنشتاین روی نسبت ها بسازی؟

□ دقیقاً. تدوین سبک اودسایی را تقلید نکرده ام. پیرو سبک و لحن خاصی نبوده ام. تابع قوانین خاص و محکم و غیرقابل تغییر نیستم. خوشبختانه، همیشه قالبها و شکلهای تدوین در فیلمهایم، همیشه نوآورانه بوده اند. منتها در مواردی در حال حاضر، مثلاً در همین پروژه «فولاد مبارکه» که در دست دارم، حتی تدوین اودسایی را هم دارم. یک تختال گداخته، دارد می رود که نورد بشود. در ظاهر، این سه دقیقه ونیم زمان را طی می کند تا از یک مسیر عبور کند. می شود این سه و نیم دقیقه را نشان داد و خلاص. اما همزمان با طی این مسیر، صدها کار دیگر هم دارد صورت می گیرد: کامپیوترها کارهایی انجام می دهند... آدمها در اتاقهای دربسته با کمک تلویزیون مداربسته، این تختال را هدایت می کنند، و گروهی دیگر، کار خاص دیگری می کنند. من همه اینها را در یک تدوین موازی شبیه تدوین آیزنشتاین به کار برده ام. این عظیم ترین کار تدوین فیلمی است که تاکنون انجام داده ام. از این تدوین از نقاط و کارهای مختلف در حین عبور این تختال، یک قطعه ارکستری ساخته ام. کار دشوار است و من شکلی از تدوین آیزنشتاین را پیاده کرده ام. اینجا نه فقط قاب شماری می کنم، بلکه مجبورم برای فشرده کردن و کپسوله و خلاصه کردن مراحل مختلف این فرایند، کارهای مختلف دیگر بکنم و تمهیدی پیدا کنم.

در تدوین این جوری، آدم باید یادش باشد که قصد ما فرمالیسم نیست، موضوع و مفهوم، عامل اصلی است. نباید یادمان برود که موضوع ما اصلاً چیز دیگری است.

■ این تدوین با موسیقی در «بوم سیمین»، یعنی تقطیع فیلم بر اساس نقاط اوج و ضرب موسیقی در سینما تازه بود؟

□ فکر نمی کنم. حتماً در جاهای دیگر شده است. من ندیده بودم. اما حتماً در جای دیگر استفاده شده است.

■ موسیقی را کی معرفی کرد؟

□ در وزارت فرهنگ و هنر سابق که گفتم: در بخش صفحه خانه. آنجا تعدادی صفحه بود که من همه را شنیدم. اصولاً چون با موسیقی آشنا هستم و آن را دوست دارم، در انتخاب موسیقی، کمی دقت می کنم. سعی می کنم موسیقی را از قبل پیدا کنم. الان، پیش از گذشته، می دانم، چه می خواهم و دقیق تر انتخاب می کنم. در زمان «صبح روز چهارم»، موسیقی واروژان، جایزه هم برد. واروژان، آدم بسیار فهیمی بود و من، دوستی بسیار قدیمی با او داشتم و ساعتها با هم بحث موسیقی می کردیم.

■ «بوم سیمین» که تمام شد، اول، پهلبد فیلم را دید؟

□ بله. طبعاً اول باید فیلم را به وزیر نشان می دادیم. من هم طبعاً همین مورد برایم اجرا شد. فیلم را دید و خیلی تشویق کرد و به اصطلاح، قبول شدم، که فیلم بسازم...

■ ... و استخدام شدی؟

□ نه. من در تمام عمرم ـ جز نُه ماه اول پس از انقلاب که در تلویزیون استخدام شدم ـ در جایی استخدام نبوده ام. در خانواده

ما، انگار یک حالت ضداستخدامی وجود دارد.

۲ـ گسستن زنجیرهای تعارف

■ «ندامتگاه» انگار یک طرح مال سازمان زنان بود؟

□ بله. آن زمان، برعکس حالا، وضع این طور نبود که هر سازمان یا نهاد، بخش فیلمسازی مستقلی برای خود داشته باشد. وضع این طور بود که ساخت هر فیلمی برای هر سازمان یا نهادی به وزارت فرهنگ و هنر، سفارش داده می شد و وزارت خانه، صاحب تنها بخش فیلمسازی در همه کشور بود. قضیه از این قرار بود که هنرمان با پایان «بوم سیمین» ما را به جلسه ای دعوت کردند. همه کارگردانهای وزارت فرهنگ، حضور داشتند؛ زنده یاد داریوش، طباب، احمد فاروقی قاجار، شفتی و... شاهرخ گلستان و من هم بودم. رئیس اداره کل امور سینمایی وقت که حشمتی نامی بود و جباری که معاون وزیر بود. من جوان ترین کارگردان بودم و طبعاً، آخرین نفر در تصمیم گرفتن. آنها هم پیشکسوت بودند. در این جلسه، شاهرخ گلستان هم بود که مشاور سازمان زنان در امور سینما و سمعی و بصری آنها بود. گلستان برای خود در آن سالها، جایگاه خاصی داشت. طرحی آورد و خواند که سازمان زنان به وزارت فرهنگ. پیشنهاد ساختن چند فیلم را راجع به فعالیتهای سازمان زنان داده بود... برای تشویق و ترغیب زنان برای پیوستن به این سازمان و همکاری با سازمان زنان ... و کمک به فقرا و زنان محروم. متن را خواند و موضوعها، مشخص بود. یک طرح راجع به زندان زنان، طرحی راجع به قلعه شهرنو، و مساله مبارزه با بیسوادی را هم مد نظر داشت. اصل طرح، مال خود سازمان زنان بود و گلستان به عنوان مشاور آنها، طرح را به وزارت خانه می داد برای اجرا. طرح را خواند و گفت که کدام یک از آقایان، دواطلب همکاری با سازمان است. من اعتراف می کنم که شاید، یکی دوبار در زندگی ام از زور خوشی تا مرز سکته رفته ام. دایم دلم مثل سیر و سرکه می جوشید که نکند، یکی از آقایان طرح را بقاپد و داوطلب بشود و من بمانم. من داشتم می لرزیدم. پرپر می زدم. آنها به هرحال به خاطر پیشکسوتی تصمیم گیرنده بودند و درضمن، هر کدام فیلمی هم در دست داشتند. اما در عین حال، من بعدتر فهمیدم که هیچ کدام حوصله درگیری با مسائلی شبیه این را نداشتند. حدس می زدند که این فیلمها یا باید طوری ساخته شوند که به هر حال برای آنها تولید اشکال می کرد، و کارنامه کاری آنها را لکه دار می کرد، یا باید فیلمهای سفارشی احمقانه ای می ساختند که طبعاً هر آدم عاقلی، دنبال آن نبود. هرکدام به دلیلی، رد کردند... و سرها به سمت من برگشت. من در آری گفتن، از فرط خوشحالی، زبانم بند آمده بود. خلاصه، کار به گردن من افتاد.

