

شرح تولید جدایی نادر از سیمین / اصغر فرهادی

گریه

زمان انتشار: بهمن ماه

کنی،

چاپ

۱۳۸۹

شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

وب سایت نوشته های امیر پوریا منتقد و مدرس سینما: [www.amirpouria.com](http://www.amirpouria.com)

«جدایی نادر از سیمین از آن فیلم هایی بود که بدون برنامه ریزی درازمدت، یکهو وارد کارنامه آدم

می شوند. از آن فیلم هایی که اساساً قرار نبوده بسازی و به طور ناگهانی، می بینی کارهای دیگر را کنار

گذاشته ای و عاشقانه سرگرم آن شده ای.»

وقتی اصغر فرهادی در شروع صحبت هایش درباره فیلم، درست چند روز بعد از اتمام فیلمبرداری این جملات را گفت، به جواب دغدغه ای که مطمئنم برای خواننده این مطلب هم مطرح است، رسیدم: این که او چه طور سختی ها و حساسیت های تصمیم گیری بعد از ساختن فیلمی در ابعاد و به ظرافت درباره الی... را طی کرده و به این تصمیم و این فیلم رسیده است؟ در این فاصله، او یک بار ایده ای را برای طراحی و نوشتن و اجرای یک تئاتر خاص و پرشخصیت در ذهن داشت و حتی تا مرحله مقدمات اولیه متن هم پیش رفت. هنوز هم شخصاً از مشتاقان آن طرح هستم و امیدوارم در آینده ای نه چندان دور به سراغش برود و کارش کند. اما خود این کار و بازگشت او به میدان قدیمی فعالیتش یعنی نمایش، می توانست از دید برخی به منزله یک نوع احتیاط و مکث بعد از فیلم بزرگ کارنامه اش به حساب آید. و تنها روشی که ممکن بود حتی آدم معمولاً آرام و خونسردی مثل او از نگرانی های احتمالی برهد و دست به کار شود و بی واهمه از قیاس دائمی و لعنتی فیلم بعدی اش با درباره الی...، بنویسد و بسازد، همین بود که همه چیز کم و بیش ناگهانی پیش بیاید و پیش برود: «بعد از حضور درباره الی... در جشنواره برلین امکانی پیش آمد که با تهیه کنندگان آلمانی و فرانسوی به طور مشترک، فیلمی در آن جا بسازم. به اتفاق پیمان معادی طرح را آماده کردیم و فیلمنامه را هم مرحله به مرحله می نوشتیم و داشت تکمیل می شد. قرارداد هم بستیم و همه چیز بی سر و صدا قطعی شد. عید امسال با پیمان رفتیم آلمان و مدتی نسبتاً طولانی آن جا ماندیم تا هم روی مقدمات فیلم کار کنیم و هم برای نسخه نهایی فیلمنامه، بیشتر در خود آن فضا و حال و هوا باشیم. اما مدتی که گذشت، آرام آرام من هوایی شدم و یکهو به خودم گفتم من این جا چه می کنم؟! در حالی که همه چیز عالی و آماده بود. روزی در مترو بودم که در تماسی به پیمان که جای دیگری در برلین بود، گفتم بیا فیلم را نسازیم. به شکل معقولی گفت حتماً امروز حالت خوب نیست و حتماً نظرت عوض می شود و به هیچ وجه نباید این فرصت را برای تولیدی در این سطح، از دست بدهیم و اینها. ولی سه چهار روز بعد در ایران بودم و

داشتم فیلمنامه جدایی نادر از سیمین را شروع می کردیم! از قبل طرحی در ذهن داشتم که ناگهان فکرم را به شدت به خودش مشغول کرد. دستیارانم را صدا زدم و جمع شدیم و مثل درباره الی... انبوه یادداشت های پراکنده ای را برای صحنه ها و موقعیت های مختلف فیلم داشتم، مرتب کردم و فیلمنامه را نوشتم و رفتیم جلو. ساختمان کلی و سکانس ها را در یادداشت هایم داشتم. مهم ترین نکته این بود که شباهتی به فیلم قبلی نداشته باشد، چه در اجرا و چه در قصه. سر این ماجرا خیلی وقت گذاشتم. مراحل مختلف کارم بر روی فیلمنامه، از اردیبهشت تا اواخر مرداد طول کشید و همزمان، بخش هایی از کار پیش تولید هم انجام می شد.

### تفاوت های کلی با درباره الی...

اما این که فرهادی می گوید کوشیده است جدایی ... با فیلم قبلی اش متفاوت باشد، در چند سطح قابل بررسی به نظر می رسد. بخشی از ماجرا به شیوه دکوپاژی و رفتار دوربین و میزانشن ها و تدوین دو فیلم برمی گردد که به رغم شباهت های ظاهری مانند استفاده از دوربین روی دست یا روش ناتورالیستی بازی و دیالوگ گویی با آهنگی بسیار نزدیک به زندگی روزمره و حتی توی حرف هم پریدن های بازیگران (که تقریباً منهای فرهادی و پیش از او داریوش مهرجویی، نمونه ای در این حد در سینمای ایران ندارد)، کاملاً از جنسی دیگر است و بعد از نمایش فیلم می توان به تفصیل در شرح تمایزش با الی نوشت و گفت. اما بخش دیگر به گسترش مضمون متمرکز فیلم قبلی در سطح جامعه شناختی برمی گردد که به نظرم اهمیت بسیار دارد. همه آن چه در الی می بینیم، در نهایت به مناسبات درون گروهی طبقه متوسط و گیر و گرفت های اخلاقی اش در تصمیم گیری ها مربوط می شود. در جدایی... این چالش ها میان دو طبقه متوسط و محروم و از طرف دیگر در دل اعضای هر طبقه درمی گیرد. همچنین، مسئله بسیار کلیدی جدایی... رابطه میان نسل ها و آن چیزهایی است که نسل جدیدتر قاعداً باید از نسل پیشین بیاموزد، اما در بحبویه بحران

