



کفت وگو با محمد رضا اصلانی، مستندساز فیلم‌های طیباب نقد نیست، کشف یک رابطه است

داود احمدی بلوطکی

که حسین تهرانی، چگونه ریتم قطار را در ریتم انگشت‌هایش پیدا می‌کند. اشتیاقی این‌گونه، مسئله‌ای بسیار مهم است. کارکردن افرادی همچون منوچهر طیباب، این‌گونه نیست که موضوعی داشته باشند و برای آن موضوع فیلمی بسازند. این نسل با اشتیاق‌هایشان کار می‌کردند و طیباب هم از این نسل بود. می‌توان گفت او یکی از چهره‌های مهم این نسل است. او با همه اشتیاق سوژه‌هایش را انتخاب می‌کرد؛ حتی می‌توانم بگویم سوژه‌ها او را انتخاب می‌کردند.

استاد طیباب در مصاحبه‌ای که آقای افخمی با او انجام داد، مشخصاً نام شما را ذکر کردند و از کارکردن با شما سخن گفتند. شما بیش از اینکه همکار ایشان محسوب شوید، دوست ایشان بودید. کمی بیشتر بر ایما بگویید.

دوستی من و طیباب از کلاس‌های فرهنگ و هنر آغاز شد. در آنجا طیباب معلم طراحی صحنه من بود؛ اما ما دیگر معلم و شاگرد نبودیم، بلکه بیشتر دوست بودیم. با هم درباره کار بحث می‌کردیم و دوستی ما این‌گونه تداوم و عمق پیدا کرد. در اواخر همان کلاس‌ها، او فیلمی راجع به خط ساخت که من پژوهش را انجام دادم و گفتار متنش را نوشتم. من و طیباب کارهای بسیاری با هم انجام دادیم، اما پروژه اصلی همکاری مان، کاری بود که درباره دژ فول کردیم. در آن فیلم، من بر اساس گفت‌وگوهایی که با هم کردیم فیلم‌نامه‌ای کامل نوشتم. این فیلم‌نامه متنی نیمه‌داستانی، مستند و نقادانه از ویران‌شدن آن شهر بود و طیباب هم با امانت‌داری خاصی، سعی کرد تا همین فیلم‌نامه به فیلم تبدیل شود.

طیباب چندان روحیه انتقادی نداشت و بیشتر به دنبال اشتیاق‌هایش بود. او دلش می‌خواست زیبایی‌ها و نیکی‌ها را ببیند تا اینکه نقدی داشته باشد. فیلم‌های او را که نگاه

نشریه سفیر هنر، با اشراف به این موضوع که زنده‌یاد منوچهر طیباب، مصداق بارزی است از تعریف درستی که می‌توان برای هنرمند قائل بود، افتخار داشت تا به مناسبت گرامیداشت یاد و نام این سینماگر بزرگ، با یکی از یاران وی که او نیز یکی از بزرگان سینمای مستند کشورمان است، درباره شناخت شخصیت این هنرمند فقید، گفت‌وگو کند.

□

در مصاحبه‌ای می‌خواندم که طیباب بیشتر ایران‌شناس است. آیا با این نظر موافق‌اید؟

باید این‌طور گفت که مقوله ایران‌شناسی کمی با ایران‌گردی فرق می‌کند. از نظر من دو تن هستند که می‌توان لقب ایران‌گرد را به آنها داد. یکی منوچهر طیباب و دیگری فرخ غفاری. این دو نفر بیش از اینکه ایران‌شناس باشند، ایران‌گردند. هر دوی ایشان وجب‌به‌وجوب ایران را گشته‌اند، ریزه‌ریز کشور را دیده‌اند، از زاویه چشمان هنرمندشان نگاه کرده‌اند، بارها رفته‌اند و برگشته‌اند و هر بار هم، بی‌آنکه خسته شوند، با اشتیاق بیشتری به این گشتن و پیدا کردن ادامه داده‌اند. البته غفاری به دلیل مسئولیت‌های اداری که در آن موقع بر عهده داشت، شاید کمتر گشت‌وگذار کرده و از زمانی به بعد، نتوانست این مسیر را ادامه دهد. اما منوچهر طیباب چون هیچ مسئولیت اداری و سازمانی نداشت، تا آخر عمرش این‌گونه به کارش ادامه داد. اصلاً در ذهن ما چند نفر این مسئله هیچ‌گاه خطور نمی‌کرده که زمانی مسئولیت اداری داشته باشیم. ما می‌خواستیم از اشتیاق‌های خودمان حرف بزنیم و سخن بگوییم و فیلم بسازیم. می‌شود این‌گونه گفت که طیباب از اشتیاق‌های خودش فیلم می‌ساخت؛ به‌طور مثال فیلم «ریتم» او، حاصل اشتیاقش به این موضوع است

