من از جنگ به سینما آمده‌ام

گفتگویی با ابراهیم حاتمی کیا، کارگردان «دیدبان»

مقدمتاً:

قبل از دههٔ فجر ۶۷ سرزده وارد استودیو صدا شدم و دیدم فیلم «دیدبان» را دارند صداگذاری می‌کنند. از قدیم ابراهیم را می‌شناختم. با متانت و شرم و حیاء و حسن خلق او و مردانگیش در جبهه‌ها آشنا بودم. امّا تماشای فیلم دیدبان، در همان استودیوی صدا، بارقه‌ای از امید در دلم مشتعل ساخت که: گامهای لرزان سینمای انقلاب، حالا به صلابت و استواری برداشته می‌شود و این که چه‌بسا در سالهای آینده، ما شاهد کارهای درخور اعتناتری از خیل فیلمسازان دردمند و مسلمان باشیم.

آنچه در زیر می‌آید، فشرده‌ای از صحبتهای ما با ابراهیم است که در دفتر مجله «سوره» صورت گرفته است:

□ خُب، آقا ابراهیم خسته نباشی. موافقی در مورد خودت صحبت کنی، این که چطور شد به وادی سینما راه پیدا کردی؟

■ بسم الله الرّحمن الرّحیم. الحمدلله الّذی هدیٰنا لهذا وما کنّا لنهتدی لولا ان هدیٰنا الله. خدمت شما عرض کنم که در دوران تحصیلات متوسطه مسئول امور تربیتی دبیرستان چون به کارهای سمعی و بصری آشنا بود بنده را به فعالیت در این واحد تشویق می‌کرد. با «هشت» کارم را شروع کردم. و بعد رفتم به «مرکز اسلامی فیلمسازی آماتور» که آن وقتها صدا و سیما دایر کرده بود. با شروع جنگ کارهای تجربی ما شکل گرفت و من و عده‌ای از بچه‌ها، به طور جدّی، ضرورت انعکاس ارزشهای جنگ را در حضور خودمان بین بروبچه‌های رزمنده دیدیم و راه افتادیم طرف جبهه. به‌طوری که می‌خواهم بگویم: واقعاً من از سینما به جنگ نیامده‌ام، بلکه از جنگ به سینما آمده‌ام. امّا این که تحصیلات تئوریک و یا دانشگاهی در مورد سینما داشته باشم، نه، ولی خُب مطالعاتی در مورد چیزهایی که سینما نیاز دارد، داشته و دارم و در حال حاضر هم دانشجوی رشته هنر هستم.

□ تو گفتی از جنگ به سینما آمده‌ای و تا به حال من هر کاری از تو دیده‌ام، همه حول و حوش جنگ است. از جنگ و ارزشهای آن و از سینمای جنگی صحبت کن.

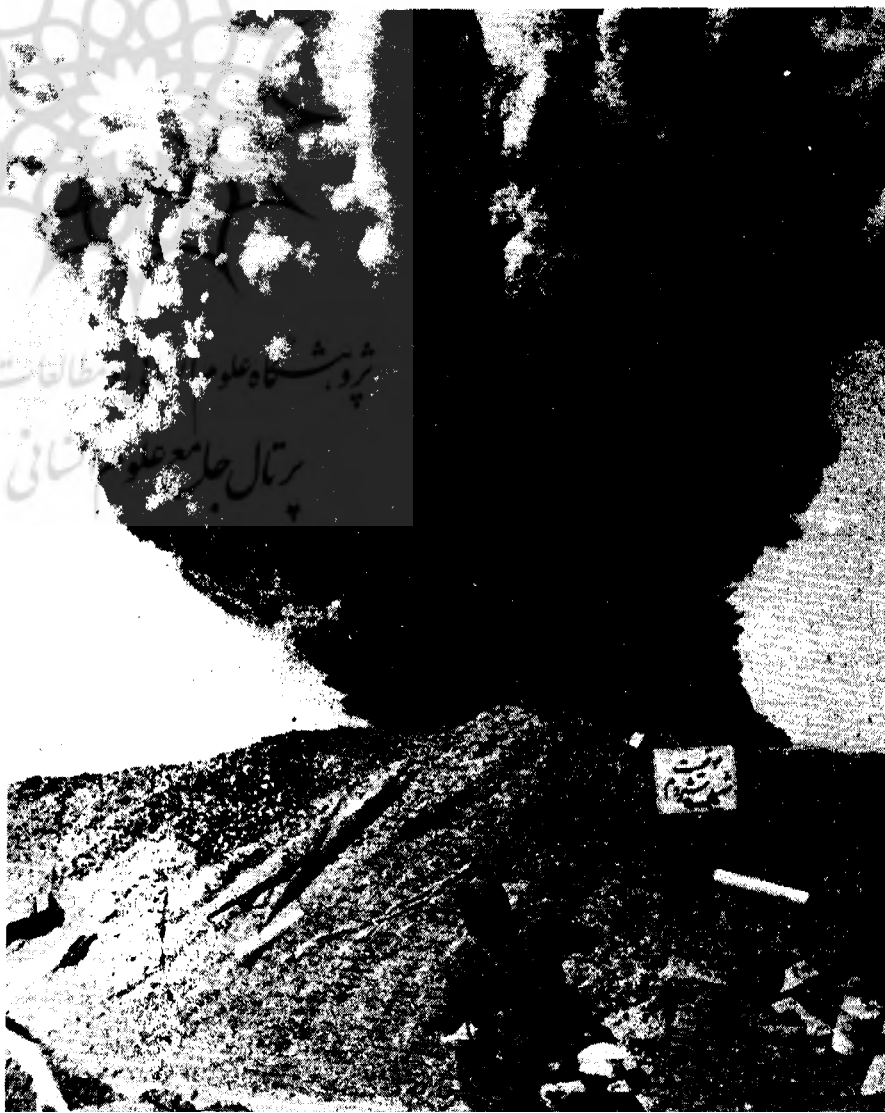
■ حقیقتش را بخواهید، بچه‌های بسیج از بیان علّت و انگیزه حضورشان در جبهه‌ها عاجزند. نه این که ندانند برای چه به جبهه

