درآمد

من مستندسازم. پیگیر و جدی از اواخر دهه‌ی شصت مستند می‌سازم و درباره‌ی سینمای مستند ایران می‌نویسم. اما این کتابْ خاطره‌گویی از زندگی فیلم‌مستندیِ من نیست؛ خاطره‌خوانی از این زندگی است. خیلی از خاطراتم در سینمای مستند به این‌جا راه نیافته‌اند چون در امروزِ من مواجهه و خوانش و روایتی برنینگیخته‌اند؛ مکالمه و گفت‌وگویی ایجاد نکرده‌اند. در این کتاب، خاطره‌ای اگر فرا خوانده می‌شود، در پی انگیزشی و تأملی در ارجاع و گردش ذهن امروز من با رد آن گذشته است.

این کتاب نه تاریخ‌نگاری و شرح وقایع و فعالیت‌ها و روابط و مناسبات است و نه جستاری برای بیان احوال درون و بروز مکنون. بیشتر به افکار و احوال ذهنی و تأملات منِ مستندساز نظر دارد تا به درون و حسیات منِ غیرفیلم‌ساز. پیش می‌روید و تصور می‌کنید در زندگی فیلم‌مستندیِ من انگار همه‌چیز بر وفق مراد بوده. خب، نبوده. در زندگی کاری‌ام ذهنم را درگیر موانع و چونی و چرایی آن‌ها نکرده‌ام و این‌جا هم نیازی به شرح آن‌ها ندیده‌ام. احوالِ سخت را سخت‌تر نکردن و مشت در جیب نگه داشتن در

هر شرایطی مسئله‌ام بوده است. ذهن و عین زندگی را در جست‌وجوی روزن و راهِ دررو و پیدا کردن عرصه‌های نادیده گردش داده‌ام و در نبودِ راه‌های دیگر، بیان احوال خودم را راه انداخته‌ام. خوش هم دارم از بابت پیوند و همنشینی این احوال با احوال زندگی مردم این سرزمین، که اگر قرار بود حرص‌خور، دردانديش یا حسرت‌خوار زندگی‌ها و احوال پرفشار گردش امورشان باشند، زندگی (نه فقط زنده ماندن) و زایشی در کار نبود و کلاه همه‌مان پس معرکه بود. خصلت و راز ماندگاری مردم این سرزمینْ همین دانش و فهمِ زندگی با سختی‌هاست. تاریخ و ماجراها دارد این خصلت.

این‌جا و در این کتاب می‌خواهم در تأملات، دریافت‌ها و برداشت‌ها از سی سال زندگی با فیلم مستند (۱۳۷۰ تا ۱۴۰۰) پرسه بزنم و وارسی‌اش کنم و خوانش‌هایی از این زندگی داشته باشم.

رابطه‌ی فیلم و زندگی و رفت‌وآمد میان زیست‌های این دو جهان، راهنمای من در زندگی فیلم‌مستندی‌ام بوده است: می‌خواسته‌ام زندگی به درد فیلم بخورد و فیلم به زندگی برگردد. لااقل برای خودم. در رفت‌وآمد میان این دو، مواجهاتم با جهان فیلم و سینمای مستند ایران را به بیان آورده‌ام. مستندسازها و نویسنده‌های دیگر هم روایت‌های دیگری دارند از زیست‌های متفاوت‌شان. چه خوب است این قافله راه بیفتد و دیگران هم بنویسند.

حالا و از پس این چند دهه درگیربودن با جهان مستند، فیلم مستند را بیش از هر چیز دیگر دعوت و انگیزشی می‌بینم برای رابطه‌ی فعال مخاطب با جهانِ زندگیِ فیلم، و نه جواب گرفتن از فیلم. فیلم مستندِ خوبْ مخاطبِ خواستار، پرسشگر و فعال طلب می‌کند. امیدوارم این کتاب هم میزانی از گیرایی یک دعوت خوب را داشته باشد و شما را به فضاها، پرسش‌ها و طلب‌های تازه‌ای وصل کند.

خاطره‌ای محو

اولین حضور

در پمپ بنزینی دور از شهر روی صندلی کنار راننده نشسته‌ام. شاید در ماشینی روباز. بیرون ماشین کسانی دوروبرم می‌پلکند. یادم نیست چه می‌کنند. چند ساله‌ام؟ دقیق نمی‌دانم. قطعاً زیر هفت سال. کسی قطره در چشمم می‌ریزد. همین. چیزِ دیگری از پس و پیش این لحظه در خاطرم نیست.

بعدها که این خاطره برایم زنده می‌شود احتمال می‌دهم که فرخ غفاری داشته فیلمی برای شرکت نفت می‌ساخته و آن لحظه از خاطره‌ی محو من در آن پمپ بنزین دور از شهر صحنه‌ای یا تک‌نمایی از فیلم او بوده است. قرار بوده در آن نما از فیلم گریه کنم و قطره‌ی اشک‌آور در چشمم می‌ریخته‌اند. و دیرتر یقین جایش را می‌گیرد.

از پدرم پرسیدم و چیزی یادش نبود. گفت شاید کس دیگری تو را سر صحنه برده. درست می‌گفت. با پدرم فقط به استودیو می‌رفتیم. یاد لحظه‌های مبهمِ وول خوردن در فضای آن‌جا با من است و شب‌هایی که آقای عماد، همکار پدرم در استودیو، من و پدرم را با فولکس‌واگنش به خانه‌مان در جوادیه‌ی تهران می‌رساند. متانت و مهربانی عماد هنوز با من است.

