خواهی نخواهی

بالاخره فیلم خارجی بخواهیم یا نخواهیم؟

شاپور عظیمی

مدیران فرهنگی سینما از همان روزهای انتهایی سال ۱۳۵۷ که سینماها بازگشایی شدند و فیلم‌های تولیدشده قبلی با اصلاحاتی به نمایش درآمدند؛ به دنبال این بودند که سایه فیلم خارجی را از سر سینمای ایران بردارند. آنها تجربه سال ۱۳۵۶ را در ذهن داشتند که ورود فیلم خارجی تقریباً کمر سینمای ایران را در آن سال شکسته بود. به تدریج و با تاسیس بنیاد سینمایی فارابی، این دیگر به یک استراتژی بدل شد که فیلم‌خارجی نباید آزادانه وارد و اکران شود چراکه نهال تازه‌پای سینمای ایران در دوران پس از انقلاب را تهدید می‌کرد. این اتفاق افتاد و نتیجه مورد نظر مدیر وقت بنیاد به دست آمد. سینمای ایران شکوفا شد و هنگام برگزاری دوره‌های مختلف جشنواره فیلم فجر چه صف‌های طویلی که برای تماشای فیلم‌های ایرانی جشنواره تشکیل نمی‌شد. گویی به‌گونه‌ای ناخودآگاه، تماشاگر دیگر چندان راغب نبود فیلم خارجی تماشا کند. فیلم‌های روز سینمای جهان (یعنی فیلم امریکایی) در سالن سینماها به نمایش درنمی‌آمد. اگر هم چنین می‌شد، نسخه کوتاه‌شده‌اش به مذاق تماشاگر اینجایی خوش نمی‌آمد. در سال‌های گذشته نمونه‌های اندکی مانند «با گرگ‌ها می‌رقصد» ساخته کوین کاستنر را سراغ داریم که اکران شد و مورد استقبال هم قرار گرفت اما این استثنا هیچ‌گاه به قاعده بدل نشد. فیلم‌های دیگری هم یک‌خط در میان در سینماها به نمایش درآمدند اما هرگز فروش آنها از آثار سینمای ایران جلو نزد. ظاهراً ذائقه تماشاگر ایرانی همچنان فیلم ایرانی را خوش داشت. سال‌ها گذشت. بازار نمایش خانگی به راه افتاد. انحصار ورود فیلم خارجی از دست بنیاد سینمایی فارابی خارج شد. اکنون دیگر تازه‌ترین فیلم‌های خارجی، در کنار آثار سینمای ایران به شبکه نمایش خانگی راه می‌یافتند و مخاطبان خودشان را داشتند اما هیچ‌گاه این فیلم‌ها بر فیلم‌های ایرانی برتری پیدا نکردند. با یک تحقیق مختصر میدانی می‌توان پی‌برد که فیلم‌های خارجی موجود در بازار نمایش خانگی هرگز در برابر فیلم‌هایی مثل «درباره الی...» یا آثار شناخته‌شده دیگر قد علم نکرده و گوی سبقت را نتوانسته‌اند بربایند. با این همه هستند کسانی که در عرصه‌های فرهنگی فعال هستند و معتقدند برای حفظ سالن‌های سینما و چرخیدن چرخ‌شان باید فیلم خارجی وارد کرد و در این سالن‌ها نمایش داد. استدلال چنین افرادی این است که باید چراغ سالن سینما روشن بماند تا فیلم ایرانی بتواند تولید شود و در این سینماها به نمایش درآید. در مقابل برخی معتقدند این حرکت خودش یک نقض غرض آشکار است و با ورود آزادانه فیلم خارجی و اکران آنها در سینماها دیگر تماشاگری برای تماشای فیلم ایرانی باقی نخواهد ماند. آنها می‌گویند این فیلم‌هایی که در یکی دو سال اخیر ساخته شده و به نمایش درآمده‌اند، آنقدر ضعیف هستند که حتی با فرض تزریق واکسن (نمایش فیلم خارجی برای تقویت فیلم ایرانی) از پای درمی‌آیند. خصوصاً اینکه اکنون در دوران «سینمادارسالاری» به سر می‌بریم. در واقع این صاحبان سینماها هستند که تعیین می‌کنند چه فیلمی می‌تواند اکران شود و چه فیلمی نمی‌تواند. پاسخ مخالفان ورود آزادانه فیلم خارجی به موافقان این طرح این است که همین دوتا و نصفی فیلم ایرانی با ورود فیلم خارجی و اکران آنها در سینماها، هرگز روی پرده را نخواهند دید. پرسش اساسی اما این است که چه با ورود فیلم خارجی موافق باشیم، چه نباشیم، آیا این حرکت در جهت اعتلای سینمای ایران است یا در راستای نابودی آن؟ آیا فیلم‌های ایرانی توانایی رقابت با نمونه‌های خارجی را دارند؟ برخی معتقدند تا زمانی که سینمای ایران در یک مسابقه تک‌نفره جذب مخاطب شرکت می‌کند، همواره به خط پایان مسابقه می‌رسد و برنده می‌شود. آنها می‌گویند اکران فیلم خارجی باعث می‌شود سینمای ایران برای جذب مخاطب به خود بیاید و کاری کند که از قافله جا نماند. آنهایی که چنین استدلال می‌کنند باید به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهند.