ی‌روند، امّا اگر بپرسی، در جواب، کلمات را
صر از بیان درونشان می بینی. البتّه بلا تشبیه
من به گرد پای بسیجیها هم نمی‌رسم، امّا
ی‌خواهم بگویم حقیقت قضیه در یک جور عشق
ست. اصلاً تفسیر پذیر نیست. یک ارتباط
رونی است با خلاقی که از جهات خدایی،
طلق است. این عشق، این حس، نسبت به
جنگ و انقلاب، همان است که می بینید فوج
وج جوان مشرف به ازدواج و آدم زن و بچه دار را
اهی کوه و بیابان و مواجهه با طاقت فرساترین
شکلات می‌کند و بالا تر: شهادت را همچون
مان شیرین در آغوش می‌کشند. اینها براثر
بلیغات من و شما و حکومت و روزنامه ها راه
می افتند طرف جبهه. این را در ادامهٔ همان عشق
فسیر کنید. من هم نسبت به جنگ و جهاد، به

قول این روشنفکرها، «نوستالژی» و یک جور غم غربتی نسبت به این مطلب دارم. احساس من با وجود تفسیر ناپذیریش، به همین راحتی است که خدمتتان عرض کردم. و توی فیلمهایم هم تفسیر نکرده‌ام که علّت جنگ چی هست، حق کیست و باطل کدام است. اصلاً محور اصلی در کارهای من، خود بچه ها و آن عشق و روحیه و حال و هوای بسیجیهاست. و براین هم معتقد و مصرّم که این خاکریز را نباید ول کرد؛ خاکریزهایی که جای ما فیلمسازهاست، باید در این خاکریزها بمانیم و حرفهایمان را بزنیم و مقاومت کنیم و من امیدوارم که روحیه این مقاومت، همه گیر شود.

□ هیچ فکر کرده‌ای که چرا فیلمسازان ما، بعد از این ده سالی که از عمر انقلاب می‌گذرد، هنوز نتوانسته‌اند فیلمی بسازند که گوشه‌ای از چهرهٔ انقلاب و جنگ، در آن آمده باشد؟

■ خُب، علم حضوری مسئلهٔ مهمی است. بدین صورت که این قضیه، دو جنبه دارد. یکی آشنایی فیلمسازان ما با فنون سینمایی و دیگری لمس لحظه به لحظهٔ این انقلاب و ارزشهای آن، به طوری که با قضایای انقلاب آشنا شده باشند، زندگی کرده باشند، تا بتوانند سینمایی در جهت اسلام و انقلاب و جنگ داشته باشند. در اوایل انقلاب، مسئله اسلامی شدن هرچیز خیلی باب شده بود. ما حتّی برمی‌خوردیم به تابلوهایی مثل: ساندویچی اسلامی! و حال آن که درونش... بماند. امّا وقتی مشخص شد که گذاشتن پسوند اسلامی، قضایایی را دربر دارد که دست و بال را می بندد، قضایایی مثل مبانی اخلاقی و عرفی و غیره که لاجرم از مکتب اسلام برمی‌آید، در نتیجه، این کلمه اسلامی کنار گذاشته شد. خلاصه فیلمسازان ما هم یک چنین حالتی دارند. یعنی آنهایی که وارد کار شدند، عجله کردند و اسمش را اسلامی زدند و بعد فهمیدند که این جور نیست. طبیعی است که فیلمساز اگر ممارست نداشته باشد، اگر عشق نداشته باشد، ولی حضور داشته باشد، می‌شود همان خبرنگار خارجی که در منطقه جنگ حضور دارد، ولی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انقلاب و جنگ ما را آن طور که باید نمی‌تواند منعکس کند. به هر حال من فکر می‌کنم سررشته تمام مسائل در اعتقاد آدمی است. این جنگ که بر جامعهٔ ما تحمیل شد، یک جنگ در روند جنگهای معمول و رایج نیست. یک جنگ معناست. این نیست که عراق آمده و بخشی از خاک ما را گرفته و ما تلاش کردیم و خاکمان را پس گرفتیم و... اینها نیست. دریایی از حرف و معنا در این جنگ نهفته که لحظه به لحظه‌اش اقیانوسی از معرفت است. حالا من یک گوشه‌اش را در فیلم دیدبان مطرح کرده‌ام که تفسیرش در مقصر بودن عراق و این جور حرفهای سطحی نیست. این جنگ، اصلاً جنگ عقیده و اعتقاد است. همان اعتقادی که شخص دیدبان را در فیلم به جلو می‌برد.

