سینمای مستند

دنباله گفت‌وگو با فرهاد مهرانفر

خشونت رشد یابنده

محصصی: البته من قضاوت نهایی نمی‌کنم، ولی به هر حال برای اینکه به هر حال بهتر فضای کار شما برای خواننده روشن شود مثالی خارج از تمام فیلم‌های خودتان می‌زنم. در این نوع سینما که شما در آن گام **می‌زنید**، دنیای فیلم‌هایی مثل **درخت جان**، کسان زیادی در فرنگ فیلم می‌سازند، **تارکوفسکی**، **پاراجانف**، **برسون**. در فیلم‌های برسون می‌بینیم که او اکسیون را نشان نمی‌دهد، و او معتقد است که باید کاری بکند که بیننده اکسیون را در ذهن خود بسازد. در فیلم **پول**، قبل از اینکه بدل شدن جوان از یک فروشنده معمولی به یک قاتل را ببینیم، یک نمای کلیدی درخشانی را می‌بینیم؛ وقتی جوان با صاحب کارش درگیر می‌شود، نمای بستهٔ دستش را از نیم‌رخ می‌بینیم که دست در یک حالت شوک، بدن صاحب کار را هل می‌دهد و ناروی حالت دست پس از ضربه می‌ماند، ولی صدای پرت شدن صاحب کار و خرد شدن شیشه و باقی قضایا را می‌شنویم. در چنین نمای نمادینی، در خود مفهوم **خشونت رشد یابنده** را دارد، خشونتی که برای آن انتهایی متصور نیست. به کار شما در فیلم **زیران** برگردیم که قاعدتاً متعلق به این نوع سینماست: در آن صحنه مورد بحث و با این دیدگاهی که از این نوع سینما مطرح کردم، از یک نقطه نظر کمال طلب، به نظر می‌آید فیلم نقصان‌هایی دارد. نظر شما چیست؟

مهرانفر: برسون به یک تعریف و یک ساختار مشخصی در آن صحنه و دیگر بخش‌های فیلم از عمل دراماتیک رسیده بود. نقطه نظر روشنی از حضور بازیگر، جنس بازی و برخورد با مسئله عمل دراماتیک داشت. ولی در این سینما من معتقد نیستم که دقیقاً همان راهی را که برسون رفته، این سینما هم دارد می‌رود. هر چند پرهیز می‌کنم از وارد شدن در تقطیع لحظات اکسیون در کار خود - حتی در فیلم «**بره‌ها در برف**...» سقوط یک جوان از درخت تنها در ذهن دخترک تداعی و ساخته می‌شود و چیزی را از سقوط نمی‌بینیم - در صحنه شکار آهو در «درخت جان» نیز با تعلیق و ایهام کوشش کرده‌ام هیچ‌گونه ضربه‌ای به آهو نشان ندهم؛ ولی اینکه چقدر من باید بیش‌تر از نمایش جزئیات پرهیز می‌کردم و یا اینکه چقدر باید به این مسئله به طور نمادین نزدیک می‌شدم یا نه، این در واقع برای من حکم یک نوع تجربه‌اندوزی را دارد. نمی‌توانم بگویم به حس و ذهنیت کاملی از شیوه بیانی در این نوع سینما رسیده‌ام، ولی به طور کلی اعتقاد دارم که در این نوع سینما که روح لطیف‌تری دارد نهایتاً باید از بیان این جنس خشونت‌ها به صورت مستقیم پرهیز کرد و توسل به نمادها و سمبل‌ها راه بهتری برای عمق بخشیدن به صحنه و کمک به بیننده برای گستراندن صحنه در ذهنش، می‌باشد.

■ پس معتقد هستید که باید کلیدهایی را به بیننده داد تا بتواند آن صحنه را در ذهن خود بسازد.

● معتقدم که بیننده باید با شماها و او همنوا بشود و در بازسازی آن بخش‌هایی از فیلم که کارگردان نشان نداده، شرکت بکند و تماشاگر تفسیر و تعبیر شخصی خودش را به آنچه که دیده اضافه می‌کند.

