از زن‌سالاری تا تردید

میان عقل و دل

با محسن امیریوسفی دربارهٔ "آتشکار" و نوع کمدی ایرانی اش

زمان انتشار : **فروردین ماه ۱۳۸۹**

چاپ شده در : **سالنامهٔ نوروزی روزنامهٔ اعتماد**

مقدمه: هر کس این اقبال را یافته که «خواب تلخ»، اولین فیلم بلند سینمایی محسن امیریوسفی را در جشنواره کن یا در نمایش‌های محدود و معدودش در داخل کشور ببیند، به رغم مهجور ماندن عجیب و غم‌انگیزش، اولاً آن را از یاد نمی‌برد و ثانیاً این را می‌پذیرد که این جنس از کمدی را، با آن تلفیق خاص روزمرگی روستایی و ترس‌های ماورایی، هرگز تجربه نکرده است. از این حیث، امیریوسفی تجربه‌گری‌اش را نه فقط در عرصه ساختار و شیوه روایت و لحن، بلکه همچنین در نفس ایده مرکزی و موضوع و مسیر داستانی فیلم و فیلمنامه قبلی‌اش نیز جاری کرده بود. «خواب تلخ» داستان مرد مرده‌شوی پا به سن گذاشته‌یی را در محیطی دورافتاده بازمی‌گفت که بعد از عمری نصیحت این و آن، اندک اندک حس می‌کند حالا بناست عزرائیل به سراغ خود او بیاید. با وجود هم خوانی کامل فیلم با نگرش ما مسلمانان به معاد، توبه و اعمال نیک و حلالیت طلبیدن دم مرگ، «خواب تلخ» با تمامی شرافت مضمونی‌اش به بایگانی تاریخ سینمای ایران سپرده شد؛ بایگانی متروکه‌یی که بعید نیست رفته رفته آمار آثار نادیده‌مانده آن معتبرتر و غنی‌تر از دیده‌شده‌های قابل توجه‌اش شود. ولی امیریوسفی به سخت کوشی قهرمانان فیلم‌هایش بود و با فاصله‌یی نه کوتاه و نه طولانی، دومین فیلم بلندش «آتشکار» را دو سال پیش ساخت. او که بازیگران فیلم قبلی‌اش نمونه‌های واقعی اشخاص داستان بودند و با همان صورت‌های رنجور و دستان پینه‌بسته و ساده‌دلی‌های شخصیت‌ها جلوی دوربین ظاهر شدند، این بار برای نقش اصلی‌اش به سراغ حمید فرخ‌نژاد رفت. بازیگری که در بدشانسی بابت فیلم‌های توقیف‌شده‌اش (از ساخته خودش «سفر سرخ» گرفته تا «به رنگ ارغوان» حاتمی‌کیا و همین «آتشکار» که البته سرانجام پروانه نمایش گرفته است) یدطولایی دارد و بعد از نقش‌های متعدد هم‌لهجه خودش یعنی خوزستانی، این جا نقش مرد اصفهانی بی دست و پایی را بازی می‌کرد که کارگر ذوب‌آهن است و به دلیل تعدد فرزندان دخترش، برای پرهیز از تکرار ارتکاب، تصمیم می‌گیرد خود را عقیم کند. بله، درست حدس زده‌اید: امیریوسفی بار دیگر به شکلی بی‌مشابه در

