گفت و گو با پوراحمد

□ شما از نقدنویسی کارتان را شروع کردید و در جایی خواندم که قصدتان از نقدنویسی ورود به سینما بوده است. می‌خواهم بدانم این حرف چقدر درست است. اصلاً این نقدها کمکی هم کرده است؟

■ بله با نقدنویسی شروع کردم؛ زمانی که در اصفهان محصل بودم. طبعاً، نقدنویسی تنها زمینه ای بود که می توانستم به سینما نزدیک شوم؛ خودم را آزمایش کنم؛ خودم را برای بهتر فیلم دیدن تربیت کنم. در آن زمان نقدهای خیلی کوتاهی در مجلهٔ فردوسی می نوشتم؛ نقدهایی در حد سه یا چهار خط که به اسم یکی از دوستانم به نام مسعود مسعود نوشته می‌شد. و بعدتر نقدهای نسبتاً مفصل تری هم برای مجلهٔ فیلم و هنر فرستادم. در آن موقع، وقتی نوشته هایم توی کادر قرار می گرفت و با یک عکس همراه می شد، احساس می کردم که مسئله جدی تر شده است. بعد به تهران آمدم و پیش آقای مرتضوی مسئول مجله رفتم و گفتم که آن کسی که نقد می فرستد، من هستم. این سبب شد که نقد نوشتن را در آن مجله به طور رسمی ادامه دهم. بعد که وارد سینما شدم به این نتیجه رسیدم که آن نقدها مؤثر بوده است.

□ منظورتان از نقد نوشتن این بود که وارد سینما بشوید یا این که این طور فکر نمی کردید؟

■ می‌خواستم وارد سینما بشوم. منتها نه به این معنی که این نقدها برای من کارنامه ای برای آینده باشند. نه اصلاً این طوری فکر نمی کردم. منظور بیشتر، حرفه ای تر دیدن فیلم بود. می خواستم در جریان سینما باشم تا از این طریق مطالعه کنم و خود را به شکل عملی آماده سازم. قصد من از نقدنویسی اصلاً شکل حساب شده ای نداشت. اما به هرحال بی تأثیر هم نبود.

□ آن موقع، معیارتان برای نوشتنِ نقدها چه بود؟ این را از این جهت می پرسم که الان هم که چیزی می نویسید از جنس سینمای خودتان است؛ نوشته هایی کاملاً احساسی.

■ آن زمان هم همین طور بود. نقدهای آن موقع خیلی فنی و تکنیکی نبودند. بلکه بیشتر حس آنها غالب بود و مقداری هم وجه سیاسی داشتند. سیاسی بودن آنها هم بیشتر به خاطر شرایط آن زمان، احساسات جوانی و کتاب های ممنوعه خواندن، بود که باعث می شد همه چیز را سیاسی نگاه کنم.

□ با دستیاری نادر ابراهیمی در سریال **آتش بدون دود** وارد سینما شدید. شکل ورودتان چگونه بود؟

■ منوچهر احمدی فامیل من بود. توسط او که نقش اول سریال **آتش بدون دود** را بازی می کرد به نادر ابراهیمی معرفی شدم. هنگامی که کار با ابراهیمی را شروع کردم او مشغول نوشتن مجموعه بود و من شش ماه در کنار او بودم. بعد من دستیار او شدم. البته خودم فکر می کردم که دستیار سوم خواهم بود. ولی خود ابراهیمی من را به عنوان دستیار اول اعلام کرد. به ترکمن صحرا رفتیم و کار را در آنجا شروع کردیم. بعد از مدت خیلی کوتاهی، به خاطر حس مسئولیت پذیریم، عملاً کارگردان دوم به حساب می آمدم. اوّل با پلانها و سکانسهای کوچک شروع کردم و بعد از مدتی سکانسهای سخت را برای خودم کنار می گذاشتم چون برنامه ریز هم خودم بودم. ابراهیم مختاری و منوچهر عسگری نسب هم با ما کار می کردند. هروقت ابراهیمی کار می کرد، من دستیاری می کردم و هروقت نبود، من کارگردان بودم. بعضی سکانسها بود که حتماً خودش می خواست کار کند. بعد از فیلمبرداری هم در کنارش به کار تدوین مشغول شدم. موسیقی ها را هم ادیت و سینک می کردم.

در آن یک سال و اندی، حقیقتاً به اندازهٔ ده سال تجربه کسب کردم. و این را مدیون دست و دل بازی ابراهیمی هستم. خیلی به من میدان می داد و مطلقاً آدم تنگ نظری نبود. مثلاً گاهی من از زوایای غیرمتعارف می گرفتم و او هیچ وقت ملامتم نمی کرد و به کار تشویقم می کرد.

□ و بعد حس کردید در این مدت آن قدر آموخته اید که بتوانید فیلم مستقلی را کارگردانی کنید.

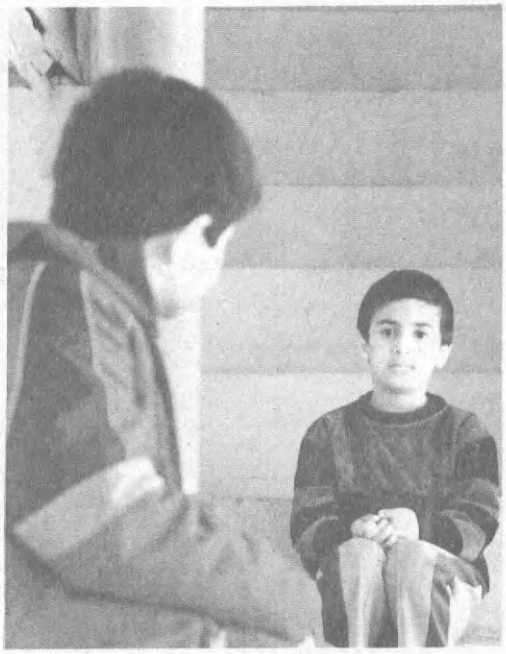
■ بله، بعد از آن کار، فیلم کوتاهی کار کردم، به نام **زنگ اول، زنگ دوم**، ولی اولین فیلم بلند خودم را پس از انقلاب ساختم، در سال ۶۲.