■ چرا می خواستی بسازی؟ چرا آن قدر علاقه مند بودی؟

□ در گفتگویی با جمال امید در همان سالها، گفته بودم: «دلم می خواهد، مستندهای اجتماعی بسازم...»

■ ... یادمان باشدکه تو اصلاً برای ساختن فیلم مستند به تهران نیامده بودی؟

□ با چند تا طرح و پیش طرحهای داستانی آمدم. موقعی که به ایران آمدم، حس کردم که برای کار بلند داستانی، شرایط آماده نیست و به اصطلاح، زود است. حس کردم، جامعه و مردم را نمی شناسم و چهارچوب و ساختار سینمای ایران را نمی شناسم. وزارت فرهنگ و هنر که فیلم داستانی نمی ساخت. در بیرون اوج دوران «گنج قارون» و از این قبیل فیلمها بود. تنها فیلمی که می توانست مورد نظر ما باشد، «خشت و آینه» گلستان بود که او خودش با سرمایه خودش و در استودیوی خودش ساخته بود. این امکان را نمی دیدم. با نگرش و تفکری، حس کردم که باید چندصباحی بگذرد تا جامعه ام را بشناسم، مخاطبان را بشناسم و مسائل و مشکلات و دردهایشان را بفهمم و بهتر است که این آشنایی با فیلم مستند باشد. بعد، این برنامه در ذهنم بود که بعد از مستندسازی، آرام آرام به حیطه داستانی قدم می گذارم و وارد سینمای داستانی می شوم. من جا افتاده ام، تمرین کرده ام. با پول دولت کار کرده ام، تمرین کرده ام و آدمهای سینما را شناخته ام در عین حال، شیفته بودم و به شدت به سمت نگاه به جامعه گرایش داشتم. در مصاحبه ام هم اعلام کرده بودم و دوست داشتم که دوربینم را به درون اجتماع ببرم؛ جامعه ام را بکاوم.

در سازمان زنان، آدمهای فعالی بودند و کارها، خیلی زود پیش رفت. من در سازمان زنان با کسانی طرف بودم که پیگیر جدی قضیه بودند. این گروه، امکاناتی داشتند و قرار بود، تسهیلاتی برای کار فراهم کنند. از جمله، امکاناتی فراهم کردند که من شروع کنم به گشتن. که این گردشها با رفتن به «شهرنو» شروع شد و بعد، به جنوب شهر و زندان زنان. همان موقع، صحبت هایی شد که با «زندان زنان» شروع کنیم که یک محل جمع و جور بود. قرار بود فیلمها بین ده تا پانزده دقیقه باشد. توافقی هم به وجود آمده بود که این فیلمها در سینمای شهر، قبل از فیلم اصلی، به عنوان فیلم کوتاه نشان داده شود. کار را شروع کردم. وقت و بودجه و مواد، بسیار کم بود. ما «ندامتگاه» را در

سه روز گرفتیم؛ سه صبح تا بعدازظهر.

■ ما یعنی چه کسانی؟

□ من و فیلمبردارم، مازیار پرتو...

■ چه جوری با پرتو آشنا شدید و همکاری پیدا شد؟

□ مازیار پرتو، یکی از بهترین و به اصطلاح، فیلمبردار مطرح وزارت فرهنگ و هنر بود. من تازه آمده بودم و با او آشنایی نداشتم. «بوم سیمین» را هم با هوشنگ بهارلو، کار کرده بودم. برای این کار، احتیاج به کسی داشتم که دوربین روی دست را خوب بلد باشد و تمام فیلم دوربین روی دست بود؛ جز دو تکه کوچک گفت‌وگو. برای فیلم، ساختاری فکر کرده بودم...

■ کی به این ساختار رسیده بودی؟

□ ... وقتی که زندان را دیدم. از دیدن شهرنو، در لحظه اول، شاید ساختار مشخص در ذهنم نیامد. اما دیدار زندان، کافی بود که ساختار فیلم را بیابم. اصولاً، این فیلمها را بیشتر به صورت نوعی رپرتاژ مستند روی دست می دیدم. شیوه‌ای آزاد در ذهنم بود؛ مثل این که فیلم می بایست حال و هوای خود من را که توی این کوچه‌ها و فضاها عبور می کردم، منتقل می کرد و نشان می داد. مثل این که من در کوچه‌ها می گشتم، جاهایی مکث می کردم و جاهایی می گذشتم و بیننده را می خواستم به درون حجره‌ها، تودرتوها ببرم و زندگیها را نشان بدهم. به دنبال فیلمبرداری شبیه این می گشتم و تقریباً با اغلب آقایان، آشنا شده بودم. معروف بود که کار روی دست پرتو، خوب است.

فیلمهای خبری بسیاری کار کرده بود. با هم قرار گذاشتیم و رفتیم.