سینمای ما، کمدی را در جایی از زندگی عادی و روزمره طبقات محروم و دورافتاده و خارج از دید می‌یابد که در واقع تراژدی یا دست‌کم درام زندگی آنها نیز همان جا رقم خورده است. فیلم باز نگاهی از سر اعتقاد و حرمت به عرف و باورهای دینی دارد اما خرافه و افراط و تفریط یا جایگزینی سنت‌های عادت‌شده به جای واقعیت احکام شرعی را مورد نقد قرار می‌دهد. بدیهی است که فیلمی با این موضوع، در مرکز توجهات و حساسیت‌ها قرار گیرد؛ وانگهی آن چه در کلیت فیلم و به ویژه در رفت و آمدهای شخصیت اصلی به جهان پس از مرگ برای ملاقات و مشورت با پدر مرحومش مطرح می‌شود، عمق مفاهیم را از حد طنز و مطایبه فراتر می‌برد و می‌تواند آن را به یکی از نمونه‌های انگشت‌شمار همنشینی و همسویی باورها با زبان و بیانی شیرین و جذاب برای تماشاگر عام و خاص، بدل سازد. امسال و در استانه بیست و هفتمین جشنواره فیلم فجر، امیریوسفی برای دومین سال پیاپی «آتشکار» را به جشنواره ارائه کرد؛ اما با وجود برخورداری فیلم از مجوز نمایش، آن را در برنامه جشنواره جای ندادند. در هر صورت، نمایش عمومی فیلم در سال ۸۸ می‌تواند علاقه‌مندان سینمای ایران را با جلوه‌یی از ترکیب فضاهای رئال و سوررئال با کمدی اقشار آسیب‌پذیر مواجه کند که پیشتر نمونه‌اش را تجربه نکرده‌اند. گفت و گوی ما با امیریوسفی خوش‌فکر و ایده‌پرداز، با این قرار آغاز شد که بر چیستی و چگونگی این جلوه جدید در فیلم‌های بلند او متمرکز شویم؛ و برای خود من در آن روزهای کلافگی طبیعی او از توقف فیلمش در پشت دیوارهای بلند سیاستگذاری سلبی جشنواره فجر، با این امید به پایان رسید که او حوصله و آرامش‌اش را همچنان حفظ کند تا سینمای به‌خصوص و داستان‌های عجیب و فضاهای تلفیقی فیلم‌هایش به دلیل خستگی هرچند قابل درک او از این انتظار طولانی، از سینماروهای ایرانی دریغ نشود. ۱

*

*

چیزی که در فیلم‌های شما برای من خیلی جالب است، پیداکردن یک کمدی خیلی خاص و خالص در لایه‌هایی از زندگی اقشار و اقوام گوشه‌نشین ایرانی است. کمدی آبسوردی که خودش در این زندگی‌ها وجود دارد و لازم نیست فیلمساز با چیدن بساط کمدی موقعیت، به شیوه مرسوم آن را به وجود بیاورد. آدم اصلی شما یا در فیلم‌های دیگر تاریخ سینمای ایران اصلاً حضور ندارد و یا اگر حضور دارد، در حد شخصیتی گذری در کمدی‌های دست چندم، لحظه‌یی می‌آید و می‌رود تا تماشاگر به لهجه یا خطاهای ناشی از بلاهت او بخندد. شما این آدم‌ها را با همه کج و کولگی‌شان، با همه سادگی‌هایشان و با همه مشکلاتی که گاه تماشاگر از فرط بعید و عجیب بودن مشکل به خنده می‌افتد، به قهرمان فیلم بدل می‌کنید. این فکر و این نوع نگاه از کجا می‌آید؟

این همان بحث مهجور ماندن شهرستانی‌ها در قصه فیلم‌های ایرانی است. این مسئله شاید همه جای دنیا وجود داشته باشد. بحث مرکز و پایتخت و شهرهای کوچک و دور از مرکز را می‌گویم. ولی در ایران به نظر من این شکل مستبدانه‌تری دارد. سینمایی که ما در ایران اسم‌های مختلفی برایش می‌گذاریم و گاهی به آن سینمای بدنه می‌گوییم، گاهی می‌گوییم باید سینمای ملی باشد، متأسفانه عارضه‌یی گریبانش را گرفته که در واقع سینمای ملی نیست، سینمای تهرانی است. این را به عنوان یک شهرستانی می‌گویم. روی این شهرستانی بودنم تأکید دارم و تعصب ندارم. تأکیدم به خاطر این است که شهرستانی هستم و تعصب نداشتن‌ام به خاطر این که اگر تا این جای عمرم را سه قسمت کنیم، ثلث اول را در آبادان بودم. ثلث دوم را بعد از شروع جنگ، در اصفهان گذراندم و ثلث سوم‌اش را تا الآن در تهران بوده‌ام. این است که واقعاً تعصبی ندارم. ولی به این معتقدم که نوعی بی‌توجهی نسبت به داستان شهرستانی‌ها در سینمای ایران قوام پیدا کرده که منصفانه نیست. سینمای قبل از انقلاب یک نگاهی به لهجه‌ها و شهرستانی‌ها داشت که کم و بیش همانی بود که شما گفتید. الآن و در دهه اخیر هم می‌بینیم که سینمای ما به‌شدت تهرانی شده؛ آن هم