کنید می بینید که اصلاً نقد نیست، کشف یک رابطه است. این مسئله‌ای بسیار مهم است که در روحیه کسی، چنین خصلتی وجود داشته باشد. هرکارگردانی با روحیه خودش فیلم می‌سازد و فیلمش را شکل می‌دهد. شما در فیلم‌های طیباب نقد نمی‌بینید. تحلیل و اطلاعات وجود دارد، که نوعی بازشناسی اطلاعات محسوب می‌شود، اما نقادی در آن نیست. موضوعاتی را که او انتخاب می‌کند، موضوعاتی‌اند که آنها را دوست دارد و می‌خواهد با ساختن فیلمش بگوید که من اینها را دیده‌ام و شما هم ببینید. این مسئله برای فیلم‌ساز بسیار جالب است و باید به آن توجه ویژه کرد. این خصلت، درست برخلاف بعضی از فیلم‌سازان دیگر است که کارشان را با نقد پیش می‌برند؛ حتی خود من که روحیه‌ای نقادانه دارم. این نکته را هم همین‌جا بگویم که البته الان دیگر در کارها، نقد به صورت آسیب‌شناسی، کمتر دیده می‌شود. چیزی که در این دوره انجام می‌شود، بیشتر حقارت‌شناسی است و با آسیب‌شناسی بسیار فرق می‌کند. جالب است که طیباب، حتی به دنبال آسیب‌شناسی هم نبود. همین مسئله اشتیاق که پیش‌تر گفتم، باعث شد تا فیلم «دزفول» به سوی شهر خاموش» ساخته شود. ساختن فیلم دزفول، حاصل اشتیاقی بود که من و طیباب، با همدیگر نسبت به چنین شهر عجیبی داشتیم که از آن هیچ چیزی نمانده بود. ما این فاجعه را که درباره شوشتر هم ادامه داشت، مورد نقد قرار داده بودیم. در آن زمان من بسیار سفر می‌کردم. مورد انتقادی من شهر شوشتر بود و او دزفول را مد نظر داشت و حاصل بحث‌هایمان هم، همین دزفول، شهر نهمصدساله‌ای بود که هیچ چیزی از آن نمانده است. در حالی که یکی از معماری‌ها و شهرسازی‌های منحصر به فرد را در دل خود داشت. معماری و شهرسازی این شهر به گونه‌ای بود که ترکیبی از این دو، نوعی بافت درونی در شهر ایجاد کرده بود. این ویرانی درباره شهر سه‌هزارساله شوشتر هم صدق می‌کرد که یکی از نمونه‌های مهم شهرسازی و معماری کهن ماست. همان‌طور که گفتم طیباب به دنبال آسیب‌شناسی هم نبود. او به دنبال مشارکت دادن بیننده و دیگران با اشتیاق‌های خودش بود. دزفول را هم با چنین اشتیاقی می‌دید و من هم آنجا بودم و عاشق دزفول شده بودم. شهری که می‌شود گفت معماری، آن را ساخته است.



نشریه خبری سفیر هنر، سال پنجم، شماره ۳۴، تابستان ۱۳۹۹

ترکیب تداخلی خانه‌ها با هم و با آجر، فضایی شهری ایجاد کرده بود. در دنیا کمترین تنوع آجرکاری و آجرچینی وجود دارد. این معماری برای ما حماسه بود. حماسه‌ای تغزلی از رنگ سرخ آجرها بود. واقعاً بافت آجری این شهر برای ما حیرت‌آور و بی‌نظیر بود. ما با هم رفتیم آنجا و با همان اشتیاق فیلم را ساختیم. در طول زمان ساخت فیلم، ما دیگر نه فقط همکار بودیم، بلکه با هم زندگی می‌کردیم. ساخت این فیلم در آن زمان، نمونه‌ای نادر بود و می‌توانست یکی از بنیان‌گذاران فیلم‌های سینمای مستند داستانی ما باشد. می‌توان گفت این فیلم، اولین فیلم مستند داستانی بود. در عین حال رویکردی به شدت نقادانه از حکومت آن دوران، در دل آن فیلم نیز وجود داشت. پس از آن فیلم هم، من و طیباب در تلویزیون، فیلمی داستانی با نام «سوزن‌بان» ساختیم. آن فیلم، کاری بود که الگوی سینمای مینی‌مالی شد که بعدها در آثار سهراب شهید ثالث و دیگران متجلی شد. من و منوچهر طیباب سفرهای متعددی با هم کردیم، کارهای متعددی با هم ساختیم و زیبایی‌های متعددی با هم دیدیم.