□ **در زنگ اول، زنگ دوم** به سراغ کودک می روید، آیا چنین چیزی طبق برنامه ای از پیش تعیین شده بود یا این که به طور اتفاقی پیش آمد؟

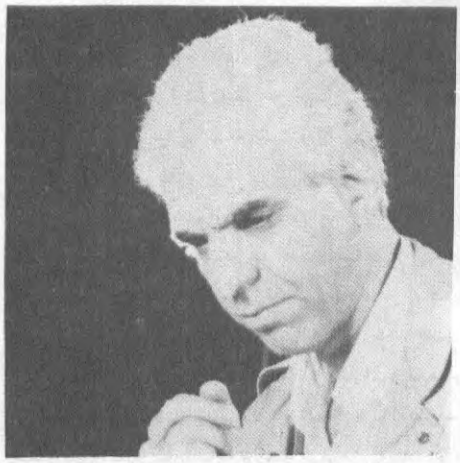
■ نه خیلی اتفاقی بود. من می خواستم کار کنم، آن موقع دو تا فیلمنامهٔ سینمایی نوشته بودم که هردو در وزارت فرهنگ و هنر آن موقع رد شده بودند. موضوع از این قرار بود که سه تا آدم به خلیج فارس می روند تا از آنجا به شیخ نشین ها فرار کنند...

□ که بعد تبدیل شد **به تاتوره**...

■ تقریباً. البته این سه آدم یک جوری سیاسی بودند، البته خیلی



عینک



مشخص نبود. ولی به هر حال رد شد. بعد فیلمنامه ای نوشتم، به نام **ولایتی**؛ دربارهٔ شخصی که با زنش به تهران می آید و با تهرانی بسیار تیره و سیاه روبرو می شود، که به نوعی، جزئی از موج نوی آن زمان محسوب می شد. ولی آن هم رد شد. وقتی این فیلمنامه ها بی نتیجه ماند، تصمیم گرفتم از کانال های دولتی وارد شوم. به تلویزیون رفت و آمد کردم که به دلیل رابطه ای و بسته بودن فضا هیچ کاری از پیش نبردم. تنها راه حل کانون پرورش فکری کودکان بود که می شد در آنجا کارهای بهتری کرد. وقتی تصمیم گرفتم به کانون بروم طبعاً باید با یک قصهٔ کودکانه می رفتم کانون. به فکرم رسید که قصهٔ لکنت زبان کودکی خودم را ببرم تا هرچه بیشتر به خودم نزدیک باشد و بهتر بتوانم از عهده اش برآیم. و همین طور هم شد. ولی تا تبدیل شدن این قصه به ورسیون نهایی، یک سالی طول کشید که در واقع این یک سال، ابراهیم فروزش مرا معطل کرد. هرچند در آن موقع از این موضوع بسیار عصبانی بودم، اما بعدها فهمیدم که این یک سال خیلی هم آموزنده بوده و همیشه خودم را مدیون آقای فروزش می دانم چون به من یاد داد که همه چیز آسان به دست نمی آید. به هر حال، من **زنگ اول، زنگ دوم را در کانون شروع کردم.**

□ چه تأثیری از فضای کانون گرفتید؟ آیا از طرف آنها ایده ای تحمیل می شد؟

■ فیلم هایی که تا آن زمان از کانون دیده بودم، خیلی محدود بود: **رهایی** (تقوایی)، **سفر** (بیضایی)، **سازدهنی** (نادری)، **پرچین** (ارسلان ساسانی) و شاید یکی دو تای دیگر. از آن طرف فیلمهای سینمایی که دیده بودم بی شمار بود. این از لحاظ دیدن. اما مطلقاً هیچ تحمیلی از طرف خود کانون نبود، یا این که بخواهند خط مشی خود را دیکته کنند. تنها موردی که پیش آمد این بود که در پایان کار که دوبله کردیم به ما گفتند چرا صدای سر صحنه نگرفتید؟ در آن موقع این واژه برایم ناآشنا بود. البته صدای **زنگ اول، زنگ دوم دوبلهٔ حرفه ای نیست؛ بچه هایی هستند که به جای خودشان حرف زده اند. یعنی در آن زمان بدون این که از صدای سر صحنه شناختی داشته باشم، حس کردم که بهتر است از صدای خود بازیگران استفاده کنم.**

□ منظور من از تأثیر به این شکل بود که در اغلب آثار تولید شده در کانون مایه های آموزشی وجود داشت.

■ البته باز به این شکل هم که شما می گویید نبود. **مثلاً پرچین به نظر شما یک فیلم آموزشی است؟ یا سفر یا رهایی... نه، واقعاً** این طور نیست. شاید این حس خود من بود که حالا که قرار است در کانون کار کنم به جنبه های آموزشی هم توجه داشته باشم، و الاّ هیچ تأکیدی روی این مسئله نبود و این از خود قصه می آید. مثلاً در **زنگ اول، زنگ دوم** بچه اعتماد به نفس لازم را پیدا می کند و به لکنت زبان خود فائق می آید، امّا معالجه نمی شود. این چیزی بود که در مورد خود من رخ داده بود و به نظرم فیلم باید به آن سمت می رفت. در واقع، آنها (کانون) فیلم هایی می خواستند که با آن اعتبار کسب کنند. بیشتر، فضای تولید فیلم هنری مطرح بود.