■ به نظر می‌رسد سینمای شما بیش‌تر سینمای میزانسن باشد تا

موشک کاغذی

سینمایی که متکی است به تدوین. نظر شما چیست؟

● - من معتقد به یک تکلیف نهایی نیستم و اعتقاد دارم فضا و موضوعی که می‌باید بیان شود، خودش جنس خودش را تعیین می‌کند. در مواردی متکی هستم به میزانسن، و خرد کردن نماها هم باورپذیری و هم ارزش زیبایی شناختی کار را می‌شکند؛ و در مواردی معتقدم که صرفاً با ساختار متکی به تدوین است که می‌شود به آن حس و آتمسفر موجود نزدیک شد. در درخت جان هم این دوگانگی را می‌بینید- همچنان‌که در کارهای قبلی‌ام نیز مشاهده می‌شود - در بخش عروسی یک مقطع متکی به تدوین رامشاهده می‌کنید و در مواردی هم می‌بینید که کار متکی است به میزانسن. اینکه کدامیک باید قطعی باشد، از نظر من نوعی نگاه بسته و محدود به کار هنری است و شایسته برخورد با هنر و کارهنری نیست.

■ - به نظر می‌رسد جاهایی که در واقع اوج یک جریان یا فرآیند هست و حس لحظه، حس اتفاق‌های خیلی سریع هست/به برش‌های کوتاه و تندرو می‌آورید، ولی در اغلب جاها، سعی می‌کنید که بیش‌تر روی اجزای نماهای ثابت و بلند کار کنید و بیش‌تر به میزانسن متکی می‌شوید. مثلاً در صحنه قطع درختان و کشته شدن قهرمان داستان و یا صحنه‌های کشتی مردان و جنگ ورزاها، این ضرباهنگ تند را در تدوین می‌بینیم، ولی در همان صحنه عروسی زمانی که دختران دور وبر عروس دف می‌زنند، این ضرباهنگ تند جایش را به ریتم آرام‌تری - در تدوین - سپرده است. آیا این نتیجه‌گیری از نظر شما درست هست؟

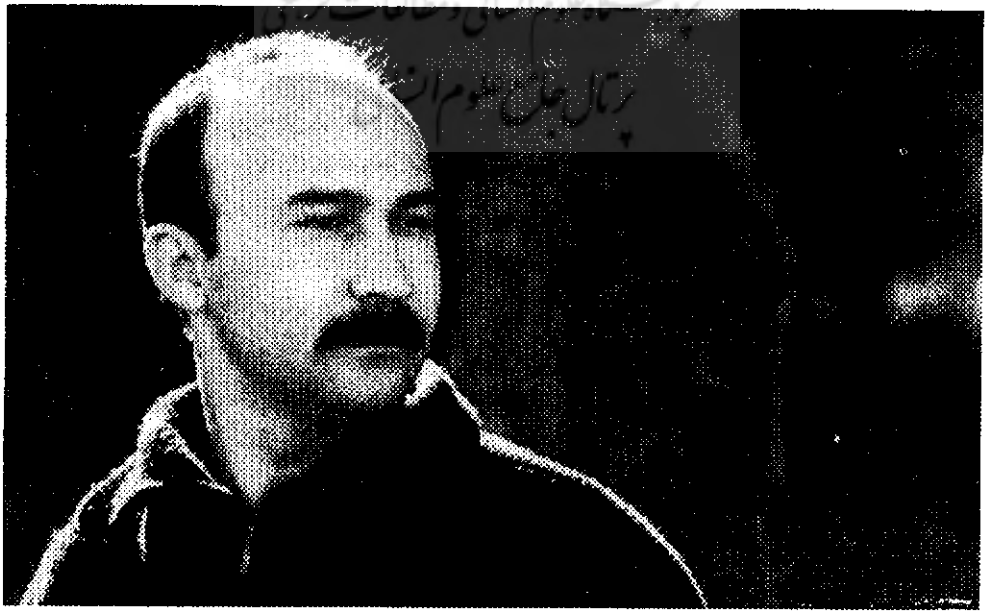
● - در فصل عروسی یک ضرباهنگ شتاب یابنده را شاهدیم. دف با ریتم آرام‌تری، تمپوو ریتم کار را تعیین می‌کند، به تدریج با تجمع عناصر متضاد در این فصل تنش در صحنه افزایش می‌یابد و به همان ترتیب از صحنه‌های ایستا دورتر می‌شویم و به نماهای کوتاه‌تر نزدیک می‌شویم، هم‌زمان با آن دف هم ضرباهنگ سریع‌تری پیدا می‌کند. از یک ایستایی به تدریج به یک شکل شتاب‌دار نزدیک می‌شویم، و در پایان با فرار دو اسب. مجدداً به سکون و آرامش برمی‌گردیم.

