پیاپیه
جسی ریچاردز

## مانیفست جنبش ریمدرنیسم

۱ به‌رغم نیات خیر نویسندگان (واضعان)، همواره باید با شک و تردید و به مثابه روندی کلیشه‌ای به مانیفست‌های هنری نگریست چرا که این مانیفست‌ها تابعی از خود نویسندگان، لاف و گزاف‌شان، جهل آشکار و پنهان‌شان و دست‌آخر حماقت‌شان هستند. چنین روندی از مانیفست گروه پل در ۱۹۰۶ تا همین مانیفستی که در حال خواندنش هستید، ادامه داشته است. هر چند ملاحظه‌کاری و احتیاط در مانیفست‌ها درک و تشویق شده است اما ایده‌هایی که اینجا مطرح خواهیم کرد از سر صدق و به امید آن است که دیگران را چون نگارنده به کار آید.

۲ ریمدرنیسم به جست‌وجوی معنویتی جدید در هنر است. بنابراین فیلم ریمدرنیستی نیز معنویتی جدید در سینما را جست‌وجو می‌کند. فیلم معنوی به معنای فیلم‌هایی درباره مسیح یا بودا نیست. فیلم معنوی درباره مذهب نیست. این سینما دلواپس انسانیت و به دنبال درک حقایق ساده و لحظات انسانی است. فیلم معنوی تماماً در مورد همین چیزها است.

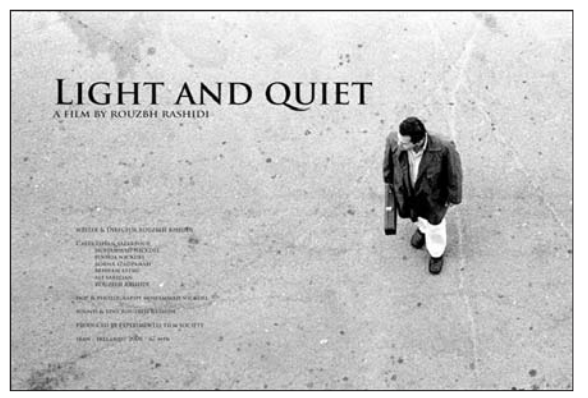
۳ به سبب توانایی فیلمساز در تجسم‌بخشی با به‌کارگیری تصاویر، صدا و حس زمان، سینما می‌تواند یکی از کامل‌ترین روش‌های بیان خلاقانه باشد. به طور معمول ظرفیت‌های خلاقانه سینما هرز رفته است. یک اثر سینمایی تابلوی نقاشی، رمان، نمایشنامه یا عکس نیست. قوانین و شیوه‌های مورد استفاده در سینما را نباید با کوشش‌های خلاقانه هنری دیگر درآمیخت. به سینما نباید به عنوان امکانی تماماً در خدمت داستانگویی اندیشید. داستان در حوزه نوشتار یک قرارداد است و نباید الزاماً به قراردادی در حوزه فیلمسازی تبدیل شود.

۴ طریقت ژاپنی وابی-سابی (زیبایی‌شناسی نقصان) و مونو نو آواره (معرفت به ناپایداری چیزها و درک حس تلخ و شیرین این ناپایداری در گذر زمان) توانایی نمایش حقیقت وجود را دارند و همواره باید هنگام ساخت فیلم ریمدرنیستی لحاظ شوند.

۵ هیچ‌گاه نباید احساس تصنعی «کمال‌گرایی» را به یک فیلم ریمدرنیستی تحمیل کرد. کاستی‌ها و نقیصه‌های فیلم باید پذیرفته و حتی تشویق شوند. برای رسیدن به این منظور فیلمساز ریمدرنیست باید استفاده از فرمت آنالوگ را در دستور کار قرار دهد. به خصوص دوربین‌های سوپرهشت و ۱۶ میلیمتری که برخلاف دوربین‌های دیجیتال استفاده از آنها نیازمند ریسک بیشتر و مستلزم دخالت شانس و اقبال است. دوربین‌های دیجیتال برای آنهایی است که از انجام خطا و اشتباه می‌هراسند یا تمایلی به آن ندارند. فرهنگ دیجیتال سازنده سینمایی خسته‌کننده و سترون است. خطا و اشتباه اثر شما را صادقانه و انسانی می‌کند.

۶ فیلم سوپر هشت با خامی و ناپختگی‌اش به خوبی می‌تواند گوهر شاعرانه زندگی را به تصویر بکشد و این کاری است که دوربین دیجیتال از انجام آن ناتوان است.