پدرم چند دهه در مطبوعات کار کرد اما دو سال این کار را رها کرد و رفت در استودیوی فیلم‌سازی «ایران‌نما»ی غفاری مشغول کار شد. سال‌های ۱۳۳۷-۱۳۳۸. من آن زمان

پنج‌شش‌ساله بودم و این با سن‌وسالم در خاطره‌ی پمپ بنزین می‌خواند. آن خاطره با چیزدیگری هم می‌خواند. آن سال‌ها غفاری فیلم *جنوبِ شهر*را ساخته بود. فیلم توقیف شده بود و او برای بدهی‌هایش پول می‌خواست. آن دوره برای شرکت نفت فیلم تبلیغاتی می‌ساخت. یک فیلم تجاری هم دست گرفته بود به اسم *عروس کدومه؟* (با بازی حمید قنبری و تهمینه) به امید آن‌که بفروشد و پول دستش بیاید. در صحنه‌ای از آن فیلم، عموی من و زکریا هاشمی ـ نویسنده، بازیگر و کارگردان سال‌های بعد ـ جزو سیاهی‌لشکرها در صحنه‌ی عروسی کف می‌زنند. زکریا هاشمی آن دوره در استودیوی ایران‌نما کار می‌کرد و عمویم کارگرپیراهن‌دوز بود.

اواخر دهه‌ی هفتاد، غفاری را در پاریس دیدم. درباره‌ی آن دوره‌ی کار پدرم با او صحبت کردم اما از آن روز و لحظه چیزی نگفتم. یک نما، آن هم از فیلمی تبلیغاتی، چطور می‌شد جایی در خاطراو داشته باشد؟ نمایی که معلوم هم نیست در فیلم آمده یا جزو نماهای دورریخته و «اوتی» باشد (رد این نما را در فیلم‌های شرکت‌نفتی غفاری دنبال نکرده‌ام). برفرض هم که یادش می‌آمد، روشنی بخشیدن به خاطره‌ای محو چه لطفی داشت؟ خاطره‌ی محوْبازی و گردشِ بازیگوشانه‌ی خودآگاه و ناخودآگاه است. شفافش کنی که چه حاصلی ببری؟ واقعیتش را بدانی؟ این گردشِ بازیگوشانه‌ی احوال را تمام کنی؟ واقعیت خام آن لحظه، جدا از آمیختگی‌اش با گردش ذهن ـ و حالا زبانِ ـ من، چه لطفی دارد؟

شاید یادآوری حضورم در یک فیلم تبلیغاتیِ قدیمی به فیلم مستند بی‌ربط باشد. بعدها که در فیلم مستند مستقرو با آن درگیرشدم برایم سؤال شد که فیلم تبلیغاتی را مگرمی‌شود فیلم مستند به حساب آورد؟ اگرفیلم مستندْ مواجهه، مکالمه، رویارویی، کشاکش و چالش فیلم‌ساز است با جهان و امرواقع که روبه‌روی اوست، اگرفیلم مستندْ واقعیتِ به اضافه‌ی فیلم‌ساز یا زیست امرواقع در گردش احوال و ذهن مستندساز است، فیلم تبلیغاتی از کدام این‌ها نشان دارد؟ در عالم سینمای مستند، این‌جور مواقع ارجاع می‌دهند به فیلم *پیروزی اراده‌ی* لنی ریفنشتال و نمونه‌ای درخشان از روزگار اوج نازیسم وسط می‌گذارند: مستندی یکه و ماندگار از ذهنیت و شورنافذ نازیستی.

پرسشم اما باقی می‌ماند و ادامه پیدا می‌کند: مگر می‌شود با شیفتگی به یک موقعیت یا ذهنیت، از آن فیلم مستند ساخت؟ مگر نه آن‌که در عالم مستندسازی، بعد از همه‌ی نزدیک شدن‌ها و به درون رفتن‌ها، در نهایت باید فاصله بگیری و فیلم، حاصل همین فاصله‌گیری‌هاست؟ نگاهِ سرد اما نافذ به درونِ گرم اما بی‌شکل. شیفتگی مگر خلاف این وضعیت و این مسیر نیست؟ پس تأثیر و ماندگاری فیلم ریفنشتال از کجا می‌آید و اصلاً فیلم او واقعاً مستند است؟ واقعیت این است که پرسش «مستند چیست؟» از ازل در سینمای مستند مطرح بوده و انگار تا ابدِ آن هم باقی خواهد ماند.

خاطره‌ی ساده‌ی اولین ربط من به فیلم مستند قوس برداشت و کش پیدا کرد و رسید به عالم پرسش و تردید و کشاکش. مگر عالم خاص و جذاب فیلم مستند همین تردید و کشاکش نیست؟

تماشای زندگی

عکاسی با گروه پنج‌نفره

اولین فیلم مستندم را در سی‌وهفت‌سالگی ساختم. سال ۱۳۷۰ بود. شروع مستندسازی پیوسته‌ی من. شروع کار حرفه‌ای در سن‌وسالی، سختی‌ها و لطف‌های خاص خودش را دارد. از یک طرف سی و هفت سال تجربه‌ی زیست فردی و اجتماعی و ملاط کشاکش‌های زندگی با توست و از طرف دیگر از زیست گام‌به‌گام و تدریجیِ حرفه‌ای و هنری فیلم‌سازانه در دوران پیش از سی‌وهفت‌سالگی‌ات بهره نداری. وضعیت متعارف و متداولی نیست. اما در همه‌ی سال‌های پیش از آن با کار و تجربه‌ی عکاسی و نسبت و ارتباط تصویر زندگی با خود زندگی محشور بودم.