۱- آیا سینمایی که با نظارت‌های دولتی به حیاتش ادامه می‌دهد، می‌تواند به جذابیت‌هایی بیندیشد که از خط قرمزها عبور نمی‌کنند اما در سطح عرف جامعه پذیرفته شده هم نیستند؟ (یک نمونه برای تقریب به ذهن، کشمکش بر سر نشان دادن چهره‌ای مقدس در یک سریال تلویزیونی است که سرانجام به منتفی شدن نمایش این چهره انجامید.)

۲- آیا فیلم‌هایی که تمام عوامل جذاب‌سازی‌اش در ید اختیار نظارت دولتی است اما همین صاحبان نظارت نمی‌توانند نمایش آن را در سالن‌های سینماها تضمین کنند، می‌توانند امیدوار باشند که در نوبت اکران قرار بگیرند، وقتی یک یا چند فیلم خارجی تمام سالن‌های نمایش را در اختیار گرفته است؟

۳- ورود فیلم خارجی در نهایت به سود کیست و چه فرد یا افرادی از آن منتفع می‌شوند؟ همه می‌دانیم سینما نهادی غیرانتفاعی نیست. از سوی دیگر می‌دانیم تولید یک فیلم ایرانی برای یک تهیه‌کننده دشواری‌های خاص خودش را دارد. از مجوز و پروانه ساخت و سرمایه‌گذار گرفته تا پروانه نمایش و قرارداد اکران و نمایش فیلم در تهران و شهرستان‌ها و... اما ورود یک فیلم خارجی و اکران به سادگی خوردن یک لیوان آب است. فیلم را وارد کن. دوبله‌اش کن. خودت کوتاهش کن. سینمادار از خدایش باشد فیلمت را نشان دهد. فقط می‌ماند پول کپی پوزیتیوهایش. همین. حالا کلامان را قاضی کنیم. فیلم خارجی بالاخره بخواهیم یا نخواهیم؟

گفت‌وگو

حضور متفاوت حجار

روز دوشنبه در همین صفحه گفت‌وگوی «شرق» با میترا حجار و عزیزالله حمیدنژاد را خواندید. متن زیر بخش پایانی آن گفت‌وگو است.

– میترا حجار در کارنامه‌اش فیلم‌های مختلفی دارد، نمی‌توان مسیر سرراستی را برای آنها در نظر گرفت. در «زمستان است» بازی می‌کند و بعد دوباره در «این ترانه عاشقانه نیست».

حجار: من هیچ وقت سینمای رئال کار نکرده بودم. همیشه هم به خاطر این شکافی که بین سینمای تجاری و هنری وجود دارد، دوست داشتم این اتفاق بیفتد. حتی آقای پیتز برای فیلم «زمستان است» گفتند که این کارگرهای کارخانه کارشان ریتم دارد، حاضری بروی، گفتم بله و سه روز رفتم. بعد فهمیدم من هیچ وقت نمی‌توانستم کارگر کارخانه بشوم. خیلی سخت بود. یک کار را باید صد بار انجام بدهی. دیگر از حالت انسانی خارج می‌شوی.

– چرا این روند در کارنامه کاری‌تان وجود دارد؟

حجار: ببینید من اصلاً کل فیلم «این ترانه..» یادم رفته است. قدیم‌ها این طور بود که اگر نمی‌رفتی یک فیلم ساخته نمی‌شد. یک نکته هم هست که البته تئوری من است و آن اینکه آدم از بازیگرهایی که دوست دارد فیلم‌های بدشان را به خاطر نمی‌آورد، مثلاً «جان کزوت» یک عالمه فیلم بد بازی کرده است، هیچ کدام را یا ندیدی یا در خاطرت نیست اما تا می‌گویند «رزمری بی‌بی» بلافاصله نامش یادتان می‌آید. او چنین فیلم‌هایی را بازی می‌کند تا بتواند فیلم‌های خوب بسازد. من هم یک عالمه فیلم در کارنامه‌ام دارم که اصلاً یادم نمانده است و پشیمان بودم که بازی کردم.

– مثل؟

حجار: رخساره را مثال می‌زنم که کارگردانش فوت کرده است. واقعاً نمی‌خواستم این فیلم را بازی کنم، خیلی ناراحت بودم. اکران شد و خیلی‌ها استقبال کردند. نسل قدیم خیلی این فیلم را دوست داشتند. می‌دانید این جمله را چند بار در زندگی‌ام شنیدم که «رخساره بهترین فیلمتونه».