□ به نظر شما، اصلاً سینمای کودک چقدر می تواند منجر به آموزش شود؟

■ به هر حال هر فیلم تا اندازه ای تأثیر می گذارد. علاوه بر این، بچه با خانواده اش، مدرسه اش، فامیل، و دوستانش هم روبروست. حالا ممکن است فیلمی در شرایط خاص روی بچه ای خاص تأثیر عمیق بگذارد و روی بچه ای دیگر نه.

□ فیلم دوم شما راجع به جبار باغچه بان است. آیا او را از این جهت انتخاب کردید که خود او نیز به نوعی همیشه درگیر با کودکان بوده است؟

■ به مناسبت سال جهانی کودک، کانون قرار بود دربارهٔ اشخاصی که در ارتباط با کودکان مؤثر بوده اند فیلم تولید کند. این شخصیتها توسط آقای فروزش فهرست شده بودند و من بین آنها

جبار باغچه بان را انتخاب کردم.

□ چرا دیگر سینمای مستند را ادامه ندادید؟

■ راستش در ابتدا هم خیلی در خطش نبودم. چون جذابیت های سینمای داستانی را برایم نداشت و ندارد. آن فیلم هم استثنایی بود و بعد هم که فیلم های خلیج فارس را ساختم، بیشتر به این خاطر بود که حس می کردم بعد از انقلاب باید سریعاً وارد کار شوم. البته کارهای داستانی هم داشتم که امکان ساخت آنها پیش نیامد. من چون مدتی در خلیج فارس زندگی کرده بودم، فکر می کردم که می توانم فیلمی در این زمینه بسازم. اول یک فیلم ساختم به اسم **خلیج فارس جغرافیای فقر و غنا**. و بعد از آن طرح یک مجموعهٔ ۱۳ قسمتی را به تلویزیون دادم که تصویب شد و پنج یا شش تای آن را کار کردم و بعد برنامه را رها کردم. چون دیگر برای من جذابیت نداشت و ادامهٔ آن را به دیگران سپردم.

□ اصلاً چه شد که از کانون بیرون آمدید؟

■ من بیرون نیامدم. وقتی انقلاب شد آقای بهشتی در تلویزیون مشغول کار بودند. من ایشان را می شناختم و به واسطهٔ ایشان کار خلیج فارس را انجام دادم. و بعد دوباره برگشتم به کانون که آن موقع آقای حجت مسئول کانون بود و در همان سال ۵۹ به ترتیب قد را ساختم.

□ بعد شما **باران** را ساختید که عکس العملی بود در برابر جنگ. و نوعی دعوت از آدمها بود برای رفتن به جبهه.

■ واقعیت این است که وقتی جنگ شروع شد، من احساس کردم باید فکری کرد. رفتم کانون و طرحی دادم به نام **کودکان در جنگ** که با حسن نیت آقای زرین پذیرفته شد. آن موقع مهاجران و جنگ زدگان موضوع داغی بود. من گروهی کوچک مرکب از فیلمبردار، دستیار و صدابردار و یک پیکان استیشن آماده کردم و رفتیم به دزفول و اهواز. بعد که می خواستیم به آبادان برویم، آبادان محاصره شد و مهندس تندگویان هم اسیر شد. بعد به بندر امام خمینی رفتیم و آنجا ده روزی ماندگار شدیم. در همان جا کمی فیلم گرفتیم و برگشتیم به تهران. راش های فیلم را در سالن کانون نشان دادیم که با برخوردهای بدی مواجه شدیم... البته آن موقع بسیج به آن صورت شکل نگرفته بود و بنی صدر در رأس کار بود. آن فیلم ها همان طور ماند که بعدها از بعضی صحنه های آن در فیلم های دیگری استفاده شد. و آن طرح هم معوق ماند. دربارهٔ جنگ من دیگر کاری نکردم و بعدها طرح فیلم **باران** به ذهنم رسید...

□ و بعد هم **تاتوره**...

■ **تاتوره** برمی گردد به چند سال قبل تر، یعنی تقریباً اوایل انقلاب. در کتاب جمعهٔ احمد شاملو، یکی دو تا قصه از صفدری چاپ شده بود. با او که در آن زمان دانشجوی هنرهای دراماتیک بود، صحبت کردم و او موافقت کرد که آنها فیلم شوند. من فیلمنامه را نوشتم که دو سه سالی طول کشید. حدود یک سال هم در بنیاد مستضعفان رفت و آمد می کردم و سرگردان بودم. و این هم زمان شد با تأسیس بنیاد فارابی. در واقع **تاتوره** اولین فیلم بنیاد فارابی است. و اولین فیلم بلند خودم هم محسوب می شود. در آن زمان آقای بهشتی در رأس کار بود.

□ البته **تاتوره** هم مال همان دوران و حال و هوای اوایل انقلاب است. سال های ۶۲-۶۱ که فیلمسازی دوباره رونق گرفته بود و بیش تر کارگردان ها سعی کردند به همان قضایای قبل از انقلاب بپردازند. سیاست و...

■ آن موقع فضای سیاسی زدهٔ کشور ما را بر آن می داشت که فیلم سیاسی بسازیم، که مثلاً این تعهد ماست. بعد که فیلم را ساختم، متوجه شدم که فیلم خوبی نیست. به این نتیجه رسیدم که هر کس باید فیلم خودش را بسازد. آن فیلمها ماندنی نیست و در همان مقطع خاص باقی می ماند.

□ این البته برمی گردد به جو آن زمان. حالا خودتان فکر نمی کنید که فیلم بسیار شعارزده ایی بوده است؟

■ بله. این را در همان سال فهمیدم.