■ - فیلم «درخت جان» به نظر می‌آید مجموعه‌ای باشد از فیلم‌های مستند قبلیتان ، تا آنجا که می‌توانم برآورد کنم فیلم‌هایی مثل **طالش، بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند، زیران، من و پرنده‌هایم** و احتمالاً **ذغالچزان و دختر کوه‌های شقایق**. در این مورد توضیح‌تان را بفرمایید.

● - فیلم درخت جان به نوعی جمع‌بندی مجموعه تجربه‌ها و حس و حالی بود که در طی ده سال گذشته نسبت به این منطقه داشتم و کارهای قبلی‌ام چه بسا اتودهایی بود با این هدف که من به یک شناخت نسبی از ارزش‌های زیبایی شناختی منطقه و مضمون‌هایی که مد نظر من بود دست پیدا بکنم. این فیلم کاسه‌ای است که مجموعه مستندهای قبلی‌ام در مورد طالش را در خودش جای می‌دهد، ضمن این که می‌تواند هیچ کدام از آنها نباشد، هم به لحاظ مضمون و هم به لحاظ نگاه دوباره به ساختارهای قبلی می‌تواند یک تجربه جدید محسوب شود. ولی شما به هر طریق ردپای خیلی از کارهای دیگرم را در طالش در این فیلم دنبال کنید و علاوه بر فیلم‌هایی که گفتید فیلم‌های کوئچ و ریشه‌ها، از منابع اولیه این فیلم می‌توانند به حساب بیایند.

■ - حتی بعضی از نماهای این فیلم مرا به یاد فیلم طالش می‌اندازد، مخصوصاً نماهای اولیه آن فیلم از مردان سیاه‌پوش با کلاه‌های محلی‌شان و آن حالت رازآلوده‌ای که بود. اما با دیدن این فیلم آدم احساس می‌کند که با کل گروه فیلم‌برداری امروز به مدد ماشین زمان به حدود ۲۰۰ سال پیش برگشته‌اید و یک مستند داستانی از زندگی طالش‌های آن زمان ساخته شده است. هر چند همه چیزها در این فیلم بازسازی شده است، اما ساختار اصلی آن مستند است. نظر خودتان چیست؟

● - من در مجموع فیلم‌های خودم را در حوزه مستند ارزیابی می‌کنم، هر چند که بعضی از این کارها در نحوه بیان، به بیان روایی سینمای دراماتیک نزدیک شده، ولی همچنان معتقدم که وجوه کار و ارکان کارهای من، متعلق به سینمای مستند است. چنان‌که گفتید



فرهاد مهرانفر

ما برای این که بتوانیم بخشی از این داشته‌های ارزشمند از آیین‌های موجود منطقه را تکمیل بکنیم و به شکل مناسب‌تری عرضه بکنیم، ناگزیر از بازسازی بودیم. خیلی از لباس‌ها و پوشش‌ها در مراسم و آیین‌ها، طی گذشت سال‌ها، به یغمای زمان رفته و به فراموشی سپرده شده، و به دلیل غیر قابل دسترس بودن و دور بودن از منطق زندگی امروزه، پیوسته در حال از یاد بردن هست. ما ناگزیر بودیم که این‌ها را بازسازی بکنیم و در این بازسازی هم کوشیدیم که شکل اصیل و واقعی خودش را در گذشته، بیابیم و تصویر کنیم. با همه تلاش‌هایمان برای بازسازی‌ها، این امر، چیزی از ارزشهای مستند فیلم کم نمی‌کند و هر جامعه‌شناس و پژوهشگر دیگر می‌تواند با نگاه به این فیلم، وجوهی از اتفاقات و داشته‌های گذشته را استنباط کند و دریافت‌های خودش را اخذ کند.