– حس‌تان چه بود. به انتخاب‌هایتان شک نمی‌کنید.

حجار: دوست داشتم. فیلم «این ترانه...» را خیلی‌ها گفتند فیلم خوبی است. نمی‌توانی که تمام سلیقه‌ها را راضی کنی. باید برای تمام سلیقه‌ها کار کرد.

– پس پایبندی به اصول چطور؟

حجار: دگم بودن همین است دیگر. اینکه بگویید من فقط می‌خواهم یک نوع فیلم را بازی کنم. این اصلاً در زندگی جواب نمی‌دهد. یکسری شخصیت است که وقتی می‌خوانم می‌بینم که نمی‌توانم آن طور باشم. مثلاً زن معتاد فیلم نرگس را بازی می‌کنم ولی یک زن شیک آنچنانی را می‌گویم نه نمی‌توانم باشم. برای خودم انتخاب می‌کنم.

– ولی این مسیر انتخابی می‌تواند نشان‌دهنده خیلی نکته‌های دیگر باشد.

حجار: به نظر من آزادی یک چیز کاملاً شخصی است. به هیچ کس ارتباط ندارد. شما هستید که دارید تصمیم می‌گیرید. اگر بتوانیم طوری در خلوت زندگی کنیم که دیگران بخواهند شبیه ما زندگی کنند آن درست است. مثلاً در فیلم «زندگی دیگران» گفته می‌شود که «کدام یک از شما به عنوان هنرمند طوری زندگی می‌کنید که اگر یک مامور نازی زندگی شما را ببیند دوست داشته باشد آن طور زندگی کند.» شما می‌توانید پنج نفر را نام ببرید.

– هنرمندان قدیمی ما هستند مانند استاد انتظامی و جمشید مشایخی.

حجار: شما با آنها زندگی کردید؟ می‌دانید چه کار می‌کنند. زندگی شخصی است، شما با کسی آن را تقسیم نمی‌کنید.

– شاید اگر یاد بگیریم به دیگران احترام بگذاریم خیلی بهتر باشد.

حجار: اما این آغاز تظاهر است، نمی‌شود که در درون یک طور بود و در بیرون به شکل دیگر.

– ولی می‌توان از همین جنبه‌های مثبت بیرونی برای بسیاری کارها استفاده کرد. همین طور که خیلی از ستاره‌ها این کار را در خارج از کشور می‌کنند.

حجار: شخصیت بازیگر در اینجا و آنجا خیلی با هم فرق دارد.

– مگر اینجا بهتر نیست؟

حجار: نمی‌توانیم بگوییم بهتر است یا بدتر. می‌توانیم بگوییم متفاوت‌تر است. خیلی کم در بین آنها بازیگر بی‌سواد پیدا می‌شود که چیزهایی که لازمه بازیگری است، نداند.

کارگردان و تهیه‌کننده فیلم سینمایی «دیگری» در گفت‌وگو با شرق:

«دیگری» تقابل سنت و مدرنیته

فیلم سینمایی «دیگری» اولین کار بلند داستانی کارگردان جوانی با نام مهدی رحمانی است که از فضای سینمای مستند وارد سینمای بلند داستانی شده. این فیلم سعی دارد بدون هیچ حرف اضافه‌ای از روابط میان آدم‌ها سخن بگوید. در «دیگری» با توجه به حضور صحنه‌های چشم‌نواز کارت پستالیسم، کارگردان به درستی و به اندازه از این فضاها استفاده کرده و هرگز برای لحظه‌ای نخواسته با این صحنه‌های چشم‌نواز تماشاگر را گول بزند. این فیلم با موضوع تکراری مخالفت کودکان با ازدواج والدین‌شان دارای فراز و فرودهای بسیار قابل قبولی است که در بسیاری از مواقع تماشاگر را به طور حیرت‌انگیزی غافلگیر می‌کند. ریتم فیلم کند نیست و تماشاگر از دیدن این فیلم خسته نمی‌شود. با کارگردان و تهیه‌کننده این فیلم سینمایی به گپی نشستیم که در پی می‌آید.

عکس: مهدی حسنی

سعیده خدابخش – مانلی فخریان

– در «دیگری» به وضوح پیداست با وجود صحنه‌های چشم‌نواز قصد شما مدهوش کردن تماشاگر به واسطه این طبیعت نیست؟

رحمانی: یک کارگردان با خواندن فیلمنامه باید قصدش روایت فیلمنامه باشد. فیلمنامه‌ای که من کار کردم درباره روابط بین آدم‌ها به خصوص ابراهیم و رضا بود. نکته مهم فیلمنامه بحث این دو نفر بود و در قسمت روستا هم روابط بین مریلا زارعی و برادرشوهرش مطرح بود. وقتی قرار است درباره این روابط و تغییراتی که در ارتباط اجتماعی به‌وجود می‌آید حرف بزنیم، اگر به زیبایی بصری و میزانسن‌های قشنگ بپردازیم از اصل ماجرا دور می‌شویم. آخر فیلم با یکسری پلان‌های زیبا مواجه می‌شویم که در آن با آدم‌ها کاری نداشتیم. در واقع اتمسفر کلی کار به من می‌گفت باید حواسم باشد که فقط به این روابط توجه کنم و این رابطه‌ها در فضایی هستند که برای آدم‌ها خیلی عادی شده و من نباید در آن فضای روستا ذوق‌زده شوم چون آنها برای آدم‌هایی که من در حال روایت‌شان هستم چیز طبیعی و تکراری است و اگر من به آن دقت کنم از فضای آدم‌های فیلم‌ام دور شده‌ام.