■ چرا سه روز وقت داشتی؟ مقامات زندان، نمی گذاشتند؟

□ نه. اینها فیلمهایی نبودند که بودجه زیادی برایشان تخصیص یافته باشد. باید سر وته فیلم را زود هم می آوردیم. پول اندك، امکانات محدود، جایی برای برنامه ریزیهای طولانی مدت، نمی داد. مادر سه روز، تمامش کردیم.

■ پس گفتی که ساختار فیلم، از روزی که زندان را دیدی، در ذهنت رسوخ کرد؟ چراکه ساختار خیلی سیال و روانی دارد. به نظر غریزی می آید، درحالی که «بوم سیمین» ساختار منسجم و فکر شده‌ای دارد.

□ ساختار غریزی را همیشه داشته‌ام. در فیلمی مثل «بوم سیمین» هم که به نظر، خیلی کلاسیک و به اصطلاح، علمی می آمد هم حس و غریزه و عشق است که کار می کند. اصولاً از فیلمهایی که بنشینیم پشت میز و با کاغذ و مداد طرح ابتدایی بریزیم و اتود کنیم و دکوپاژ و... اصلاً خوشم نمی آید و روحیه‌ام با این نوع سینما، هماهنگ نیست. مستند هم همین طورست که دوست دارم، غریزی برخورد کنم. این با مطالعه و آگاهی، دیدن و فکر کردن، توفیر و اختلاف و تضادی ندارد. می شود همه فکرها را کرد و همه چیز را خواند و با آگاهی هم به سمت موضوع، یورش برد. این یک جور برخورد است. من هم آدمی کم حوصله‌ام، عصبی‌ام و به خصوص در آن سالها، خیلی عصبی

نانی لوی در حال راهنمایی شیردل در ایتالیا

بودم. عطش کار داشتم و عطش رسیدن. عطش این که تجربیات اولیه را تمام کنم و به فیلم داستانی ام برسم. بنابراین، از بعضی از این محدودیت های زمانی، ناراحت نمی شدم.

اما ساختار فیلم، فشرده شد. تمام تجربیات من از سالهای ایتالیاست، از نظر ایدئولوژی، اندیشه و فکر خودم، از نظر زیبایی شناختی و اجرایی؛ آدمی که در دامن سینمای نئورآلیستی پرورش پیدا کرده و همه آن فیلمهای حقیقت گرا و رآلیست ایتالیا را دید. و دوست داشته، و البته، علاقه مند آن بخش از این سبک و سینما که آنتونیونی از آن بیرون می آید. همین سیالی دوربین که تو می گویی و حرکات پیچیده، از همین جا می آید. در آن سالها، همه این کار را نمی کردند و خیلی مرسوم نبود.

■ اولین مواجهه و اولین روز زندان چه بود؟ فکر کردی، چه باید بگویی یا بسازی؟ چه چیز زندان زنان تو را تکان داد؟

□ طبعاً، دیوارهای بلند، پنجره هایی که جلویشان را شبکه های آهنی کشیده بودند...

■ این که زندان است وفکر کردی همین را باید نشان بدهی؟ همین کافی است؟

□ همین بود. پشت دیوارها، طبعاً مسائلی بود. در جلسه اول و دوم در دیدن زندان با زنان زندانی، صحبت کردم و مسائلشان را دریافتم. این که در یازده دقیقه، چقدر می شد از همه این مسائل را گفت، هم مدنظرم بود. فکر کردم که در عرض این مدت کم، می شود از این جامعه کوچک، نمای کلی از کلیت جامعه، از فقر و بیداری و بی فرهنگی ارائه داد و همین به نظرم کار بزرگی بود. سالهایی که در ایتالیا بودم، فعالیتهای سیاسی ضدرژیم داشتم، مخالف بودم و نسبت به جامعه ایران، دیدگاه و نقطه نظرهایی داشتم. اما وقتی آمدم و جامعه را از نزدیک دیدم، خب، تکان خورده بودم. شعارهای رژیم و عدم همخوانی شان با واقعیت، آدم را تکان می داد. من داشتم به جایی می رفتم که شاید این ابعاد سیاسی در آن نمود مشخصی نداشت، که این زنان زندانی را زندانیان سیاسی بدانیم. اما مفهوم حبس و محبس برای من مطرح بود و جدا از مفهوم عادی و لغوی خودش، مفهومی تمثیلی و بزرگتر هم به ذهن متبادر می کرد. بردن دوربین به جاهای ممنوع و شکافتن دیوارها و بازکردن درها و رفتن به قعر جامعه، جالب بود. این رفتن به قعر جامعه، البته در مورد فیلم «قلعه» و «تهران پایتخت ایران» اصلاً به مساله اصلی، بدل می شود.

اما مساله اصلی برای من، پیدا کردن قالبی بود که بشود، این حرفها را در آن ریخت. آن زندان زنان، البته زندانی کوچک بود و اغلب کسانی که آنجا بودند، به دلیل دزدی. قتل و بزهکاریهای کوچک، زندانی شده بودند. زندانی سیاسی نبود. البته، هنوز در آن سالها، ما اوین و زندانهای متعدد سیاسی نداشتیم. برای پیدا کردن قالب. من از بالا رفتنهای اولیه و جست وجوهای اولیه، استفاده کردم. اولین باری بود که به زندان قدم می گذاشتم و با نوعی تلقی از زندان که حالا چهره خودش را پیدا می کرد. البته، مقداری هم سفارش داشتیم که نقش آموزش و پرورش را در زندان مشخص کنیم و نشان بدهیم... اینها را باید در قالبی می ریختم که در کنار حرف خودم و نگرش خودم، هماهنگ می بودند و ساختار ذهنی مرا هم نشان می دادن. در آن سالها، در ذهنم زود شکل می گرفت. خیلی زود، دریافتم که این یازده دقیقه را چگونه تقسیم کنم. که همه این حرفها باشد. الان، نمی دانم. اما در آن سالها برای خیلیها که فیلم را دیدند، باورکردنی نبود که فیلم، یازده دقیقه طول می کشد.