□ گفتی برای درک و فهم جنگ باید در متن آن بود و آن را از نزدیک لمس کرد. مرتبه بالاتر این مطلب، همان است که خودت گفتی: قاطی بودن با عقیده‌ای که تو را روی پا نگهداشته، با عشق...

■ همین مورد دوّم مورد نظر من است. من فکر می‌کنم از اینجاست که هنر آغاز می‌شود. فیلمهای زیادی موجود است که در آن جنگی هست و خاکریزی هست و گونی هست و... اگر فیلمساز این لحظه‌ها را درک نکرده باشد، لمس نکرده باشد، با هوای جبهه نتوانسته باشد یک دمی را بگذراند، با آن خاکریزها، با آن خاک... نبوده باشد، چگونه می‌خواهد آنها را تفسیر کند که چه تأثیری اینها دارند، جز این که در متن قضیه حضور داشته باشد؟ آن هم صرفاً نه در متن، بلکه جسم و روح و روان او نیز باید با اینها عجین شده باشد. در یکی از مناطق جنوب درگیری شدیدی بود. بچه‌های دزفول بودند. رودررو با عراقیها همدیگر را می‌کوبیدند، امّا به محض این که فارغ می‌شدند، می‌نشستند و با لیوان آبی که همراه داشتند، با خاک آنجا، هرکدام با یک فرم خاص، تربت درست می‌کردند. خوب اینها اصلاً جنگ را این جوری دیده‌اند و به آن خاک این طور نگاه می‌کنند. من می‌گویم اینها را باید درک کرد. آنهایی که می‌خواهند در این وادی قدم بگذارند، باید مسائل انقلاب و جنگ، با روح و روان آنها عجین شده باشد تا کارشان موفق باشد.

□ من تا به‌حال کارهایی که از تو دیده‌ام، تا آنجا که به ذهنم می‌آید، کارهایی بوده که خودت نوشته‌ای...

■ ... حقیقتش یک جنبه‌اش تجربهٔ قضیه است که دوست دارم تجربه کنم. تا به حال در خودم ندیده‌ام که بتوانم روی نوشته دیگری کار کنم. شاید دارم سخت گیری می‌کنم. یعنی هر کاری (فیلمنامه‌ای) که خوانده‌ام، انگیزه‌ای برایم ایجاد نکرده که آن را بسازم، که آن هم دلایل مختلفی داشته است. فرضاً نوشته‌ای را که خوانده‌ام، اوّلین چیزی که برایم مهم بوده این بوده که نویسنده‌اش کیست و این مطلب را از کجا آورده. فیلمنامه‌های زیادی هستند. مثلاً آدمی است که به جزیره مجنون می‌رود و جزیره پنگوئنها به ذهنش می‌آید. قابل تأمّل نیست؟ تقصیر ندارد؛ بیشتر از این از جنگ نمی‌داند و به این خاطر، روح قضیه را نمی‌تواند درک کند. به همان مقدار هم فیلمنامه‌هایی هستند که شاید من درکشان نکرده‌ام. تا خودم مسائل فیلمنامه را لمس نکرده باشم، نمی‌توانم روی آن کار کنم.

□ فکر نمی‌کنی همه مطالب را داری به خودت برمی‌گردانی؟ این که «تو» می‌بینی فلان نوشته با آنچه که ظاهراً فکر می‌کردی جور نیست، این جوری خودت محور قرار نمی‌گیری؟