از پانزده‌شانزده‌سالگی عکاسی کردم. عکس گرفتن را با دوست هم‌مدرسه‌ای خیلی نزدیکم خلیل صالح و دوتا از دوستانش شروع کردم. با هم امامزاده داوود می‌رفتیم. پیش از تولد من دو خواهرم فوت کرده بودند و مادربزرگم نذر کرده بود که اگر بچه‌ی سوم زنده ماند او را پای پیاده ببرد امامزاده داوود. همین کار را هم کرد و تا سال‌ها داوود صدایم می‌زد. امامزاده داوود رفتن‌های نوجوانی‌ام هم انگار از آن طلبِ اولین، انرژی می‌گرفت.

از همان سال‌های نوجوانی با خواندن نقدهای سینمایی و فیلم دیدن، سینما برایم مهم شده بود. بعد از دبیرستان رفتم مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما و آن‌جا عکاسی برایم جدی‌تر شد. جمعی پنج‌نفره بودیم که گرچه سینما می‌خواندیم و اسم‌مان کارگردان یا مونتور یا فیلم‌بردار بود، عکاسی را هم دنبال می‌کردیم (قصه‌ی این جمعِ عکاسانه را فصل بعد می‌خوانید). با عکاسی سفر رفتیم، زندگی را دیدیم، به زندگی‌ها نگاه کردیم و تصویر

را شناختیم. پنج‌نفری و دونفری و انفرادی، نمایشگاه پشت نمایشگاه می‌گذاشتیم. چون خرج زندگی‌مان از کار در تلویزیون درمی‌آمد، عکاسی برایمان شور و شرر و جست‌وجوگری شخصی و دلی ـ و به این معنا غیرحرفه‌ای ـ باقی ماند. ممکن شد مدتی بی غم نان، نرم اما مدام، در فضای عکاسی بمانیم. تجربه‌ای هنرورزانه و فردی بود که گره می‌خورد به مشارکت در تجربه‌ی جمع و متصل می‌شد به نمایشِ کارها و تجربه‌ی رابطه با مخاطب. عکاسی مستند و اجتماعی می‌کردیم. همین هم شد پایه و مایه‌ی مستندسازی‌هایم در دوران بعد.

کل سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ با عکاسی گذشت. بعد از فراغت از تحصیل در مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما باید چند سال در شهری غیر از تهران کار می‌کردیم. من به کرمانشاه مأمور شدم و دو سال آن‌جا بودم. در مدرسه، کارگردانی فیلم خوانده بودم و دوست داشتم فیلم بسازم اما نیاز تلویزیون به کارگردان فنی (کارگردانی برنامه‌ها و کارگردانی پخش تلویزیون) زیاد بود و حکم کارگردان تلویزیونی دستم دادند. چون این کار را دوست نداشتم از هر فرصتی استفاده می‌کردم تا از آن فضا شوم و عکاسی کنم. بیشتر می‌زدیم به کردستان. تنها می‌رفتم یا با بچه‌های گروه عکاسی‌مان که می‌آمدند پیشم. سالی یک بار هم می‌رفتم زاهدان پیش روبرت صافاریان ـ از دوستان جمع عکاسی‌مان ـ که در تلویزیون زاهدان مأمور شده بود. گاهی هم او می‌آمد پیش من کرمانشاه و راه می‌افتادیم برای عکاسی. همان سال‌ها دوتایی تاریخ و تفکر مشروطه و ورود ایران به جهان مدرن را هم دنبال می‌کردیم.

عکاسی برایم هنرورزی فردی بوده نه حرفه‌ای. در آن، ناظر و تماشاگرم. در عکاسی به همدلی با موضوع و آدم جلوی دوربینم می‌رسم و در فیلم، به رابطه‌ی طولانی و مراوده و هم‌نفسی با موضوع و آدم جلوی دوربین. پروسه‌ی عکاسی و چاپ و ظهور عکس (به‌خصوص در آن دنیای سیاه و سفید سال‌های دور عکاسی ما) و حتی تدارک و اجرای نمایشگاه برایم کار فردی یا نهایتاً دوسه‌نفری بوده. این‌ها خصوصیت عکاسی است، نه عیبش. می‌خواهم بر تفاوت اصلی‌اش ـ لااقل برای من ـ با فیلم مستند تأکید کنم. جایی که عکاسی کم‌رنگ شد و فیلم‌سازی اصل شد برایم، وقتی بود که دریافتم مستندسازی بستر اصلی مواجهات فردی و جایگاه حضور و رابطه‌ی من با زندگی جمعی و اجتماعی است؛ آن فضای اصلی که می‌خواهم در آن متمرکز شوم و گام‌به‌گام پیش بروم.

کیشلوفسکی اولش پشت هم فیلم مستند می‌ساخت و ناگهان آن را کنار گذاشت. می‌گفت مدام با محذورهای اخلاق و مصائب ورود به حریم شخصی و جواب به مزاحمت‌ها و تهاجم‌ها روبه‌رو بوده و خسته شده است. جایی با خودش گفته چرا همان دغدغه‌های جاری در فیلم‌های مستندش را در فضای فیلم داستانی دنبال نکند. بی همه‌ی آن ملاحظات و ترس‌ولرزها. از من اگر بپرسید مشکل از فیلم مستند نبوده و کیشلوفسکی بهانه جور کرده برای جدا شدن از مستندسازی. آدمِ این فضا نبوده. با همان اشتباه همیشگیِ مخاطبان و منتقدان، یعنی واقعی پنداشتن دنیای درون فیلم مستند، روبه‌رو شده و جا زده است. نمی‌شود هر فیلم مستندی را حاصل نگاه و مواجهه‌ی فیلم‌ساز با امر واقع بدانیم و نمی‌شود فیلم مستند را تصویر و بیان واقعیت تعریف کنیم. «تصویر واقعیت» یعنی چه؟ همین امروز در جایی خواندم:

> اصل روشن‌شدگی ناگهانیِ ادراک عمیق این موضوع است که هیچ‌چیز نمی‌تواند به خودی خود وجود داشته باشد. چون هرآنچه هست فقط آگاهی‌ای است که تمامی این تجلیات در آن ظاهر شده‌اند.