□ پشت این فیلم **بی بی چلچله** قرار می گیرد که برخوردار از یک جغرافیای کاملاً مخالف است. چطور از جنوب به شمال رفتید؟

■ قصهٔ این فیلم را برادرم به زبان ایتالیایی خوانده بود و خلاصه اش را برایم نوشته بود، که همان خلاصه را به فیلم برگرداندم و بعداً کتاب این قصه را پیدا کردم، به نام **درخت زیبای من** که اسم اصلی اش **درخت پرتقال زیبای من** است. اساس فیلم طوری بود که باید شمال را انتخاب می کردیم. چون هم قطار می خواستیم و هم ارتباط بچه با درخت که در مناطق خشک کشورمان چندان جالب نبود. ببینید، این طبیعی است که در کویر دل به درختان تک و توک ببندیم. ولی در جایی که پر از درختان گوناگون است دل بستن به یک درخت خاص جالب تر به نظر می آید.

□ شما در آثارتان اغلب در سه جغرافیای خاص کار کرده اید. اصفهان (**قصه های مجید**)، یزد (اکثر قسمتهای سریال **آینده گان**)، و جنوب. این سه جغرافیای خاص از کجا می آیند؟

■ خُب اینها براساس قصه هاست. جنوب به این دلیل که آنجا زندگی کرده ام، جذابیت هایی برایم دارد، و از آنجا خاطره دارم. اصفهان و یزد هم که خودم اصفهانی هستم و این دو به هم شبیه هستند. ولی به نظرم، فیلمساز به هر جغرافیایی که برای کار کردن برود، جغرافیای آنجا را شبیه جغرافیای خودش درمی آورد. مثلاً فیلم **گاوبار** در شمال می گذرد ولی مناسباتی که در فیلم هست، مربوط به حاشیهٔ کویر می شود.

□ داستان اغلب آثار شما مال خودتان نیستند. به نظر شما چقدر ادبیات می تواند سینما را تغذیه کند؟

■ یک وقتی قصه مال خود آدم است و یک وقتی مال شخص دیگری که می شناسیم و جذبش می شویم. یک وقت قصه خارجی است و یک وقت ایرانی. این که ادبیات می تواند منبع خوبی برای تغذیه باشد حرف درستی است، ولی برمی گردد به این که با قصه چگونه رفتار کنیم و آن را چگونه دربیاوریم.

□ شما خودتان چگونه با قصه برخورد می کنید؟ چگونه قصه را تبدیل به فیلمنامه می کنید؟ یعنی رفتن از یک مدیوم به یک مدیوم دیگر.

صبح روز بعد

■ من با یک قصهٔ حاضر، آماده و چاپ شده همان کاری را می کنم که با یک قصهٔ یک سطری که در روزنامه خوانده ام یا با تلنگری که در یک لحظه به ذهنم وارد شده است. با همهٔ اینها یک جور عمل می کنم. مثلاً دوستی به من گفت که دو تا برادر با هم فرار کرده اند و به بندرعباس رفته اند، همین شد **لنگرگاه**، دربارهٔ **بی بی چلچله** هم همین طور. یک بچه، یک درخت و شاید کمی بیشتر. یا همین قصهٔ **خواهران غریب**؛ دو تا بچهٔ دوقلو که پدرشان آهنگ ساز است. تأثیر سینما از ادبیات متفاوت است. گاهی ایده از یک جایی می آید و شخصیتها از جایی دیگر. مهم شیوهٔ تبدیل آن ایده ها به تصویر و روابط تصویری است. میزان این تأثیرات فرق می کند. به هرحال منظور این است که آن مطلب به چیزی تبدیل شود که مال خودم باشد. طبیعی است که مال خود باید شود تا بتوان آن را ساخت و با آن کلنجار رفت و برای این که مال خود بشود باید انتخاب کنی. حالا مثلاً یک وقتی ۹۰درصد کار مال دیگری است؛ مثل مرادی کرمانی و ۱۰درصد مال من است ولی مال من هم هست در همان حیطهٔ ۱۰درصد؛ یا برعکس. ۹۰درصد مال من است و ۱۰درصد مال کرمانی که آن را هم تغییر می دهم تا ۱۰۰ درصد مال خودم باشد.

□ پس شما زیاد سعی نمی کنید که به قصه ها وفادار بمانید؟

■ نه. چون مجبورم مال خود بکنم تا آن را بسازم.

□ قصه ای که می خوانید باید چه شرایطی داشته باشد تا بتوان آن را به فیلمنامه تبدیل کرد؟

■ به هرحال باید جذابیتهایی داشته باشد. مثلاً یک وقت در **بی بی چلچله** رابطهٔ پسر و درخت مهم بوده و یک وقت در **خواهران غریب** قضیه جابجایی برای من جذاب بوده است.

□ بین رابطه ها و ایده ها، به کدام بهای بیشتری می دهید؟

■ در بعضی قصه ها، رابطه ها و در بعضی دیگر ایده ها مرا جذب کرده اند. از قبل چیز مشخصی وجود ندارد.

□ آیا تا به حال قصه ای به شما پیشنهاد شده است که آن را بخوانید تا فیلم شود؟ یا این که اغلب خودتان به سراغ قصه ها می روید؟

■ بله، مثلاً قصه های مجید اصلاً سفارش تلویزیون بود. من قصه ها را قبلاً نخوانده بودم. پس از خواندن قصه ها جذب آنها شدم. آنها قصه های خودم بود. اتفاقاً اولین چیزی که به آقای مرادی کرمانی گفتم، این بود که این قصه ها قصه های همهٔ ماست.

□ خُب می رسیم به مجموعهٔ **آینده گان**.