■ شاید توی ذوقتان بخورد، امّا من اعتقاد دارم که اصولاً سینما حدیث نفس است. همه موضوعات حول یک فرد است. یعنی حتّی آن کسی که جزیره مجنون را جزیره پنگوئنها حساب می‌کند، چه‌بسا کار او را در وادی هنر بیاوریم و در یک معنایی هم بگنجد، ولی من نمی‌توانم کار او را رد کنم، چرا که ذهن یک فرد غافل از منطقه، از محیط خودش و از جنگی که او می‌بیند، یک حرفی می‌زند. حالا چون او آدم غافلی است، آیا نمی‌تواند هنری از خودش نشان دهد؟ نه من کار او را نمی‌توانم رد کنم. من بعدها لمس کردم که در یک فیلم، کارگردان (حالا نویسنده به این صورت نیست) مانند سلطان بلامنازعی است که در تمام کارها دخالت دارد که باید نفسانیت او موقع کار داخل نشود. انتخاب موزیک، انتخاب صحنه‌ها، انتخاب حرکت بازیها... همه اینها به عهده یک نفر است. حالا چطور بگویم که اینها نیست؟ من نمی‌توانم تعارف کنم، ولی واقعیت این است که فیلم دیدبان، جبههٔ حاتمی‌کیاست؛ جبهه هیچ کس دیگری نیست. ممکن است که شخص دیگری بیاید و بگوید در این زاویه من این چیز را ندیدم، من چیز دیگری را دیدم. هرکس به نسبت روح خودش...

□ من کارهای مستند و گزارش گونه‌ات را چه در برنامه «روایت فتح» و چه به طور مستقل دیده‌ام. چه ارتباطی بین کارهای مستند و داستانی می‌بینی؟ تأثیر متقابل اینها (مستند و داستانی) روی همدیگر چگونه است؟ کدامیک منشأ تجربه برای دیگری می‌تواند باشد؟

■ عرضم به حضور شما وارد شدن به سینمای مستند، بهانه‌ای بود برای حضور در جبهه، چرا که می‌توانستم اسلحه بگیرم و در خیلی جاها کار کنم، ولی می‌دیدم که با خودم دارم تعارف می‌کنم. حضور نیاز بود، ولی فکر کردم در این سنگر کار مهمتر است. حضور در این سنگر، لمس واقعیتها از نزدیک بود. من کار مستند را انتخاب کردم چرا که نفس کار مستند یعنی استناد کردن، یعنی واقعیت را بیان کردن؛ کاری که بیشتر دوستان در کارهای داستانی نمی‌توانند خوب در بیاورند. مثلاً در یک کار داستانی یک بنده خدایی داشت کار می‌کرد. به ایشان گفتم این همه خمپاره را داری در یک گوشه می‌ریزی در این قضیه نمی‌گنجد و از واقعیت به دور است. گفت این دید من است. واقعاً هم دید او بود. اینجاست که در فیلم داستانی منیّت حضور پیدا می‌کند امّا در فیلم مستند کمتر دخل و تصرّف می‌شود و «من» در این نوع کار نیست، خیلی حذف می‌شود. در کارهای مستند فیلمبردار وارد دریایی می‌شود که امواج آن دریا او را دربر می‌گیرد. خارج از موج به

موج نگاه کردن اصلاً لطفی ندارد. و به همین خاطر بود که من از روایت فتح خوشم آمد. حال اگر فیلمساز این مرحله را، یعنی مرحله مستند به این گونه اش رابگذارند، می‌تواند کار داستانی بهتری را عرضه کند. با گذشتن از این مرحله فیلمساز می‌فهمد که کجای قضیه را حساس نشان بدهد. دیگر نمی‌تواند به راحتی بگوید سنگر را این چنین بسازید چون دید من است. او حتماً مجبور فطری می‌شود که کارها را درست انجام دهد. لذا اگر تقدّم و تأخّر قضیه مطرح باشد، به نظر من باید از مستند شروع کرد. امّا آیا باید در این مرحله ماند یا نه؟ حقیقتش مستند جای حرف خیلی کم دارد، یعنی کمتر فیلم مستند جهان شمول وجود دارد که بتواند پوئن بیشتری به مخاطبش ارائه دهد، امّا فیلمهای داستانی زیادی هست که سینمای نقاط دیگر را تسخیر کرده مثل سینمای هالیوود و...

□ فکر می‌کنی تا چه مدّت روی سوژه‌های جنگ کار بکنی؟

■ در همین جشنواره با مسئولین لابراتوار یک صحبتی داشتم. به آنها گفتم اگر فیلم دیگری غیر از جنگ به‌نام حاتمی‌کیا به لابراتوار آمد شما از طرف من اجازه دارید که آن فیلم را بسوزانید، و واقعیت هم همین است و من این چنین به قضیه فیلمسازی نگاه می‌کنم. اگر فیلم خانوادگی هم بسازم، از نوع جنگی آن می‌سازم.

□ هشت سال این انقلاب در جنگ گذشت، ولی این جنگ خودش ریشه در یک پس‌زمینه اعتقادی دارد. حال تو می‌گویی من فقط فیلم جنگی می‌سازم. پس با آن پس‌زمینه اعتقادی چکار می‌کنی؟ یعنی می‌توانی راههای دیگری انتخاب کنی؟

■ ابتدا باید بگویم که جنگ یعنی ارزش. قبلاً هم یک اشارات کوتاهی کردم. فیلمساز برای زدن حرفهایش در لحظه‌هایی از قصّه ظاهر می‌شود. سهل الوصول‌ترین نوعش این است که انسان را در موقعیت مرگ و زندگی قرار بدهد و شخصیتها را به صحبت وادارد. چیزهایی را چه دروغ و چه راست بیان کند. ولی اگر آن اشخاص در محیطی قرار گیرند که هرآن احتمال

دارد که مرگ را لمس کنند، این تذکّر لحظه به لحظه‌اش را در جنگ بهتر می‌توان نشان داد.