کمی مطلق و شورش کرده ماجرای واقعیت را، اما اصل وضعیت و لُب مطلب خوب برجسته شده است. پس از ساختن دو سه فیلم دریافتم که فهم محذورهای اخلاقِ این حرفه و جذب و هضم مصائب مستندسازی بخشی مهم از مسیرِ پا سفت کردن بر زمین واقعیت در زندگی فردی و حرفه‌ای‌ام است. هزینه کم ندارد، اما هر هزینه‌ای لطفی هم با خود دارد.

بهره‌ی مهمی که از همان دوره و از عکاسی در جوانی عایدم شد و در خانواده، با همسر و پسرم هم ساری و جاری است و تا امروز جزو دلنشین‌ترین امور زندگی‌مان شده، سفر به جای‌جای ایران است. چهار سفر در چهار فصل سال. در کنارش سفرهای کاری هم هست، از جمله سفرهای این ده سال اخیرم به شرق و جنوب حاشیه‌ی کویر ایران. تصور نمی‌کنم جز از راه سفر و دیدار نزدیک اقلیم‌ها و زندگی‌های ایرانی‌مان بتوانیم حس و دریافت جزئی از ایران و ایرانی بودن را جذب و هضم کنیم. این حس و مایه را از مهم‌ترین داشته‌هایم در زندگی و فیلم‌سازی می‌دانم.

درنگ بر زندگی

صمد، کارگر چاپخانه

در گروه عکاسی‌مان گرم عکس گرفتن بودم اما علاقه و پیگیری شخصی‌ام از دوره‌ی دوم دبیرستان (آن زمان هم دبیرستان شش سال بود و دو دوره) شعر و رمان بود و به‌خصوص شعر. پدرم شاعر بود و درگیر شعر کلاسیک و من از همان اوایلِ درگیر شدنم با شعر، شعر نو و نیما مسئله‌ام شد. حدود پنجاه سال از آن دوره می‌گذرد و هنوز هم یکی از خواسته‌های اصلی‌ام ساختن فیلمی درباره‌ی نیماست. چگونه نیما بودن. دور از احوال عیان زمان، در خلوت، سر در کار خود داشتن و مدام و با شور و انرژی بی‌پایان کار کردن و آجر به آجر بنا کردن شعر نو و گزارش مدام آن در نوشته‌ها و نامه‌هایی هنوز پرشور و بدیع و دعوت‌گر. این باور و شور پیگیری از کجا می‌آمد؟ چه نسلی بودند آن‌ها؟ ایران‌دوستی و رابطه با غرب و تلاش برای فهم غرب و آزادی‌خواهی و شور عمل به ایده‌ها و باورهای فردی و نوخواهی و فکر تأسیس، چطور این‌قدر در این نسل به هم گره می‌خورد؟

سال چهارم دبیرستان در کلاس ادبیات، با پشتوانه‌ی روابط گرم و غیررسمیِ دبیرمان آقای دولتشاهی با بچه‌ها، کتاب *عطا و لقای نیما یوشیج* اخوان ثالث را کنفرانس دادم و همان سال آن‌قدر در کتابخانه‌ی پارک شهر نشستم و رمان روسی خواندم که نامنتظر، تجدیدی آوردم و متوهم، تجدیدی را هم جدی نگرفتم و رد شدم. شیفتگی اول و اصلی‌ام به شعر هنوز در من هست، بیش از ادبیات و رمان و بیشتر از فیلم و سینما.

در جوانی‌ام (سال‌های ۱۳۵۱-۱۳۵۳) در مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما سه چهار اتفاق برایم افتاد که قدم‌های اول حرکت به سوی فیلم مستند بود. یکی از این اتفاق‌ها حمید نفیسی بود. ترم دوم یا سوم بودیم که حمید نفیسی، نویسنده و پژوهشگر امروز رسانه و سینما و استاد دانشگاه در آمریکا، که جوان بود و تازه از اقامت اولش در آمریکا آمده بود، یک ترم برایمان کلاس فیلم مستند گذاشت. چند ماه نگذشته بود که آرشیوی از مستندهای خارجی هم در مدرسه جور کرد که می‌شد جدا از برنامه‌ی کلاس فیلم‌هایش را ببینیم. حمید نفیسی آن دوره ظاهرِ غیررسمی و افکار چپ داشت. تکلیفش با خودش روشن بود و خودش را نه به ما نزدیک می‌دید و نه به مدیریت تلویزیون و مدرسه. نرم و سبک می‌آمد و می‌رفت. لااقل تصور من این بود؛ چون خودش را خیلی بروز نمی‌داد. احساس می‌کردم با ما و فضای غالب بورژوایی/خرده‌بورژوایی مدرسه همراه نیست. رضا قطبی، مدیرآن زمانِ تلویزیون، پسردایی فرح پهلوی بود و مدرسه‌ی عالی هم که قرار بود تکنیسین و نیروی برنامه‌ساز برای تلویزیون بپروراند، دستگاه تبلیغاتی دربار به حساب می‌آمد. حمید نفیسی با این فضا جور نبود. انگار پروژه‌ی بزرگ‌تری داشت که مدرسه و ما جزئی از آن بودیم. خیلی هم در مدرسه نماند و رفت دانشگاه فارابی که تازه تأسیس شده بود و کتاب دو جلدی *فیلم مستند*ش را همان‌جا منتشر کرد. هرچه بود به ما خوب بهره رساند. ذهنِ باز در برخورد با سینمای مستند داشت و تصویر روشنی از فیلم مستند پیش چشم ما گشود.