از نوع آپارتمانی‌اش. تا می‌خواهیم از دل این آپارتمان‌ها به سراغ فقر برویم، سریع می‌رویم به دم‌دست‌ترین جایش که کوچه پس‌کوچه‌های جنوب شهر تهران است و حتماً جوی باریکی از وسط کوچه رد می‌شود و این می‌شود قسمت فقر و نداری در فیلم ما. هیچ حوصله نداریم که از این جا برویم سراغ ثروتمندان شهرستانی، فقرای شهرستانی. انگار اصلاً اینها وجود ندارند در فیلم‌های ما. باز این که فیلمساز تهرانی این طور فیلم بسازد عجیب نیست؛ ولی فیلمسازان شهرستانی ما هم می‌آیند و در همان قالب‌هایی که از قبل کار شده، ادامه می‌دهند. در نتیجه ما به جای سینمای ملی، سینمای تهرانی داریم. من به دلیل شناختی که از اصفهان و اطرافش داشتم، «خواب تلخ» را اصلاً برای همان حوالی نوشتم و همان جا ساختم. آن قصه فقط همان جا جلوه خودش را پیدا می‌کرد. حالا طبعاً این سوال‌ها مطرح شد که چرا بازیگر نقش مرده‌شور، خودش یک مرده‌شور بود و بازیگر حرفه‌یی نبود؟ من هم اصرار عجیبی ندارم؛ فقط اگر بازیگر حرفه‌یی آن را کار می‌کرد، آن فیلمی نمی‌شد که من در ذهن داشتم. حتی کنجکاوم «خواب تلخ» را با بازی یک بازیگر حرفه‌یی ببینم. همان موقع هم در یک جشنواره‌یی بحث‌اش مطرح شد که در گوشه‌یی از سینمای مستقل آمریکا، فیلم را با بازیگر حرفه‌یی بازسازی کنند. هنوز هم این بحث به قوت خودش باقی است. برای خود من هم جالب است ولی به یک نوع فیلم دیگر تبدیل می‌شود. در مورد «آتشکار» حالا قصه طوری بود که فکر می‌کردم باید با بازیگر حرفه‌یی کار کنم. این قصه، این نگاه‌ها، این نوع راه رفتن، این دهان اغلب نیمه‌باز، اینها باید به شکلی حساب‌شده و کنترل‌شده در بازی بازیگر اصلی می‌آمد و نمی‌توانستم این را از فرد غیرحرفه‌یی بخواهم. خب، شخصیت‌های فیلم‌های پازولینی همیشه برای من جذاب بوده‌اند. ممکن است شبیه‌شان را در عادی‌ترین لایه‌های کوچه و خیابان ببینیم. ولی در فیلم پازولینی می‌بینیم چه قدر درست اند و کاراکتر دارند. آن یک نوع اغراق تعمدی در استفاده از دفرمگی نابازیگر است و نوع لطیف‌تر کار با نابازیگر با تصاویر شکیل‌تر، مدلی است که برسون کار می‌کند. در عین حال که زیباترین نماها را از

آنها می‌گیرد، عمداً از آنها بازی صرفاً مکانیکی را طلب می‌کند. اینها را به جلوه‌یی دیگر در سینمای خودمان هم داشته‌ایم و داریم. به نظر من نابازیگرها ستون اصلی سینمای بین‌المللی ما بوده‌اند. ریشه در فضاهای کاملاً واقعی دارند اما برای فیلم‌ها به‌درستی هدایت و کارگردانی شده‌اند.