□ از کارهای قبلیت بگو.

■ آنهایی که ساخته شدند، فیلمهای «کوردلان» و «تربت» بودند که ابتدا هشت میلیمتری ساخته شده، بعد برای پخش، تبدیل به ۱۶ میلیمتری شدند. بعد از اینها فیلم «صراط» و «طوق سرخ» را که هر دو نیم ساعته بودند، به صورت ۱۶ میلیمتری ساختم. بعد از اینها فیلم بلند ۳۵ میلیمتری به نام «هویت» بود که پخش هم شد. دوّمین فیلم بلند هم همین فیلم دیدبان است که همه اینها یک طرف قضیه، و طرف دیگر قضیه این که فیلمبردار «روایت فتح» بوده‌ام.

□ در مورد دیدبان و چگونگی شکل گیری فیلمنامه آن صحبت کن. در تیتراژ فیلم نام آقای محمودزاده را دیدیم...

■ بنده با آقای محمودزاده به خاطر کتاب خیلی زیبایشان به نام «هویزه» آشنا شدم. یک روز به اتّفاق آقایان کمال تبریزی و سعید حاج‌میری نزد آقای محمودزاده رفتیم و به خاطرات و گفته‌های او گوش دادیم. جلسه خیلی خوب و پرباری بود. در این جلسه ایشان دیدبان، عبور، و چند فیلم کوتاه را که در جشنواره امسال شرکت داده شد مطرح کردند. در یکی از صحبتهای ایشان که خیلی هم جالب بود مثلاً دیدبان را مطرح کردند که خلاصه مطلب همین بود که یک دیدبانی در منطقه به محاصره می‌افتد و گرای خودش را می‌دهد، و دیگر چیزی نمی‌دانستیم. با شنیدن این مطلب هر سه ما راغب شدیم که آن را کار کنیم چرا که به این نتیجه رسیدیم زمینه‌ای برای فیلم شدن دارد. بالأخره به اتّفاق آقای حاج میری مختصر تحقیقاتی کردیم. بعد از مدّتی ایشان به دلایلی نتوانستند ادامه دهند و در نتیجه من خودم تصمیم گرفتم که آن را ادامه دهم، ولی چون نمی‌خواستم خودم با واقعیت قضیه روبرو بشوم لذا از آقای محمودزاده تقاضا کردم که ایشان تحقیقات را ادامه دهند چرا که این مسئله در منطقه «فاو» با همین اسم «عارفی» اتفاق افتاده بود. آقای محمودزاده با دیگر عوامل واقعه صحبت کردند و حاصل کار را به نام «آخرین گرای دیدبان» به دست من دادند که من هم این دستمایه را با آن چیزهایی که جزء منیت‌های کار بود قاطی کردم.

□ در دیدبان لحظات بسیار نابی داریم که باعث شده فیلم کاملاً به جبهه نزدیک باشد. ولی یک لحظاتی هم در دیدبان دیده می‌شود که فیلم را از آن شتاب و ریتم زیبا و جذابش منحرف می‌کند. به عنوان مثال نشستن دیدبان و فرمانده که یک دستش آسیب دیده در داخل سنگر، و یا برخورد دیدبان با آن رزمنده‌ای که از دو چشم آسیب دیده و در کنار در به اصطلاح سنگر بهداری در خط مقدم نشسته است. شما این لحظات را برای ایجاد تنفس در فیلم آورده‌اید و یا نه اصلاً جایگاهی است برای شخصیت‌پردازی دیدبان و دیگر افراد؟

■ من مجبورم مقدمه‌ای را که برحسب آن فیلم را ساختم برای شما بازگو کنم. من برحسب عادت سعی می‌کنم تا آنجا که ممکن است اِلِمانها و عوامل مورد نیاز را جمع آوری کرده و مدّتی، مثلاً یک یا دو ماه، با آن به قول معروف زندگی کنم و قبل از این که روی کاغذ بیاید حتّی روی مسئله فنی‌اش هم فکر می‌کنم که