نگاه استاد طیباب به دیگر هنرها چگونه بود؟ با توجه به اینکه خود ایشان معماری خوانده بودند.

باید بگویم که رویکرد طیباب به معماری نه تنها از این باب بود که قبلاً معماری خوانده، بلکه او زیبایی خاصی در این فضاها می‌دید و پیدا می‌کرد و نمی‌توانست از این زیبایی دست بکشد. او دوست داشت این زیبایی‌ها را با اشتیاق تمام نشان بدهد. شما حتی فیلم «همراه با باد در دل تنهایی کویر» را هم که ببینید، متوجه می‌شوید که او زیبایی‌های کویر را می‌دید. اصلاً شما در آن فیلم، یک مورد زشتی و سختی نمی‌بینید. کویر در آن فیلم سخت نیست، بسیار نرم است. در فیلم «زاگرس، گاهواره تمدنی کهن» هم این چنین است. یا مثلاً در فیلم «دریای پارس» هم شما این رویکرد را می‌توانید به وضوح ببینید. در همین فیلم «دریای پارس»، شما سختی‌های مردم را نمی‌بینید. بلکه فرم‌های زیبای آنها را می‌بینید. لنج‌هایی که دارند می‌سازند و چیزهایی که دارند می‌کارند، همگی در ساختاری زیبا و تغزلی مطرح می‌شود. گاهی اوقات طیباب را متهم می‌کنند که دارد به نوعی توجیه‌گری می‌کند؛ در حالی که این‌طور نیست و این یک جور توهین به نحوه نگاه کردن منوچهر طیباب است. او هر چیزی را ظاهر می‌کرد که در درونش بود. هر فیلم‌سازی این چنین است و هر چیزی را ظاهر می‌کند که در درونش است. تمام فیلم‌های طیباب، جست‌وجو برای پیدا کردن است و نه جست‌وجو برای نقادی و برای کلنجار رفتن و حتی ضدیت با چیزی؛ او اصلاً به این چیزها توجه نمی‌کرد. او بیش از اینکه ایران‌شناس باشد، زیبایی‌شناس بود. او با این رویکرد می‌رفت و کار می‌کرد و این کار کمی نیست. اصلاً می‌توانیم بگویم خود این، همانند فیلم‌های «آلبرت لاموریس»، نوعی مکتب است. لاموریس هم به همین ترتیب، زیبایی‌شناس بود و نقاد نبود. شاید به همین دلیل است که او در سینمای جهان، کمی فراموش شده است. سینمای جهان به شدت به نقادی توجه می‌کند؛

می خواند. معلم او مسئول بخشی بود که فیلم های جنگ را برای فیلم خانه آنجا آرشیو می کرده است. او طیباب را به عنوان دستیار به کار گرفت. طیباب از همان جا این آرشیو کردن از و سندپردازی را با اشتیاق فراگرفت. اشتیاق آرشیو کردن از همان جا برایش ایجاد شده بود. او حتی همین کار را که می توانست کاری ملال آور باشد، با اشتیاق انجام می داد. حیف شد که طیباب رفت. برای من واقعاً شوک آور و دردناک بود و بسیار زمان برد تا بتوانم با این مسئله کنار بیایم و خودم را پیدا کنم. من در این دو سه ماه اخیر، خیلی از یارانم را از دست دادم و این برایم بسیار تلخ است. ما همین طور با تقدیر، با حوادث، با جهان دست و پنجه نرم می کنیم؛ بی اینکه بدانیم به کجا خواهیم رفت. به هر حال؛ کاش می ماند و تمامی این آرشیوش را به صورت یک سند، در جایی به عنوان گنجینه می گذاشت تا از آن نگهداری کنند. نمی دانم که الان نحوه نگهداری آرشیوها به چه شکل است. اما آرشیوکارهای طیباب آن قدر منظم است که می شود آن را کامل برداشت و فقط منتقلشان کرد؛ از این بابت مطمئنم. باید دانست که این خودش یک اخلاق است و به نظرم، اخلاق یعنی همین؛ اینکه ارزش هر چیزی را بدانیم. ارزش اشیا و هر چیز جزئی را بدانیم نسبت به آن، نوعی حساسیت در وجودمان باشد؛ نه اینکه آن را رها کنیم. شاید بتوان گفت که این اخلاق، به امر خانوادگی طیباب هم برمی گردد. به هر حال او در خانواده ای رشد کرد که انسان هایی همچون نورایی زیسته اند. نورایی که دایی طیباب بود، از دوستان نزدیک صادق هدایت و پرویز خانلری بود. می توان گفت که این نزدیکی، به طیباب انضباط داده است و همین امر هم باعث شده است تا او نسبت به نظم، حساس باشد.