اتفاق دوم همان گروه عکاسی بود که ترم اول و دوم مدرسه شکل گرفت، با روبرت صافاریان، عباس یوسف‌پور، مسعود بی‌نیاز و نادر مهربان. عکاسی را پیگیر و جدی دنبال می‌کردیم. در فضای اجتماعی عکس می‌گرفتیم و سفر عکاسی زیاد داشتیم. سال بعد از تمام کردن مدرسه هم در تالار قندریز نمایشگاه جمعی عکس گذاشتیم. احمد عالی استاد عکاسی‌مان بود و توجه به فرم و تکنیک را اصل می‌گرفت. می‌بردمان سفر عکاسی. یادم هست در مسیر کاشان جایی پیاده شدیم و چند ساعت رهامان کرد تا با چین‌وشکن و فرم‌های بصری یک کوه و دامنه‌اش تجربه‌ی عکاسانه داشته باشیم. او فضای اجتماعی و مستندگرای عکاسی جمع پنج‌نفره‌ی ما را دوست نداشت اما از

جمع بودن‌مان و جدیت و پیگیری‌مان در عکاسی خوشش می‌آمد و حق ویژه‌ای در استفاده از مواد خام و لابراتوار برایمان قائل بود. منصف بود و مرام خاص خود را داشت که خصلت مهم اما کمیابی است.

اتفاق سوم از جایی غیرمستند آمد. بهمن فرمان‌آرا یک ترم فیلم‌نامه‌نویسی با ما کار کرد. عمده‌ی وقت آن ترم برخواندن و بررسی دو قصه‌ی مرتبط به هم متمرکز شد؛ یک قصه از بورخس و یکی از «معصوم»های هوشنگ گلشیری. این اتفاق خاص بود اما اتفاق خاص‌تر پایان ترم افتاد. امتحان‌مان شد نوشتن یک فیلم‌نامه‌ی مستند. همین فقط.

موضوع فیلم‌نامه‌ی مستند من چند ساعت سرکردن با صمد، پادوی چاپخانه‌ی «درخشان»، بود؛ از عصر یک روز تا ساعات پایانی شب. پدرم در مجله‌ی *امید ایران* کار می‌کرد و ناظر چاپ مجله هم بود. مجله در چاپخانه‌ی درخشان در کوچه‌ای اطراف خیابان فردوسی چاپ می‌شد. کار چاپ مجله‌ی *فردوسی* هم همان‌جا انجام می‌شد. از شانزده‌هفده‌سالگی هفته‌ای یکی دو شب برای نمونه‌خوانی مطالب مجله می‌رفتم چاپخانه کمک پدر. صمد را آن‌جا دیده بودم و گذران اوقاتش در چاپخانه توجهم را جلب کرده بود. نوجوان تُرک سیزده‌چهارده‌ساله‌ای بود با چهره‌ای سخت و قدی کوتاه و هیکلی پُر. عصرها و شب‌های نهایی کردن صفحات مجله کارگرها از چاپخانه می‌رفتند و فقط صفحه‌بند می‌ماند و پدرم و صمد و من. شب که می‌شد صمد که همه‌ی روز کار کرده بود ساعت پسِ ساعت خسته و خواب‌آلوده‌تر می‌شد و هربار کاری با او داشتیم باید از چُرت و خواب می‌پراندیمش. صحنه‌های فیلم‌نامه در همین ساعت‌ها و با سیر احوال صمد، از هشیاری به خستگی و خواب، می‌گذشت. فضای کار چاپخانه کم نشان داده می‌شد و صدای کارها و صحبت‌های کاری و غیرکاری اطراف صمدْ زمینه‌ی صوتی لحظه‌های سرکردن با او شده بود.

آخرین اتفاق این دوره که به فیلم مستند مربوط می‌شد ساختن فیلم پایان دوره‌ی دوساله‌ام بود. مستندی هفت‌دقیقه‌ای به نام *کار*. همه‌اش در یک کارگاه کوچک بلورسازی می‌گذشت؛ بی‌موسیقی و بی‌گفتار. همه‌اش در سرکردن با لحظه‌های کار

کارگرها. علیمراد رضایی، دوست و همکلاسم، فیلم‌بردار کار بود و با عباس یوسف‌پور، یار جمع عکاسی و تدوینگر فیلم، پیگیر نمایش نفس کار و درگیرِ در آوردن فضای کار یکنواخت کارگاه بودیم. یادم هست که یک نمای طولانی را هفده تکه کردیم و لابه‌لای نماهای دیگر خرجش کردیم. نگاه فرمال موجب این رویکرد نبود؛ می‌خواستیم به حس و ضربان لحظه‌های کار برسیم.

الان که نگاه می‌کنم، می‌بینم در آن دو سال جست‌وجوگری آموختیم. اسبابِ این تجربه را اول، جمع عکاسانه‌ی خودمان و سفرو عکاسی مدام می‌بینم و دوم، عمل‌گرایانه بودن برنامه‌های آموزشی و فعالیت‌های عملی‌ای که خود مدرسه برایمان می‌گذاشت.