البته همین طور است، ولی مثلاً کیارستمی که در کار با نابازیگران موفق‌ترین و باسابقه‌ترین سینماگر ایرانی است، همه جا چهره‌هایی را انتخاب می‌کند که با وجود بومی بودن، یک جاذبه‌یی دارند، معصومیتی دارند، نوعی گیرایی در نگاه‌شان هست و در همان قالب روستایی، طوری فتوژنیک‌اند که گاهی مثل دو بچه فیلم «خانه دوست کجاست» می‌توانند به شمایل تبدیل شوند. شما اصرار دارید به انتخاب صورت‌هایی با فرورفتگی و انحناهای عجیب، با پوست چروک افتاده و حتی بازیگرتان را هم مثل همان نابازیگرها گریم می‌کنید. رویکردتان در این کار و این انتخاب چیست؟ فقط یک سلیقه صوری است یا ریشه اجتماعی دارد؟

بله، واقعاً انتخاب‌هایم همین طور است که می‌گویید. شاید دلیل‌اش علاقه من به آن وجه طنز قضیه باشد. من به این شیوه جلو بردن درام با این نوع چهره‌ها علاقه دارم. استفاده از نابازیگر یا شبیه کردن بازیگر به نابازیگران تا حدی که شاید تماشاگر او را زیر آن گریم برای چند لحظه نشناسد، به آن طنز کمک می‌کند. این جا نکته مهمی وجود دارد و آن این که اگر نابازیگر برای تمسخر انتخاب می‌شد و فیلم من هم در استفاده از او همین روال تمسخر را در پیش می‌گرفت، اتفاقی در حد فاجعه بود. اگر این تمسخر حتی به واسطه بازیگران شکل بگیرد، کمتر فاجعه‌آمیز می‌شود. اما وقتی ما نابازیگر می‌آوریم و با او بدون گریم خاصی، طوری رفتار می‌کنیم و تصاویری می‌سازیم که در نهایت تمسخرآمیز می‌شود، از نظر من غیرقابل تحمل است. من واقعاً این افراد را به عنوان قهرمان همدلی‌برانگیز فیلمم انتخاب می‌کنم و تماشاگر فیلم برای آنها دل می‌سوزاند. ایده کلی من این بوده که بدون آن که قصد خنده‌دار جلوه دادن نابازیگرانم را

داشته باشم، آنها زندگی‌شان را بکنند و خود موقعیت، خنده ایجاد کند. خنده‌یی که باز ناشی از طنز است و حتی می‌شود بحث کرد که آیا فیلم، کمدی است یا نه؟ متأسفانه هنوز هیچ کدام از این دو فیلم اکران عمومی نشده که من هم با توجه به واکنش تماشاگر، تکلیفم را در تقسیم‌بندی فیلم‌ام بدانم. ولی در همین نمایش‌های معدود، هیچ وقت میزان خنده‌ها و لحظه‌های خنده‌دار فیلم‌ها یکسان نبوده. انگار مردم دو دسته می‌شدند. بعضی‌هایشان یک جاهایی می‌خندیدند که دسته دیگر اصلاً نمی‌خندید؛ و برعکس. این برای من خیلی جالب است. مرا به این می‌رساند که انگار فیلم بیشتر «لحن طنز» دارد و کمدی نیست. شاید این به هر حال ناشی از نوع دخالت‌های پیشاپیش من در مرحله انتخاب است. همان طور که با وجود کار با نابازیگر، به فیلمنامه کامل اعتقاد دارم و از نابازیگران کار با فیلمنامه کاملاً نوشته‌شده قبلی را می‌خواهم و به بداهه هیچ تکیه نمی‌کنم، در انتخاب نابازیگران هم فقط به دنبال چهره‌های طبیعی و قابل‌باور که معمولاً در این نوع فیلم‌ها به کار می‌رود، نیستم. بلکه چهره‌های خاصی را برای کاراکترهای خاص با مسائل خاص می‌خواهم. هنوز هم به فیلمنامه‌یی نرسیده‌ام که بخواهم برایش چهره‌یی ملایم‌تر از این زمختی‌ها انتخاب کنم. اصلاً این که تماشاگر با دیدن ظاهر نقش‌ها بگوید «این دیگه کیه که من باید بشینم قصه‌شو تماشا کنم؟»، نشاندن او پای قصه همان آدم برایم جذاب‌تر است. متقاعد کردن این تماشاگر برایم وسوسه‌انگیزتر است.