های گوناگون اجتماعی دوران ما گویی گاه خود بر مسند قضاوت درباره رویکرد و عملکرد نسل والدینش می نشیند؛ هر چند از این که وادار به چنین قضاوتی شده، هیچ دل خوشی نداشته باشد. بچه های فیلم الی تنها به بهانه ای برای شکل گیری دو سه موقعیت دراماتیک مبنایی بدل می شدند و در شکل دادن لایه های مضمونی اثر، نقشی نداشتند. اما در این جا دو دختر ۱۱ ساله (ترمه، با بازی سارینا فرهادی که دختر خود فرهادی است) و ۴-۵ ساله (سمیه، با بازی کیمیا حسینی که نسبتی با شهاب حسینی بازیگر نقش پدرش ندارد) به روشنی ناظر، منبع اطلاعات و محور قضاوت در خصوص رفتارهای نسل پیش از خود هستند. شاید به همین دلایل است که فرهادی جدایی... را «به روز»ترین فیلم خود در نسبت با مسائل اجتماعی بسیار مبتلا به جامعه و زمانه اش می داند.

جالب این جاست که همین گسترش مضمون فیلم قبلی در ابعادی فراتر و جامع تر، انگیزه یا دست کم مبنای تعلق خاطر اغلب همکاران اصلی فرهادی در روند ساخته شدن جدایی... بوده است. محمدرضا دلپاک که بار دیگر کار صداگذاری و ترکیب صداها را به عهده دارد، این گسترش را تا جایی می داند که می گوید نمی توان یکی از چندین مضمون محوری فیلم را به عنوان عامل اصلی تأثیر آن از بقیه جدا کرد: «شاید به دلیل نگرانی ها و دلمشغولی های شخصی ام، توجهم به تم نسل آینده و کاری که ما داریم با شیوه های متأسفانه عادی شده در زندگی مان، با آنها و روحیه و احساسات شان می کنیم، بیشتر جلب شود؛ ولی واقعیتش این است که فیلم به این موضوع همان اندازه توجه می کند که به مسائلی مثل دروغ و راست، اختلاف طبقاتی، روابط زن و مرد در دل خانواده های امروزی و غیره و غیره». نگار اسکندر فر مجری طرح فیلم هم درست به همین ویژگی فیلمنامه به عنوان عامل شروع جلب شدنش اشاره می کند: «وقتی فیلمنامه را خواندم، به نظرم آمد که تم «داوری» در این فیلم خیلی چندلایه تر است. در الی فقط داریم روی یک مسئله

اخلاقی داوری می کنیم؛ در حالی که این جا نوع داوری و حیطة اش علاوه بر اخلاقی بودن، اجتماعی هم هست، مربوط به نهاد خانواده، تربیتی-آموزشی، و حتی قضایی هم هست».

### روند تولید و جذابیت ها

بدیهی است که عمده خوانندگان عزیز ما منتظر بخشی از این نوشته هستند که به ماجرای توقف موقت فیلمبرداری جدایی... و اتفاق بی سابقه ای که در آن مرحله از کار رخ داد (توقیف فیلمی که هنوز تکمیل نشده است) پردازد. اما پیش از رسیدن به آن بحث در انتهای مطلب، باید این اظهارنظر فرهادی را بخوانید و ببینید که در چه تضاد ظاهری عجیبی با آن مشکلات فرامتن فیلم قرار می گیرد. او با اطمینان می گوید که جدایی... میان تمام کارهایی که در تئاتر، تلویزیون و سینما ساخته، «بی دردسرتترین و لذتبخش ترین پشت صحنه» را داشته است: «به معنای واقعی فهمیدم که فیلمسازی می تواند با آرامش همراه باشد. البته آن اتفاقی که افتاد و کار را دچار وقفه کرد، شاید ظاهراً باید این آرامش را به هم می زد. ولی در واقع به همه گروه انگیزه بیشتری داد. بیشتر افراد گروه بدون این که کاری باشد، هر روز می آمدند سر لوکیشن و حتی برای دوستان شائبه ای پیش آمد که می گفتند شما دارید بدون اجازه کار را ادامه می دهید!».

اسکندر فر در توضیح دلایل احتمالی این تولید بدون مشکلات عجیب و غریب، از پسزمینه ورودش به کار شروع می کند: «در همکاری قبلی که سابقه اش را با فرهادی داشتم یعنی کارگاه آموزشی او با عنوان «از ایده تا فیلم» در مؤسسه کارنامه، نظم و دقتی در تمام مراحل کار داشت که باعث شد آن دوره به همکاری موفق تبدیل شود. خوب، ما سعی داریم در این مؤسسه گاهی در تولید هم وارد شویم و یکی از انگیزه های جانبی مان هم ورود بچه هایی که پیش ما آموزش دیده اند به بازار کار است. قرار قبلی ما با فرهادی، همکاری در یک تئاتر بود. از طرف دیگر، فرهادی قراردادی هم برای ساخت فیلمی در آلمان داشت. ولی ناگهان

صحبت این فیلمنامه پیش آمد و من به عنوان مجری طرح وارد کار شدم و با توجه به سابقه همکاری که بانک پاسارگاد در زمینه فعالیت های هنری و فرهنگی و البته بیشتر هنرهای تجسمی داشت، در کنار حسن رابطه ای که داشتیم، به عنوان نهادی اقتصادی که علاقه مند به حمایت هایی در عرصه فرهنگ هم هست، به ما دست همکاری داد. البته آنها در سینما خاطره چندان مطلوبی نداشتند و من می خواستم این بار که دارند در سینما سرمایه گذاری می کنند، هم با کارگردان معتبری باشد و هم حاصل کار، توجیه اقتصادی داشته باشد».