من چه‌کاره‌ام؟

انقلاب و جنگ

از دهه‌ی شصت و در جدایی‌ام از چپ ارتدوکس و انقلابی، یک دوست را به یاد می‌آورم؛ دوستی که در مسیرِ جدا شدن از چپ انقلابی میشل فوکو می‌خواند و ترجمه می‌کرد، آن‌هم در زمانی که فوکو هنوز در ایران شناخته‌شده و مطرح نبود. چون فارسی‌ام از او بهتر بود ترجمه‌اش را می‌داد من ویرایش فارسی کنم. از فوکوخوانیِ آن دوره دیدگاه فوکو درباره‌ی اهمیت جایگاه و نه پایگاه اجتماعی چپ‌ها توجهم را جلب کرد. این‌که فارغ از خاستگاه و طبقه و قشر اجتماعی‌ات، امروز و حالا در جامعه‌ات کاره‌ای باشی ـ پزشک، کارگر، مهندس، معلم، کارمند، نویسنده و غیره ـ و در آن جایگاه و متصل به آن جایگاه، چپ باشی. چپ حرفه‌ای نه، چپ متصل به جامعه. مهندسِ چپ، کارمند چپ، کارگر چپ، نویسنده‌ی چپ. کسی هستی در جایی از جامعه و حالا چپ هم هستی. تفکرت گره بخورد به زیست اجتماعی‌ات. مثل مردمِ عادی زندگی کنی و رفت‌وآمد و بده‌بستان مدام و مستمر بین عین و ذهنِ فردی و اجتماعی تو برقرار باشد. من فیلم‌سازی خوانده بودم و این حرفه می‌توانست همان جایگاه اجتماعی‌ای شود که فوکو از آن حرف می‌زد. چسبیدم به موقعیتم به عنوان فیلم‌ساز و در آن جدی‌تر شدم. از همان زمان تا امروز روشنفکرِ چپِ بی‌تکیه‌گاهِ اجتماعی برایم مسئله است و فراری‌ام می‌دهد. با این طیف آدم‌ها کنار نمی‌آیم. همان دوره بود که از عکاسی به سمت سینما آمدم.

دست‌نویس ترجمه‌های دوستم از فوکو در آتش‌سوزی اتاقش از بین رفت اما انگار هم برای او و هم برای من تأثیرش را گذاشته بود و نیاز آن دوره‌مان را جواب داده بود.

از دهه‌ی شصت هنوز حسرتی به دل دارم. تأثیری بود که ازش جا ماندم. در میدان جنگ یا پشت جبهه حضور فعالی نداشتم. هنوز فیلم‌ساز نبودم. درگیر جابه‌جایی‌های عینی و ذهنی مهمی در زندگی‌ام بودم و استقرار نداشتم. سال انقلاب خیابان‌گرد هر روزه بودم و در کنار این حضور، عکس هم می‌گرفتم. عکس می‌گرفتم چون حضور داشتم، نه آن‌که حضور داشته باشم برای عکس گرفتن. فریمی از عکس‌های انقلابم را ندارم. همان سال‌ها نگاتیوها را دادم به خواستارهایی که هر جور دوست دارند خرجش کنند و پیگیرشان هم نشدم. آن عکس‌ها کارشان را برایم کرده بودند. ولی در جنگ نشد حضور داشته باشم. بعدها و اواسط دهه‌ی هفتاد که به گذشته نگاه کردم، دریافتم که حضور مستقیم و بده‌بستان در دل وقایع و بزنگاه‌های تاریخ‌ساز اجتماعی چقدر مهم است. انقلاب و جنگ دو مشغله‌ی دائم ذهن من شد ـ که هنوز هم باقی است ـ و درباره‌شان کار کرده‌ام. اواسط دهه‌ی هفتاد در دل تحقیق برای ساختن مجموعه‌ی مستند *سینمای مستند ایران، یک گزارش* برای تلویزیون (در کنار سعید رشتیان که تهیه‌کننده‌اش بود)، فیلم‌های انقلاب و جنگ را دیدم و در دو بخش آن مجموعه به این دو موضوع پرداختم. اواخر دهه‌ی هفتاد برای انجمن مستندسازان، روز بررسی سینمای مستند انقلاب و جنگ را برگزار کردم. اواخر دهه‌ی هشتاد، باز هم در کنار سعید رشتیان، مجموعه‌ی دیگری درباره‌ی جنگ و دو مجموعه درباره‌ی انقلاب برای تلویزیون ساختیم.

در دهه‌ی نود، در جمعی هفت‌نفره، تصمیم گرفتیم فیلمی شامل هفت بخش کوتاهِ ده‌دقیقه‌ای از گفت‌وگو با اشیایی از دهه‌ی شصت بسازیم. این فیلم ساخته نشد اما طرح «پلاک» را برایش نوشتم که خواندنش همین احساس نقصان و همین حسرت زندگی‌ام را تا حدی نشان می‌دهد:

> یک پلاک جنگ را دنبال می‌کنم اما قصه‌ی اصلی‌ام زمزمه‌های پنهان من با این پلاک، به عنوان نشانه‌ی آشنا و آشکار جنگ دهه‌ی شصت ماست.
>
> این پلاکْ نشانِ بودن کسی است که بوده و من او را ندیده‌ام. قرار نیست در ده دقیقه بگردم و او را پیدا کنم و ببینم و بشناسم. فیلم فقط روایت همین نشناختن است. قرار

است این ده دقیقه تصویرها و حرف‌هایی در دل قصه‌ی همین نشناختن باشد؛ گذری به لحظه‌ها و موقعیت‌هایی خیالی و رمنده از زندگی دهه‌ی شصتِ صاحب این پلاک و من؛ و بازگشت به ذهنیت و زندگی امروز این پلاک و من.