– مگر این فضا ضرورت فیلمنامه نیست؟

رحمانی: ببینید شما که فیلم را دیدید متوجه شدید که من از این فضاهای زیبا گذشت کرده‌ام که به روابط آدم‌های فیلم بپردازم. در کل جاده و منظره‌های زیبای روستا دیده می‌شود. حتی فیلم با لانگ‌شات روستا آغاز می‌شود اما آنچه ما بر آن تمرکز می‌کنیم روابط بین آدم‌هاست. وگرنه در این حد لوکیشن معرفی می‌شود که تماشاگر بداند شمال است یا جنوب.

نجفی: به نظر من فیلم حرف متفاوتی دارد. تفاوت این است که شما خودتان در یک کلانشهر زندگی می‌کنید که دچار یکسری معضلات است. این معضلات را از اینجا ببینید که در روستایی که فضای انسانی و زیبای طبیعت را دارد، آدم‌ها کنده می‌شوند و به این شهر می‌آیند و حالا روابط را در این شهر می‌بینیم؛ جایی که قهرمان اصلی مجبور می‌شود به بچه دروغ بگوید. بنابراین فیلم از یک تراژدی پنهان صحبت می‌کند که آن رابطه بین حاشیه‌نشین شهری است، نیروهایی که می‌آیند و شهر را اشغال می‌کنند چون در محیط خودشان نتوانستند آن طور که باید روابط انسانی و اقتصادی را حل کنند. این انسان‌ها می‌توانند در محیط خودشان به راحتی تولید و زندگی کنند و با وجود همه مسائل خودشان زندگی راحتی داشته باشند ولی مجبورند وارد فضایی شوند که هم آن را دگرگون می‌کنند هم فضای خودشان را از بین می‌برند. نشان دادن این طبیعت و زیبایی مقدمه‌ای است بر آنچه در شهر اتفاق می‌افتد؛ بچه گم و نگران می‌شود. او به دلیل بچه نگران می‌شود و زمانی که به هم می‌رسند مثل این است که روابط شهری عاطفه و صداقت روستایی را هم مخدوش می‌کند. در واقع ما مدرنیته را داریم، بدون اینکه فرهنگ آن وارد شده باشد. مدرنیته بدون داشتن فرهنگ اختلال ایجاد کرده و یکی از این المان‌های شهری در فیلم وجود ماشین به عنوان وسیله ارتزاق یک فرد روستایی است. یعنی از مدرنیته زرق و برق را گرفتیم ولی فرهنگ‌اش را نگرفتیم. به این دلیل کارگردان موظف است این تضاد را در فضای طبیعی نشان دهد.

– یعنی می‌گویید این تقابل سنت و مدرنیته بوده؟

نجفی: بدون اینکه شما بخواهید این هست، بدون داشتن فرهنگ مدرنیته المان‌های مدرنیته وارد این فضا شده است.

– ولی این فقط مختص شهر نیست، در روستا هم می‌بینیم؟

نجفی: ما المان آن را می‌بینیم که از شهر آمده و مثل یک نارنجک در روستا منفجر شده. آدم‌ها همان مسائل را می‌بینند، بدون اینکه توجه کنند این یک مقدمه هم دارد. شما برای اینکه این را ببینید باید روابط مدرنیته را بشناسید. پس اگر این زیبایی دیده نمی‌شد این پارادوکس هم دیده نمی‌شد. بعضی وقت‌ها هنرمند خودآگاه دست به کاری می‌زند و بعضی وقت‌ها ناخودآگاه. این ناخودآگاهی زمانی است که روح سناریو را گرفته با مشاورین‌اش صحبت کرده و این روح را در فیلم متجلی می‌کند. در این کار کارگردان از همین المان‌ها استفاده کرده و به این دلیل لانگ‌شات‌های زیبا از روستا می‌بینید. ولی در شهر تضادها و اتفاقاتی که در مسافرخانه و برای بچه جلوی ویترین مغازه‌ها می‌افتد، همه جلوه‌های زرق و برق مدرنیته است که ریشه در این آدم‌ها ندارد.