در شرایطی که الی در روزهای ملتهب بعد از انتخابات سال گذشته اکران شد و در بسیاری از روزهای نمایش آن، سینماها ناچار بودند سانس های پر فروش عصر و شب خود را تعطیل کنند، این فیلم در تهران بیش از پر فروش ترین فیلم های اکران تهران در سال جاری فروخت. در مراحل نهایی تدوین جدایی... به طور طبیعی این موضوع به دغدغه ای هرچند جنبی برای عوامل بدل شده بود که آیا این فیلم هم خواهد توانست به اقبال عمومی در کنار توجهات اهالی جدی و پیگیر سینما دست پیدا کند؟ جدایی... بدون آن که لزوماً وقت زیادی را در لوکیشن دادگاه صرف کند، عملاً محکمه ای اخلاقی و دوساعته است که بیننده را در یکایک چالش های تصمیم گیری که در زندگی فردی و اجتماعی اش از سر گذرانده، به فکر و تردید دوباره وا می دارد. این ، در عین جذابیت شدید درونی، پروسه دشواری را به لحاظ تأثیرپذیری برای مخاطب رقم می زند. مانند الی، این بار هم هایدو صفی یاری در ابتدا نسخه ای در حدود دو ساعت و نیمه را آماده کرد و بعد در طول روتوش ها و تصمیم گیری های نهایی او و فرهادی، که البته با نظرات بیندگانی از طیف های مختلف نیز همراه شد، فیلم به نسخه ای دو ساعته رسید که حدود دو سه دقیقه بیشتر از طول زمانی الی است. اما به عنوان نوعی پیش بینی اولیه، باید این نکته را در نظر گرفت که جدایی... به میزان قابل اعتنایی، تلخ تر و موجد تأثیر عاطفی بسیار قوی تری بر بیننده اش است. فیلم با وجود پرهیز قابل پیش بینی اش از پرداخت

احساساتی، به هر حال بیش از چهارشنبه سوری و الی به قالب اصیل ملودرام نزدیک است و هرچند پرسش های بنیادین انسانی اش بیش از لحظه های حساس احساسی بیننده را درگیر می کند، به هر رو شکنندگی عاطفی شدیدی در بیننده پدید می آورد که می تواند بعد از سال ها دوری سینمای ایران از ملودرام درست و عمیق، نوید اقبال مهیجی را بدهد. این بار هم فیلم در تمام طول ماجرا، منهای چند صحنه همراه با موسیقی فیلمنامه ای که در خود محیط اطراف شخصیت ها پخش و شنیده می شود، فاقد موسیقی متن است و در تیتراژ پایانی با دوراهی حسی و عاطفی موقعیت، قطعه خاطره انگیزی روی فیلم می آید که به احتمال زیاد برخلاف موسیقی پایانی الی، ایرانی خواهد بود و این جا برداشت حسی کاملاً تازه ای از آن در ذهن و ضمیر تماشاگر صورت می پذیرد که بیشتر همسو با همان تلخی تأثیرگذار و ماندگار شرایط آدم های فیلم است.

#### انتخاب بازیگران

ترکیب بازیگران فیلم، خود می تواند برای بیننده صاحب شناخت نسبت به عوامل فعال در سینمای ما، بسیار کنجکاو برانگیز باشد. از نخستین همکاری فرهادی و لیلا حاتمی که به گواه همین فیلم و بی پولی و پرسه در مه یکی از دوره های اوج کاری خود را می گذراند و با پذیرش نقشی که اندکی فراتر از سن و شرایط خود اوست، دارد مادر دختری ۱۱ ساله را بازی می کند؛ تا حضور پیمان معادی در نقش اصلی مرد که بعد از سابقه فیلمنامه نویسی و پیش از شروع ساخت نخستین فیلمش برف روی کاج ها که این روزها (نیمه دی ماه) در آستانه فیلمبرداری است، تنها تجربه بازی اش در فیلم قبلی فرهادی بوده؛ تا حضور دختر خود فرهادی در نقشی که به لحاظ موقعیت دراماتیک و در مرکز چالش های فیلم می تواند آدم اصلی ماجرا به حساب آید تا مثلاً بازی بابک کریمی پسر نصرت کریمی (فیلمساز و بازیگر و صدایشه و نویسنده و همه فن حریف قدیمی) در نقش یک بازپرس دادگستری. فرهادی از زمان نگارش فیلمنامه، شهاب حسینی را

برای نقش حجت در نظر داشت. اما بیشترین جست و جوها را به اتفاق دستیار سختکوش اش حمید قربانی و گروه، برای یافتن دو بازیگر نقش های راضیه همسر حجت و سمیه دختر او انجام داد. حدود ۱۷۰ بازیگر زن ۲۵ تا سی و یکی دوساله برای نقش راضیه و چیزی بین ۳۰۰ تا ۴۰۰ دختر بچه برای نقش سمیه دیده و آزمایش شدند تا در نهایت، ساره بیات برای اولی و کیمیا حسینی برای دومی انتخاب شد. بیات که قبل از گذراندن دوره بازیگری در مؤسسه کارنامه، در سال ۷۹ از جشنواره پلیس جایزه بازیگر زن را دریافت و بعد از آن هم در فیلم کوتاهی از هومن سیدی (در کنار صابر ابر) و در مجموعه های تلویزیونی بی گناهان ساخته احمد امینی، یک مشت پر عقاب ساخته اصغر هاشمی و بانو ساخته فرید سجادی حسینی بازی کرده بود، بیش از هر چیز از این جهت برای نقش راضیه مناسب به چشم می آمد که بیننده با نگاه به ظاهر و صورت او، در محق دانستن یا مقصر دانستن اش مردد می ماند و همین، مهم ترین تأثیری است که راضیه در طول فراز و فرود وقایع فیلم باید بر بیننده بگذارد. اما درباره دو بازیگر زن دیگر فیلم، فرهادی می گوید: «مریلا زارعی را هم از همان موقع نوشتن فیلمنامه، برای نقش خانم قهرایی در ذهن داشتم. در مورد سیمین هم انتخاب لیلا حاتمی زودتر از آن که تصور می کردم، برایم قطعی شد. اما در مورد نقش نادر، از بین سه چهار کاندیدای اصلی که در نظرم بود، در طول دوره پیش تولید به انتخاب پیمان معادی رسیدم و این برایم مهم بود که بازی اش یک جور تازگی دارد».