□ - می‌شود بیشتر توضیح دهید که چه چیزهایی را بازسازی کردید؟

○ - موارد بسیاری هست، مثلاً پرچم‌هایی را که در عروسی در دست خانم‌ها می‌بینید، یکی از مراسم قدیم در جشن‌های طالش‌ها آوردن «بروم» یا هدیه به مراسم بود. این درکل طالش به فراموشی سپرده شده و تنها در یک روستای کوچک در حوالی شاندرمن هنوز در ایام عروسی این هدایا که بر تیرک‌های بلندی به صورت پرچم آویخته می‌شود، توسط زن‌های خانواده داماد برای طایفه عروس آورده می‌شود وکسانی که در طی عروسی زحماتی برگردنشان هست مثل آشپز، نوازندگان، کشتی‌گیران و غیره، در پایان عروسی دریافت کننده این هدایا می‌باشند. ما ناگزیر بودیم که این مراسم را در حد وسیع‌تری احیا و بازسازی بکنیم، به طوری که مردم منطقه‌ای که فیلم در آنجا ساخته می‌شد. می‌گفتند این مربوط است به مثلاً ۵۰ سال پیش. خوب، اگر ما یک نگاه مستند واقع‌گرا می‌داشتیم، خیلی از این آدمها را که شما در فیلم با لباس‌های بومی مشاهده می‌کنید، در واقع و امروز با لباس نو و شهری، با مرکب‌های ماشینی (موتور سیکلت) باید می‌دیدید. اما به طبیعت آن فضا و ارزش‌های موجود در گذشته از میان می‌رفت. به ناگزیر می‌بایستی بخشی از واقعیت را تحریف کرده و بخشی را بازسازی می‌کردیم تا بتوانیم به آن ذات و موجودیت اصیل گذشته‌اش بیش‌تر نزدیک شویم. در این اغراق‌ها و بازسازی‌ها، چیزی از نفس مستند آن پدیده کاسته نشده، تنها در ارتقای حس زیبایی‌شناسی پدیده‌ای که در حال تهیه فیلم آن بودیم، کوشش خود را به خرج دادیم.

□ - آیا موارد دیگری هم بود که ناچار از بازسازی بودید؟

○ - در فصل نخست که شکار آهو شروع می‌شود، یکی از آن واقعیت‌های مذموم مناطق دور افتاده چهره می‌کند. در هنگامه برف و در شرایطی که پستانداران وحشی ناچار می‌شوند که به محل‌های سکونت انسان‌های بومی نزدیک شوند و به خاطر تنگنای گرسنگی، شرایط مناسبی برای عده‌ای سودجو فراهم می‌کنند تا آنها را به سادگی شکار کنند. حتی در همان سال گذشته که فیلم را در آنجا می‌ساختیم، سازمان محیط زیست گیلان از بومیان تقاضا کرده بود که آهو و دیگر حیوانات وحشی را که به خاطر برف و گرسنگی به آنها پناه می‌آورند، شکار نکنند. در بخش اول طبیعی بود که نمی‌شد که به صورت واقعی و مستند به حیوان گریز پایی مثل آهو به راحتی دست یافت. در نتیجه می‌بایستی فضا را به نوعی بازسازی می‌کردیم. صحنه شکار آهو یک صحنه بازسازی شده و تحت کنترل بود و هدف ما هم این نبود که کشته شدن یک آهو را نشان دهیم. فصل پایانی، فصلی است که بیش‌تر بر روی تخیل بنا گذاشته شده است؛ هر چند که قطع بی‌رویه درخت یکی از دلایل فروپاشی روابط انسان‌های بومی با طبیعت است، ولی در شکل ساختاری که در فیلم هست، ناگزیر بیش‌تر متکی به تخیل و شکلی از ساختار هست که آن منظور کلی را قرار است به صورت سمبل بیان بکند. قطع درخت یک واقعیت است ولی به آن شیوه که در فیلم دیده شده، متکی به یک روایت نمادین و سمبلیک است.