سینما یعنی نظم و توبی نظم، سینماگر نیستی. نظم در ژن طیباب وجود داشت و احتیاجی نبود که او برای رسیدن به این خصلت زحمتی بکشد. او خودش نظم بود و نظم همراه او بود؛ حتی در خانه اش هم این گونه بود. وقتی می گفتم فلان عکس و یا فلان فیلم، فوراً می رفت و از سر جایش آن را بی هیچ زحمتی می آورد و کنارم می گذاشت. این برای من بسیار جالب بود. طیباب اول یک کار را به نتیجه می رساند و بعد به سراغ کاری



به آسیب شناسی ها و به صحنه های تلخ توجه می کند. حتی فیلم های امروزی هالیوود (که خیلی محافظه کار است) هم، لحنی تلخ پیدا کرده است و به لحن های تلخ توجه می کند. فیلم های فیلم سازانی مثل «میشاییل هانکه» را که ببینید متوجه می شوید که چه لحن تلخ و حتی زنده ای نسبت به جهان دارند. اینها الان بسیار مطرح اند و مسئله شان، مد روز است. ممکن است حتی این مسائل، ضرورت تاریخی یک دوران باشد که همین طور هم هست. اما این دلیل نمی شود که حتماً همه فیلم سازان، به ضرورت های دوران شان پاسخ بدهند، بلکه کسانی هم باید باشند که فراسوی دوران، کار خود را انجام دهند؛ مانند آلبرت لاموریس که پس از ساختن فیلم «بادکنک قرمز»، می آید و در ایران هم «باد صبا» را می سازد. ببینید که او چقدر زیبایی از ایران می بیند. او این زیبایی ها را از بالا نشان می دهد. حتی خود طیباب هم در مصاحبه ای می گوید که فیلم او خیلی بیرونی است و به درون نرفته است. به تعبیری، او درست می گوید. فیلم «باد صبا» بیرونی است، اما در بیرونی بودنش هم شباهت دارد به آن چیزی که طیباب از درون می بیند. وجه تشابه این دو فیلم ساز، این است که هر دو، زیبایی و قدرت یک چیز را می بینند به جای اینکه ضعف ها و مشکلات آن را ببینند. طیباب هیچ وقت نمی گوید که معماری صفوی الان به چه درد ما می خورد و چه کار می توانیم با آن بکنیم؟ او با ستایش به این معماری نگاه می کند. همان طور که با همین عینک ستایش، به کویر، به خلیج فارس و کوه زاگرس نگاه می کند. باید گفت او به همه موضوعات، با نوعی ستایش نگاه می کند و کلاه از سر برمی دارد. این یک خصلت است، یک رویکرد است، باید این رویکرد را ببینیم. به نظر من در این رویکرد شعر وجود دارد. فیلم های طیباب، بی اینکه بخواهد ریاضیات یک فیلم سینمایی را از دست بدهد، به شدت مستند است. در لایه زیرین این مستندها، به جای نگاهی نقادانه، مسیری عاشقانه تا موضوع وجود دارد. طیباب با موضوعش کلنجار نمی رود، بلکه آن را توصیف می کند. برای اینکه ما بتوانیم آن را ببینیم و زیبایی اش را درک کنیم؛ و این، کاری بزرگ است. می شود گفت فیلم های طیباب از منظری، فیلم های سندی هم هستند. این سندها اما، نه سند زشتی، بلکه سند زیبایی اند. ما همین الان، بعد از پنجاه سال، می توانیم فیلم هایش را ببینیم و سند زیبایی یک موضوع، و نه سند زشتی و سند صرفاً اطلاعاتی یک موضوع را ببینیم. آثار او نه فقط اطلاعات بلکه سند و آن هم سند زیبایی آن موضوع است. اینها همه برای من بسیار جالب است؛ برای من که زیبایی برایم موضوعی دیگر است؛ موضوعی که در چالشی دیالکتیک به دست می آید. طیباب می آید و این چالش دیالکتیک را کنار می گذارد. از نظر او، مهم این است که اول مشاهده کنیم؛ و بعد ببینیم که چه کار می خواهیم بکنیم.

طیباب یک بایگان (آرشیودار) هم بود. او آرشیوی منظم از عکس ها و حتی فریم های فیلم هایش دارد. او همه اینها را منظم جمع آوری می کرد و دقیقاً مانند یک ضابط اسناد این کار را انجام می داد. طیباب در مدرسه ای در اتریش درس

2. Michael Haneke
3. Archivist

دیگرمی رفت. در عین حال، در همان کار قبلی، کار بعدی اش را درمی آورد. کارهای او نوعی تداوم داشت. فیلم هایی که او ساخته است، زنجیره ای از کار است و این نگرش، کار هر فیلم سازی نیست. کارهای طیب، سلسله ای پیوسته با همدیگر دارد.