■ اینجا هم ساختار موسیقی وجود دارد؟

□ بله. ورود به زندان را مثل اورتوری می دیدم؛ مدخلی به شکل اورتور که اتفاقاً خیلی سیال و عاطفی است و تا جایی می آید که انگار، دوربین به دیوار می خورد که پنجره ای است عظیم در طبقه دوم زندان. از اینجا به بعد، فیلم شش موومان دارد و شش تم را مطرح می کند؛ یا درواقع، یک تم واحد که محبس و در حبس بودن است که با نقش واریاسیون مختلف، همسان می شود و در پایان هم یک فینال داریم که دوربین از اتاقی بیرون می آید که زنان دارند، نماز می خوانند و دوربین از آنها دور می شود. وسط این شش قسمت، به گونه ای یک کادنس وجود دارد. می دانی که در فرم کنسرتو، مثلاً کنسرتوی ویلن، جایی وجود دارد که ارکستر کنار می کشد و نقش اصلی به ویلن سپرده می شود که نقش تکنوازی اش را به کمال و آزادی اجرا کند. برای ویلن در این گونه موارد، به عنوان سازسلو، یک کادنس Cadence در نظر می گرفتند. مثلاً در این نوع کادنس ها، هر نوازنده ای، بداهه نوازی خودش را دارد. من هم یک کادنس برای این فیلم در نظر گرفتم، همان فصل رابطهٔ دوربین با پیرزنی که لباسی را بر تن عروسکی پروو می کند و تم «آداجو»ی آلبینونی با پیانو نواخته می شود.

■ نقش کادنس را در فیلم نفهمیدم.

□ می گفتم که ویلن نوازهای بزرگ همه کادنس هایی برای خود دارند. چند تا کادنس بزرگ در دنیا هست که برخی از نوازندگان مسکو آنها را نواخته اند. نوازنده قطعه ملودی آهنگساز

را می نوازد ولی از یک جای قطعه، خودش با هارمونی خودش و با رعایت خط آهنگساز، قطعه ای را بداهه نوازی می کند. در سینما، آن تکه ای که دوربین، ملودی کلام و تنها با موسیقی آداجیو که با پیانو نواخته شده، با آن پیانو و آن عروسک کار می کنم. پیرزن دارد لباسی را به تن عروسک می کند. این برایم یک حالت کادنس داشت. نوعی تکنوازی دوربین بود. این ساختاری موسیقایی برای خودم است، یعنی اورتور، شش موومان، کاد نس و فنیال.

■ به نظر می رسد که یک رشته نماهای طولانی است، بهتر است نما ـ فصل نگوییم، چرا که تعریفش به این نوع کار نمی خورد: نماهایی طولانی است که توگرفته ای و برده ای به تدوین. فیلم چقدر بند تدوین بوده است؟ کمتر از فیلم های دیگر به تدوین وام دار است؟

□ راستش در نماهای طولانی فکر می کنم تدوین بیشتر درونی و درون تصویر است. این که تو از یک زاویه ای به زاویه دیگر بپیچی، از نوری به نور دیگری گام بگذاری، بایستی، بنشینی، توقف کنی، نگاه کنی، بلند بشوی، مسیر دیگری را طی کنی. در واقع می توانستیم همه این نماهای طولانی را خرد کنیم و از طریق یک رشته نماهای خرد کارمان را بکنیم و حرفمان را بزنیم. من در واقع ــ با توجه به آموخته های آن سالها ـ نوعی تقطیع را در درون این نماهای طولانی بکار برده ام...

■ همان موقع به ذهنت زد یا از فیلمی دیگر الهام شد؟

□ اولاً انگیزه کلی از اینجا آمد که وقتی از زندان بیرون آمدم، اولین چیزی که به ذهنم زد این بود که چه قالبی را باید برای این فکر کنم. من نرفته بودم تحقیقی بکنم و مقاله ای بنویسم، بلکه رفته بودم فیلم بسازم.

■ مشکلی در مورد تدوین پیدا نکردید؟

□ من معمولاً شبها تدوین می کنم هنوز هم همینطورست. اما در مورد این فیلم می دانستم که باید شبها تدوین کنم، چراکه باید مخفیانه کار می کردم. راهی پیدا کردم که بعد از ظهرها بمانم و شبها تدوین کنم. سریعاً شروع کردم به جمع آوری آنچه از «قلعه» داشتم. یک روز صبح که آمدم به اداره و در حال صداگذاری تهران... بودم، و دیدم که نگاه همه به من جور دیگری است. نگاه کسانی که تا دیروز به من جور دیگری نگاه می کردند و می گفتند و می خندیدند. راستی بگویم که اسم فیلم هنوز آنسوی شهر بود و بعداً تهران پایتخت ایران نام گرفت. سال ۱۳۴۵ بود. وقتی به اتاق تدوین رسیدم دیدم قفل است. خواستم در را باز کنم، گفتند که بهتر است سری به بالا بزنی. رفتم و معلوم شد که کسی در اداره بویی برده بود و گزارشی داده بود. طبیعی بود. من تازه از گرد راه رسیده بودم و راهی پیش گرفته بودم و داشتم عَلَم خودم را می افراشتم و خودم را به عنوان فیلمساز اجتماعی ـ سیاسی مطرح می کردم. خلاصه دیدم که همه فیلم ها را برده اند...

■ یعنی تدوین نشده برده بودند؟

□ قلعه اصلاً دست نخورده بود. فیلمهایی را گرفته بودم اما به هر حال وسط فیلم یک گودال خالی وجود داشت. تهران... تمام شده بود، حتی تدوین تصویر تمام شده بود. البته بعد از انقلاب من تکه ای از آن را درآوردم، چراکه چهره یک خانم سناتور قبل از انقلاب در آن وجود داشت که رودر رو با دوربین گفتگو می کرد. در فیلم فعلی شما صدای او را روی فیلم می شنوید. به دلیل این که بعد از انقلاب دیدم دلیلی ندارد مشکلی برای یک آدم پیر آنهم یک خانم بوجود بیاورم چهره او را درآوردم.