خود معادی از این که چه طور متوجه برگزیده شدن برای نقش نادر شده، خاطره جالبی دارد: «بعد از آن دوره ای که با فرهادی بر روی فیلمنامه تولید آلمان کار می کردیم، او مشغول نوشتن جدایی... شد و من اواسط چندمین بازنویسی برف روی کاج ها بودم که برای خواندن و گپ و مشورت درباره فیلمنامه اش مرا صدا زد و می گفت بازیگرانش شهاب حسینی و لیلا حاتمی اند. من هم نمی دانستم بین چهار زن و مرد اصلی، کی برای کدام نقش انتخاب شده. یک بار در دفترش در حین صحبت درباره یکی از افرادی که برای



نقش پدر نادر دیده بودند، یکهو فرهادی گفت این طرف که خیلی سنگین است، پیمان بخواهد بلندش کند دوباره دیسک کمرش عود می کند؛ و من بی آن که صدایم دربیاید فهمیدم که نادر منم! بعد از این، می توانستم هرکاری را برای این نقش و این کار، به راحتی کنار بگذارم. کار فیلم و فیلمنامه خودم را از آن سرعتی که داشتم پیش می بردم، انداختم و درگیر تمرین ها و آمادگی برای جدایی... شدم. خیلی انرژی لازم داشت، چون ۸۵ سکانس بازی داشتم و ضمناً بنا بود باز برای فرهادی بازی کنم که بازیگر را در حین کار، کاملاً همه جانبه و multi task می خواهد».

یکی از ویژگی های دیگری که گستردگی دغدغه های مطرح در جدایی... را به نسبت الی و فیلم های اجتماعی مرسوم سینمای ما نشان می دهد، حضور هر دو نسل جدید و قدیم در کنار نسل میانی در بطن رخدادهای فیلم است. آقا مرتضی، پیرمردی که پدر نادر است و به رغم بیماری آلزایمر، انگار می خواهد برخی نکته های فراموش شده را بدون صراحت به آدم های اطرافش یادآوری کند، از مهم ترین نقش های فیلم است و بعد از کاندیداهای مشهور یا گمنام متعدد، در نهایت علی اصغر شهبازی آن را بازی کرد که تماشاگر سینمای ایران بیش از هر سابقه دیگری، او را با نقش پدر خانواده در فیلم زیر درخت هلو از سری کمدی های معمول ایرج طهماسب و حمدی جبلی به یاد می آورد؛ همان که انتظارش برای مرگ، موضوع بخش های مهمی از آن فیلم را تشکیل می داد و به این شوخی در بین اهالی سینمای ایران منتهی شده بود که صاحب «کمدی معناگرا» هم شده ایم! اما در سطحی قیاس نشدنی، بازی او در فیلم فرهادی به اندازه ای جزئیات دارد که بی تردید هر بیننده بی خبر از واقعیت ماجرا، تصور می کند خود بازیگر به همین شرایط جسمانی و ذهنی دچار است. در حالی که آقای شهبازی، سرحال و حواس جمع، سرصحنه به دیگران هم در کار و بازی شان کمک هایی می کرد و باور این میزان باورپذیری اش در نقشی دچار ضعف شدید فیزیک و حافظه، تقریباً در آن حضور پررنگی که سرصحنه داشت، غیرممکن می نمود. از سوی دیگر، نقش نوه او را

سارینا فرهادی به عهده دارد که فرهادی درباره استفاده از دخترش برای این نقش می گوید: «بعد از این که سارینا در دایره زندگی در نقش دختر مهران مدیری و نگار فروزنده بازی کرد، و در حالی که من برای نقش ترمه دختری در سن بلوغ می خواستم، متوجه شدم که در نوشتن خیلی از موقعیت های مهم قصه که بین پدر و دختر در حین بردن و آوردن دختر در راه خانه و مدرسه شکل می گیرد، در اصل به موقعیت مشابه من و سارینا در همین مسیر خانه و مدرسه او برمی گردد. خود «موقعیت» را برای هم صحبتی هایی که گاه در فضاهای دیگر بین پدر و فرزند اتفاق نمی افتد، از این جا گرفته بودم. در ضمن فکر کردم این نقشی است و از جنسی است که باید روحیات کسی را که برای بازی اش انتخاب می شود، خوب بشناسم. و به همین دو دلیل، مطمئن شدم که این نقش را باید سارینا بازی کند».

در روز پیش از اتمام فیلمبرداری فیلم، پریسا بخت آور برای تبریک به همسرش و گروه او برای نزدیک شدن به پایان کار، با جعبه ای شیرینی در یک دست و بچه کوچکی در دست دیگر به سرصحنه آمد و من که اصلاً نمی دانستم آنها فرزند کوچکی هم دارند، از دیدن ساغر خیلی تعجب کردم. فرهادی گفت ساغر درست در روز بیست و سوم خرداد ۸۸ به دنیا آمده و من که زمان آن اتفاقات همزمان با اکران الی تا این روزها، برایم هم به سختی و هم مثل برق و باد گذشته بود (و این تناقض غریب زیستی ماست)، با حیرت به دویدن و توپ بازی ساغر کوچک در حیاط مدرسه ای در حوالی پاسداران که لوکیشن آن روز فیلمبرداری بود، نگاه می کردم و به این موضوع شاید بی ربط فکر می کردم که برخی سال ها، درست همزمان با آن که بخشی از میانسالی معمول و مکرر ما را تشکیل می دهند، برای نسل های دیگری که در راه اند، تا چه اندازه مهم و حیاتی و حساس اند. درست در همین امتداد، بازی در فیلم پنجم پدر برای سارینا فرهادی می تواند نقطه عطف مهمی محسوب شود که امروز و در این لحظه، نه ما و نه خود او نمی دانیم بناست به چه مسیری در زندگی شخصی یا احیاناً حرفه ای اش بیانجامد. کسی چه می داند، شاید هم تنها تأثیرش این باشد که

سارینا سال ها بعد مثل اغلب خانم ها که نمی خواهند کسی دوران نوجوانی شان را ببیند، از پدر به دلیل ثبت ممتد و فراموش نشدنی تصویر این سن اش در این فیلم، شاکی شود و شاکی بماند!