۷ کشف و شهود ابزاری قدرتمند برای ارتباطی صادقانه است. الهامات همواره به شما می‌گویند که آیا در حال ساختن اثری صادقانه هستید یا نه؟ پس استفاده از کشف و شهود راهبردی کلیدی در تمام مراحل ساخت یک فیلم ریمدرنیستی است.




۸ به سبب باورها، جهت‌گیری‌ها، سلایق و دانش خالق اثر، هر محصول و نتیجه خلاقیت انسانی ذاتاً امری سوبژکتیو(شخصی) است. اثری که قصد آن دارد تا ابژکتیو باشد به اثری سوبژکتیو تبدیل خواهد شد فقط اشکال اینجاست که صادقانه نخواهد بود. فیلم‌های غیرشخصی (ابژکتیو) ذاتاً متقلب هستند. استنلی کوبریک که با تلاش رقت‌انگیزی سعی در ساخت فیلم‌های ابژکتیو داشت در نهایت آثاری خسته‌کننده و فاقد صداقت خلق کرد.

۹ فیلم ریمدرنیستی همواره اثری سوبژکتیو (شخصی) است و هیچ‌گاه آرزو و اشتیاق ابژکتیو بودن ندارد.

۱۰ جنبش ریمدرنیسم همان جنبش دگما ۹۵ نیست. ما فهرستی متظاهرانه از الزامات و باید و نبایدها نداریم که مجبور به اجرای مو به موی آن باشیم. این مانیفست را باید به مثابه مجموعه‌ای از ایده‌ها و ایما و اشاراتی در نظر گرفت که بنا به میل نگارنده می‌تواند حتی مایه استهزا و تمسخر واقع شود.

۱۱ فیلمساز ریمدرنیست باید همواره شجاعت پذیرش شکست و حتی امید به شکست را داشته باشد. از این رهگذر او باید به دنبال یافتن زیبایی، انسانیت و صداقت در شکست باشد.

۱۲ فیلمساز ریمدرنیست هیچ‌گاه نباید انتظار قدردانی یا تشویق داشته باشد. در عوض باید نقد و دشنام را به جان بخرد و آرزوی نادیده انگاشته شدن و انزوا را داشته باشد.

۱۳ فیلمسازان ریمدرنیست باید آمادگی این را داشته باشند که مرجع تاثیر واقع شوند و از اینکه برای درک‌شان مورد تقلید سایر فیلمسازان واقع شوند، نهراسند.

۱۴ سینمای ریمدرنیستی صرفه‌جویانه، مینی‌مال(کمینه‌گرا)، شاعرانه و به سبک فیلمسازی پانک است. این سینما خویشاوند نزدیک جنبش نو- ویو است. (سینمای بدون موج، جنبشی که در آغاز دهه ۷۰ در ایست ساید منهتن شکل گرفت)

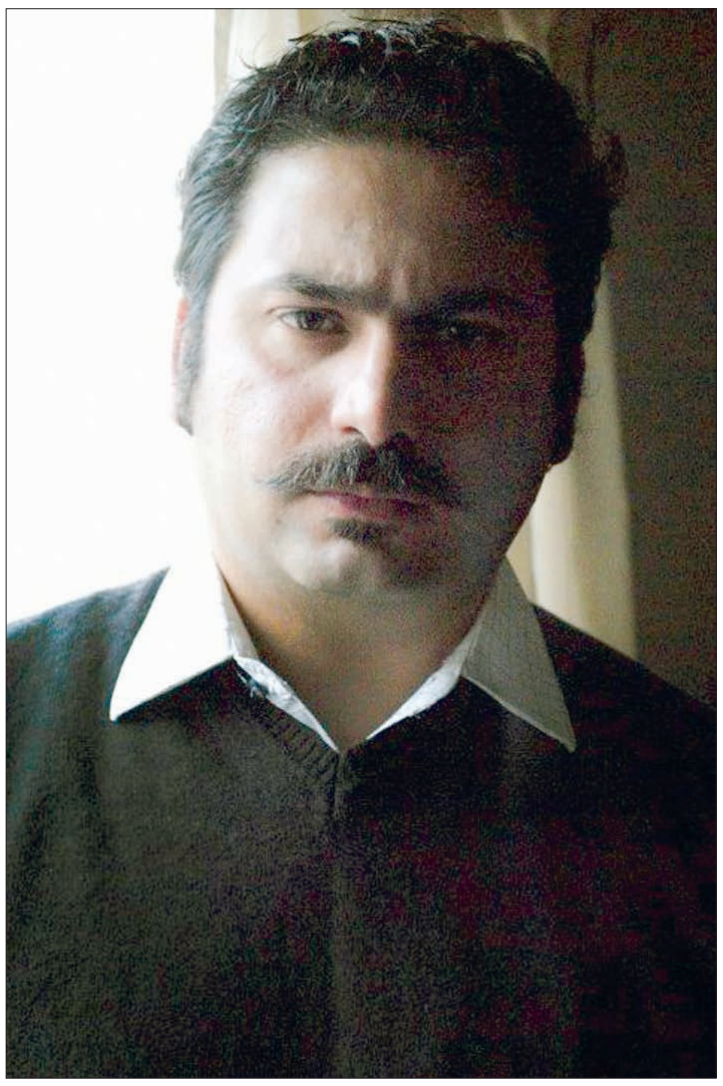
۱۵ این جنبش متعلق به جوانان و البته بزرگ‌ترهایی است که هنوز می‌توانند از دیدی کودکانه، شجاعانه، به جهان نگاه کنند.