نسل شما بحق نسل طلایی سینمای مستند کشورمان است؛ در این باره برایمان بیشتر بگویید.

ابتدا باید بگویم که متأسفانه ما این نسل را داریم از دست می دهیم. نسلی که کوشا و در عین حال منظم بوده است. نسلی که اشتیاق داشت. این اشتیاق شدیداً درون همه ما وجود داشت. منتهای مراتب، نحوه اشتیاق هایمان با هم فرق می کرده است. یکی اشتیاق دارد که نقادی و دگراندیشی کند و یکی دیگر، اشتیاق دارد که ببیند و دیده هایش را با دیگران سهیم شود و با این کار همه را به دیدن دعوت کند. این خصلت شخصی، نوعی سخاوت است. اصلاً می شود گفت که کارهای طیب قصیده های مدحیه است.

می دانیم که موضوع عکاسی برای استاد طیب، اهمیتی ویژه داشت. تا جایی که می دانم ایشان در جایی گفته اند «دوربین جزئی از من است»؛ از این دریچه برایمان بگویید.

بلی؛ طیب عکاسی هم می کرده و البته عکاسی اش را در دوران بعدتر گسترش داد. شاید اوایل به این نحو عکاسی نمی کرده و چندان برایش جدی نبوده است؛ ولی مشخصاً بعدها احساس نیاز کرده که باید عکاسی کند؛ حتی در یکی از مصاحبه هایش می گوید که دکوپاژ کارهایش را از طریق عکس هایش انجام می داده است. چیدمان صحنه هایش را با این عکس ها توضیح می داده و بدین ترتیب فیلمش را می ساخته است. طیب فیلم برداری هم بلد بوده است. او حتی بنا به ضرورت، جاهایی هم فیلم برداری می کرد. در فیلم هایی همچون «وانگه روان جهان گله کرد»، در بخش هایی که دوربین روی دست است، فیلم برداری را خودش انجام داده است. باید اشاره کرد که طیب، اغلب کارهایش را خودش تدوین می کرد. نسل ما

عادت داشت با تدوینگر همراه باشد. خودمان حاضر باشیم و تا انتهای تدوین فیلم مان، بالای سر کارمان بایستیم. این جزئی از آموزش های ما بوده است و در این مورد، بسیار جدی بودیم. کارهای نسل ما این گونه نبوده که کار را به دست کسی بسپاریم و او تدوین کند و بعد ببینیم و بگوییم که چقدر خوب یا بد شده است؛ این از خصلت های نسل ما نبوده است.

سینمای مستند الان را در قیاس با نسلی که شما و امثال منوچهر طیب را تربیت کرد، چگونه می بینید؟

کمی باید به عقب برگردم. پس این گونه آغاز می کنم؛ مستند، پدر رسانه های تصویری است. تا قبل از اینکه تلویزیون اختراع شود و نظام رسانه های تصویری و الکترونیک در جهان شکل بگیرد، این مستند بود که نقش رسانه و خبررسانی داشت؛ آثاری از برادران «لومیر» تا فیلم سازان بعد. حتی می توان گفت مستند، جهان را از طریق تصویر به اطلاع مردم و جامعه می رساند. فیلم سازان، جهان را به مردم وصل می کردند و مردم را از بومی بودن درمی آورند. برای اولین بار، لومیرها بودند که با تصاویرشان این نوع از مستند را به مردم نمایانند؛ تاج گذاری امپراتور روسیه را؛ آن هم درست یک هفته بعد از تاج گذاری. این امری بسیار نادر بود. در خوشبینانه ترین حالت چند سال می گذشت تا با خبر کلامی، مردم بفهمند که در روسیه امپراتوری جدید آمده و تاج گذاری کرده است. ولی آنها در طول یکی دو هفته، این اتفاق را به مردم نشان دادند و مردم توانستند آن اتفاق مهم تاریخی را ببینند. در واقع سینمای مستند، جهان را به مردم وصل می کرده است. به همین جهت «ژیگا ورتوف»^۵ می گوید: عجیب نیست که امروز می توانیم شاهد باشیم که چهره آرخانگلسک^۶، یعنی شرقی ترین شهرک امپراتوری روسیه، به چهره ای از «کی یف»^۷ در پایین ترین نقطه غربی روسیه، وصل بشود و با همدیگر باشند. این امری شگفت آور در زمان خودش بود و چنین چیزی در تخیل کسی نمی گنجید. وقتی رسانه های تصویری و الکترونیک می آید که می تواند خبرها را در چند ثانیه، به جهان انتقال بدهد، دیگر وظیفه اطلاع رسانی از دوش مستند برداشته می شود و مستند، دیگر خبررسان نیست. این با اطلاعاتی که محققان از مسئله ای می دهد فرق می کند. منظور در اینجا اطلاع رسانی است؛ کمالینکه وقتی عکاسی آمد، شبیه نگاری از دوش نقاشی برداشته شد و دیگر نقاشی، لزومی به شبیه نگاری نداشت. همین جاست که نقاشان به سراغ مکتب های مختلف می روند و در نتیجه، کوبیسم^۸ و فوتوریسم^۹ و دیگر سبک ها در نقاشی به وجود می آید. عکاسی است که به نقاشی، این آزادی را می دهد. درست همین کار را، رسانه های تصویری برای سینمای مستند می کنند.