– به نظر من اتفاقاتی که در شهر می‌افتد خیلی گل‌درشت است و ما به این حس می‌رسیم که در روستا همه چیز خوب است ولی در شهر همه چیز متضاد آن است. در این باره توضیح می‌دهید؟

رحمانی: به نظر من این‌طور نیست چون خودم دنبال سینمایی نیستم که اهل سیاه‌نمایی و گل‌درشت کردن سیاهی‌ها باشد. من خیلی حواسم بوده که این اتفاق نیفتد. ما در شهری زندگی می‌کنیم که در خیابان کیف‌مان را می‌زنند، برای خانم‌ها سوار تاکسی شدن همیشه دردسر دارد. اینها جامعه ماست. ما هیچ کدام را نشان ندادیم و به نظرم این چیزهایی که ما نشان دادیم اتفاقات خوبی نیست ولی سیاه‌نمایی هم نبوده است.

– شاید وقتی در کنار آن همه خوبی‌های روستا دیده می‌شود این‌گونه به نظر می‌آید؟

رحمانی: در روستا هم آن همه خوبی نیست. آنها هم مشکلات‌شان با عموغلام است و این معضل خانواده آنهاست.

– احساس من از اولین تصویر ورود آنها به شهر این حس بد و مشوش فضای شهری است؟

رحمانی: اولین پلان ورود به شهر میدان آزادی است که ابراهیم می‌گوید این بزرگ‌ترین میدان دنیاست، و از آنجا می‌فهمیم ابراهیم می‌خواهد به رضا یک خودی نشان دهد و درباره مساله‌ای اظهارنظر می‌کند که خودش هم اطلاعی ندارد. هیاهوی شهر را خیلی نمی‌بینیم، روابط را جوری می‌بینم که هیچ کس قرار نیست به کسی بدی کند و همه درگیر زندگی شهری‌اند. نظر شخصی من این است که غیر از ناهنجاری‌هایی که در همه شهرها و روستاها داریم یکسری چیزهایی که در تهران وجود دارد درگیری آدم‌هاست که باعث می‌شود به هم توجه نکنند. از خوب بودن یا بد بودن آنها نیست. بحث من این است که در این فیلم تهران را جای شلوغ و خیلی در هم برهم نشان ندادم و از این حرف شما تعجب می‌کنم. یک مثال می‌زنید؟

– مثلاً در فضای مسافرخانه؟

رحمانی: در مسافرخانه فقط یک همسایه کناری اینهاست که مساله‌دار است؛ زن و مردی که دائم با هم دعوا می‌کنند و فرزندشان ناراحت و گریان است. اتفاقی که آنجا می‌افتد ربطی به شهر تهران ندارد.

نجفی: کدام صحنه فیلم در کلانشهری که شما زندگی می‌کنید غیرواقعی است؟ دوربین شاهد واقعیت‌های شهر است، بازار، مسافرخانه و همه اینها.

– به نظرم در کنار اتفاقاتی که در روستا می‌افتد این بدی‌ها خیلی به چشم می‌آید، شاید برای ما که در متن این زندگی هستیم خیلی به چشم نیاید، اما به نظر من کارگردان می‌خواسته اینها را نشان دهد که البته ایشان نمی‌پذیرند؟

نجفی: اصلاً کارگردان کارش چیست، چیزهایی را می‌بینند که دیگران از کنارش می‌گذرند و نمی‌توانند ببینند، به این معنی که نمی‌توانند روی آن مکث کنند، حالا کار کارگردان این است که آنها را گزینش کند. مثلاً کاری که حافظ می‌کند همین است. او همان کلمات روزمره ما را به نوعی کنار هم می‌گذارد که وقتی می‌خوانید به تفکر وادار می‌شوید. در زبان سینما هم هنرمند این کار را کرده؛ تصاویر را گرفته و بدون اغراق کردن آنچه را واقعیت دارد نشان داده است.

رحمانی: در یک صورت می‌شد گفت ما تهران را پر از بلوا و شلوغی نشان دادیم که وقتی وارد مسافرخانه شدیم در یک اتاق مواد مخدر مصرف می‌کردند، در یک اتاق دیگر یکسری جیب‌بر به تصویر کشیده می‌شد، در اتاق دیگر بچه‌ها فال‌فروش بودند، در اتاق دیگر هم زن و مردی دعوا می‌کردند، در اتاق دیگر هم مردی از روستا با مرغ و خروس آمده، این فضای ملتهب مسافرخانه بود. به نظر من دیگری این گونه نیست. در دیگری تمام اجزایی که استفاده کردیم آن چیزی بود که به کمک‌مان می‌آمد. مثلاً داستان زن و مردی که با هم دعوا می‌کنند المانی است برای اینکه رضا به این درک برسد که زندگی فقط خوبی نیست، این هم یک شکلی از زندگی است. واکنش ابراهیم هم به این موضوع نشان می‌دهد که او آدمی است که در محیط پیرامونش دخل و تصرف می‌کند، با آدم‌ها ارتباط برقرار می‌کند و به حل شدن بحران کمک می‌کند. مثال دیگر اینکه وقتی به ابراهیم می‌گویند ما را ببر آزادی، او حتی نمی‌دانسته غیر از میدان، ما استادیوم آزادی هم داریم و همه اینها چیزهایی است که به قصه کمک می‌کرده و ما سعی کردیم از چیزی استفاده کنیم که در قصه و رابطه اینها کار کند و از چیزهای جالب و جانبی استفاده نکردیم که به فیلم ارتباط نداشته باشد. اگر چیزی در فیلم هست که بیجاست و ما اشتباهی گذاشتیم به ما بگویید.