با گسترش ایده‌ها می‌توان در آینده بندهای دیگری را به این مانیفست اضافه کرد.

### گفت‌وگو با روزبه رشیدی، فیلمساز ایرانی مقیم ایرلند

# مشکل معنویت در مانیفست

**هر جنبش هنری به شرط داشتن ایده‌های نو در بطن خود و فقدان بلندپروازی می‌تواند فصلی جدید در تاریخ هنر رقم بزند. جنبش ریمدرنیسم هم از این قاعده مستثنی نیست و چه با مانیفست آنها موافق باشیم و چه مخالف، این جنبش شاید بتواند تاثیرگذار و جریان‌ساز شود. در این مطلب ابتدا ترجمه‌ای از مانیفست این جنبش نوشته‌شده توسط جسی ریچاردز ارائه دادیم و سپس به همین بهانه با یکی از اعضای ایرانی این جنبش، روزبه رشیدی، فیلمساز آوانگارد مقیم ایرلند گفت‌وگویی انجام شده است.**



رضا رادبه- کامیار کردستانی

**- فیلمسازی را از کی شروع کردی؟**

فیلمسازی را از ۱۹ سالگی در ایران شروع کردم. بعد از دیپلم یک دوره فیلمسازی دیدم در کانون سینماگران جوان و شروع کردم به ساختن فیلم‌های تجربی و تجربی/ داستانی. از سال ۲۰۰۰ (۱۳۷۹) شروع کردم و تا زمانی که در ایران بودم یعنی سال ۱۳۸۳، ۱۸ فیلم کوتاه و یک فیلم بلند ساختم.

**- فیلم‌های اولیه‌ات چه جوری بود، از لحاظ تجهیزات تا چه حد حرفه‌ای بودند و چه ویژگی‌هایی داشتند؟**

این جوری طبقه‌بندی می‌کنم چون اینها المان‌هایی هستند که بعداً به مشخصه کارهایم تبدیل می‌شوند:

۱- تمام فیلم‌ها را با هزینه شخصی خودم ساختم.

۲- تمام فیلم‌ها با دوربین خانگی، وب‌کم یا دوربین موبایل بوده.

۳- تماماً از نورهای طبیعی استفاده شده.

۴- همه بازیگرها غیرحرفه‌ای بودند.

۵- ریتم کندی دارند.

۶- پلات‌های شدیداً انتزاعی دارند.

۷- دوربین ثابت است بدون هیچ تیلت، پن یا دالی شات.

۸- دیالوگ‌های مینی‌مال دارند.

این موارد از لحاظ شیوه ساخت تاالان در کارهایم حفظ شده و تنها چیزی که الان عوض شده این است که حالا با دوربین HD و سوپرهشت میلیمتری هم کار می‌کنم.

**- در جشنواره‌های ایرانی جایزه‌ای هم گرفتی؟ یا اصلاً شرکت می‌کردی؟**

در ایران فقط توی سه فستیوال شرکت کردم که هر سه از طرف خانه سینماگران جوان برگزار می‌شد. چهار نمایش عمومی هم داشتم؛ دو تا در خانه هنرمندان و یکی در دانشگاه هنر و مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاهم در خود کانون سینماگران جوان نمایش داده شد.