■ در واقع، **بی بی چلچله** شکست خورد. مورد توجه قرار نگرفت، فروش نکرد، و مطرح نشد. خلاصه، توقع های یک سازنده را، آن طور که باید و شاید، برآورده نکرد. پس از عدم موفقیت هایم در سینما، به نظرم رسید که دوباره به تلویزیون برگردم. آن زمان با آقای نیکخواه آزاد که قبلاً هم با هم کار کرده بودیم، برخورد کردم که به من پیشنهاد کار کرد. آن موقع او دفتری زده بود و می خواست به کار تولید بپردازد. من هم چند تا قصه داشتم که یکی از آنها همین **پلکان** بود که مال یکی از دوستان بود. بعد آقای نیکخواه طرحی داد به نام **تار و پود** که فرهاد صبا روی آن کار کرد. و همین طور **یادگاری دایی جواد** که طرحش را آقای نیکخواه داد و **آلبوم تمبر** که بهرام کاظمی خوانده بود و خواندنش را به من پیشنهاد کرد و باز **آلبوم تمبر** دیگری در این مجموعه پلیسی اخیرم ساختم که همان داستان را به نوعی دیگر بیان می کند. بعد **گاویار** هم در همین مجموعه ساخته شد. و **لنگرگاه** هم قرار بود در همین مجموعه ساخته شود که تلویزیون موافقت نکرد.

□ وجوه مشترک این فیلم ها چیست که آنها را در یک مجموعه قرار می دهد؟

■ آینده گان؛ نوجوانان آرمان گرا.

□ شما خودتان را بیشتر فیلمساز کودک می دانید یا نوجوان؟

■ بیشتر نوجوان. اکثر فیلمهای من پیرامون نوجوانان است. منهای این آخری، **خواهران غریب**.

□ فکر می کنم شما تقریباً تنها فیلمسازی هستید که در این زمینه فعال بوده اید. در حالی که درصد عظیمی از جمعیت ما را این دسته تشکیل می دهند. فکر نمی کنید تاکنون در حق این دسته ظلم شده باشد؟ چرا عموماً فیلمسازان به این طرف گرایشی نشان نمی دهند؟

■ چنین چیزی نیاز به برنامه ریزی های وسیع دارد که اتفاقاً بنیاد فارابی این کار را شروع کرد و سالی را بنام سال سینمای کودک و

نوجوان اعلام کرد. اما بعدها به دلیل منسجم نبودن برنامه ها، این کار رها شد. این که من هم اغلب در زمینهٔ سینمای کودک و نوجوان کار کرده‌ام شاید دلیلش این باشد که من نوجوانی نیمه تمامی داشتم و حالا دارم به شکلی نوجوانی را تمام می کنم و کودکی من هم به نظر می‌رسد که گمشده است.

□ شما چه تعریفی از سینمای کودک و نوجوان دارید؟ اصلاً تعریف پذیر هست؟

■ مدتی با عده‌ای از همکاران، مانند نیکخواه آزاد، پرتوی، و طالبی نژاد جلساتی برگزار می کردیم و در این جلسات دنبال تعریف سینمای کودک هم می گشتیم. البته تعریف هایی شد که خیلی نمی تواند جامع باشد؛ چون اصلاً تعریف‌پذیر نیست.

□ یعنی در آنجا به تعریف مشخصی نرسیدید؟

■ چرا. مثلاً ما در آنجا به تعریفاتی از ریتم، رنگ، موسیقی، مضمون، و قصه در سینمای کودک رسیدیم و دربارهٔ آنها بحث کردیم. در جشنوارهٔ سه چهار سال پیش اصفهان من داور بودم؛ فیلمی بود به نام لمب که جایزه بهترین فیلم را به آن دادیم. بعدها نسبت به این قضاوت ما خیلی اعتراض شد و گفتند که غیراخلاقی است. بعداً ما به این نتیجه رسیدیم که اصلاً اول باید خود اخلاق را تعریف کنیم که دیدیم نمی‌شود. چون این مسائل خیلی نسبی هستند. مثلاً من فرزندی دارم چهار پنج ساله که می گوید: «آره». خیلی از خانواده ها نسبت به این کلمه حساسیت نشان می دهند و می گویند که باید گفته شود: «بله». در حالی که من هیچ وقت برخورد تندی با این مسائل نمی کنم. همین چیزهای بسیار کوچک در جامعهٔ ما می شود معیارهایی برای اخلاق.

□ فکر نمی کنید بتوان همین معیارهای نسبی را در فیلمها پیاده کرد تا باعث تأثیرگذاری شود؟

■ حتماً همین طور هم می شود. چون این معیارها خودبه‌خود می‌آیند.

□ شما چقدر به این دسته بندی ها معتقد هستید؛ مثلاً سینما برای کودک، سینما دربارهٔ کودک؟

■ مسلماً باید تقسیم بندی کرد. چون فیلم هایی هستند برای کودکان که بر روی آنها تأثیر می گذارند و فیلم هایی هم وجود دارند دربارهٔ کودک که در واقع مال بزرگ ترهاست. در واقع، اینها فیلم هایی نیستند که ما به بچه ها توصیه کنیم بروند و آنها را ببینند. هرچند که کودکان در آنها بازی می کنند. برای نمونه همین فیلم لمب.

□ اکثر فیلمهایی که در غرب برای بچه ها ساخته می شوند، وجه فانتزی قوی دارند. به نظر شما این قالب برای کودکان درست است؟

■ بله فانتزی می تواند قالب بسیار خوبی برای کودکان باشد چرا که در اکثر موارد به شکلی بسیار موفق عمل کرده است.

□ شما چرا خودتان در این حیطه کار نمی کنید؟

■ من ذهنم در این حیطه باز نیست و در واقع اصلاً این کاره نیستم. شاید فانتزی‌ترین فیلم من همان بی بی چلچله باشد: رابطهٔ درخت و پسر و...

□ شکار خاموش.