رابطه‌ای از نوع دیگر با این فضا و فیلم مستند در دهه‌ی شصت را بگویم و ببندم این فصل را. آن سال‌ها بخش‌هایی از مجموعه مستندهای مرتضی آوینی از جنگ را، که بعدها با عنوان *روایت فتح* در یادها ماند، مرتب می‌دیدم. بیش از گفتارهای آوینی، منظر و شکل حضور و جایگاه دوربین فیلم‌بردارها جذبم می‌کرد. تصاویر گویی از حضور و کار رزمنده‌هایی بیرون آمده بود که خودشان دوربین‌به‌دست بودند. انگار رزمنده‌ای آن‌جا بوده که دوربین را می‌شناخته و به او گفته‌اند بیا فیلم بگیر از ما. روایتی از درون. پرسه‌زن و بی‌پیرایه. می‌دیدم که در این شکل حضور در صحنه، وجه تخصصی و حرفه‌ای کار فیلم‌بردار در حضور جاری‌اش در صحنه جذب و حل شده است. و این را هم می‌دیدم که در حاصل کار و در فیلم‌های نهایی، این حضور و این تأثیر در پسِ حضور و تأثیر مسلط و کلانِ ذهنیت و بیان و گفتار مرتضی آوینی گم می‌ماند. تصاویر زندگی داشتند و ملموس بودند و گفتار به ذهنیت بالا و تجرید راه می‌برد. اواخر همان دهه در مجله‌ی *فیلم* با خود آوینی درباره‌ی شکل‌گیری آن مجموعه‌ها گفت‌وگوی مفصلی کردم. با سیف‌الله صمدیان هم درباره‌ی گروه غیرحرفه‌ایِ «چهل شاهد» که رزمنده‌های دوربین‌به‌دست بودند صحبت کردیم. در آن گفت‌وگوها قدم به قدم به خاص بودنِ کار فیلم‌بردارهای *روایت فتح* و تفاوت‌شان، هم با ذهنیت آوینی و هم با کار گروه «چهل شاهد»، بیشتر پی بردم. چند سال پیش، در دل گفت‌وگوهایی با چند نفر حول زندگی‌ها و خرده‌روایت‌های مردم ایرانِ بعدِ انقلاب، با مصطفی دالایی که از پای‌کارترین‌های آن جمع فیلم‌بردارها و هنوز دلداده‌ی آن کارهاست، نشستیم و درباره‌ی زیر و بالای احوال و دغدغه‌های آن روزهاشان حرف زدیم.

بعدها به فکر افتادم فیلمی از مجموعه‌ی *روایت فتح* را انتخاب کنم و گفتار آوینی را از روی آن بردارم و بعد، بی‌گفتار یا با گفتاری یکسره متفاوت با متن‌های آوینی و همراه با فضای کار فیلم‌بردارها، کار را بچینم و ببندم. این یکی هم جزو «نشد»ها باقی ماند.

خودتان این کار را بکنید. یک بار فیلمی از این مجموعه را بی‌صدا و صامت ببینید، بعد یک فیلم دیگر و فیلمی دیگر، تا از تأثیر گفتارِ فیلم‌ها دور شوید و دل بدهید به تصویر حضورهای خُردِ تک‌رزمنده‌هایی که می‌آیند و می‌روند و با هم‌اند و تنهایند و به دور یا به دوربین نگاه می‌کنند. تصویرها و حضورهای خُردی که در پسِ روایتِ کلانِ گفتارِ *روایت فتح*‌ها گم شده‌اند.

بی‌انصاف نیستم و فراموش نمی‌کنم که در فیلمی از آخرین فیلم‌های دوره‌ی پس از جنگِ این مجموعه آوینی سراغ رزمنده‌ای رفته که حالا، بعد از سال‌های جنگ، روی تراکتور برزمینی کوچک کار می‌کند. آوینی پیگیر احوال اوست و او خجول اما رندانه از گفت‌وگو سر باز می‌زند. روی خوش دارد و حضور مهمان را پذیراست اما دوربین و آوینی و مخاطب ناآشنای تصاویر را محرم و شنوای بیان احوال درون نمی‌بینند. ترجیح می‌دهد غریبِ در وطن باقی بماند تا این‌که پیش ناآشنا سفره‌ی دل باز کند. آوینیِ این فیلم را دوست دارم چون اصرار نمی‌کند از این رزمنده حرف بکشد. گویی زود حال او را دریافته و گذاشته فیلم همین حضور پُرابهام و گم و نرم و تلویحی رزمنده را تعریف کند. دل داده به همین تلمیح‌ها، گریزهای کوچک، دور زدن‌ها، به کاری مشغول شدن‌ها، ته‌خندها و خود ماندن‌ها و مال و جنسِ دیگری نشدن‌ها.

حاشیه همان متن است

پشت‌صحنه

نیمه‌ی دوم دهه‌ی شصت در چند فیلم سینمایی دستیار و برنامه‌ریز بودم. سال ۱۳۶۵ در فیلم *جهیزیه برای رباب* سیامک شایق منشی صحنه بودم. بعد هم تا سال ۱۳۶۸ دستیار چهار فیلم سینمایی شدم.

در فیلم *جهیزیه برای رباب* که قصه‌اش در روستایی کنار ساحل جنوب می‌گذشت و در جزیره‌ی کیش فیلم‌برداری شد، بازی بازیگران شناخته‌شده‌ی غیربومی و تهرانی در نقش بومی‌های فیلم برایم مسئله بود. مشخص‌تر بگویم، حضور و بازیِ دو نوجوان تهرانی و بومی در کنار هم، در نقش دو پسر بومی، و تفاوت برجسته‌ی جنس و تأثیر حضور و بازی‌شان این مسئله را برایم خاص و برجسته می‌کرد. تازه این تعارض را در فیلمی احساس می‌کردم که فیلم‌نامه‌اش را اصغر عبداللهیِ اهل جنوب نوشته بود و شایق هم سعی در باورپذیری روابط فیلم و حضور بازیگران داشت، و هردو هم در کارشان حدوداً موفق بودند.