اما برای فرهادی در میانسالی، مهم این است که بالای ۹۰ درصد از کسانی که از ابتدا برای همکاری در ذهن داشت یا در مراحل پیش تولید به آنها رسید، توانستند پروژه را همراهی کنند. در اشاره به تمرین های بازیگران که از بخش های معروف و کم و بیش منحصر به فرد کار اوست، توضیح کوتاهی می دهد: «به نسبت الی، تمرین های منسجم تر و طولانی تری با بازیگران داشتیم. باز هم بخش های کوچکی از این تمرین ها از خود سکانس های فیلم و فیلمنامه بود و بیشتر، اتودهایی بود که پیش داستان ها یا فرض ها و بخش هایی را که در قصه نمی بینیم، می ساخت و به آدم ها در نظر بازیگران، بعد می بخشید». اما آیا این تمرین ها می توانست برای کاری که بازیگر باید سرصحنه انجام می داد، کافی باشد؟

### بازی برای فرهادی و لزوم multi task بودن

یکی از روزهای حضورم در سرصحنه، سارینا باید لحظه مهمی از درام مربوط به ترمه را بازی می کرد که یکی از کوشش هایش برای نگه داشتن مادرش سیمین در خانه، ناکام می ماند و بعد در اتاقش روی لبه تخت می نشیند و در حالی که چیزی نمانده بغضش بترکد، پدرش نادر وارد اتاق می شود و دیالوگ کلیدی صحنه را می گوید: «گریه کنی، گریه می کنم ها». سکوت قابل درکی بر فضا حاکم بود و به توصیه محمود سماکباشی که بعد از مدت ها کار در استودیوی صدایش، دوباره کار سرصحنه فیلم فرهادی را پذیرفته بود، حتی در مواقع آماده سازی فنی و نوری نما هم همه آرام حرف می زدند. فرهادی چند باری با آرام حرف زدن با سارینا، به روشنی داشت از بخش عاطفی روابط پدر و فرزندش اش با او برای هر چه کامل تر شدن بازی اش استفاده می کرد. اما در نهایت، وقتی همه به نظرشان می آمد که سارینا و معادی توانسته اند

بستان احساسی پدر و دختر را به خوبی از کار در بیاورند، فرهادی گرفتن نما را به روزی دیگر موکول کرد و گروه را برای گرفتن نمای برنامه ریزی شده بعدی آماده کرد. معتقد بود که چشمان سارینا به دلیل این که از صبح در یکی دو نمای دیگر هم گریه کرده، خسته است و انعکاس لازم در نگاهش برای این نمای مهم، در چشم هایش نیست. مثل همیشه، سینما باید برای اشکی که در پس نگاه بازیگر نهان است و به زحمت می توان آن را گریه هر چند خفیفی به حساب آورد، بارها نما را تکرار می کرد تا به کادر و حس و نتیجه مطلوب برسد. در نتیجه، همان چشم نمناک یا گریه خفیف در نظر تماشاگر، برای بازیگر به میزانی از گریه مداوم تبدیل می شد که می توانست به فاصله چند ساعت، حالت خستگی در چشمانش پدید بیاورد.

به دلیل همین ریزه کاری هاست که گمان می کنم تمامی تمرین های فرهادی با بازیگرانش، در نهایت با آن چه سر صحنه با طراوت و موقعیت سازی آن لحظه بخصوص به انجام می رسد، تکمیل می شود و تمرین ها فقط حکم افزایش و تعمیق شناخت بازیگران از آدم های فیلم را دارند. آن شکل گیری نهایی حرکات و نگاه ها در اجرای سر صحنه را معادای با اصطلاح «**multi task**» شدن بازیگر توضیح می دهد: «هر بازیگری در طول کار با فرهادی یاد می گیرد که **multi task** بشود. یعنی مثلاً نباید فقط یک قدم برود جلو و دیالوگش را بگوید. باید حواس اش باشد که این جا پشت ستون قرار گرفته و نباید دیالوگش را شروع کند، آن جا نباید نگاهش را به سمت بازیگر مقابل بیاندازد، به این که وسط حرکتش قرار است به زاویه دیگری کات بخورد توجه کند و در عین حال، راکورد حس و حرکتش را هم حفظ کند. اگر بخواهی ریاضی و آماری با این قضیه برخورد کنی، می بینی که مجموع نکات گوشزد شده به بازیگر در یک نمای کوتاه، مثلاً به ۱۶ مورد می رسد و برای من شخصاً همین نکته است که کار با فرهادی را خیلی جذاب می کند: این که تا این حد حواسم به همه نکات باشد و در عین حال، حس جاری در بازی ام را از دست ندهم و مکانیکی نشوم. بامزه اش این است که بعد از تأکید بر هر ۱۶ نکته، با لحنی خیلی دموکراتیک و دوستانه، می گوید

هرکاری دلت می خواد بکن!! به این ترتیب، کار کردن با او تقریباً ریسک ندارد. چون ممکن نیست از یک حدی پایین تر بازی کنی. نمی گذارد بدون این که کارت را درست انجام بدهی، بروی خانه ات. این که فوق العاده یا درخشان باشی، به تلاش و انگیزه خودت بستگی دارد. اما نمی توانی بد و ضعیف باشی. چون خودش نمی گذارد و حتی در حد شمارش دفعات پلک زدن من در یک نمای دور هم هر چیزی را که لازم است، گوشزد می کند».