■ بله شکار خاموش. البته این فیلم مغشوش است. و شاید برای همین نتوانست خوب رابطه برقرار کند. چون تماشاگر هم تکلیفش با فیلم مشخص نیست. اگر فیلم فانتزی باشد دیگر نمی توان در آن صحنه های خیلی واقعی گنجاند.

□ هنگام ساخت مجموعهٔ آینده گان گفته بودید که قصد دارید عناصر سینمای حرفه ای را حذف کنید؟ دنبال چه چیزی بودید؟ آیا به آن اهداف رسیدید؟

■ اینها در واقع تأثیرات شکست فیلم تمام حرفه ای بی بی چلچله بود. ولی نتیجه آن چیزی نشد که من انتظارش را داشتم. یعنی آن جذابیت هایی که در ذهن داشتم پیاده نشد. آینده گان را با نیت سینمای ارزان شروع کردم؛ سینمایی با حذف عوامل حرفه ای. البته این به معنای نادیده گرفتن کامل عوامل حرفه ای نبود. مثلاً با وجود این که از دوبله پرهیز داشتم، مجبور شدم که از آن استفاده کنم. البته نقش دوبله را نمی توان در سینما نادیده گرفت. همهٔ شناختی که از سینمای جهان داشتیم به همت همین دوبلورها بوده است. بنابراین من نمی خواستم عوامل حرفه ای را نفی کنم. فقط می خواستم ببینم چگونه می توان بدون اینها فیلمی جمع و جور، ارزان و سریع ساخت؛ سینمایی که ایده ها و فکرها جای همه چیز را می گرفت. البته این به روحیّه آدم هم برمی گردد. چون اساساً اهل تجمل و این چیزها نیستم. مثلاً وقتی که فکر خانه را می کنم دنبال جایی ۱۰۰ متری هستم و وقتی که می گویند مثلاً ۳۰۰ متر، واهمه پیدا می کنم.

□ با حذف این عناصر به هدفتان رسیدید؟

■ فکر می کنم که رسیده‌ام. از فیلم های آیند گان خوب استقبال شد و در طی همین ده سال گذشته حدود چهار بار تاکنون پخش شده‌اند و این تکرارها به نظرم نشان می‌دهد که موفقیت‌آمیز بوده‌اند. یعنی هم مردمی بودند و هم منتقدپسند. هنوز هم خیلی ها آلبوم تمبر را یکی از بهترین فیلمهای من می‌دانند.

□ به نظر شما فیلمی مانند بی بی چلچله چرا باید شکست بخورد. چون یک نکتهٔ بسیار مهم دارد و آن این که در این فیلم بزرگسال میل به کوچک شدنش ارضاء می شود و هم خردسال میل به بزرگ شدنش. از طرفی فیلمبرداری فیلم خوب است، قصهٔ لطیف...

■ واقعاً نمی‌دانم. امّا به نظرم جنبه های تماشاچی‌پسندش خوب ورز نیامده بود.

□ یعنی در هنگام ساخت فیلم، شما به این جنبه ها توجه نداشتید؟

■ خیر توجه نداشتم.

□ در مجموعهٔ آیند گان چیزی که بچه ها را به هم پیوند می دهد، حاشیه ای بودن آنهاست. اصلاً همهٔ آدم های شما این طوری هستند. هیچ وقت به این فکر نکردید که دربارهٔ کودک متمولی فیلم بسازید و دغدغه های او را بازتاب دهید؟

■ نه. چون تا حالا این موقعیت پیش نیامده است. و در واقع آدم های من بچه هایی بوده‌اند که به خودم نزدیکتر هستند.

□ یعنی این بچه ها همان پوراحمد دوران کودکی هستند.

■ بله. چون فرصت بچه گی کردن نداشتم. البته این بچه ها کم و بیش خودم هستند.

□ فیلم بعدی شما **گاویار** است که بعد از دستیاری کیارستمی ساخته شده است. به نظرم می‌رسد که سازندهٔ این فیلم یک‌جور کیارستمی دوم است.

■ **بله، این که گاویار بعد از خانه دوست کجاست ساخته می‌شود، درست است. ولی اگر به فیلم‌هایم در قبل و بعد از گاویار نگاهی کنید، می‌بینید که همهٔ آنها شبیه گاویار هستند. در همهٔ این فیلم‌ها بچهٔ سمجی وجود دارد که دنبال چیزی می‌گردد. در صورتی که خانهٔ دوست کجاست با فیلم‌های قبل و بعدش متفاوت است. به نظرم با این که گاویار بعد از خانهٔ دوست کجاست، ساخته شده ولی این خانهٔ دوست... است که شبیه گاویار است. به نظرم تفاوت‌هایی اساسی بین این دو فیلم وجود دارد. وجوه مشترکی هم اگر باشد، وجوه مشترکی است که در همهٔ فیلم‌های من است. اگر چیز مشترکی به ذهن می‌رسد از اینجاست که من یک‌سال با کیارستمی بودم و همین تصور همگان را بر آن داشته که متأثر از او بوده‌ام. در غیر این صورت شما خودتان بگویید چه وجوه مشترکی با همدیگر دارند.**

□ مثلاً یکی از نمونه‌ها وجود سوء تفاهم‌های لفظیِ خاص کیارستمی است. و یا تکرار در پرسیدن سؤالها و...