□ - آن صحنه یک مقدار آینده‌نگرانه به نظر می‌آید. بعضی نماها دقیقاً منطبق هست با نماهای قطع درختان. در «**من و پرنده‌هایم**». کاملاً مشخص هست که درخت نه با داس که با اره موتوری قطع شده. آیا این عمدی است؟

○ - قطع. آن‌گونه که در درخت‌جان می‌آید به فانتزی نزدیک می‌شود که ما ببینیم که درخت‌ها خود به خود می‌افتند. این، به نوعی تمثیلی است از واقعیت امروز که درختان دارند بریده می‌شوند و طبیعت به سرعت دارد تغییر می‌کند. منطقی هست که تماشاگر آن نحوه سقوط و آن مرگ را باور نکند. ولی من معتقدم که تماشاگر در آن لحظه خودش را با کمی تخیل همراه می‌کند و می‌پذیرد که نابودی طبیعت به هر طریق عوارض متقابل دارد و منجر به نابودی خود انسان هم می‌تواند بشود. اثر فیلم‌های گذشته مثل «من و پرنده‌هایم» و «**ریشه‌ها**» در این فیلم مشهود است. اما در من و پرنده‌هایم،نگاه من یک نگاه معاصر است، یعنی قطع درخت با اره موتوری، ولی در این فیلم از آنجا که اره موتوری در آن مقطع تاریخی وجود ندارد، نمایش قطع درخت با اره موتوری فضا را بهم می‌زند، ولی از شکل مقطع درختان که با اره موتوری بریده شده نمی‌شد پرهیز کرد، من هم البته زیاد حس نمی‌کردم که می‌بایستی حتماً نمایش بدهیم که درخت با تبر قطع شده نه با اره موتوری. اصراری در نمایش دقیق‌ترین جزییات نداشته و ساختار صحنه هم یک مقدار فانتزی بود و کل کار در اینجا می‌طلبید که حل و فصل قضیه را به عهده تماشاچی بگذاریم.

□ - اتفاقاً ارتباط جالبی این صحنه با صحنه مشابهش در من و پرنده‌هایم دارد، ولی با این تفاوت که در آن فیلم دو عدد تخم پرنده تا آخر حفظ می‌شود، ولی در این‌جا این تخم‌ها شکسته می‌شود، این البته یک بده و بستان شخصی است میان فیلم‌های خود شما و اگر بیننده آن فیلم را هم دیده باشد، کاملا حس می‌کند که این تخم‌های شکسته چرا در اینجا آمده است. آیا چنین نیست.

○ - آن تخم‌های پرنده در من و پرنده‌هایم، نقطه اتکاء و امید نسل جوانی است که علی‌رغم شرایط تیره و سیاه پیرامون و معیشتش دارد زندگی می‌کند. آن تخم‌ها نمادی است از تولد دوباره، باروری و زایش مجدد. در درخت جان، ما یک گذر فصل‌ها را داریم، فیلم از زمستان شروع می‌شود و با زمستان پایان می‌یابد. من معتقدم که تکامل تاریخ یک تکامل چرخشی و حلقوی است، و براساس این منطق، معتقد به بهاری هستم که پس از ان زمستان فصل پایانی فیلم، می‌آید. نگاه مادر و نگاه کودک در پایان فیلم به جهت صدای مبهم پرنده‌ای است که از دور دست شنیده می‌شود، در واقع همان نقطه اتکاء و امید برای آینده‌ای است که احتمال احیای آن توسط انسان می‌رود.

□ -این یعنی پاسخی به آن نما که در صحنه قطع درختان می‌بینیم که تخم‌ها له شده‌اند؟

○ - آن صدای پرنده‌ای در دور دست نویدی است از همان تخم‌هایی که در من و پرنده‌هایم حفظ شده بود.

□ -در مورد موسیقی فیلم بگویید. در اینجا به کرات، کرنا را می‌بینیم، همچنان که در زیران، تنها در یک سکانس کرنارا می‌بینیم، منتها در زیران کرناها فقط برای عزا نواخته می‌شوند. ولی در اینجا، هم برای عزا نواخته می‌شود هم برای عروسی، برای من این امر جالب بود، زیرا کرنا را تنها در لاهیجان آنهم فقط در روز عاشورا دیده بودم.

○ - به طور کلی راجع به استفاده از این سازهای مهجور کمی بیش‌تر توضیح دهید و از طرف دیگر در صحنه عروسی می‌بینیم که دف می‌زنند، دف بیش‌تر در کردستان و اصولاً در خارج از گیلان دیده می‌شود در این باره هم کمی توضیح دهید.