در وجه اخلاقی ماجرا چطور؟ از این که از نابازیگر می‌خواهید بر روی فیلمنامه کار کند، دچار احساس گناه نمی‌شوید؟ این سؤالی است که در صورت اکران فیلم‌هایتان، فضای اخلاق‌زده سینما و مطبوعات ما حتماً خواهد پرسید.

در مورد «خواب تلخ» که تمام کاراکترها را نابازیگران اجرا می‌کردند، یک بار به شکلی این حس پیش آمد. شخصیت اصلی من اسفندیار، واقعاً خیلی جاها خود واقعی‌اش بود و یک جاهایی فقط من از او

توقع زیادی داشتم که مثل بازیگر حرفه‌یی کار کند. آن هم جلوی تلویزیون بود. صحنه‌هایی که او باید نزدیک شدن عزرائیل به دم در خانه‌اش را از توی تصویر تلویزیون می‌دید، واقعاً برای یک نابازیگر سخت بود. گاهی هم عذاب وجدان می‌گرفتم. او باید می‌ترسید و واکنش‌هایی شبیه یک بازیگر حرفه‌یی نشان می‌داد. از خودم می‌پرسیدم آیا من حق دارم تا این حد وارد زندگی این آدم بشوم؟ به هر حال شغل او با شغل شخصیت اصلی یکی بود و این امکان وجود داشت که خودش هم به فکرها و ترس‌های قهرمان فیلم دچار شود. در همین لحظه‌هاست که فقط کمی تند می‌روم و تماشاگر احساس می‌کند که انگار نابازیگرم می‌خواهد رفتاری مثل بازیگر حرفه‌یی از خود نشان دهد. اما رفتار او در حد یک ادای کوچک باقی می‌ماند و طنزی به وجود می‌آورد و همین. اگر بیشتر بشود، فکر می‌کنم همان اتفاقی که نباید بیفتد، می‌افتد؛ یعنی فیلم عملاً نابازیگر را برای خنداندن تماشاگر، به آلت‌دست تبدیل می‌کند. البته ممکن است گاهی نابازیگر به مبنای شکل‌گیری کمدی یا طنز در یک صحنه بدل شود و این نوع سوءاستفاده از او در بین نباشد. مثل فیلم‌هایی که سازنده ناگهان گفتن یک جمله بداهه و قبلاً تمرین نشده را از نابازیگر می‌خواهد و طرز گفتن او طنز ایجاد می‌کند؛ یا از نقش مقابل او می‌خواهد جمله‌یی را بگوید و واکنش بداهه نابازیگر، طنزی را به وجود می‌آورد. در این زمینه یعنی کار با نابازیگر بدون این که فیلمنامه مشخص و کامل و مو به مویی در دست باشد، باید این را بگویم که ما در سینمای ایران فیلم‌های درخشانی داریم و همه سرجای خودشان در تاریخ سینمای ما خواهند ماند. ولی برای من جذاب این است که بنشینم و با بدبختی با نابازیگر صحبت کنم و ببینم دیالوگ خودش و جنس حرف زدن‌اش چه طور است، بعد دیالوگ‌هایم را با زبان او بازنویسی کنم یا اصلاً برای زبان او فیلمنامه بنویسم و بدهم به پسرش یا خانواده‌اش که سواد دارند و ازشان بخواهم با او کار کنند. این برایم جذاب‌تر است. شاید همان طور که او دارد ادای کار بازیگران حرفه‌یی را

درمی‌آورد، کار من به نوعی ادای کار کارگردانان حرفه‌یی است. شکل سر و کله زدنام با آنها مثل ادایی از کارگردانی حرفه‌یی به شیوه مرسوم است.