**- فیلم‌های تو بیشتر متکی به طرح و ایده بودند تا فیلمنامه مدون؛ درست است؟**

بله. فیلم‌های من بیشتر حول و هوش کاراکترها، تصاویر و لوکیشن‌ها شکل می‌گیرند و همین طور موقعیتی که درونش هستم. قصه و رابطه‌های دراماتیک را کلاً حذف کردم. از همان زمان که فیلم ساختن را شروع کردم و کمی بعدش همراه با فیلمبردار ثابتم، محمد نیکدل، انجمن فیلم تجربی را تاسیس کردم. باز هم همان المان‌های کلی مد نظرم بود و همین طور در نظر داشتن: ۱- روش تجربی ساخت ۲- استقلال کامل هنگام ساخت فیلم و ۳- فیلم‌های کم‌هزینه که بتوانم از پس ساختش بربیایم.

**- فیلم بلندت را همان وقت ساختی؟**

تقریباً همان وقت بود. سال ۱۳۸۱ باز هم با بازیگرهای غیرحرفه‌ای کار کردم و فیلمبرداری یک ماهی طول کشید. اسم فیلم هم «آرام و سبک» بود. با دوربین اس‌وی اچ‌اس کار کردم. سیاه و سفید بود و مدتش هم ۶۷ دقیقه.

**- و سبکش باز هم شبیه به کارهای کوتاهت بود؟**

بله، بدون فیلمنامه کار کردم. حتی خود جریان و طرح فیلم را همان‌جا سر صحنه جلو می‌بردم. در جاهایی از کپشن استفاده کردم و هیچ دیالوگی نداشت. تمام فیلم را با همان برداشت اول گرفتم چون دوست داشتم حس اولین برداشت در کل فیلم جاری شود. میشود گفت فیلم را در جریان فیلمبرداری تدوین کردم و تدوین راحت و سریعی داشتم. وقتی آخرین پلان تمام شد فیلم هم تقریباً تمام شده بود. بعداً در سال ۲۰۰۸ دوباره سری به فیلم زدم و صداگذاری مجددش کردم. نسخه نهایی را در فستیوالی در ایرلند شرکت دادم و نامزد بهترین فیلم در بخش فیلم‌های پیشرو شد.

**- و کی به ایرلند آمدی؟**

سال ۲۰۰۴ (۱۳۸۳) به ایرلند آمدم.

**- از همان اول فیلمسازی را شروع کردی؟**

آره، پنج فیلم نیمه‌تمام داشتم و به فکرم رسید حالا که اینجا هستم می‌توانم تمامش کنم. بدون داشتن هیچ ایده مشخصی آمده بودم و اصلاً خودم هم نمی‌دانستم که چی می‌خواهد بشود.

**- خب تو یک غریبه بودی، روابط و آدم‌ها را نمی‌شناختی. چه جوری آدم‌های فیلمت را پیدا کردی؟**

این هم مثل خود زندگی‌ام بود. همین جاست که می‌گویم فیلم‌های من کاملاً سوبژکتیو هستند و از زندگی خودم می‌آیند. تازه آمده بودم و باید کاری می‌کردم حتی با اینکه هیچ شناختی از محیط جدید نداشتم و زبان هم نمی‌دانستم. توی یک مدرسه زبان می‌خواندم. هیچ‌کس را نمی‌شناختم. پول هم که نبود هرچند حالا هم نیست. فیلمسازی تنها کاری بود که باعث می‌شد دوام بیاورم. از همان مدرسه چند نفر برای فیلمم پیدا کردم. راضی‌شان کردم که در فیلمم بازی کنند، البته بیشتر مدل بودند تا بازیگر به مفهوم دقیقش.

**- مدل به مفهوم برسونی‌اش؟**

آره دقیقاً. اصلاً نقشی نبود که بخواهند بازی خاصی بکنند یا حس خاصی را ازشان بخواهم. خیلی تحت تاثیر سینما واریته و دایرکت سینما هستم و این شیوه، کار را خیلی راحت می‌کرد. قلق بازی گرفتن در این مدل فیلمسازی را می‌شناختم.

**- فیلم‌ها را چه کار کردی؛ به جایی فروختی یا در جمع‌های دانشجویی نمایش دادی؟**

نه، هنوز به آن قسمت نرسیدیم. می‌دانید عناصر زیادی از سینمای مستند در فیلم‌های من هست و همیشه چیزهای زیادی را از زندگی خودم در فیلم دخیل می‌کنم. به فکرم رسید برای همان مدرسه یک مستند مثلاً آموزشی در مورد آموزش زبان بسازم. با درخواستم موافقت شد و شروع به کار کردم. از آموزگارها و معلم‌ها خواستم جلوی دوربین در مورد آموزش زبان حرف بزنند. تدوینش کردم و تحویل مسوولان مدرسه دادم. با اینکه فیلم سفارشی بود ولی عقاید و سلیقه‌های فیلمسازی خودم را داخلش کردم. شانسم زد و فیلم خیلی مورد توجه قرار گرفت. در سه فستیوال محلی و یک فستیوال توی امریکا نمایش داده شد و مسوولان مدرسه بالطبع خیلی خوشحال شدند. همین کمی راهم را باز کرد.