○ - کرنا یک ساز هشدار دهنده است، و بیش‌تر در مناطقی که ارتباطات مناسبی به توسط جاده وجود نداشت، به کار برده می‌شد. وقتی کرنا به صورت جمعی نواخته می‌شد، صدایش می‌توانست تا دور دست‌ها هشداری باشد برای فراخوانی، دریافت کمک و هرگونه تجمع. در نواحی کوهستانی آلپ هم سازی مشابه کرنا توسط چوپان‌ها استفاده می‌شود. در اینجا در سه فصلی که می‌بینید کرنا به نوعی هشدار دهنده است، و فرا می‌خوانند، ملودیک نیست. در مورد دف باید بگویم ساز بومی جلگه گیلان نیست، ولی در مناطق کوهستانی و طالش که به نوعی قرابت و نسبت بعیدی با مناطق غرب کشور به ویژه کردستان دارد، و طوایفی از اقوام کرد و به ویژه نقش‌بندیه در منطقه حضور منسوسی دارند، این ساز، ساز مهاجری بوده که توانسته در موسیقی منطقه طالش سابقه مهمی از خود به جای بگذارد. دف در مجالس زنانه بیش‌تر در عروسی‌ها، بسیار نواخته می‌شد. و البته امروزه کمتر به کار گرفته می‌شود.

□ - فیلم برای من نمایشگر توفیق در ایجاد یک زبان سینمایی ویژه برای خودتان است که در آن از بازی به مفهوم رایج در فیلم‌های داستانی خبری نیست. افزون بر آن احساس می‌کنیم یک فضای اثیری در فیلم وجود دارد، فضایی که در برخی فیلم‌های شما و به طور مشخص در **بره‌ها در برف**... وجود دارد. آیا این فضاسازی را جزء لاینفکی از زبان سینمایی ویژه‌تان به حساب آوریم؟

○ - نگاه من به سینما و آنچه بیش‌تر در درخت جان عینیت یافته، از نظر من تعریف روشنی ندارد، ولی معتقدم که تلاش این نوع سینما، کشف قابلیت‌های این هنر و رسیدن به عرصه‌های جدیدی از بیان است. سینمای تجاری ما امروزه دارد از ناحیه ضعف و کم خونی خودش ضربه می‌بیند و دچار خسارت می‌شود. عدم توجه این سینمای تجاری به گستردگی زبان سینماست که سبب این ضعف و کم‌خونی شده است. سینمای متفاوت و فارغ از دغدغه گیشه است که می‌تواند در راه کشف آن قابلیت‌ها گام بردارد. در این کار نه به قصد تقلید و نگاه به تجربیات انجام شده، بلکه به قصد تبعیت از ندای قلبی خودم دست به کار شدم. اگر حسی را شما در این فیلم دریافت می‌کنید، به نوعی تبلور تصور و تخیل خود من برای روایت این گونه مضامین مورد نظرم بوده است. و از آنجا که معتقدم سینما بیش از هنرهای دیگر به شعر نزدیک است و خود من احساس می‌کنم که در این چهارچوب بیش‌تر خودم هستم، پس بیان و فضای فیلم متأثر از این نحوه تخیل و تفکر من شده است.

□ - در این فیلم گذشته طالش را نشان داده‌اید و آنچه را که به ارزش‌های کهن زندگی آن مردم و منطقه بر می‌گردد در حالی که در مستندهای قبلی‌تان، وضع کنونی آن منطقه و مردمش را نمایانده‌اید. آیا می‌توان در آینده فیلم دیگری (مستند سینمایی) را از شما انتظار کشید، که در آن مردان سوار بر مرکب‌های آهنین، کوهستان‌های طالش را پشت سر بگذارند، در حالی که لباس‌های امروزی به تن دارند و...؟