در فیلم «آتشکار» ارجاعاتی به شخصیت‌ها یا آثار هنری مشهور دارید؛ مثل بقراط یا تابلوی شام آخر لئوناردو داوینچی. حتی رابطه سهراب با پدرش یا بهتر است بگویم با روح پدرش یادآور هملت و ارتباط او با روح پدرش است. فکر می‌کنید این ارجاعات در زندگی شخصیت‌های ساده‌دلی بدون هیچ گونه زمینه روشنفکری، چه طور می‌نشیند؟

این شوخی‌ها را همیشه دوست داشته‌ام. در «خواب تلخ» سکانسی داشتیم که اسفندیار با یداله سر یک قبری هستند و یادآور صحنه‌یی از «هملت» است که هملت می‌آید کنار گورکن. فکر می‌کنم این شوخی‌ها اصلاً خود فضا را شکل می‌دهد و پیش می‌برد. نمی‌توانم تصور کنم فیلمی درباره ترس یک گورکن از مرگ بسازم، اما به صحنه هملت و گورکن که احیاناً مشهورترین تصویر این شغل در تاریخ تئاتر است، اشاره‌یی نکنم. این برایم مهم است که اگر این نابازیگرها در موقعیت‌های دراماتیک قصه‌ام قرار بگیرند، چه می‌کنند. شما هم به صحنه‌یی از «هملت» به عنوان مبدأ رابطه سهراب و پدرش در «آتشکار» اشاره کردید. من هم این را بگویم که یکی از آرزوهایم اجرای «هملت» با مجموعه‌ای نابازیگر است.

حتماً نتیجه عجیبی می‌دهد. نمی‌شود پیش‌بینی‌اش کرد. ولی باز در امتداد سؤال اولم، این جا هم حس می‌کنم ذهن شما اساساً درام را نه تنها در افراد عادی، بلکه حتی کج و معوج‌تر از افراد عادی جستجو و پیدا می‌کند. نتیجه‌اش هملتی خواهد شد که اجراکنندگانش در تضاد با شخصیت‌هایش قرار دارند.

البته علاقه‌ام فقط به خاطر این تضادها نیست. به طور جدی هم ارجاع‌هایی هست. در «خواب تلخ» هم مضمون مرگ‌پذیری شخصیت را داریم که از «هملت» می‌آید. ولی در هیچ کدام از این موارد، نمی‌خواستم و سعی کردم نگذارم که ارجاع‌ها گل‌درشت شود. البته گاهی همه زیبایی یک قالی به همان گل

یا گل‌های درشت‌اش است و من فکر نمی‌کنم گل‌درشت بودن در هنر همیشه بد باشد. ولی به هر حال در این فیلم‌ها برایم مهم بود که ارجاع‌ها تماشاگر عادی را اذیت نکند. مثلاً آن اصطلاح شاملو یعنی «شیرآهن‌کوه مردان» که در «آتشکار» به کار می‌رود، چیزی نیست که برای تماشاگر عادی بی‌خبر از منبع‌اش چندان گنگ و مبهم باشد. در مورد بقراط هم دکتر اول از سوگند بقراط یاد می‌کند و بعد ما او را می‌بینیم. یعنی بهانه و مدخل‌اش در دل خود داستان گفته می‌شود. بعد هم فکر کردم پدر با آن ژست‌هایش، حالا دیگر در نظر تماشاگر در موقعیتی هست که بگوید من در این دنیا یک دوستی دارم به اسم بقراط و الی آخر. باز این ترکیب نامأنوس و نامعمول برایم جذاب است و سعی داشتم اینها را بچینم تا به آن برسم: ترکیب یک بقراط با آن پوشش و با زبان یونانی که دیالوگ‌هایش زیرنویس می‌شود در کنار دو شخصیت دیگر که با همان کلاه نمدی ایستاده‌اند و با لهجه اصفهانی حرف می‌زنند. سعی کردم زیاد رویش تأکید نکنم، هم برای گل‌درشت نشدن و هم برای پرهیز از تفسیر و تعبیر. حتی در مورد آن مثال نلسون ماندلا که در فیلم گفته می‌شود، با این که به دلیل زندگی شخصیت در سال‌های بعد از انقلاب، توجیه منطقی خودش را داشت و طبیعی بود که او ماندلا را بشناسد، سعی کردم بی‌تأکید کار کنم که چه در باورپذیری و چه در نظر نظارت، فیلم دچار مشکلی نشود.