چگونه پیش برود. زمانی که کاملاً به نظرم جا افتاد، دیگر سعی می‌کنم خیلی غریزی با آن برخورد کنم. در دیدبان نکاتی که بچه‌ها دیده بودند برای من مهم بود. دقیقاً یک جاهایی بود که من بی‌تعارف گریه می‌کردم و تند تند می‌نوشتم و آنجایی هم که نمی‌توانستم، ضبط می‌گذاشتم و با خودم حرف می‌زدم و دیالوگهای افراد را می‌گفتم. کار بدین صورت شکل گرفت. قضیه به این صورت نیست که من بخواهم فنی حرف بزنم، چرا که به قضیه دودوتا چهارتا نمی‌توانم نگاه کنم؛ نفس قضیه دودوتا چهارتا نیست. به خاطر همین ممکن است که یک اشکالاتی هم داشته باشد. امّا در مورد آن لحظات که ذکر شد به نظر من اینجا اوج حرف است. درست مثل شب حمله‌ای که انسان می‌نشیند و دعا می‌کند و برای ورود به آنجا باید یک پالایشی در انسان ایجاد شود. البته در حال حاضر این چنین تفسیر می‌کنم و اصلاً در آن موقع این چنین به قضیه نگاه نکردم. خلاصه در این لحظات «عارفی» باید پالایش شود و بعد وارد منطقه شود و در نتیجه نکات اوّل فیلم که خمپاره مطرح شد و چیزهای دیگری که دل‌مشغولی خود من بود و دلم می‌خواست که این طور طرح شود.

□ این فیلمنامه ظاهراً دو «اپیزود» بود؟

■ دو اپیزود به آن معنا نبود. من دو سه تا کار به همین شکل داشتم که نمی‌توانستم برای کار بلند آنها را بپرورانم و با این ذهنیت هم نمی‌خواستم بروم که خدای نکرده آن را کش بدهم. چون اینها به نظرم لحظات خوبی بود و بنا به مسائلی که پیش آمد کار شکل اصلی خود را نگرفت. یکی از آنها «دیدبان» بود و دیگری «فرمان موج» و یکی هم گذاشته بودم که در حین کار بدست بیاید. مثلاً در ارتباط با «فرمان موج» من در حملات موشکی که یک موشک نزدیک «پامنار» خورد، به محل رفتم برای دیدن لوکیشن. قضیه را آن‌چنان آرمانی می‌دیدم که نمی‌توانستم به آن شک کنم. حتّی در این رابطه برای دیدن لوکیشن تا «فاو» هم رفتم و مکانها هم انتخاب شد. امّا در رابطه با تصویب آن، یک عده تصمیم گیرنده این مسائل آن قدر ما را بالا و پایین کردند و از ما امضاهای مختلف گرفتند و امروز و فردا کردند که دیگر دل و دماغ کار برایمان نماند و وقتی هم که اجازه کار را دادند که ما اکثر عوامل را از دست داده بودیم و به همین خاطر هست که فیلم یک کمی کوتاه است.

□ در فیلم دیدبان شاهد لحظات بسیار خوبی هستیم که بی‌سابقه است. یکی آن صحنه‌هایی است که دیدبان در شخصیت ابتدایی خود، در میان انفجارات متعدّدی که در اطراف صورت می‌گیرد، عکس‌العملهایی از قبیل خم شدن، ترسیدن و... از خود نشان می‌دهد و بعد رفته رفته، شخصیت او شکل می‌گیرد و با برداشتن گامهایش از او یک جمعیتی تداعی می‌شود و بخصوص لحظات اوج فیلم که دیدبان در آن بن‌بست خاکریز، گرای خودش را می‌دهد و مقاومت می‌کند که خیلی آنها را زیبا ساخته‌ای، و اینها همه شخصیت جبهه‌ای دیدبان است. امّا در طرف دیگر قضیه هیچ اطلاعی از شخصیت پشت جبهه‌ای دیدبان اعم از این که او کیست، کجایی است، و شاید هم...

■ یک چیزی که در این فیلم برایم مهم بود این بود که فیلم مکان واحدی داشت، زمان واحدی داشت و موضوع واحدی داشت، چیزی که معمولاً در کارهای کلاسیک وجود دارد (زمان، مکان، موضوع واحد). من با این ذهنیت سعی کردم که از آنجا خارج نشوم وگرنه در زندگی «شهید عارفی» یک چیزهایی بود که می‌طلبید در آن لحظات از آنجا به زندگی خصوصی‌اش نگاهی داشته باشیم. ولی من دیدم که اسطوره شدن او، همین جا بهتر جا می‌افتد.

□ آیا لحظاتی بوده که در فیلمنامه نبوده و در هنگام فیلمبرداری به آن رسیده باشی؟

■ بله، حقیقت این است که برای مطرح کردن قضیه آخر فیلم، یعنی شهادت دیدبان به طرز عجیبی می‌ترسیدم. طرز بیان این که یک نفر به فیض شهادت نائل شود، آن‌قدر ظریف است که اگر در جای خودش بیان نشود، خدای نکرده معنای حماقت را ممکن است بدهد. واقعاً این تنها فیلمنامه‌ای بود که نفس مرا گرفت، چرا که نگران بودم مبادا ضربه‌ای به شخصیت دیدبان و قضیه شهادت او وارد شود و در ذهن تماشاگر این متبادر شود که عمل دیدبان خطاست یا این که چرا در آن موقعیت گرای خودش را می‌دهد. به هنگام فیلمبرداری در سر صحنه، یک نشانه‌هایی به ذهنم می‌رسید که توسّط آنها به موضوع نزدیک می‌شدیم مثل صحنهٔ خمپاره و آر.پی.جی و...