معادی معتقد است مانند هر فیلم دقیق دیگر، علاوه بر نقش کلیدی کارگردان، فیلمبردار هم در این روند بسیار مؤثر بوده است: «اولش فکر می کردم جلوی دوربین محمود کلاری رفتن، خیلی سخت است. اما بعد دیدم در مقایسه، بیشتر از خیلی ها به این که جلوی دوربینش خوب بازی کنی، اهمیت می دهد. یعنی می شود گفت این موضوع حتی از تصویرسازی خودش که قاعدتاً باید دغدغه اصلی فیلمبردار باشد، برایش بیشتر اهمیت دارد. یا شاید چون بی صدا، حواس اش به تصاویرش هست و درباره بازی ما بیشتر حرف می زند، من این طور فکر می کنم. در آن جشنواره معروف camerimage در لهستان که خود کلاری در سال ۲۰۰۰ داورش بود و جایزه را به رودریگو پری یتو فیلمبردار ایناریتو در عشق سگی دادند، بخش خیلی جالبی هست به اسم بهترین بازیگر برای دوربین. یعنی ارتباط بین بازیگر و خود دوربین و قاب دوربین مبنای این جایزه است و از آن بخش هایی است که می تواند خوراک مناسبی برای بحث های مربوط به تفاوت بازی در تئاتر و سینما باشد. به نظرم کلاری همه آن چه را که بازیگر برای رسیدن به چنین تناسبی با دوربین نیاز دارد، چه به لحاظ نظری و تکنیکی و چه از دید حسی، به او منتقل می کند».

محمود کلاری: «دوباره عاشق سینما شدم!»

مانند اغلب فیلمسازان مهم ایرانی که به تصویر و زیبایی شناسی آن در کارشان بها می دهند، اصغر فرهادی هم بالاخره به سراغ تجربه همکاری با محمود کلاری رفت. او که در الی با همراهی و جسارتی که حسین جعفریان معمولاً در کار به شیوه low key دارد، به ویژه در کار با دوربین روی دست به موفقیت بصری محسوسی رسیده بود، این بار فیلمنامه اش را برای شروع همکاری به کلاری داد و خودش هم از نظم و پیگیری و دلسوزی و همراهی او در کنار دانش فنی اش، بسیار رضایت دارد. اما از آن سو، کلاری با صداقت مثال زدنی اش، دلیل جالب و در عین حال ساده ای را برای این همکاری مطرح می کند: «دلیل اصلی ام برای قبول کردن پیشنهاد همکاری، کنجکاوی ام نسبت به اصغر فرهادی و روش کار او بود! البته فیلمنامه را خیلی دوست داشتم؛ ولی اگر فیلمنامه دیگری هم می داد، قاعدتاً باز قبول می کردم. دیدن الی و ذهنیتی که نسبت به کارگردان و کارگردانی اش پیدا کردم که چه قدر با هوش و ظرافت و خلاقیت به مسائل می پردازد، و آن نوعی از روایت سینمایی که به شدت برایم وسوسه کننده است، این کنجکاوی را به وجود آورد. اساساً برای ماها به دلیل سابقه طولانی کار در پشت صحنه سینما، کمتر اتفاق می افتد که فیلمی ما را از حس و تجسم پشت صحنه جدا کند. موقع دیدن هر فیلمی، مدام داریم جای نور و لنز و باقی مسائل را می بینیم یا حدس می زنیم. حتی حدس می زنیم که چه قدر از کار بازیگران بداهه و چه قدرش با تمرین بوده... اما الی فیلمی بود که در این چند سال اخیر، لذت خالص فیلم دیدن را به من برگرداند. فکر کردم این کارگردان باید شیوه خاصی در کارش داشته باشد که بتواند این جوری ایده ها را از دل لحظه های عادی زندگی استخراج و به مخاطب منتقل کند. و مهم این بود که بعد از کار جدایی... دیدم که حدسم درست بوده».

کلاری از آن دسته فیلمبردارانی است که وسواس های کمپوزیسیونی و سبک استیلیزه اش در اغلب کارها خود را نشان می دهد و حتی در طبیعی ترین شکل کار مانند فیلم آفساید پناهی و خون بازی بنی اعتماد و عبدالوهاب با آن رفتار دوربین و دکوپاژ که روی دست و منعطف به دنبال شخصیت ها می رود،

هرگز به سوی ترکیب بندی های عمداً نازیبا و نوعی زشتی و آشفتگی در پرداخت تصویر حرکت نمی کند. فرهادی هم البته از آن نوع نگاه سطحی به سینمای اجتماعی که واقع نمایی در بطن فضای بدون رنگ و لعاب و زرق و برق را با پلشتی و تیرگی غیرضروری اشتباه می گیرد، کاملاً دور است. اما به هر حال، برای فیلمبرداری با تجربه ها و دغدغه های تصویرسازی کلاری، با شیوه و چیدمانی که می تواند به معجزه ای مانند تصاویر درخت گلابی مهرجویی بیانجامد، جدایی... ظاهراً جای کار ندارد و به آن روش، به اصطلاح «راه» نمی دهد. اما جالب این جاست که کلاری حتی در ذهنش هم به دنبال آن سبک گرایی نبوده و از ابتدای خواندن فیلمنامه، به قدری با فیلم برخورد مضمونی و حسی داشته که می گوید حتی کمتر به ساختار چینش شده و تصاویر ترکیب بندی شده دقیق و شکیل فکر کرده: «به نظرم آمد این فیلمی است که اگر موفق بشود درونمایه های چندگانه قصه اش را به بیننده منتقل کند، به اوج موفقیت قابل تصور دست پیدا کرده. در نتیجه، هیچ جور جلوه گری در کار فنی اش نباید محسوس باشد. به همین دلیل، مثلاً در تمام طول فیلم شاید کمتر از ۱۰ پلان داشته باشیم که با لنز واید گرفته شده اند. با این که فیلم بسیار پر پلانی است».