بخشی از این اذیت نکردن، به لحن و بیان و چهره بازیگران یا نابازیگران شما برمی‌گردد. در سینمای همراه با نابازیگر در ایران، معمولاً انتخاب‌ها بر این پایه صورت می‌گیرد که یک چهره مناسب پیدا کنند که تقریباً خود آن آدمی است که ازش می‌خواهند بازی کند. همان طور که خودش هست، باید بیاید جلوی دوربین. ولی مثلاً در «آتشکار» با این که اغلب نابازیگران به لحاظ صورت رنج‌کشیده خاص، شباهت کلی به نابازیگر نقش پدر سهراب دارند، عملاً هیچ کدام نمی‌توانند جای او را بگیرند. چون آن لحن آمرانه، آن خونسردی که کمی بدجنسی هم تویش هست و آن عالم‌نمایی، فقط از او قابل باور است. اینها را چطور

پیدا می‌کنید؟ نابازیگران متعددی را تست می‌کنید یا با آن کس که انتخاب‌تان است، زیاد تمرین می‌کنید تا به این نتایج برسید؟

اگر روزی فیلم‌های پشت‌صحنه «خواب تلخ» و «آتشکار» را تدوین کنم، به نظرم خودش مثل فیلمی درباره نوع کار و انتخاب نابازیگر در سینما می‌شود. این را به عنوان ادعای کلی نمی‌گویم. برای روش کاری خودم و آش شله قلمکاری که خودم به پختن‌اش علاقه‌مندم، این فیلم فرضی می‌تواند مفصل و گویا باشد. این که آن کاراکتر کی هست، چگونه می‌تواند باشد، به نظر من همین آدم‌ها و انتخاب‌شان کلیت فیلم را شکل می‌دهد. مثلاً آن نابازیگری که تقریباً در بین کارگرها از بقیه مهم‌تر است، من او را سال‌ها پیش دیده بودم و در یک کاری، سر یک پلانی که برایم بازی می‌کرد، من تندی کرده بودم و آن خاطره یادم مانده بود. در «آتشکار» هم اولش فقط یاد او افتادم و بی آن که بدانم آیا حتماً می‌خواهم از او استفاده کنم یا نه، گفتم او را پیدا کنند و بیاورند. بعد در مرحله فیلمبرداری، او مثل یک سوپراستار همه چیز را در اختیار خودش می‌خواست. ناز می‌کرد، قهر می‌کرد، باید ماشین در اختیار می‌داشت. چیزهایی که از حمید فرخ‌نژاد انتظار می‌رفت یا حق‌اش بود که به عنوان یک بازیگر حرفه‌یی بگوید و اصلاً نمی‌گفت، او بیشتر می‌خواست و می‌گفت. ولی با همه این رفتارهایش توی ذهن‌ام این بود که باید همین باشد. کس دیگری و صورت و صدای دیگری نمی‌تواند این نقش را به ان تصوری که من ازش دارم، نزدیک کند. من کمی بیش از حد درگیر این قضیه هستم و کاراکتر واقعی نابازیگران فیلم برایم خیلی جالب و جذاب است. آن طوری که بخواهم انبوهی تست بگیرم، نیست. یک سری از خصوصیات هر شخصیت، الهام گرفته از خود نابازیگرانی است که برای هر نقش دارم؛ و یک سری هم فراتر از این می‌رود. یعنی تا خود طرف را پیدا نکرده‌ام، نمی‌توانم اصلاً فیلمنامه را در بخش‌های مربوط به آن آدم بنویسم. در حدی که اگر مثلاً اواسط کار «خواب تلخ» اسفندیار را از دست می‌دادم، واقعاً نمی‌توانستم فیلم را جور دیگری با کس دیگری جمع کنم. به همین