باید اضافه کرد که هر فیلم مستندی برای اینکه ساخته شود،

4. Lumière brothers (Auguste and Louis Lumière)
5. Dziga Vertov
6. Arkhangelsk
7. Kyiv
8. Cubisme
9. Futurism



ضروری نیست و کلام این خبر می‌تواند گفته شود و به‌گوینده نیازی نباشد. گوینده فقط مطلبی را که می‌شنویم، می‌خواند و یا می‌گوید و مشخصاً با او مرتبط نیست. در رسانه‌ها این موضوع به عادت تبدیل شده است که یک گوینده برای ما این کار را انجام دهد و همین مسئله در سینمای مستند ما هم آمده است. این مستندها مصاحبه‌هایی‌اند که به هم وصل می‌شوند و لابه‌لای آنها هم، از تصویرهایی سندی استفاده می‌شود. این نوعی برنامه‌سازی تلویزیونی است. این موضوع در سینمای مستند آسیب است. این موضوع حدود سینمای مستند را خدشه‌دار کرده است. مرز فیلم‌ساز با گزارشگر تلویزیونی مشخص نیست.

شما در کارهای طیباص صاحبه نمی‌بینید. در فیلم‌های او فقط در جاهایی که لازم باشد، چیزی گفته می‌شود. او تصویر را توضیح نمی‌دهد. نسل ما اینها را یاد گرفته بود. طیباص به همین جهت کاملاً با ریتم موسیقایی در تصویر پیش می‌رود. این مسئله‌ای بنیانی است؛ اینکه چگونه به تصویری، ریتم موسیقایی بدهیم و همین ریتم موسیقایی، موضوع فیلم را مطرح کند. این در مقابل آن است که ما با کلام موضوع را مطرح کنیم. می‌شود گفت اینها اختصاصات است و به‌سادگی اتفاق نمی‌افتد. متأسفانه سینمای مستند امروز ما، اغلب به سوی همین مصاحبه‌ها گرایش پیدا کرده است. ما بی‌نهایت فیلم پرتله ساختیم و این فیلم پرتله‌ها در واقع مصاحبه دیگران، درباره یک چهره است؛ درباره چهره‌ای که خودش چندان سخنی برای گفتن ندارد. این یک فاجعه است که چهره در این فیلم‌ها، به جای اینکه دست‌اول و ناب باشد، دست‌دوم می‌شود.

این‌ها نگرانی‌های من درباره سینمای مستند است. گمان می‌کنم که اکنون وقت آن رسیده که ما تجدید نظری جدی کنیم و ساختارهای مستند خودمان را به سوی نظام موسیقایی تصویر و در عین حال نظام بیانی تصویر سوق دهیم. کلام در فیلم مستند، باید به‌منزله تصویر باشد و نه کلام به‌منزله گزارش و یا توضیح صحنه.