■ یعنی هنوز فیلمبرداری قلعه تمام نشده بود؟

□ خیر. اصلاً، ابداً. هنوز خیلی کار داشت. ماجرا ادامه داشت.

■ پس فیلم ها را بردند...

□ بله، همه را جمع کردند و بردند...

■ راش ها را بردند یا انتخاب اولیه را کرده بودی؟

□ گفتم که تهران... تمام شده بود، تدوین تصویر شده بود. صداهای روی فیلم و تک گویی ها، آدمهای خرابه ها و میدان شوش و پیرمرد توی فیلم که از بدبختی اش حرف می زند و صحنه های مشابه توی فیلم گذاشته شده بود. اما قلعه دست نخورده بود. راش ها را بردند. انتخاب راش هم نکرده بودم چون اصلاً در مراحل وسط کار فیلمبرداری انتخاب راش نمی کنم. می گذارم فیلم تمام بشود، بعد کار می کنم. انتخاب راش یک کار مرتبط به هم است. یعنی وقتی برای یک قسمت انتخاب راش می کنی، برای صحنه بعد انتخاب باید در ارتباط با قسمت اول باشد و سومی به دومی...

■ همه را بردند و هیچ خبری نشد؟ تو دنبال قضیه را نگرفتی؟

□ بردند. تهران... را به اتاق نمایش وزارت فرهنگ و هنر آوردند... صدا داشت اما افکت نداشت. موسیقی هم نداشت.

■ چرا آوردند؟ که چکار کنند؟

□ به عنوان سند خیانت من!... البته محاکمه نبود. پهلبد به

اصطلاح توضیح می خواست. در جلسه پهلبد بود و معاون او و یکی دو تا آدم که من نمی شناختم. فیلم را دیدند. من عصبی و برافروخته بودم. برخورد پهلبد خیلی انسانی و دوستانه بود، شاید به این دلیل که از برخورد خصمانه بقیه جلوگیری کند. یکی از سؤال هایی که پهلبد کرد و دو سه تا از آقایان دنباله اش را گرفتند این بود که این چه شکلی از زندگی ست که شما مطرح کرده اید؟ گفتم که این واقعیت است که من مطرح کرده ام و تازه این بخش بسیار کوچکی از واقعیت است. و پرسیدم مگر در ۱۰ تا ۱۵ دقیقه چه چیزی را می شود مطرح کرد. این برشی سطحی است از تمامیت و کلیّت واقعیت. ای کاش می شد همه واقعیت را آورد. گفتم که کاش می شد در فضای عطرآگین این تالار نمایش بوی متعفن آن فضا را می توانستم بیاورم. خیلی عصبی بودم. دنبال دردسر می گشتم... یک روز بالاخره پهلبد مرا خواست و حرفش را زد، که شما جرأتی نشان من دادی که ما هیچکدام این جرأت را نداشتیم.

■ فیلمها مثل اینکه بعدها پیدا شدند؟ کی به شما خبر داد؟

□ اکبر عالمی. او از کسانی بود که من از خیلی قبل می شناختم. در لابراتوار وزارت فرهنگ و هنر کار کرده بود و آموخته بود و تحصیل کرده بود. در سال ۱۳۵۹ او رئیس لابراتوار وزارت فرهنگ و هنر شده بود. روزی به من تلفن زد و با صدایی هیجان زده و بسیار خوشحال گفت که فیلم هایت پیدا شده اند. قلعه و تهران... پیدا شده بودند. من واقعاً این ور تلفن داشتم سکته می کردم. چطور ممکن بود؟ معلوم شد در گوشه ای از لابراتور صندوق یا قفسه ای خاص وجود داشته و فیلمها آنجا بوده اند. گویا در تمیزکاری ها و رفت و روب های بعد از انقلاب به این قفسه برخورده بودند و باز کرده بودند و در گوشه ای به فیلمها برخورده بودند...

■ نگاتیوها یعنی...؟

□ هم نگاتیوها و هم کپی کار. همه کهنه شده و رنگ و رو رفته. من خواهش کردم که یک کپی کار جدید چاپ کنند تا ببینم آیا همه فیلم ها هست یا نه و در اصل کجا هستیم. در آنجا بود که مقداری از قلعه را نیافتیم. منتها در طول سال های بعد از انقلاب، توسط دوستان و برخی از بچه های وزارت خانه، من تمام صداهای فیلم های قلعه و تهران پایتخت ایران است و آنشب که بارون آمد را از وزارت خانه بیرون کشیده بودم و همه صداها را داشتم. همه پیش خودم بود. فیلم ها آماده شدند و نشستم به تدوین مجدد. اول تهران، پایتخت ایران را تدوین مجدد کردم. مقداری اصلاحات و رتوش کردیم. از فیلم مقداری کم کردم، یعنی مصاحبه با آن خانم سناتور را درآوردم، اما صداهای او را در فیلم روی تصاویر دیگر گذاشتم.

■ ساختار را حفظ کردی؟

□ دقیقاً. روی همان ساختار... من فیلم را که تدوین می کنم، آن را می نویسم. یعنی فیلمنامه را در اول فیلم ندارم، اما چون نتیجه تدوین را می نویسم همیشه در انتهای کار یک فیلمنامه کامل دارم.

■ همیشه این کار را می کنی؟

□ شاید از وقتی که فیلم ها توقیف شدند، بله. یا بعدتر از آن، که فکر می کردم هر لحظه ممکن است فیلمی را ببرند و من دیگر آن را نبینم، این کار را شروع کردم. علت دیگر این نوشتن این است که وقتی شب از تدوین به خانه برمی گردم روی این نوشته ها و تدوین فیلمم کار می کنم. اینها را می خوانم، مرور می کنم که چه کرده ام که فضای کل فیلم در ذهنم ثبت بماند. من با تدوینم زندگی می کنم.