با این نگاه و باور، تجربه‌ی حضور در فیلم *به خاطر همه چیز*(۱۳۶۸) رجبِ محمدین برایم دلچسب بود؛ فیلمی با فضایی کاملاً زنانه با حضور هفت هشت زن و دختر در یک کارگاه کوچک خیاطی. بازیگر شناخته‌شده‌اش الیزا جوهری بود که از تئاتر آمده بود و در سینما او را نمی‌شناختند. بقیه‌ی بازیگرانْ فیلم اول و دوم‌شان بود. گراناز موسوی

شانزده‌هفده‌ساله، که در سال‌های بعد شاعر خاص و خوب دهه‌ی هفتاد ما شد، کوچک‌ترین کارگر کارگاه خیاطی بود. اولین فیلم رجب محمدین بود که پیش‌تر کار تئاتر کرده بود و مناسبات بچه‌های تئاتر را با خودش آورده بود در فیلم. اصرار داشت که مچ‌کات (قطع یک نما به نمای دیگر، با حفظ تداوم عمل و حرکت بازیگر) نداشته باشیم. این رویکردش را که از تئاتر و اهمیت اتصال حس و بازیِ بازیگر در آن‌جا می‌آمد، دوست داشتم. فیلم قصه‌ی پررنگی نداشت و فیلم‌نامه بیشتر درگیر در آوردن تفاوت حضورها و زندگی‌های کوچک و جاری این زن‌ها در دل وضعیتی کلی و مشترک بود. این را هم دوست داشتم. با این‌که رجب محمدین دوستدار و پیگیر فیلم مستند نبود، هردو رویکردش با موضوع باورپذیری در فیلم و سینمای مستند نسبت داشتند.

در این دوره‌ی دستیاری، یک دغدغه‌ی خاص و درگیرانه‌ی فیلم‌مستندی برایم برجسته شد: پشت صحنه‌ی فیلم‌ها؛ زندگیِ نزدیک به هم ـ و در فیلم‌های بیرون از تهران، شبانه‌روزی و در کنار هم ـ آدم‌هایی که در زمانی کوتاه به هم گره می‌خورند و خیلی زود از هم جدا می‌شوند. این دو ورِ مرتبط و در عین حال متفاوت و گاه متعارضِ با هم بودن: با هم بودن در کار حرفه‌ای در صحنه، و با هم بودنِ شخصی و خودمانیِ پشت صحنه. روابط و مناسبات آدم‌ها در پشت صحنه بیش از روابطِ در صحنه و هنگام فیلم‌برداری برایم جای تأمل داشت. احوال جوراجور این همه آدم (حدود سی نفر) که در این ظرف زمانی کوچک با هم زندگی می‌کردند. فهم این احوال برایم سخت و در عین حال دعوت‌گر بود. جز پشت صحنه‌ی یک فیلم داستانی کجا می‌شود در زمانی چنین فشرده، چنین مراودات پیچیده و تودرتویی را تجربه کرد؟

این دل به هم دادن‌ها در کنار پنهان‌کاری‌ها، این زندگی حجیم و زنده و لُخم و بی‌شکل و پردامنه‌ی پشت صحنه، در کنار مشارکت با هم برای نمایش یک زندگیِ خاص و شکل‌یافته‌ی کوچک و نمایشگرانه در صحنه و در برابر دوربین، این «هنر» فشردن یک زندگی درازمدت واقعی در فیلم‌نامه و فیلمی دوساعتی جلوی دوربین، و «زندگی» کشدار و متداوم و خودمانی و پر از روزمرگی‌های پشت دوربین، این مقوله‌ی جذاب نسبت زندگی ما آدم‌های پشت صحنه با زندگی آدم‌های درون فیلم‌نامه و فیلم، و این طوفان و

کشاکش‌های ریز و سیال و شکل‌گریزِ روابط پشت صحنه، در کنار آرامش پرطمأنینه‌ی هنرمندانه و شکیلِ صفحه به صفحه‌ی فیلم‌نامه.

فکر کردم یک فیلم مستندِ گرم و در عین حال متهورانه درباره‌ی این مناسبات فیلم خوبی از کار در می‌آید. مراوده‌ی نزدیک و گرم با زندگی‌های پشت صحنه، و نگاه تیز و سرد و از دور به این زندگی دوماهه. اما مگر می‌شود؟ چند مستند با این موضوع سراغ دارید؟ داستانی‌اش هست، چون منع و محذور ورود به این پستو و خلوت روابط را ندارد. در این فضا داستان هم می‌شود نوشت، که من نخوانده‌ام تا به حال. مستندش اما چیز دیگری است. به زیر و بم و آمیختگی احوال جوراجورش که نگاه می‌کنم یک جور استریپ‌تیز در نظرم زنده می‌شود. نه به خاطر هار و مهاجم بودنش؛ می‌شود هار و مهاجم نساخت و دل به نَفَس زندگی در ریزِ روابط داد. اما حتی رویکردی چنین همدل و همراه به این زندگی‌ها و آدم‌ها هم تهور و جسارت می‌خواهد. بله، چند دهه است که نمایش بیست‌وچهارساعته‌ی زندگی‌های خصوصی در برابر دوربین‌های مستقر، واردِ جهان نمایش و رسانه شده است اما این گزارش‌ها و نمایش‌ها از رسانه و کارکرد آن شروع شده و راه افتاده و از بیرونِ این زندگی‌ها تعریف و هدایت می‌شود.

فیلم مستند چالش‌گر در این فضا ندیده‌ام.