اما شوق کلاری برای وصف لذتی که از این کار برده، بیشتر از تمام بخش های دیگر صحبت هایش برای خواننده پیگیر سینمای ایران جذاب خواهد بود: «من از میان ویژگی های کار فرهادی بیش از همه به این نکته توجه کردم که یک آدم تا چه حد می تواند با تمام وجود در کارش غرق شود تا حدی که هیچ توجهی به هیچ چیز جانبی نداشته باشد. این سطح درگیری آدم اصلی، مسئولیت های بقیه را هم افزایش می دهد. ضمناً شیوه هایی که او در کار با بازیگر و برای بازی گرفتن دارد، کاملاً شاخص اند. گاه برای شکل دادن یک میزانشن، چگونگی نشستن یک بازیگر روی صندلی که آدم فکر می کند قاعدتاً دو، سه مدل بیشتر ندارد، انواع مدل ها را با آدم های مختلف تست می کند و گردن بازیگر را کمی در زاویه ای جا به جا می کند و آن قدر روی جزئیات کار می کند تا به آن ترکیب و حس و حالی که می خواهد، برسد. شاید خودش

از نقل این موضوع دل خوشی نداشته باشد، ولی واقعیت این است که او بازیگر خیلی خوبی هم هست و آن قدر لحظه های خاص و احساس های دوگانه و پیچیده را برای بازیگران به خوبی اجرا می کند که دیگر مشکلی برای درک آن چه از آنان می خواهد، باقی نمی ماند». حالی که کلاری نسبت به فیلم و این تجربه دارد، با توجه به تجربه های بزرگی که او با کارگردانان مهم این سینما داشته، حتی ممکن است غیرمنتظره به نظر برسد: «به واقع اقرار می کنم که سال ها بود از هیچ کاری تا این حد لذت نبرده بودم. جالب است این را برایت بگویم که دوباره به سینما و هنر فیلمبرداری علاقه مند شدم! راستش برای خودم مرز شصت سالگی و سال ۱۳۹۰ را به عنوان سن و سال بازنشستگی در حرفه فیلمبرداری معین کرده بودم؛ اما کارهایی هستند که به آدم لذاتی می دهند با حجم و میزان غیرقابل اندازه گیری و به شدت غیرقابل پیش بینی. و دوباره آدم را به عشق قدیمی اش علاقه مند می کنند».

#### گریه دسته جمعی در مدرسه ژاندارک

ضعف این گزارش، بی تردید این است که در مهم ترین روز فیلمبرداری برای من یعنی روزی که سکانس پایانی فیلم را در مدرسه قدیمی ژاندارک (تأسیس ۱۳۱۰) در خیابان منوچهری می گرفتند، با وجود برنامه ریزی قبلی، نتوانستم سرصحنه حضور پیدا کنم. این سکانس را مانند بقیه بخش های مهم فیلم، در این گزارش لو نمی دهم تا تعلیق مرسوم فیلم های فرهادی با ضرب و جنس پنهانی که دارد و بیشتر در ابعاد اخلاقی تعریف می شود تا تعلیق های رایجی که در سینما تجربه کرده ایم، این جا هم حفظ شود. اما نکته در این است که این صحنه هم به یک گریه اساسی توسط سارینا احتیاج داشت و اتفاقی در انتهای فیلمبرداری آن رخ داد که حسرتم را از عدم حضور، دوچندان می کند و حالا ناچارم به نقل قول از دیگران بسنده کنم. ماجرا این است که فرهادی داشت از پشت دوربین، دیالوگ های بازیگر نقش مقابل سارینا را می گفت تا با



رابطه احساسی خود و دخترش، بتواند بازی حسی او را بهتر کنترل یا در واقع، ایجاد کند. در برداشتی که همه چیز به خوبی پیش می رفته و سارینا هم گریه مبسوطی می کرده، فرهادی می گوید که ناگهان صدای حق هق دیگری هم در اطرافش می شنود: «در حالی که چشمم به کادر و بازی سارینا توی video assist بود، دیدم هم تصویر دارد به طور ناگهانی تکان های شدید پیدا می کند و هم صدای گریه دیگری شنیده می شود که هیچ هم شبیه گریه آرام و بی صدا و دخترانه سارینا نیست. رویم را برگرداندم به سمت صدا و دیدم کلاری دارد طوری به شدت گریه می کند که دوربین روی شانهِ اش می لرزد. خودم هم به هم ریختم و چند لحظه بعد، دیدم انبوهی از عوامل فیلم ایستاده یا نشسته اند و همه داریم مثل دیوانه ها اشک می ریزیم! راستش هم سرنوشت شخصیت ترمه دختر نوجوان فیلم که همه سه ماهی با او زندگی کرده بودند و انگار مثل یک خویشاوند می شناختندش، هم اشک های سارینا و هم این که فیلمبرداری داشت به روز آخر نزدیک می شد، همه دلیل این حال عجیب بودند. روی آن نمایی که گرفته شد و بعداً تکرارش کردیم، حتی صدای گریه کلاری به گوش می رسد. در واقع می شود گفت گاهی مرز بین جلوی دوربین و پشت دوربین برداشته شده بود و انگار برای آدم های درگیر فیلم، گاه جلوی دوربین واقعی تر بود».

به این ترتیب، به نظر می رسد کلاری بخشی از آن شور و احساساتی را که از این تجربه داشته، در حین کار هم با عاطفی شدن بروز داده و نتوانسته کنترلش کند. اما فرهادی معتقد است که این گروه به طور کلی «گروه عجیبی» بوده و طوری با اشخاص داستان و موقعیت ها همذات پنداری می کرده که «در روز آخر فیلمبرداری در کنار اتوبان نیایش، همه ایستاده بودند و نمی رفتند. راستش این است که من لذت کافی و کامل و مطلوبیم را از ساختن این فیلم و در طول کار با این گروه عجیب، برده ام. بقیه اتفاقات احتمالی که برای فیلم بیفتد، دیگر هدیه و کادو است و برای من، می تواند تا همین جایش بس باشد».