■ پس شروع کردی به تدوین نهایی تهران...؟

□ تدوین نهایی و صدا و افزودن موسیق و افکت و...

■ دست به ساختارش نزدی؟ فکر نکردی فیلم کمی شعارآلود است؟

□ نه. از این عادت ها ندارم. دیدم در آن صداقتی موج می زند که بد یا خوب، اشتباه یا درست، به هر حال مال من است، مال آن سال هاست و خلق و خو و منش و طرز تلقی من و

جهان بینی من را در آن سال ها در خود دارد. شعارآلود بود. طبیعی است که بود. برای آن سال ها، سال ۱۳۴۵ و زندگی که در آن سال ها داشتیم طبعاً شعارآلود بود. در مقابل شعارهای رژیم در سال ۱۳۴۵، این هم شعارهای ما بود. فکر کردم باید شعارآلود می بود.

■ در لحظه فیلمبرداری یا ساخت فکر می کردی باید کی شعارهای ضد حکومت بدهی؟

شاید در آن سال ها اصلاً این شیوه بیانی من بود.

■ یعنی «سیاسی» شده بودی؟

لااقل این فیلم را کسی ساخته است که علیه آن رژیم بود. نسبت به آن نظام معترض بود، و در این فیلم و در قلعه، مستقیم به شخص اول معترض است و به او می تازد. همه فیلم صحبت اوست. در تماشای فیلم از روی نسخه ویدیویی کاملاً محسوس نیست اما صحنه ای در فیلم هست که این حمله کاملاً آشکار است. یادت باشد که ما در آن زمان عدسی های تله و تله زوم های خیلی قوی نداشتیم. عدسی های بسیار ساده و اولیه ای داشتیم. از پنجره کلاس در قلعه موقعی که شیرین از اینسوی خیابان به آنسوی آن می رود، می رسیم درست دم در شکوفه نو. در سردر شکوفه نو یک عکس قدی بلند وجود دارد از زمان ولیعهدی یا جوانی شاه.. همان موقع که فیلمبرداری می کردم برایم مسأله ای بود که این عکس را حتماً باید در فیلم بگذارم. گفتم باید بما و صحنه را جوری بگیرم که انگار زیر سایه این است که همه این قضایا می گردد و همه این اتفاق ها می افتد و گرفتم.

■ قلعه کمتر از تهران... شعارآلود است. در تهران... شعارها بیشتر، حادتر و تندتر است. نماها و صحنه ها تکرار می شوند، انگار با قصد و از سر اصرار تکرار می شوند. لحن شعار را بالا می بری.

تهران پایتخت ایران است برای من حالت نمادین دارد. تهران است. مقصودم این بود که این تهران است. و این پایتخت است، و وضع این تهران پایتخت اینطوری است، پس باید فاتحه بقیه جاها را خواند. در پایتخت ما سر در قلعه شهرنو، عکس شاه است. شاید این نما در قلعه بود و نه در تهران...، اما من در ذهن خودم که تفکیک قائل نبودم. من فیلم را در موقعی دارم می سازم که شاه قصد داشت تاجگذاری کند. این از بحث های داغ آن زمان و از سؤال های توقیف کنندگان، ساواک و همه کسانی بود که به من بابت ساخت فیلم فشار وارد می کردند. انگار واقعاً این برنامه را برای خودم و دوستان و همکاران برنامه را طوری گذاشته بودم که درست در لحظه تاج به سر گذاشتن، او و سلطنت را زیر سؤال می برم. جایی خوانده بودم که شاه گفته بود اگر یک دهان در ایران گرسنه بماند من تاج بر سر نخواهم گذاشت. من در زمانه ای تاج بر سر می گذارم که ما از دروازه های تمدن بزرگ عبور کرده ایم و همه ملت در اوج سیری اند و گرسنه ای وجود ندارد. من هم گفتم که کاری ندارد، این یک هدیه کوچک من به این مرد بابت تاج گذاری اوست.

■ فیلمبردارت می فهمید چه داری می کنی؟

کاملاً. باید بگویم که از دست فیلمبردارم کمی در عذاب بودم. منصور یزدی، فیلمبردار من آدمی بسیار حساس بود، به ویژه نسبت به مسایل سیاسی حساسیت داشت. تازه از خارج آمده بود. این حساسیت آنقدر بود که من با همه تندخویی که نسبت به بسیاری از مسایل داشتم ـ و سالهایی بود که من آدمی بسیار عصبی و تندخو بودم ـ سعی می کردم سکوت کنم. خودم را کنترل کنم. عصبی نشوم، چیزی را بر ملا نکنم و بکوشم از این فرصت طلایی بدست آمده نهایت استفاده را بکنم. یزدی دو سه بار و بخصوص یکبار در آن فصلی که آن بچه را در آن اتاق پیدا کردیم از کنترل خارج شد. ماجرا این بود که به ما گفتند بچه ای کوچک در یک اتاق تنهاست. ما رفتیم. دیدیم اتاقی کوچک است با بچه ای بسیار کوچک، که لایه ای از چرك و تراخم و کثافت و خاك همه وجود او را گرفته است. آنقدر خاك آلود بود که سفید شده بود و من هم ابتدا فکر کردم «آلبینو»* است. در را با لگد شکستیم. به همین دلیل هم چهره متوحش بچه را در فیلم داریم. یادم هست که چراغها و فلاش ها کاملاً روشن بود و ما در را با لگد شکستیم و با دوربین و چراغها هجوم بردیم به داخل و بچه مفلوك مریض ترسیده با وحشت و گریه به ما نگاه می کرد. بچه را بردیم و دادیم شستند و منصور یزدی موقعی که بچه را بیرون می آوردیم عنان اختیار از کف داد و دوربین را گذاشت زمین و دوید توی کوچه و با لحنی از گریه و فریاد و خشم وسط کوچه ایستاد و بنا کرد به فحش دادن به شاه و رژیم. نعره می زد و فحش رکیک می داد و مردم هاج و واج که بالاخره ما از سوی وزارت فرهنگ و هنر و رژیم آمده ایم یا اصلاً قضیه چیست؟ بعد لگد زد به دوربین، دوربین را برداشت و زد به دیوار. فحش می داد، اشک می ریخت. چیز دیگری که در منصور فوق العاده بود این بود که این بالت فیلمبرداری را خوب اجرا می کرد. او خودش را به من می سپرد. من او را از پشت بغل می کردم و با هم راه می افتادیم و از همان پشت می گفتم ادامه بده، یا پن کن به راست یا به چپ، برو، برگرد و یک بالت کاملاً