شاید بخشی از این اشکالات به این سبب است که



حداقل به شش ماه زمان نیاز دارد و در این شش ماه، اطلاعات جهان قطعاً به کلی عوض شده است و اطلاعات فیلم، دیگر قدیمی است. این مسئله‌ای بنیادین و چالشی عظیم است. اینجاست که به‌اشتباه، به نظر می‌آید که سینمای امثال طیباص، اطلاع‌رسان هستند؛ اصلاً این‌طور نیست. او از زیبایی و شیئیت جهان اطلاع می‌دهد و این دو با هم فرق دارند. رسانه‌ها این امر را نمی‌توانند انجام بدهند و دستی در آن ندارند. در رسانه، اطلاع‌رسانی حادثه، عیناً نقل می‌شود؛ در حالی که در اطلاع‌رسانی سینماتوگرافیک سینمای مستند، تحقیق انجام می‌شود؛ تحقیق نه به معنایی که اطلاعات جهان جمع‌آوری شود، بلکه تحقیق می‌شود برای اینکه بینیم چه چیزی در موضوع این مستند وجود دارد و در حقیقت درونش کجاست. یکی ممکن است این درون را از لحاظ زیبایی‌شناسی ببیند؛ یکی از لحاظ آسیب‌شناسی ببیند؛ یکی از لحاظ قدرتش ببیند؛ و یکی از لحاظ آن روابطی ببیند که آن را به هستی وصل می‌کند. همه اینها با هم‌اند و هر کدام وجوهی دیدنی‌اند. این وجوه نباید دست‌کم گرفته و مخدوش شوند؛ نباید یکی را به یکی دیگر، تقلیل داد. نباید این نگاه وجود داشته باشد که همه فیلم‌های مستند، به‌صورت نقادانه و آسیب‌شناسانه به موضوعات بپردازند. می‌توان جدیت این مسئله را در ساخت فیلم «تمام حافظه جهان» اثر «آلن رنه» دید. این فیلم نه تنها نقد نیست، بلکه ستایش‌نامه رنه است از کتاب و کتابخانه. و این کار، در زمان خودش و در نوع خودش درخشان است. در این فیلم، آسیب‌شناسی لزومی نداشت، بلکه تأکید و لزوم بر این است که باید این گنجینه، این نهانی‌ها و دراصل، این حافظه تمام جهان دیده شود. این اشتیاقی عظیم می‌خواهد. اما مثلاً در «گرنیکا» (اثر پابلو پیکاسو) می‌بینید که هنرمند نقد عظیمی از جنگ می‌کند و این مسئله شکلی متفاوت به خود می‌گیرد. در این آنجا هم البته، زیبایی نقاشی پیکاسورا کشف می‌کنیم. او بیش از اینکه بخواهد به وحشت جنگ در اثرش بپردازد، به زیبایی اثر می‌پردازد. به زیبایی ضد جنگ این نقاشی می‌پردازد. باید گفت اینها کارهایی است که ما از آنها غفلت کرده‌ایم. این تحقیقات نوعی تحقیقات سینماتوگرافیک هستند تا تحقیقات مردم‌شناسانه و یا معمارانه که شهرشناسان باید انجام دهند. این نوع سینما از همه این موارد فاصله می‌گیرد و خودش را شخصی می‌کند. در اصل به جای اینکه فقط تحقیقی خشک و جدی و رساله‌ای انجام بدهد، اشتیاق‌های شخصی خودش را بازمی‌تاباند. این نوع تحقیق بسیار سخت است و مهارت می‌خواهد.

اتفاقی که الان دارد می‌افتد این است که می‌بینیم به‌مرور زمان، سینما و به‌ویژه سینمای مستند، از رسانه بودن فاصله می‌گیرد و رو به جلو حرکت می‌کند. الان سینمای مستند جهان اصلاً امری رسانه‌ای نیست. اما متأسفانه در ایران، موجی راه افتاده که تحت تأثیر رسانه عمل می‌کند. این در حالی است که رسانه‌ها، غالب کارشان با مصاحبه و بحث پیش می‌رود؛ حتی از نظری دیگر می‌توان گفت که وجود گوینده اخبار هم

10. Alain Resnais
11. Guernica
12. Pablo Picasso

مدیریت‌های فرهنگی، مستند را ارزان قیمت محسوب کرده‌اند. با این تصور که چون مستند بازیگر ندارد، پس کاری ارزان است. در صورتی که مستند اصلاً ارزان نیست و زمان ساخت مستندهایی که ساخته می‌شود، اغلب از زمان ساخت فیلم‌های داستانی بیشتر است و گاهی ۶ تا ۱۰ سال به طول می‌انجامد. بودجه ساخت مستند، گاه از فیلم‌های داستانی بیشتر است. اهمیت مستند در بعضی شبکه‌ها به قدری است که بودجه سالانه خود را از فروش آن تأمین می‌کنند. به این دلیل که هر مستند آنها، نه فقط اطلاع‌رسانی که آموزش است.

مشکل و مسئله در نبود «مستند درام»^{۱۳} است؛ همان چیزی که طیباب هم به دنبالش بود. در شبکه‌هایی که مستند برایشان امری جدی است، از طریق مطرح کردن «مستند درام»، حتی گذشته را هم بازسازی می‌کنند؛ چون می‌دانند که با این بازسازی، گذشته می‌تواند شکل فیگوراتیو^{۱۴} بگیرد؛ وگرنه ما اگر فقط از گذشته حرف بزنیم و تعدادی سندهای مانده را نشان بدهیم، فضایی ایجاد نمی‌شود. همه ما به نحو دیگری، این اشتیاق و این چالش را داشتیم. قاطعانه می‌توانم بگویم در دهه ۱۳۴۰ و قبل از بی‌بی‌سی، ما «مستند درام» داشته‌ایم.