■ **خُب. بله ممکن است به طور اتفاقی از این تشابهات یافت شود. اما از نظر ماهوی این دو فیلم بسیار با یکدیگر فرق دارند.**

□ در آن زمان اصلاً سینمای کیارستمی را دوست داشتید؟

■ **بله دوست داشتم. البته برای من فیلمسازها مهم نیستند. فیلمها مهم هستند. در مورد کیارستمی هم همین طور است. گزارش خیلی روی من تأثیر گذاشته بود. بعدها هم در کانون با یکدیگر کار کرده بودیم. تا سر فیلم خانهٔ دوست... که شرایطی برایم پیش آمد که می‌خواستم از تهران دور باشم. به همین دلیل به او پیشنهاد همکاری کردم. و از آنجایی که به دوستی‌ها خیلی بها می‌دهم و اصلاً رابطه‌ای هستم، خیلی هم دربارهٔ این فیلم نوشتم. که حتی بعدها دیدم که جایی نوشته بودند پوراحمد کارش را با دستیاری کیارستمی آغاز کرده است.**

□ از در کنار کیارستمی بودن چقدر راضی هستید؟ آیا او روی شما تأثیری هم گذاشته است؟

■ **نه! چون جاهای بسیاری نوشتم که در این فیلم از کیارستمی آموختم، این شبهه پیش آمده است که من از او تأثیر گرفته‌ام. در صورتی که ما دیدگاهمان نسبت به جهان بسیار فرق می‌کند. شما در صورتی می‌توانید تأثیر بگیرید که شبیه آن شخص باشید. حالا شاید تأثیرهای کوچکی هم گرفته باشم. هرچند روش‌هایی که داریم تا حدودی شبیه به هم هستند، مانند استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و...**

□ قبل از **خانهٔ دوست کجاست** طرحی از **گاویار** در ذهن داشتید و یا این که صرف بودن در حال و هوای شمال به این طرح رسیدید؟

■ **ببینید آن قضیه فیلم خانهٔ دوست کجاست تمام شد و ما به تهران آمدیم. در نوروز همان سال یک قسمت از مجموعهٔ آینده‌گان توسط کامبوزیا پرتوی در شمال ساخته می‌شد که الان اسمش را به یاد ندارم...**

□ عینک.

■ **بله عینک. من به همراه نیک‌خواه آزاد به سرصحنهٔ این فیلم رفتیم. در راه نیک‌خواه گفت که کامیونهای قشنگی در لنگرود هست که می‌شود درباره‌اش فیلم ساخت. بعد که من چرتم گرفت با صدای کشیده شدن مینی‌بوس از خواب پریدم و گاوی را دیدم که کنار جاده افتاده و همان‌جا این طرح در ذهنم جرقه زد، یک کامیون، یک گاو، و جاده.**

□ و بعد **لنگرگاه** هم در همان مجموعه می‌آید.

■ **نه، به خاطر تغییراتی که در آن زمان در تلویزیون رخ داد، با طرح لنگرگاه موافقت نشد و بعد من آن را به ارشاد دادم که تصویب شد.**

□ در این فیلم دو جوان هستند که با پدر و مادر مشکل دارند. قبل‌تر یادم نمی‌آید که روی این موضوع کار کرده باشید. موقع نوشتن فیلمنامه عدم ارتباط فرزندان و والدین مد نظرتان بوده و یا کشیده شدن جوان‌ها به مسایلی مانند قاچاق؟

■ **هردو. البته عدم ارتباط محور است.**

□ ولی روی این عدم ارتباط زیاد تأکید نمی‌کنید. هرچند که هرازگاهی این مسئله را با فلاش بک نشان می‌دهید. ولی بیشتر کشیده شدن بچه‌ها به قاچاق جلوه می‌کند. فکر نمی‌کنید این دو پاره‌گی سبب ضعف فیلم شده است؟

■ **خُب این بستگی دارد به این که ما قصه را از کجا شروع کنیم. وقتی از شروع سفر آغاز می‌کنیم تا همین حد می‌طلبد و بقیه را خود تماشاگر در ذهن می‌تواند بسازد.**

□ این فیلم اولین فیلمتان، با بخش خصوصی است. گویا در جریان ساختنش دچار مشکل بودید.

■ **من چند بار فیلمنامه را نوشتم و سرانجام تصویب شد. و چند بار تا پای ساخت هم رفتیم که نشد. بعد آقای مهدی احمدی آن را خرید. و من رفتم که با فؤاد نور شکار خاموش را کار کنم. اما یک روز ـ قبل از ساخت شکار خاموش ـ فیلمنامهٔ لنگرگاه را روی میز فؤاد نور دیدم و بعد تصمیم گرفتم که آن را خودم بسازم. در هر صورت اگر لنگرگاه در تلویزیون ساخته می‌شد، قضیه به شکلی دیگر بود. چون مسئله برگشت سرمایه نبود و من با خاطری آسوده می‌توانستم فیلم دلخواهم را بسازم. اشکال عمدهٔ فیلمنامه این بود که در مناطق جنوب به دلیل تعدد بچه‌های بی‌کار و فقیر، واقعاً کسی احتیاجی به این که از دو جوان شهری/تهرانی کار بگیرد ندارد.**

□ چیزی که در اغلب آثارتان به چشم می‌آید گونه‌ای صمیمیت است که بین آدمها جریان دارد. اما آنجا که می‌خواهید دو تا آدم را به جان هم بیندازید کار خراب می‌شود. مثلاً خشونت پدر نسبت به بچه‌ها در همین **لنگرگاه** و یا تعارض معلم با قدیر در **باران**. انگار شما نمی‌توانید مخالفت دو آدم را دربیاورید.

■ **خُب این که خیلی بد است. (خنده)**

□ شاید حسن هم باشد. به نظر می‌رسد شخصیت شما طوری است که مانع این کار می‌شود.

■ **به هرحال کسی که خود را فیلمساز حرفه‌ای می‌داند باید بتواند. حالا اسمش هرچه می‌خواهد باشد.**

□ حالا شما با نظر من موافقید؟

■ **اگر به نظرم ضعف بود که حتماً برای حلش فکری می کردم. به نظر من در همان باران معلم تحقیر می شود و این تعارض ایجاد می کند که از نظر من منطقی هم هست.**

□ و یا چیز دیگری که بارز است این تلاش، جسارت، و باهوشی آدم های شماست.