پشت صحنه درخت جان

○ - من فکر می‌کنم این قیاس به لحاظ یک‌دستی زیبایی‌شناسی شاید نتواند حس مشترک و یکسانی را در تماشاگر ایجاد بکند. اعتقادم بر این است که نقد ما به پیشرفت‌های تکنولوژیک و مدرنیزاسیون بی‌ضابطه و محروم از مدیریت صحیح در جوامع شهری و روستایی، می‌تواند در یک سری کارهای مستقل انجام شود. اما قیاس اینها آن حس زیبایی‌شناختی یک‌دست را دچار دوپارگی می‌کند. از طرفی هم معتقدم که باید به ارزش‌هایی که در گذشته داشته‌ایم، به صورت ناب و خالص رجوع کنیم، به عنوان یک خاطره درست و الگوی اولیه، پیوسته در پس ذهن خود داشته باشیم - بدون اعتقاد به درجا زدن در آن گذشته - و درنگاه به آن گذشته باید به دنبال الگوهای اولیه و مثالی در ارزش‌های کهن باشیم و این جزیره‌های کوچک انسانی، فرهنگی و ارزشی گذشته را که در سراسر کشور پراکنده است باید با پوششی که به کمک ابزار توان‌مند سینما بدان می‌دهیم، بتوانیم یک بار برای همیشه در شکل کمال یافته‌اش ثبت بکنیم. از این لحاظ به نظر من مستندی که پنجاه سال بعد وقتی که هیچ اثری از آن گونه زیست که در درخت جان دیدیم، موجود نباشد، این فیلم به عنوان یک مرجع و الگویی مثالی می‌تواند برای کار هنری و نیز کار پژوهشی، مورد استفاده قرار گیرد. در آن سال‌ها این فیلم دیگر یک کار مستند صرف به حساب خواهد آمد.

□ - فیلم‌های شما از مولفه‌هایی برخوردار است که می‌توان آنها را در یک کلام سینمای ضد قصه یا بدون داستان قلمداد کرد. در ایران کسانی مثل شهید ثالث، کیمیاوی، کیارستمی و اخیراً تا حدودی مخملباف، به این سینما تعلق داشته‌اند. با حضور خود در این دسته‌بندی مخالفتی ندارید، اینطور نیست؟

○ - من این نوع سینما را این‌گونه تعریف می‌کنم، سینمایی منهای قواعد کلاسیک سینمای تجاری. بیان قصه می‌تواند به گونه‌ای باشد که در موآردی ساختار شکنی بکند. اعتقادم بر این است که تمام هنرمندانی که شما نام بردید به نوعی روایت و زبان ویژه خود را دارند و کوشش آنها شکستن آن مرزهای بسته سینمای تجاری و رها کردن هنر سینما بوده است. اگر ما از درک شیوه بیانی آنها عقب هستیم، این به ضد قصه بودن آن آثار بر نمی‌گردد، بلکه به جوان بودن آن شیوه بیان مربوط می‌شود. شاید در سال‌های آینده آثار این دسته از سینماگران کلاسیک محسوب شود. من معتقدم کارهای من هم شیوه بیان خودش را دارد، و نه تنها ضد قصه نیست، بلکه با وفادارای به عناصر درام، شکل دیگر و نوتری از بیان سینمایی را عرضه می‌دارد.

□ از نظر نگاه و ساختار ویژهٔ روایت خودتان را بیش‌تر به کدام‌یک از این سینماگران (ایرانی یا خارجی) نزدیک‌تر می‌دانید؟

○ - مشخصاً نمی‌توانم از کسی نام ببرم، اما می‌توانم به همه این افراد که از آن‌ها نام بردید، اشاره کنم که برای من پایگاه، نقطه اتکا، و تأمین کننده یک اطمینان و قوت قلب برای دنبال کردن را هم در سینما محسوب می‌شود، برسون، تارکوفسکی، پاراجانف و شهید ثالث، فیلم‌سازانی هستند که این اتکای به نفس را به من می‌دهند. اما اینکه چقدر تحت تأثیر آنها هستم، من فکر می‌کنم که من و همه ما به هر حال از ارزش‌هایی وام می‌گیریم و برای بقایمان بدان‌ها متکی می‌شویم ولی مقدار این تأثیر برایم روشن نیست.