□ یکی از صحنه‌های به یاد ماندنی فیلم صحنه‌ای است که آر.پی.جی زن با آن جثه بزرگ خودش به اصطلاح چرخ می‌خورد و خودش را آماده شلیک می‌کند و هنگام چرخش یک سری عراقی فرار می‌کنند و وقتی برمی‌گردد آنها به جلو می‌آیند و این حرکات با یک ریتم زورخانه‌ای همراه می‌شود. این صحنه را چگونه پرورانده‌اید؟

■ من هنگام نوشتن فیلمنامه به این مسئله برخورد کردم که یک آدم اگر تنها به جلو برود و با چندین تانک و سرباز برخورد کند، چگونه حالتی دارد و زمان آن لحظه برای او چگونه است. اصلاً نمی‌توانستم ثانیه را به این شکل ببینم. مثل آنهایی که در حال غرق شدن هستند: در این لحظات تمام زندگی، خوبیها و بدیها جلوی چشم انسان می‌آیند و می‌روند، ولی بعد که انسان نجات پیدا می‌کند، متعجّب می‌شود که این همه صحنه‌ها را چگونه در چند لحظه دیده است. من هم لحظات این آر.پی.جی زن را می‌خواستم در عالم سینما بیان کنم و تنها راه‌حلّ آن کش دادن فیلم و لحظات آن بود که زمان آن را یک و یک نشان ندهم و یک حالت سه و یک را برای آن در نظر گرفتم. دلم می‌خواست یک رقصی بکند. نظری را که دستیارم آقای سلطانیان در این مورد بیان کردند نیز در آن دخیل کردیم. نظر ایشان این بود که این حالت، رقص سماع دراویش باشد بهتر است که ظاهراً به حرکات پهلوانی خورد. ولی نظر اصلی من آن حسّ دراویش هنگام رقص سماع بود که سعی کردیم میزانسن‌ها و حرکاتی که به او می‌دهیم، از رقص سماع گرفته شده باشد و الحمدلله موزیسین نیز ریتم آن را خوب درآورد. در آن موقع به ما

می‌گفتند: «آقا اینجا داری سام پکین‌پا می‌شوی، اسلوموشن چه معنا دارد، این فضاها چیه که در آوردی؟!» و این که: «حالا نمی‌شود بیایی و ۲۴ فریم فیلمبرداری کنیم. بعداً در لابراتوار اگر لازم بود اسلوموشن می‌کنی و...» و بالأخره فیلم را ۷۵ فریم فیلمبرداری کردیم و این لج کردن من فکر می‌کنم خوب بود. در اینجا می‌خواهم یک نصیحتی به دوستانی که می‌خواهند کار کنند بکنم که در این مواقع به لحظاتی می‌رسند که به آن ایمان دارند، اعتقاد دارند، آن را دیگر نباید ول کنند. مثلاً من به خاطر گوشزد دوستان که این صحنه‌های آر. پی. جی زن و دویدنها خوب در نمی‌آید، این صحنه‌ها را صحنه‌های حذفی به حساب می‌آوردم ولی بعداً دیدم که از صحنه‌های خیلی خوب فیلم به‌شمار آمده که تا حدودی عروج این آدمها را رسانده است.

□ در مورد عوامل دیگر چه؟

■ در این فیلم من سعی کردم کسانی را که در تصاویر تأثیر مستقیم دارند طوری انتخاب کنم که قضیه را لمس کرده باشند. مثلاً با اینکه با فضای جبهه و نظامی آشنا بودم، دو تا مشاور نظامی به طور دائم داشتم و آن‌قدر به کار آنها اهمیت داده بودم که حتی حق وتوی بازیها را داشتند. با اینکه اصلاً فیلم کار نکرده بودند و به روال آن آشنا نبودند، امّا حس کار را می‌دانستند و به همین لحاظ هم تمام اجزای صحنه و درست کردن خاکریزها و کنترل آنها را به آنها واگذار کردیم. مشاورها به این گونه بودند و حتی من یک دیدبان آورده بودم و سناریو را برای او می‌خواندم که دیالوگهای دیدبان را بگوید. او در تمام لحظات فیلمبرداری در آنجا حضور داشت که کار خوب در آید. به هر صورت، برخلاف آنهایی که می‌گویند اینها آدم را بسته می‌کند و هنرمند نمی‌تواند خوب کار کند، این مشاورین در پیشبرد قضایا خیلی مؤثر بودند. و امّا در مورد بازیگرها من نمی‌خواستم به طرف بازیگرهای حرفه‌ای بروم چون این کار نیاز داشت که چهره‌ها ناشناس باشند. برای همین لازم بود که یک نفر از این افراد بازی بگیرد و با آنها تمرینهای لازم را بکنند که این کار را به آقای سلطانیان محوّل کردیم که اگر این کار را نمی‌کردیم، کار خیلی ضربه می‌دید. مطلب دیگر در مورد صدا بود که درفیلم دیدبان آقای روشن به کلّ کار روح دمیدند و آن را زنده کردند و اگر کسی مثل او پشت قضیه نبود، مطمئناً این چنین در نمی‌آمد. در مورد مونتور هم چون من می‌خواستم بیشتر در محضر آقای محملباف باشم، ایشان را انتخاب کردم. هرچند که از جهت ریتم و ذهنی ما با یکدیگر فرق داریم چون او ریتم تندی دارد و من نسبتاً کندتر از او هستم.