آیا می‌شود نسل شما و آقای طیباب را بنیان‌گذار سینمای مستند کشور محسوب کرد؟

بلی؛ می‌توان تقریباً این‌طور گفت. سینمای مستند ما با انورو راهنما و گلستان شروع شد و بعد فروغ فرخزاد هم در این میان و بلافاصله به نسل ما رسید. چند سال زودتر از ما طیباب و سینایی و فاروقی قاجار آمدند و بعد هم ما آمدیم. در این نسل است که ورزیدگی سینمای مستند ما شکل می‌گیرد. تا قبل از این دوره، شاید فقط مستندهایی را ابراهیم خان عکاس باشی در زمان قاجار ساخته است. اما آنها همانند فیلم‌های برداران لومیر نوعی گزارش است و مستند محسوب نمی‌شوند. می‌شود گفت مستند از زمان افرادی همچون «هوشنگ شفتی» شروع

13. Docudrama

14. Figurative



می‌شود و بعد طیباب و سینایی به صورت جدی در کلاس‌های فرهنگ و هنر، آن را شکل می‌دهند و بعد نسل ما می‌آید که هر کدام با هم، حدود پنج سال فاصله داریم. همین‌طور به هم زنجیروار وابسته‌ایم و از همین‌جا سینمای مستند ما چهره‌دار می‌شود. این چهره، چهره‌ای بسیار مهم و در زمان خودش، بسیار پیشرو بوده است. اولین جایزه‌های بین‌المللی و جهانی در ایران، با ما و با مستندهای ما به دست می‌آید؛ نه با فیلم‌های داستانی‌های ما. در اصل سینمای ما در جهان، با مستندهایمان شناخته می‌شده است. اینها مسائلی مهم است که باید در تاریخ سینمای ما لحاظ می‌شد و تاریخ سینما، از این لحاظ بسیار ابتر است و در آن نقض غرض وجود دارد و باید اصلاح شود. اگر سینمای مستند ما شکل بعدی به خود گرفته و از دل آن امثال تقوایی بیرون آمده، باید گفت مدیر فرهنگی آن زمان، کسی مثل رهنما بوده است. در این بین می‌توانیم مستندهای کمیاب‌تری را مثال بزنیم. این مدیریت فرهنگی بوده که مسیر را شکل داده، آنها را پیش برده و به فیلم‌سازی که از آنها شناخت درستی داشته، اعتماد کرده است. اینها مسائلی بسیار مهم است. این چیزها باید گفته شود. درباره این مسائل سوء تفاهم‌های بسیاری وجود دارد و به همین دلیل باید بحث و گفت‌وگو کرد تا این سوء تفاهم‌ها برطرف شود. نمی‌شود گفت که همه باید یک جور فیلم بسازند. همان‌طوری که انسان‌ها با همدیگر متفاوت‌اند و در همین تفاوت‌هاست که یک کیهان انسانی به وجود می‌آید، همین تفاوت‌های سلیقه‌ای، رفتارها و نگاه‌هاست که در مجموع، سینمای مملکتی را می‌سازد. باید همدیگر را بشناسیم و پیدا کنیم؛ به جای اینکه همدیگر را نفی کنیم و کنار بگذاریم و یا تحقیر کنیم. نفی و کنار گذاشتن و تحقیر چیزی است که متأسفانه کمی رایج شده و نباید اتفاق بیفتد.

در پایان برای جمع‌بندی اگر موضوعی را ضروری می‌بینید، بیان فرمایید.

با این حال الان هم هستند کسانی که بسیار جدی دارند مستند کار می‌کنند. اما این عزیزان، با تلاش شخصی خودشان دارند کار می‌کنند. خوشبختانه از جمعی حرف می‌زنم و منظورم تعدادی استثنا نیست. اما باید اذعان کرد که به صورت عموم، سینمای مستند ما دچار یک عارضه است. من فرد فرد می‌توانم نام ببرم کسانی را که به صورت جدی و به رغم همه مشکلات و اینکه سرمایه آنها بسیار کم است کار می‌کنند و کارهایشان هم بسیار درخشان است. شاید بتوان گفت که آثارشان حتی از زمان خود ما هم پیشروتر است. خود من این عزیزان را می‌شناسم و ارتباطی نزدیک با آنها دارم. آنها بسیار جدی به مسائل نگاه می‌کنند و کارشان را بسیار هوشمند پی می‌گیرند. تعدادشان اما، به نسبت آنهایی که به صورت ظاهری دارند خودشان را مطرح می‌کنند، در اقلیت قرار می‌گیرد. این اکثریت واقعی نیست.

امیدوارم که توانسته باشم چیزی از منوچهر طیباب گفته باشم. او علاوه بر اینکه فیلم‌ساز مهمی بود، دوست ما بود و من بیشتر دلم می‌خواست که ادای دین به یک دوست کرده باشم تا به یک فیلم‌ساز.