□ - یک مورد که در این ارتباط مطرح می‌شود این است که تارکوفسکی، برسون و شهید ثالث تا مقدار زیادی تلخی‌های زندگی را می‌بینند و در آثارشان می‌آورند. این به معنای بدبینی و نومیدی البته نیست و فیلم‌هایشان را نمی‌توان فیلم‌های ناامیدی دانست، با این حال پیداست که این فیلم‌سازان تلخی‌های جامعه را بر نمی‌تابند و به شدت با آن‌ها مقابله می‌کنند. و در میان آنان شهید ثالث شاید به لحاظی معترض‌ترین به این تلخی‌ها باشد. اما در سینمای شما تلخی راکمتر حس می‌کنیم. نظر شما چیست؟

○ - من اصولاً آدم بدبینی نیستم، معتقدم که البته انسان در جاهایی مسیر خود را اشتباه رفته و باید آنها را اصلاح کند. منتها در بیان سیاهی‌ها و خطاها و اشتباه‌های بشر، معتقدم که نباید به شیوه مرسوم رسانه‌هایی که انسان امروز را در معرض تهاجم مجموعه‌ای از حوادث تلخ و ناکامی‌ها قرار داده‌اند، عمل کنیم. انسان امروز ذهن خسته‌ای دارد که انباشته از خبرها و شنیده‌های ناگوار روزمره‌است. او به نوعی نسبت به همه اینها بی‌تفاوت شده است. به عنوان اینکه انگیزه برای دیدن و شنیدن مجدد تمامی آن ارزش‌های پایمال شده و احیا شدنی، برای مخاطب خسته امروزی فراهم بکنیم، معتقدم که باید به شیوه‌های دیگری متوسل بشویم، شیوه‌هایی مبتنی بر آرامش و نشأت گرفته از بوم رنگینی از طبیعت و ارزش‌های انسانی. از این رو کوشش من این است که نگاهی تلخ اندیش به پیرامون نداشته باشم و اگر چشم‌اندازی را در نظر می‌گیرم که در آن اتفاق تلخی می‌افتد، در نمایش آن به شیوه خبری و گزارشی عمل نکنم.

□ - به نظر می‌آید که با دومین فیلم سینمایی‌تان، راه خود را در سینمای حرفه‌ای مشخص کرده‌اید و بر خلاف بسیاری از مستند سازان دیگر، قصد ندارید از این سینما رو برگردانید. در این باب اگر سخنی دارید بفرمایید و یا هر صحبت دیگری که فکر می‌کنید می‌باید گفته می‌شد.

○ - پوست و خون این نوع سینما را ارزش‌های مستند تشکیل می‌دهد و من برای اینکه در عرصه رقابت سینمای تجاری بقاء داشته باشم باید در این راه گام بردارم. هر چند این نوع سینما، سینمای آسانی نیست، با طبیعت و عوامل بومی کارکردن، تطبیق دادن امکانات و بودجه محدود این نوع سینما با موضوعی که در نظر داریم کاری سخت و فرساینده است، و شاید به لحاظ مالی بازتاب سینمای تجاری را در برنداشته باشد؛ با این حال معتقدم که آرامش و ماندگاری من، بسته به این نوع سینما است. با آن تعریفی که سینمای اکران از سینمای حرفه‌ای عرضه می‌دارد، من هرگز یک فیلم‌ساز حرفه‌ای نبوده و نخواهم بود و در آن نوع از سینمای تجاری انسان بسیار کم دوامی خواهم بود.

از نظر کلی می‌توان گفت که نه فقط رمز پایداری من بلکه سینمای ایران هم، توجه آن به ارزش‌های مستند خود است. حتی سینمای غرب و هالیوود هم با وجود تاریخ یکصد سالهٔ تجربه در همه انواع ژانرهای سینمایی، نهایتاً برای باور پذیری بیش‌تر، روی‌کرد مهمی به اتفاقات و موضوعات واقعی داشته و حتی جدی‌ترین فیلم‌های تجاری هالیوودی حاوی نگاه به اتفاقات تاریخ معاصر غرب است. این روی‌کرد مستند در آن نوع سینما به وقوع پیوسته است.من معتقدم که ما در سینمای قصه‌گونه تنها این امکان را نداریم که راه رفته آنها را برویم، بلکه تنها داشتهٔ ما در این فرهنگ بزرگ جهانی ارزش‌های مستند سینمای ما ست و امیدوارم که این نگاه گسترده شود و فیلم‌سازان حرفه‌ای ما هم با عرصه‌هایی که سینمای مستند برایشان می‌گستراند، در بیان آثار قصه‌گویشان، نگاه متعهدانه‌تری نسبت به پدیده‌ها و ارزش‌های مستند ملی خودشان داشته‌باشند.