ماجرای توقف موقت: فرهادی در موقعیت سپیده درباره‌ی الی...

آن چه فرهادی در جشن خانه سینما گفت و به جای درد دل و آرزوی توأم با خوش قلبی یک فیلمساز برای همکاران دور و نزدیک یا مقبول و غیرمقبول خود او، به مشکلاتی برای فیلم در دست ساختش منجر شد، به تدریج داشت ابعادی فراتر پیدا می کرد و با نامه سرگشاده جواد شمقدری معاون امور سینمایی که بابت آن چه در جشن خانه سینما از دید او فاجعه آمیز خوانده شده بود، از ساحت مقدسین پوزش می طلبید، وضعیت بغرنج و بی مشابهی را برای فرهادی و فیلمش رقم زد. خود او هم به این که همه چیز داشت از ابعاد فیلمش فراتر می رفت، اشاره می کند: « واکنش درونی اولیه من بهت و تعجب بود. واقعاً باور نمی کردم حرف هایی که برایش هیچ برنامه ریزی نکرده بودم و کاملاً برای هر بیننده ای روشن بود که دارم حسی بیان شان می کنم، به ماجرای در این ابعاد بدل شود. در نتیجه، سکوت کردم. تصمیم هم داشتم سکوت را ادامه بدهم. اما یک جایی دیدم موضوع دارد فراتر از من و فیلمم، دامان کل سینما را می گیرد و اگر فردا اتفاقات بدتری برای سینما بیفتد، ممکن بود همه و از جمله خود من، اصغر فرهادی را مقصر یا دست کم عامل اولیه بدانند و بدانم. ممکن بود کسانی از این ماجرا آسب ببینند که هیچ تقصیری نداشتند و این، البته شامل حال عوامل فیلم خودم هم می شد. هر روز آن یک هفته توقف، بچه های گروه که با امید به حل شدن ماجرا می آمدند سرصحنه، بی آن که کوچک ترین اشاره ای بکنند، انگار با نگاه شان می خواستند به من بگویند یک کاری بکن و یک چیزی بگو که فیلم نجات پیدا کند».

اما طبعاً و قطعاً همه نگرانی فرهادی فقط متوجه فیلمش نبوده است: «از سوی دیگر، تعمیمی برداشت هایی که از حرف های من شده بود به کل سینما و سینماگران، باعث شد که فکر کنم سکوت کردن در این مورد خاص، حرکتی اخلاقی نیست. گاهی شما در خانه خودتان و با مسئولیت شخص خودتان چیزی می گویند که تبعاتش مستقیماً به خود شما برمی گردد و منطقاً آن را می پذیرید. ولی صحبت های من در بستر

جشنی اتفاق افتاد که تبعاتش دامنگیر دوستان و همکارانم هم می شد. من این را دوست نداشتم یا بهتر است بگویم روا نمی دانستم. نمی خواستم دیگران تاوان آن صحبت ها را پردازند؛ و باید اقدامی می کردم. این را یک بار در یکی از دو مصاحبه همان موقع که یکی با ایسنا بود و دیگری در سایت اختصاصی خود فیلم (به نشانی [www.jodaeynaderazsimin.com](http://www.jodaeynaderazsimin.com)) آمد هم گفتم که موقعیت درست مثل موقعیت سپیده در پایان فیلم قبلی ام شده بود».

فیلم هایی که درباره موقعیت های ملموس و معاصر انسانی اند و مانند الی نشان می دهند که قرار گرفتن در موقعیت ها و بزنگاه های ظاهراً ساده ای مانند انتخاب میان مصلحت جمع یا مصلحت فرد، تا چه حد سخت است، این خصلت را دارند که مدام در زندگی واقعی ما به ازا پیدا کنند؛ و چه تلخ است که این دامنه می تواند تا حد خود خالق آن دنیا و موقعیت هم گسترش یابد. یعنی خود فیلمساز را در موقعیتی ببینیم که زمانی در دل داستانش جاری کرده بود. جدایی نادر از سیمین هم موقعیت هایی به همان سختی برای هر چهار شخصیت اصلی بزرگسال و یک شخصیت نوجوانش پدید می آورد. این جا عملاً پنج سپیده داریم که البته یکی شان به شکلی دقیق تر، وضعیت مشابه سپیده را پیدا می کند. فرهادی همچنان با همان مسائل اخلاقی و انسانی بسیار تعمیم پذیر در زمانه و جامعه ما سر و کار دارد و دغدغه اش، همان قدر جدی و دردمندانه است. اما فضایی که بر اثر آن توقف اولیه در جامعه ما به وجود آمد، بابت عادات گریزناپذیر مردم ما که حتماً هر اتفاق اینچنینی را نتیجه برخی حرف ها و نکته ها در دل فیلم می دانند، باعث بروز جلوه ها و اشاره های دیگری شد. یادم است در همان روز اول توقف فیلم که خبرش را در جمعی گفتم، جوانی که سابقه فیلم های توقیف شده سینمای ایران را هم خوب می دانست، به شوخی گفت که تقصیر خود فرهادی است دیگر؛ اگر به جای «جدایی» نادر از سیمین، اسم فیلمش را می گذاشت «وصلت» طلعت و رحمت، هرگز چنین اتفاقی گریبانگیر خودش و فیلمش نمی شد! اشاره ام به این است که با شتابزدگی در صدور

حکمی چنان تند و بی سابقه، مردم را بی آن که چیزی از داستان فیلم بدانند، چنان مشکوک می کنیم که می پندارند مشکل اصلی با تلخی فیلم و وقایع نگاری واقع بینانه اش از شرایط زندگی خانوادگی و مناسبات میان طبقه ها و نسل ها در این دوران است. و راستی، تنها می پندارند که چنین است؟ یا درمی یابند؟