– این روزها به بهانه حرفه‌ای بودن کارگردان‌ها یک سکانس را خیلی طولانی نشان می‌دهند و در واقع ریتم فیلم به قدری کند می‌شود که حوصله تماشاگر سر می‌رود اما در فیلم شما با توجه به کم بودن پرسوناژها، این اتفاق خسته‌کننده نمی‌افتد. در این مورد توضیح می‌دهید؟

رحمانی: با توجه به کمبود پرسوناژها این تقسیم‌بندی که در هر میزانسن چقدر اتمسفر بین فضا و کاراکترها تقسیم شود، تا میزانسنی طراحی کنیم که در کنار هم ریتم تند یا خسته‌کننده نداشته باشد، بسیار کار سختی بود. با توجه به تجربه‌های فیلم کوتاهم می‌دانستم بیننده زمانی از ریتم کلی فیلم راضی می‌شود که اطلاعات را به اندازه دریافت کند؛ نه کمتر، نه بیشتر. کمتر باعث ریتم تند می‌شود، اضافه بودن زمان پلان باعث می‌شود حوصله‌اش سر برود و احساس کند که حرف زده شده باید کات شود. ما یک مختصات کشیدیم: روستا، شهر و دوباره روستا. مجموعه سکانس‌هایی که وجود دارد مجموعه زمانی است که در هر قسمت طی می‌شود و حالا اینکه اینها باید به چه شکل بالانس شوند و میزانسن‌ها به چه شکل باشند که با دیدن اینها به تک‌تک پرسوناژها نزدیک بشویم و هم اتمسفر فضای آنها را بشناسیم و هم با یک ریتم یکسان در کل فیلم پیش برویم، این برنامه‌ریزی‌ای بود که از ابتدا در فیلمنامه انجام دادیم و سعی کردیم به آن وفادار باشیم و هرجا در طول کار حس کردیم دیالوگی هست که ریتم را از بین می‌برد آن را تغییر دادیم یا اتفاقات پیرامون را طوری عوض کردیم که زمان مناسب باشد. اگر از اول به تدوین کار فکر شود دیگر این اتفاقی که شما به آن اشاره کردید را شاهد نخواهیم بود. خیلی وقت‌ها کارگردان از اول دکوپاژ می‌کند و حواسش به این نیست که بعد در تدوین قرار است چه اتفاقی بیفتد ولی ما هر سکانس را با سکانس‌های قبلی و بعدی آن می‌سنجیدیم و با این چیدمان تدوینی توانستیم یک ریتم یکسانی ایجاد کنیم. تمام پلان‌ها را بر اساس دکوپاژ و استوری‌بورد پیش می‌بردیم. من روز قبل می‌رفتم و لوکیشن را دکوپاژ می‌کردم و استوری‌بورد را می‌کشیدم، بعد آنها کامل چیده می‌شد. شاید در فضاهای رئالیستی و نئورئالیستی که کارگردان‌ها کار می‌کنند بدون دکوپاژ سر صحنه می‌روند و همان جا دکوپاژ را می‌چینند ولی ما حس را در بازی و همان تمرین سر صحنه درآودیم ولی به لحاظ تکنیکی و جای دوربین باید بگویم از قبل همه چیز مشخص بود و هیچ پلان اضافه‌ای هم گرفته نمی‌شد، حتی ما یک مسترشات هم نگرفتیم و عین پلان را می‌گرفتیم.

– من فکر می‌کردم تدوین برای به دست آمدن این ریتم به شما کمک کرده است؟

رحمانی: اگر تدوین کمک می‌کرد باید یک جاهایی از فیلم یکدست می‌شد ولی وقتی کل ریتم فیلم یکدست باشد دیگر نمی‌شود صرفاً کار تدوین باشد.

– به هر حال نمی‌توان تاثیرات تدوین را در ریتمیک بودن یک فیلم سینمایی نادیده گرفت؟

رحمانی: بله اگر فقط یک جاهایی بود درست، اما ما سعی کردیم فضا کاملاً یکدست باشد.

نجفی: مگر تدوین غیر از این است که با همان متریال کارگردان کار می‌کند؟ پس تدوینگر هم خوب بوده که حس کارگردان را تشخیص داده که چرا این پلان‌ها را گرفته و کجا باید این حس کارگردان کات شود و این شات‌ها چطور باشد که حس را در طول فیلم ادامه‌دار کند. اگر فرض را هم بر این بگذاریم که با تدوین درست شده، باز هم اشکالی ندارد چون تدوین هم بخشی از سینماست.