■ **این ویژگی های شخصیت ها یک بخشش به خاطر مسائلی است که خودم از آنها برخوردارم و بخش دیگرش به این علت است که چون خودم آنها را ندارم به سراغشان می روم.**

□ می رسیم به **شکار خاموش** که با بقیهٔ آثارتان خیلی متفاوت است.

■ **شکار خاموش یک کمدی فانتزی است که بسیار پراکنده است. فیلم اقتباسی از قصهٔ قهرمان جهان، است که آن را به سفارش نیکخواه خواندم. و بعد اصلاً امکان ساختش با او پیش نیامد و من آن را با فؤاد نور ساختم. به نظرم فیلم بلاتکلیفی است.**

□ چرا این فیلم تا به این اندازه مغشوش است. چه اتفاقی برای آن افتاد که این گونه شد؟

■ **این اغتشاش از نابلدی می آید. یعنی یک کار کمدی شروع می کنیم، اما بعد گرایش هایی به واقعیت گرایی هم داریم که در تضاد با هم هستند. البته فیلمنامهٔ اولیه خیلی واقع گرایانه و شسته رفته بود. امّا بعد دیدیم که اصلاً فیلم زمینه ای فانتزی دارد. قضیه فانتزی هم که آمد، گفتیم تا انتهایش برویم؛ زمینه های کمدی و فانتزی نظرات تهیه کننده و گرایشات واقعگرایانهٔ خودم را در نظر بگیرید و البته خسرو دهقان را هم در جایگاه مشاور فیلمنامه به آن اضافه کنید.**

□ **در قصه های مجید** هم به سراغ خسرو دهقان رفتید. چقدر او تأثیرگذار بود؟

■ **خسرو دهقان در پنج یا شش قسمت از قصه های مجید مشاور بوده است. کار ما به این شکل بود که فیلمنامه ها را من می نوشتم و او می خواند و نظرات خود را ابراز می کرد و گفتگویی یکی دو ساعته در مورد هر قسمت می کردیم که از بعضی از نظراتش استفاده می کردم و از برخی دیگر نه.**

□ چرا جغرافیای قصه ها را به اصفهان بردید؟

■ **به خاطر امکانات. هرچند که من فضای بکر کرمان و لهجهٔ آنجا را دوست داشتم. اما وقتی که موقعیت کرمان را بررسی کردم، متوجه شدم که چنین چیزی را آنجا نمی توان ساخت؛ تعدد زنهایی که در فیلم بازی دارند و زمینه های بازیگری در کرمان و پیدا کردن آنها سخت بود. این بود که اصفهان را به خاطر نزدیکیش به تهران انتخاب کردم.**

□ ایرانی تر کردن فضا هم مدنظرتان بود؟

■ **من فکر می کنم که خود قصه ها به اندازهٔ کافی ایرانی هستند.**

□ تعدادی از قصه های مجید در سینما پخش شد. آیا هنگام ساخت به تفاوت این دو رسانه هم توجه داشتید؟

■ **مطلقاً نه. برایم خیلی فرق نمی کرد. فقط قابلیت قصه ها مهم بود. بعضی از اینها به خاطر خود قصه ها بلندترند و بعضی دیگر کوتاه تر. روش کارم برای همهٔ آنها یکی بود و خیلی به این چیزها توجه ای نداشتم.**

□ آیا می شود **به خاطر هانیه** را جزو سینمای دینی دانست؟ تعریف تان چیست؟

■ **ببینید به خاطر هانیه نیز برای من ادامهٔ منطقی کارهای دیگر است. باز همان پسربچهٔ سمجی که می خواهد به آنچه در طلب آن است برسد. هنگام ساخت فیلم باران با مراسم مذهبی بوشهر آشنا شدم و همیشه دوست داشتم از این مراسم فیلمی بسازم. این بود که قصهٔ به خاطر هانیه را نوشتم. و اما تعریف سینمای دینی. واقعاً خیلی بلد نیستم. اما به نظر من سینمای دینی سینمایی است که زندگی آدمهای دینی، مراسم و یک روند دینی را بازتاب می دهد و نه چیزی بیشتر.**

□ آیا **خواهران غریب** را به دلیل شکست **به خاطر هانیه** ساختید؟

■ **وقتی که خواهران غریب را شروع کردیم، حدس می زدیم که فیلم پرفروشی باشد. پس گفتیم تا انتها برویم. خیلی به کلیشه ها نزدیک شدیم. هرچند که گاهی کوتاه می آمدیم و اجتناب می کردیم. با این حال به جذب تماشاگر هم خیلی اهمیت دادیم.**

□ شنیدم که حاج آقا زم هم در شکل گیری قصهٔ فیلم خیلی تأثیر داشته اند؟

■ **البته قصهٔ فیلم که اقتباسی است. در واقع من تصمیم به ساخت این فیلم را قبل از به خاطر هانیه گرفته و طرحش را نوشته بودم. حاج آقا زم هم کمک کردند. البته تأکید ایشان بیشتر روی شعرها بود. به من سفارش کردند که برای شعرها از همین شعرهایی استفاده کنم که در کتاب درسی بچه ها وجود دارد چرا که معتقد بودند تأثیر بیشتری می گذارد. کما این که همین طور هم شد. به نظر خودم هم این شعرها مناسب تر بودند.**

□ به نظرتان حرف دیگری می آید؟

■ **نه. خیلی ممنونم.**

□ با وجود این که در حال حاضر مشغول ساخت مجموعهٔ **سرنخ** هستید، از این که دعوت نقدسینما را پذیرفتید بسیار سپاسگزارم. ■