**- بابتش دستمزد ساخت هم گرفتی؟**

پولی ندادند اما یک دوربین هندی‌کم به عنوان پاداش دادند که خب از پول شاید بهتر بود.

**- هیچ وقت وسوسه نشدی به سمت سینمای حرفه‌ای بروی؟**

این واژه سینمای حرفه‌ای به نظرم بی‌معنی است. سینما، سینماست.

**- منظور آن نوع فیلمسازی است که تماشاچی عام‌تری دارد؟**

اگر منظورتان آن جنس سینماست خب نه هیچ وقت وسوسه نشدم، اگرچه سبک فیلمسازی من بازار کمی دارد و بیشتر در گالری‌ها، سینما تک‌ها یا فستیوال‌ها نمایش داده می‌شود اما من را کاملاً راضی می‌کند و مهم‌تر از همه می‌توانم استقلال کاملی داشته باشم و فیلمم را آن جور که می‌خواهم بسازم.

**- بازار فیلم‌های تجربی و آوانگارد آنجا چه طوری است؟ می‌شود فیلمسازی فقط با اتکا به این فیلم‌ها سر کند یا اینکه مجبور می‌شود برای امرار معاش مثلاً سفارش‌های تبلیغاتی را هم قبول کند؟**

> **خلاصه گفت‌وگو**
>
> **- از سال ۲۰۰۴ تا ۲۰۰۶ توانستم فقط سه فیلم بسازم. سرم خیلی شلوغ بود. آموختن زبان و زندگی در غربت مشکلات خودش را داشت و نیاز داشتم که خودم را پیدا کنم. می‌توانم بگویم مخصوصاً پا را کمی از روی گاز برداشتم.**
>
> **- شاید مهم‌ترین حرف مانیفست این است که فیلم‌های امروز از لحاظ بصری شدیداً گرایش‌های پلاستیک و مصنوع دارند و در ضمن صادقانه و شخصی نیستند. مانیفست پیشنهاد می‌کند این گرایش را از بین ببریم حالا با هر شیوه‌ای که فیلمساز می‌داند مثلاً استفاده از دوربین سوپر هشت یکی از این راه‌ها است.**

بازار فیلم‌های تجربی مثل ایران یا هر جای دیگر واقعاً خوب نیست. فیلم‌های اولم فقط در فستیوال‌ها و گالری‌ها نمایش داده می‌شدند که برایشان پولی نمی‌دادند. از راه دوستی با عوامل، فیلم می‌ساختم و جاهای مختلف نمایش می‌دادم. البته امکانش هست که کسی فقط به این فیلم‌ها اتکا کند ولی صبر و حوصله زیاد می‌خواهد مثلاً خود من بعد از ۱۰ سال بالاخره به نتیجه رسیدم و به عنوان یک فیلمساز مستقل /تجربی تثبیت شدم.

**- پس در تمام این مدت به فیلمسازی ادامه دادی. بعد از آن مستند آموزشی چه کار کردی؟**

از سال ۲۰۰۴ تا ۲۰۰۶ توانستم فقط سه فیلم بسازم. سرم خیلی شلوغ بود. آموختن زبان و زندگی در غربت مشکلات خودش را داشت و نیاز داشتم که خودم را پیدا کنم. می‌توانم بگویم مخصوصاً پا را کمی از روی گاز برداشتم.

**- که کمی هم اطراف را ببینی؟**

بله، در این مدت، سینمای ایرلند و انگلستان را زیر و رو کردم. فقط فیلم می‌دیدم و ضمناً سعی می‌کردم آن سه فیلم را در جشنواره‌ها و گردهمایی‌های سینمایی نمایش بدهم. تا سال ۲۰۰۶ این وضع ادامه داشت که از آن سال دوباره پرکار شدم و تا امروز ۲۲ فیلم کوتاه و دو فیلم بلند ساخته‌ام. با این فیلم‌ها در بیشتر از ۳۰ فستیوال سینمایی در ایرلند، ایرلند شمالی، انگلستان، مجارستان و هندوستان شرکت کرده‌ام و دو تا از فیلم‌ها جوایز خوبی گرفتند و به لحاظ مادی برایم سودآور بودند؛ یکی در جشنواره سینمای جوان کورک دو جایزه برد و یکی دیگر جایزه اول جشنواره دانشجویی ۲۰۰۹ را گرفت.