– من از اشکال تدوین حرف نزدم، فقط معتقدم تدوین خوب می‌تواند فیلم را ریتمیک کند. مساله مخالفت فرزندان با ازدواج مجدد والدین سوژه تکراری است که به آن بسیار پرداخته شده، چرا به عنوان کار اول سراغ چنین داستانی رفتید؟

رحمانی: در این مورد باید بگویم خاستگاه من از سینمای مستند می‌آید. بنابراین نگاهم رئالیستی است. انتخاب این موضوع هم با شناختی که از خودم داشتم کار اشتباهی نبوده، دوست داشتم فیلمی کار کنم که برگرفته از مضامین روز جامعه باشد، به همین خاطر «دیگری» را به عنوان اولین کار بلند سینمایی‌ام برگزیدم، البته طرح اولیه چیز دیگری بود ولی در نهایت به این طرح رسیدیم.

– چقدر به فراز و فرودهای فیلم و نقاط غافلگیرکننده آن فکر کردید؟ با توجه به اینکه کلیت موضوع فیلم تکراری است ولی یک جاهایی در این تکرار اساسی غافلگیر می‌شویم؟

رحمانی: کلاً اتفاقاتی که بر اساس آن در کشور ما فیلم ساخته می‌شود، بسیار تکراری است. مساله من این بود که این اتفاق را که یک رسم قدیمی هم هست به شکلی تصویر کنم که دیگر نقطه کانونی نباشد؛ بحث ما فقط ازدواج ابراهیم و معصومه نباشد، بحث‌مان تکامل یک رابطه باشد. اینکه دو آدم در سنین مختلف در طول یک سفر چه تغییراتی می‌کنند و یک بچه به چه دید جدیدی از جامعه‌اش می‌رسد. سعی کردم این مساله را بنیان کارم قرار دهم، اتفاقی که قبل از این می‌افتد برای بیننده تکراری است. من سعی کردم به وجه دیگری به آن بپردازم؛ وجهی که روابط بین آدم‌ها چقدر دستخوش تغییر می‌شود. وقتی آنها مجبور می‌شوند با هم سفر کنند، حرف بزنند و چند روزی کنار هم باشند، به دیدی از هم می‌رسند که به نظرم یکی از مشکلات بشریت است که البته من قصد نداشتم با این فیلم این مشکل را حل کنم. ما آدم‌ها در سوءتفاهم زندگی می‌کنیم و قضاوت‌های ما از روی عدم شناخت است. در این فیلم سعی کردم رابطه آنها و تکامل آنها و ارتباط آنها با محیط پیرامونش را به تصویر بکشم. غافلگیری انتهای فیلم هم به این خاطر بود که نمی‌خواستم بگویم رابطه آنها باعث می‌شود او با مادر این بچه ازدواج کند، بلکه به این خاطر بود که بگویم با اینکه آن اتفاق طبق رسم افتاد و معصومه با برادرشوهرش ازدواج کرد ولی باز رابطه ابراهیم و رضا آنقدر محکم و احساسی بود که رضا پیش ابراهیم برمی‌گردد. می‌خواستم نشان دهم روابط آدم‌ها اگر از روی شناخت پیش برود خیلی مستحکم می‌شود. می‌خواستم بگویم ارتباط ابراهیم با این بچه به خاطر مادرش نیست، به خاطر خود رابطه و فضاست.

– سوءتفاهماتی که گفتید چقدر برگرفته از فضای شهری است؟

رحمانی: بیشتر در قصه شهر سوءتفاهمات زیاد می‌شود. در روستا مثلاً ۲۰ خانوار زندگی می‌کنند. در بیشتر ساعات شبانه‌روز با هم در ارتباط هستند و شناخت‌شان از هم بیشتر است اما در شهر چون تعداد آدم‌ها و کار و مشغله زیاد می‌شود، فاصله آنها زیاد می‌شود و عدم شناخت و سوءتفاهمات بیشتر می‌شود.