دو نفره رقص با دوربین در مواردی که نماهای متحرک می خواستم. یزدی کار دوربین روی دستش به خوبی و مهارت مازیار پرتو نبود، ولی نماهای متعدد داریم که به هر حال خوب اجرا شده اند. البته هیچکدام آن نمای دوربین روی دست اول ندامتگاه نمی شود، که من از پشت پرتو را بغل کرده ام و حرکت کردیم و او فقط از توی ویزور دوربین نگاه می کند و فیلم می گیرد و من او را با خودم برده ام، به راست چرخانده ام و رفته ایم و دوباره به چپ و تا انتها. به هر حال یزدی آدم منعطفی بود و از کار کردن با او بسیار راضی بودم.

■ در قلعه اسم کاوه گلستان می آید، قضیه چیست؟

.. وقتی فیلم ها پیدا شدند با همه ناقص بودن قلعه، چه در اثر گم شدن مقداری از فیلم های گرفته شده و چه به خاطر عدم موفقیت در پایان دادن به آنچه که می خواستم فیلمبرداری کنم و نتوانستم، دلم نمی آمد که از قلعه بگذرم، بخصوص که دیگر قلعه را در جریانات انقلاب سوزانده بودند و از بین رفته بود و البته من از آتش زدن و سوختن قلعه شهرنو فیلم گرفته بودم و داشتم. از سوی دیگر من صداها را داشتم و بخش مهمی از فیلم های گرفته شده هم پیدا شده بود. چه بکنم؟ باید راهی پیدا می کردم و فیلم را تمام می کردم، یعنی از مواد موجود یک فیلم می ساختم. در همین بحث ها بود که شنیدم کاوه گلستان ـ که در روزهای انقلاب حین عکسبرداری می دیدمش و البته شخصاً هم او را نمی شناختم ـ مجموعه ای عکس راجع به قلعه دارد و سانها در این مورد کار کرده است. خیلی برایم جالب شد که این مجموعه را ببینم. خیلی دوست دارم که از عکس در فیلمم استفاده کنم. حتی دیده ای که در بسیاری از لحظات، فیلم را به عکس تبدیل می کنم، یعنی نما را Fix می کنم. جدا از یخ زدن و نگهداشتن تصویر و همه مفاهیم بیانی و استفاده ای که از آن می کنم نوعی ادای دین به «عکس» هم هست. این نوعی ادای دین به یک قاب ثابت است، که می تواند کلی مفاهیم را منتقل کند. من اصولاً به عکاسی بسیار علاقه مندم. در فیلم های بعد از انقلاب و این مستندهای صنعتی از عکس بسیار استفاده کرده ام و می کنم، مثلاً در همین فولاد مبارکه. در فیلم های نفت و دوبی هم بسیار از عکس استفاده کرده ام. شنیدم که این عکس ها هست. پرس و جو کردم و گفتند که عکس های فوق العاده ای است. یک مجموعه منحصر به فرد از عکس هایی که او طی یک مطالعه تحقیقی از زنان قلعه گرفته بود. به نعمت حقیقی زنگ زدم و او محبت کرد و با کاوه صحبت کرد و یک روز در خانه دیدم که کاوه گلستان در نهایت بزرگواری عکس ها را در یک پاکت و به دقت چسبانده و با همه توضیحات به منزل آورده و رفته است. عکس ها را که دیدم متوجه شدم که من کاملاً می توانم با این عکس ها کار را تمام کنم. عکس ها بسیار زیاد بودند. من طی دو سه بار بررسی، تعدای را انتخاب کردم.

■ روی چه اساسی انتخاب کردی؟ قشنگی عکس؟ موضوعی که ممکن بود بگوید؟ بر اساس چه ضوابطی؟

خود انتخاب خیلی جالب است. نشستم و تمام مصاحبه های فیلم قلعه را روی کاغذ آوردم. مال هر زنی را جداگانه روی برگ کاغذی مجزا نوشتم. بعد تدوینی هم کردم. فکر کردم که دارم یک مستند از روی صداها می سازم و مثلاً تصاویر را دارم، بنابراین ساختاری از حرف ها و صداها ساختم و پرداختم. نوعی ویراستاری هم کردم، به این معنا که هر جایی که می شد صدا را قطع کرد مشخص کردم، جایی که نفسی باشد، یا جایی برای قطع کردن حرف. این کار را روی کاغذ انجام دادم و مناطقی که می شد قطع کرد روی کاغذ مشخص کردم. بعد تکه های مورد نیاز از هر برگ کاغذ ـ یعنی یک تکه مورد نیاز از هر گفتگو ـ را با قیچی بریدم و اینها را به هم وصل کردم. به این شکل رسیدم به توالی ای از یک رشته حرف های چهار ـ پنج خطی از هر حرف و سخن، منتها بسیار منسجم. پس از هر زن، یک تکه گفتار مورد نظرم بود که جدا کردم و بقیه را مثل فیلمهایی که نمی خواهم یا به اصطلاح «اوت»ی هستند کنار گذاشتم. در ضمن با رجوع به خاطرات آن سالها، چهره هایی که هنوز به یادم مانده بودند، و حال و هوای آن صداها و تمی تخیل درباره شکل فیزیکی آدمی که ممکن بود این صدا از کلوی او بیرون آمده باشد، عکس ها را انتخاب کردم. بعد شروع کردم به کاری که در سینماهای مستند نکرده بودم و فقط در دو سه تا از فیلم های تبلیغاتی کرده بودم، یعنی یک شابلون مانندی ـ یک ویزور ـ ساختم. بعد تو عکس را می گذاشتم جلو، پیش رویم و سعی می کردم توی تمی زندگی آن آدمی که در عکس بود فرو بروم و بعد شابلون را روی عکس حرکت می دادم. فوراً بگویم که این کار را هم خیلی دوست دارم. اعتراف کنم که یکی از آرزوهایم این است که درباره یک عکس خانوادگی یک فیلم بسازم. به هرحال، با تکان دادن و پس و پیش کردن این چهارچوب و این قاب، در ضمن در ذهنم عقب و جلو رفتن دوربین را روی آن بخش کوچک عکس تعیین می کردم؛ در واقع دکوپاژ دقیقی از یک عکس انجام می دادم، و در اصل این کار را با دوربین Animation انجام می دادم. این کاری بود که در زمان فیلم های تبلیغاتی انجام داده بودم و بلد بودم.