**- به جایی هم فروختی‌شان؟**

حق پخش این دو فیلم را به یک شبکه محلی فروختم. چند سری نمایش داشت و پولی هم به من رسید. با آن دو جایزه و شرکت در جشنواره‌های مختلف موقعیتم به عنوان فیلمساز مستقل تجربی تا حد زیادی تثبیت شد و توانستم به صورت کامل روی فیلم بلند تمرکز کنم.

**- می‌رسیم به ریمدرنیسم. تا جایی که می‌دانیم این جنبش از سال ۲۰۰۸ شکل گرفت و تو در ۲۰۱۰ به آن پیوستی. چگونه با این جنبش آشنا شدی؟**

سال ۲۰۰۹ یک سایت زدم و فیلم‌های کوتاهم را آنجا گذاشتم. این شیوه پخش با استقبال خوبی مواجه شد و خیلی‌ها فیلم‌ها را روی سایت دیدند. یکی از آنها جسی ریچاردز بود. خب او کسی است که سینمای تجربی روز را به دقت دنبال می‌کند و بعد از دیدن فیلم‌ها به کارم علاقه‌مند شد و دعوت کرد به این جنبش بپیوندم.

**- به خاطر نگاه مشترکی که به سینمای تجربی داشتید؟**

بله، نقاط مشترک زیادی داشتیم مثل کم‌هزینه بودن فیلم‌ها، حذف کامل فیلمنامه و نکات ساختاری. جسی بعد از دیدن فیلم‌ها مانیفست جنبش را برایم فرستاد، خواندم و خیلی تحت تاثیر قرار گرفتم. چون انگار یک نفر المان‌های کارهای من در ۱۰ سال اخیر را به صورت آکادمیک درآورده بود. خیلی هیجان‌انگیز بود البته نقاط افتراقی هم داشتیم مثلاً سر استفاده از دوربین دیجیتال بحث و جدل زیادی بین جسی با من و بعضی از بچه‌ها که با دیجیتال کار کرده بودند درگرفت که البته سازنده بود. من تقریباً تمام کارهایم را با دوربین‌های دیجیتال گرفته بودم.

**- مانیفست را جسی نوشته یا حاصل همفکری جمعی بوده؟**

بیشتر حاصل همفکری بود هر چند رد پایی از اصول استوکیست‌ها در این مانیفست دیده می‌شود. جسی پیش از اینکه ریمدرنیسم را پایه‌گذاری کند با استوکیست‌ها همکاری داشت و تحت تاثیر آنهاست. جنبش استوکیست‌ها در حوزه هنرهای تجسمی بود و جسی بعد از اینکه از آنها جدا شد تصمیم گرفت همان فکر را در سینما بسط دهد. من از دیدن مانیفست خیلی انرژی گرفتم چون اعتقاد دارم حرکت سیستماتیک در سینما همیشه نتیجه خوبی داشته.

**- کاملاً خودت را ملتزم به مانیفست می‌دانی؟ یعنی امکان تخطی از اصول و مبانی‌اش را برای خودت ممکن می‌دانی یا اینکه نه؟**

خود شما مانیفست را ترجمه کردید و دیدید که هیچ الزام و باید آنچنانی وجود ندارد مثلاً مانیفست ما مثل دگما۹۵ عمل نمی‌کند. بیشتر پیشنهاد می‌دهد و یکسری ایده.

**- معنویتی که در مانیفست ازش صحبت شده خیلی کلی و مفهومی است. چگونه می‌شود این معنویت را در فیلم ایجاد کرد؟ فقط به صرف استفاده از نوعی خودانگیختگی، در فیلم چنین معنویتی ایجاد می‌شود؟**

باید اعتراف کنم خودم کمی با این کلمه معنویت در مانیفست مشکل دارم چون واقعاً امکان ترسیمش با کلمات نیست. شاید شاعرانگی تعریف مناسب‌تری باشد اما به نظرم می‌شود به شیوه ساخت فکر کرد آن وقت یکسری ویژگی‌های مشترک پدید می‌آیند. مثلاً در مورد خودم، استفاده از نور طبیعی، بازیگرانی که می‌شناسم یا صرفه‌جویی در بودجه و حذف کامل فیلمنامه، همه اینها، ناخودآگاه اتمسفری را ایجاد می‌کند. وقتی من در یک موقعیت خیلی عادی قرار می‌گیرم سعی می‌کنم همان را فیلم کنم، چیزهای ساده‌ای مثل رد شدن از خیابان، ایستادن، نشستن، گپ‌های روزمره و...