– دلیل اینکه فروتن را برای این نقش انتخاب کردید به خاطر ضرورت فیلمنامه بود یا چون او سابقه چنین نقش‌هایی را داشت؟

رحمانی: از اول صحبت‌ها و تصمیم‌گیری ما بر این بود که هنرپیشه چهره در کار داشته باشیم که برای اکران به ما کمک کند. از ابتدا قصد داشتیم فیلمی برای اکران بسازیم، نه برای آرشیو مثل خیلی از فیلم‌هایی که ساخته شده ولی هرگز امکان دیدن رنگ پرده را نداشته است. و به دلیل اینکه یکی از فاکتورهای اکران چهره است ما از فروتن استفاده کردیم. بعد در میان هنرپیشه‌های چهره دنبال کسی بودیم که بتواند در این نقش به ما کمک کند و با همفکری با آقای نجفی به فروتن و زارعی رسیدیم که قبلاً هم تجربه همکاری با آقای نجفی را داشتند. من بازی قبلی فروتن را در نقش یک فرد روستایی به جز در فیلم دعوت ندیده بودم و به نظرم ربطی به نقش فیلم من نداشته است، ولی به نظر من بازیگر خوبی است که اگر نقش درست به او داده بشود و با آن ارتباط برقرار کند، می‌تواند بازی خوبی داشته باشد. بعد از نمایش هم نظر همه بر این بود که بازی فروتن در این قالب روستایی در «دیگری» با نقش‌های دیگرش فرق دارد و خودم از کاراکتر آن راضی هستم. به نظرم کاراکتر درآمده است.

– وقتی کارگردان از بازیگری که قبلاً در نقش مشابهی بازی کرده، استفاده می‌کند ریسک کار را بالا می‌برد چون ممکن است به تکرار بیفتد، اینجا خیلی چهره متفاوتی از فروتن ندیدیم.

رحمانی: بحث چهره متفاوت نیست، بحث این است که وقتی ابراهیم را می‌بینیم باورپذیر باشد. به نظر من در «دیگری» این اتفاق افتاده است.

– یک جاهایی در فیلم به نظر می‌آید می‌خواستید آداب و رسوم روستایی را نشان دهید، به آن فکر کرده بودید یا اتفاقی بوده؟ مثلاً لباس‌های محلی...

رحمانی: به نظرم آنچه در روستا دیده می‌شود همان واقعیت خود روستاست.

نجفی: کارگردان چون از مستند شروع کرده، خواسته همه چیز به واقعیت نزدیک باشد. اگر بخواهم بگویم چه کس دیگری این کار را کرده که در سطح جهان معروف بوده آقای کیارستمی است. مثل فیلم ۱۰ که آنقدر همه چیز واقعی است که به نظر غیرواقعی می‌آید. بعضی وقت‌ها راست را آنقدر صریح می‌گویند که مخاطب باور نمی‌کند این راست باشد. یکی از نکات درخشان و چشمگیر این فیلم این است که خیلی واقعی است حتی جاهایی که به نظر می‌رسد غیرواقعی است. آنقدر واقعیت در آن حضور دارد که بعضی وقت‌ها فکر می‌کنید عمدی در آن است. فیلم آنقدر به واقعیت نزدیک می‌شود که شما یک لحظه مکث می‌کنید. خیلی فیلم‌ها و سریال‌ها هست که مثلاً در یک خانه اشرافی گرفته شده اما هنرپیشه انگار بار اولی است که روی آن مبلمان می‌نشیند، اینها همه غیرواقعی بودن را نشان می‌دهد. بحث این است که آنقدر میزانسن‌ها و نگاه کارگردان واقع‌گرایانه است که ما به دلیل عادت‌هایمان و فیلم‌هایی که دیدیم به نظرمان غیرواقعی می‌آید. البته انتخاب کارگردان طبیعتاً مطابق با سلیقه‌اش بوده، مثلاً در خانه مریلا زارعی پله‌ها و قفس پرنده حیوانات همه اینها توسط کارگردان اضافه شده بود ولی نوعی نبود که دکورسازی به نظر بیاید. حالا شما که می‌بینید باور نمی‌کنید این خانه را ما یک بار دیگر ساختیم و تغییراتی که انجام دادیم چند روز کار برده. به دلیل این pob کارگردان تسلط او بر کار و ریتم و فضا شما این واقعیت‌ها را می‌بینید و آنقدر واقعی است که باور نمی‌کنید.

– شما به خاطر واقعی بودن فضای فیلم از کارگردان جوان این فیلم حمایت کردید؟

نجفی: من به خاطر تسلطی که از او در کارهای کوتاه دیدم و با صحبت‌هایی که با او کردم، احساس کردم کارگردان مسلطی است و نمی‌خواهد تحت تاثیر فیلمی که دیده فیلم بسازد.

– هر کس مسلط باشد شما از او حمایت می‌کنید؟

نجفی: در حد توانم حتماً.

– شما چقدر به آقای رحمانی مشاوره دادید؟ با توجه به اینکه شما خودتان کارگردان هستید چقدر ایشان از شما کمک خواستند؟

نجفی: اتفاقاً به خاطر اینکه کارگردان و طراحم متوجه شدم دخالت من نه‌تنها فیلم را بهتر نمی‌کند بلکه ممکن است به ضرر فیلم تمام شود، به همین خاطر سعی کردم فضایی ایجاد کنم که او کار خودش را انجام دهد.

– من یک جاهایی در این فیلم حضور شما را احساس می‌کنم؟

نجفی: اشکالی ندارد ولی بهترین مشاوره من این بود که فضایی ایجاد کنم که او کار