دکوپاژ عکس ها با متن انجام شد. متن ها را روی نوار بردم و اندازه هر نواری مشخص شد که مثلاً چند ثانیه طول می کشد. اندازه ها را به تعداد قاب فیلم یا Frame تبدیل کردم و با یک محاسبه خیلی دقیقی این تطبیق را انجام دادم. این کاری است که انیمائورها می کنند، جدولی است دقیق که بسیار هم کار زیبایی است. البته نوع کار ما کمی فرق می کرد... ما کار را روی یک عکس انجام می دادیم. تمام این کار را به صورت یک کار قالبی، انجام دادیم. تمام فصل عکس ها ـ البته دو سه جایی قطع دارد ـ قالبی زیر دستگاه Animation انجام دادیم، البته بر اساس جدول بسیار دقیقی انجام دادیم. بر اساس این جدول می دانستیم که از هر چیزی، از هر بخشی از یک عکس چند Frame باید فیلمبرداری کنیم. به هر حال فیلم را در سال ۱۳۵۹ تمام کردیم.

■ آن مقدار که در سال ۱۳۴۵ گرفته بودی برای یک فیلم کافی نبود؟

□ اصلاً.

■ آن چه در سال ۱۳۵۹ به تو رسید، چند دقیقه فیلم بود؟ نباید از ۵ ـ ۴ دقیقه بیشتر باشد، چون قسمت اعظمش عکس است.

□ بله. این درست است. نباید بیش از این باشد...

■ خب، این که در سال ۱۳۵۹ ساختی، چقدر به فکر اولیه ات نزدیک است؟ فکر می کنم این اصلاً یک فیلم دیگر است. در حقیقت باید گفت که این فیلم سال ۱۳۵۹ تست، نه فیلم سال ۱۳۴۵.

□ بهتر است بگوییم فیلم سال ۵۹ است که اتفاقاً آن چه هم که در درون عکس ها می بینیم مال ۱۳۴۵ نیست. به عنوان مثال در میان عکس ها، بهروز وثوقی هست، گوگوش و ستار و... در عکس ها هست که اینها نوعی شخصیت های اسطوره ای سال های بعد از ۴۵ هستند. اما ماهیت قضیه عوض نمی شود. آن کسی که در سال ۵۹ پشت قضیه است، یک آدم سال ۵۹ است، اما مهمترین نکته این است که همه آن زنها که فیلم درباره آنهاست، آدمهای سال ۴۵ هستند. زن های روسپی، فقر، درد، بدبختی و نکبت از در و دیوار و چهره شان می بارد و بسیار هم عکس های گویا و فوق العاده ای بودند. بنابراین یک فضای مهمتر از سال ۱۳۴۵ تا اواسط دهه ۵۰ توسط یک آدم که در سال ۱۳۴۵ شروع کرده و با این فکری که در همان سالها در ذهن ماسیده، حالا در سال ۱۳۵۹ می کوشد فضای سال ۱۳۴۵ را بازسازی کند.

باید اذعان کرد که فرق ساختاری دارد. از نظر زیبایی شناختی یک تفاوت عمده طبعاً وجود دارد، مضاف به اینکه من، سوختن ونابودی قلعه را دیده بودم، انقلاب را دیده بودم و البته ۱۵ سالی پیرتر شده بودم. البته صداها، یعنی عنصر اصلی بازسازی فیلم مال سال ۱۳۴۵ اند، و درست است که بخشی از سینما تصویر است اما اینجا صداست که تصویرها را راه می برد. آن صداها اصل بودند و من در اصل سعی کردم صداها را مصور کنم. عکس ها هم البته مال قبل از انقلابند.

■ خود فیلم را اگر بخواهی امضاء کنی، چه تاریخی زیر فیلم می گذاری؟ ۱۳۵۹ یا ۱۳۴۵؟

□ نوشتم: کامران شیردل ۱۳۵۹ ـ ۱۳۴۵.

■ تهران، پایتخت ایران اما مال سال ۱۳۴۵ است؟

□ بطور کامل. ما چیزی به آن نیفرودیم. اتفاقاً کمی از آن کم کردم. من البته بعد از انقلاب به این سه مستند اجتماعی خودم، یعنی ندامتگاه، قلعه، تهران پایتخت ایران عنوان «سه گانه اسارت» دادم و آنها را به جشنواره ها عرضه کردم. اینها اولین فیلم هایی بودند که بعد از انقلاب در جشنواره های بین المللی شرکت کردند و جوایزی را بردند. □

پانویس:

* «البینو» به کسانی اطلاق می شود که مو و مژه و سبیل شان سفید است و رنگدانه در ساختمان پوست و پیازهای مو ندارند.

کامران شیردل، ۱۳۵۳