**- این‌گونه که پیداست به دنبال یک جور ثبت کاملاً بی‌واسطه لحظه‌های گذار هستی.**

برای من همه چیز از یک ایماژ، لوکیشن یا شخصیت(ها) شروع می‌شود و فیلم را اطراف آنها شاخ و برگ می‌دهم. این روش مستلزم بهره‌گیری از تکیه قوی بر تصویر است؛ تصویری که در طول رابطه من و موضوع فیلم شکل می‌گیرد. به تصویر کشیدن و بهتر بگویم تصویرسازی از انسان عصر حاضر و نشان دادن شرایط او، موقعیت‌ها، هنجارها و ناهنجاری‌هایش بیشترین دغدغه من است. امروز متاسفانه مردم بیشتر فیلم‌ها را همانند یک متن می‌خوانند تا اینکه ببینندش. من سعی می‌کنم همه چیز را با عکس‌های متحرک نشان دهم.

**- مانیفست ریمدرنیسم از طرفی خیلی آزاد و رهاست و از طرف دیگر می‌گوید فیلمساز نباید هیچ کار خاصی بکند و انگار باید اجازه دهد فیلم خود به خود خلق شود.**

شاید مهم‌ترین حرف مانیفست این است که فیلم‌های امروز از لحاظ بصری شدیداً گرایش‌های پلاستیک و مصنوع دارند و در ضمن صادقانه و شخصی نیستند. مانیفست پیشنهاد می‌کند این گرایش را از بین ببریم حالا با هر شیوه‌ای که فیلمساز می‌داند مثلاً استفاده از دوربین سوپر هشت یکی از این راه‌ها است. شاید چون وقتی داری با سوپر هشت کار می‌کنی به کل تاریخ سینمای آنالوگ متصل شدی و علاوه بر این ارزان است و می‌توانیم از پس ساختش بربیاییم.

**- ولی سوپر هشت فقط یک مدیوم است البته با ویژگی‌های مخصوص به خودش و تازه امروز که تدوین فیلم سوپر هشت از تدوین دیجیتال هم گران‌تر در می‌آید. این اصرار به سوپر هشت به خاطر پیشینه تاریخی‌اش مثل این می‌ماند که بگوییم الان باید فقط با قلم و کاغذ بنویسیم چون تاریخ نوشتار پشتش وجود دارد یا اینکه حتی با قلم پر بنویسیم.**

کاملاً درست است. بحث اصلی من و جسی هم بیشتر سر این بود. شاید راه حلش این باشد که با دوربین دیجیتال هم باید به‌عنوان یک وسیله قرن بیست و یکمی برخورد کرد و هم اینکه از خواصش در ساخت این سبک فیلم استفاده کنیم. باید روی تصویری که ازش گرفته می‌شود کار شود تا به زیبایی‌شناسی خاص ریمدرنیسم‌ها برسانیمش مثل کاری که در فیلم خاکستری انجام دادم که از فیلم‌های ریمدرنیستی من محسوب می‌شود.

**- یک نکته دیگر، اینکه چرا الزاماً باید آثار طریقت ذنیستی وابی سابی در فیلم‌های ریمدرنیستی وجود داشته باشد؟ فکر نمی‌کنی اینجوری فیلم‌های ریمدرنیستی به یک سمت خاص کانالیزه می‌شوند؟**

قبول دارم ولی می‌شود گفت همین کانالیزه شدن یک جور تشخص به این فیلم‌ها می‌بخشد و باعث می‌شود این فیلم‌ها حال و هوای معینی پیدا کنند و داخل یک گروه قرار بگیرند.

**- شاید بشود گفت این جنبش کارگردان‌هایی را که بخش یا بخش‌هایی از اصول مانیفست در کارهایشان بازتاب پیدا کرده، تحت پوشش قرار می‌دهد تا کارها بیشتر دیده و فیلمسازها بیشتر شناخته شوند.**

همین‌طور است. باید به این نکته هم توجه داشته باشیم که ریمدرنیسم تنها دو سال از آغازش می‌گذرد و ما هنوز در اول راه هستیم. در گذر زمان خیلی چیزها عوض می‌شود و خیلی خصوصیات جدید شکل می‌گیرد که جنبش را سیستماتیک‌تر خواهند کرد.

**- برخورد منتقدها و آکادمیسین‌ها با این جنبش چگونه بوده؟**

منتقدها را می‌شود به دو دسته تقسیم کرد؛ یکسری خیلی شدید انتقاد کردند و یک عده هم خیلی تعریف کردند. ظاهراً حد وسطی وجود نداشت.