□ فیلمنامه آینده‌ات چیست؟

■ در حال حاضر مشغول نوشتن فیلمنامه‌ای با عنوان «پهپاد» هستم که موضوع آن در مورد خلبانهایی است که در جبهه‌ها دوشادوش رزمنده‌ها نبرد می‌کردند و در عین حال هواپیماهای بدون سرنشین را در خط مقدم جبهه هدایت می‌کردند. در کار اینها من عناصر خیلی زیبایی دیدم که ان‌شاءالله با تحقیق بیشتر در حول و حوش آن امیدوارم یک کار جدی و خیلی خوبی به دست آید. واقعاً در حال حاضر نشستن جایز نیست و باید کار کرد و ایثارها و لحظه‌هایی را که در جبهه‌ها بوده باید دوباره زنده کرد.

□ اگر در مرحله اکران، فیلم دیدبان با استقبال مردم مواجه نشود، با این عدم استقبال چگونه روبرو می‌شوی؟

■ من هنوز در مرحله سیاه مشق هستم و هنوز هم در حال یادگیری و آشنایی با فیلم هستم. امّا در مورد اکران یک خاطره بدی دارم، چرا که در مورد فیلم «هویت» چوب آن را خوردم که نمی‌دانم چرا باید این بلا به سر من و امثال من بیاید. قضیه از این قرار بود که فیلم هویت را دوستان تلویزیونی قبل از اکران در سینما به نمایش گذاشتند و جنبه مالی آن را هیچ رعایت نکردند. ما رهگشا شدیم برای یک عده دیگر که الان قبل از پخش فیلمشان در خود تلویزیون تبلیغ می‌شود و در سینما هم اکران می‌گیرند. بعد از گذشتن ازاین مراحل، در تلویزیون آن را پخش می‌کنند. حالا منظور از پیش کشیدن این مسئله این بود که من تا به حال با مخاطبان خودم به طور جدّی برخورد نداشته‌ام که بدانم در موقع اکران، چگونه با آن برخورد می‌کنند و امیدوارم که این فیلم مورد استقبال آن قشری که مخاطب من هستند، واقع شود و اگر هم نشد، غصّه نمی‌خورم چرا که در ابتدای راه هستم و سعی می‌کنم بیشتر از این زحمت بکشم.

□ من می‌خواستم راجع به جایگاه سینمای ایران بعد از انقلاب در عرصه سینمای جهان صحبت کنی. وظیفه فیلمسازان ما در این خصوص چیست؟

■ حقیقت این است که انقلابی با شناسنامه ده ساله‌اش روبروی ماست که هشت سال آن را در جنگ گذرانده است. حال اگر فیلمسازان ما از این هشت سال چشم‌پوشی کنند و آن دو سال را در مدّ نظر قرار دهند، بی انصافی است. من به هیچ عنوان نمی‌توانم از این مطلب دست بکشم، چرا که این جنگ، جنگ ارزشها بوده است. اگر هم زمانی از این مسیر خارج شوم، امیدوارم که خداوند مرا به خود آورد. اگر واقعاً هنرمندی نخواهد اینها را بگوید و این برهه از انقلاب را قطع کند و اصلاً نبیند، چه می‌خواهد بگوید؟ چه کاری می‌خواهد انجام بدهد؟

□ بهترین فیلم داستانی و مستند جنگی که دیده‌ای چه بوده؟

■ کلیه فیلمهای «روایت فتح» را به خاطر حسّی که در کلّ این مجموعه حاکم است می‌پسندم، بخصوص «پاتک روز چهارم» که در میان آن فیلمهایی که من دیده‌ام بهترین بوده است و در مورد فیلمهای جنگی داستانی فیلم «پرواز در شب» آقای ملاقلی پور به لحاظ نزدیکی فضا و محیط فرهنگی فیلم با محیط جبهه، از بهترین فیلمهاست که توانسته آن محیط را منعکس بکند.

□ یکی از فیلمهایی را که به عنوان یک فیلم خوب (خارجی یا ایرانی) در ذهنت مانده نام ببر.

■ فیلمی به نام «برادر خورشید، خواهر ماه» از یک فیلمساز ایتالیایی که نوع طرح مسئله و لطافت خاصّ آن در من تأثیر گذاشته و در یک گوشه از ذهن من نقش بسته است و به هیچ‌وجه نمی‌توانم از آن خلاصی یابم.