**- و این جنبش به کدام فیلمسازها در تاریخ سینما علاقه نشان داده؟**

بلا تار، اوزو، ژان ویگو، روبر برسون، تارکوفسکی و گدار از فیلمسازهایی هستند که ریمدرنیست‌ها خیلی به آثار و شگردهاشان رجوع می‌کنند.

**- برگردیم به فیلم‌های خودت. تو از یک ایده شروع می‌کنی یا گاهی وقت‌ها حتی ایده هم نداری می‌روی سر صحنه و همه چیز را به ناخودآگاهت می‌سپاری؟**

بله، برای من همه‌چیز از یک ایده، یک ایماژ یا یک لوکیشن شروع می‌شود. فیلم ساختن برای من بیشتر بسط و گسترش و ساخت و ساز فیلم اطراف این المان‌ها است. مثل اینکه شما یک کاراکتر داشته باشید و فقط همین را می‌دانید، بعد کل فیلم را اطراف این شخصیت بسط می‌دهید تا به یک کل برسید اما هنوز آن شخصیت، لوکیشن یا ایماژ در هسته اصلی قرار دارد.

**- و دیالوگ چطور؟**

دیالوگ نمی‌نویسم همان‌جور که فیلمنامه نمی‌نویسم. کاراکتر را توی یک موقعیت می‌گذارم و سرنخ‌هایی بهش می‌دهم و می‌گذارم به صورت دیالوگ یا مونولوگ دریافت خودش را بروز بدهد. مثلاً در فیلم حالا و همیشه اول با بازیگرها صحبت مفصلی کردم. قرار بود پلان اول فیلم یک برداشت بلند ۱۵دقیقه‌ای باشد، دوربین را در موقعیتی که می‌خواستم قرار دادم و صحنه را ترک کردم. ۱۵ دقیقه بعد برگشتم بدون اینکه بدانم چه حرف‌هایی زده شده و جالب اینجا بود که بیشتر دیالوگ‌ها آن چیزهایی بود که می‌خواستم چون سرنخ‌های فراوانی به بازیگرها داده بودم و مضافاً اینکه می‌دانستم بازیگرهایم چه شخصیتی دارند. آشنایی با بازیگرها خیلی مهم است البته نه همیشه. بستگی دارد به نوع فیلمی که می‌سازم.

**- انگار دیالوگ‌هایت بیش از اینکه روایی باشند یا در پی ساخت درام یک جور ابزار صوتی هستند.**

بسیار درست است، حتی بعضی وقت‌ها آمبیانس را غالب می‌کنم و دیالوگ‌ها را به‌صورت محو در پس‌زمینه بافت صوتی قرار می‌دهم.

**- تدوین چه؟ چقدر فیلمت را سر تدوین شکل می‌دهی؟**

تدوین برایم بی‌نهایت مهم است، خیلی زیاد، چون تدوین جایی است که ساختار فیلم شکل می‌گیرد. روی تدوین خیلی وسواس دارم و همین‌جور هم بیشتر می‌شود. به ریتم فیلم هم خیلی اهمیت می‌دهم ریتم برای من عنصر اساسی است.

**- همیشه هم با نور طبیعی کار می‌کنی؟**

بله، در این زمینه یک فرمول شخصی دارم. زیاد عکاسی می‌کنم و معتقدم چیزی را که بشود با دوربین عکاسی و با نور طبیعی عکاسی کرد، حتماً می‌شود با دوربین فیلمبرداری گرفتش. این باعث شده بافت تصویری فیلم‌های من شدیداً گرین‌دار باشد.

**- و موسیقی چطور؟ فیلم‌هایت موسیقی هم دارند؟**

از ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۶ فیلم‌هایم موسیقی داشتند ولی موسیقی انتخابی. از آن زمان به بعد موسیقی را حذف کردم مگر اینکه موسیقی در خود فیلم، سر صحنه و لوکیشن به گوش برسد. نمی‌خواهم با استفاده از موسیقی چیزی را به فیلم تحمیل کنم و صدای محیط را از دست بدهم.

**- و برنامه‌های آینده‌ات؟ نمی‌خواهی به ایران برگردی یا چند فیلم هم اینجا بسازی؟**

چرا حتماً. هر چند فکر می‌کنم زندگی‌ام بین ایران و ایرلند تقسیم شده و بالطبع فیلم‌هایم. می‌خواهم انرژی‌ام را روی فیلم‌های بلند متمرکز کنم. پروژه‌های زیادی دارم چه در ایران و چه در ایرلند.