صراحت. فیلمنامه را برای او نوشته بودم و بس. شاید این نقض مفهوم حرفه‌یی کارگردانی باشد؛ ولی در این فیلم‌ها همین را می‌خواستم و انجام دادم.

آن خصلت شهرستانی شخصیت‌ها گاهی باعث نوعی تعمیم‌پذیری در موقعیت‌شان می‌شود. به هر حال بخش بسیار عمده‌یی از مردم این سرزمین با لهجه‌های مختلف زندگی می‌کنند و وقتی شما خصلتی مثل تعصبات ظاهری ناشی از حسادت اسفندیار به ارتباط آن گورکن و زن مرده‌شور را در «خواب تلخ» می‌گذارید یا این زن‌ذلیلی مفرط سهراب را در «آتشکار» نشان می‌دهید که تا چه حد با هیبت مردانه او در تضاد و از طرفی چقدر واقع‌بینانه است، شهرستانی بودن باعث می‌شود بیشتر شکل یک الگوی نمونه‌یی از کل رفتار مردمی این جامعه را پیدا کنند .

اول این را بگویم که برای شناخت روحیات ما ایرانی‌ها هنوز باید خیلی کار بشود. ما بعد از این همه سال تجربه، در نگاه روانشناختی و مردم‌شناختی به افراد جامعه هنوز در همان مرحله ادبیات کهن‌مان است. هنوز بهترین مرجع ما همان نگاه‌ها و همان روابط توی ادبیات کهن ماست. اصلاً اینها در ذات‌مان باقی است. لازم نیست آن را از دل اسطوره‌ها بیرون بکشیم. در خود ما مانده. بقال سر کوچه، معادلی در داستان‌های شاهنامه دارد. آن قدر عجیب نیست که روانشناسی قومی و ملی ما می‌تواند در دل همان آثار کهن و همان چهره‌های گذشته اتفاق بیفتد. در این حوزه ادبیات ما خیلی موفق‌تر از سینما بوده. در سفرنامه‌ها، در داستان‌های کوتاه، در آثار صادق هدایت و جمال‌زاده و به گونه‌دیگری در کارهای جلال آل احمد، می‌بینیم که کند و کاوی نسبت به خلق و خوی مردم هست. وقتی می‌آییم به تحلیل‌های امروزی، می‌بینیم جز همین دو سه خصلت مهمان‌نوازی و غیرتی بودن و اینها که خیلی دم‌دستی است، انگار حرف و شناخت دیگری وجود ندارد. به محض این که برای رسیدن به شناختی جدید، به لایه‌های پیچیده‌تری می‌رویم، فوراً برخوردی پیش می‌آید که انگار داریم با تابوها کار می‌کنیم. به نظر من بعضی چیزها تابو

نیستند، در اصل حتی در حد تابو هم نیستند، ما داریم تابو از آنها می‌سازیم. کافی است به سراغ شان برویم و کند و کاوی بکنیم تا مشخص شود اصلاً چیز خاصی نیست. در مورد همین کاراکتر سهراب در «آتشکار» همین وضعیت وجود دارد. با تمام مسائلی که زنان در طول تاریخ ما داشته‌اند و با همه اشاراتی که به محدودیت‌های زنان می‌شودف باز می‌دانیم که یک نوع زن‌سالاری پنهانی در گوشه و کنار سرزمین ما هست و در موردش به طور کافی بحث نشده. فقط موافق و مخالف وجود دارد و موضع‌گیری مطرح شده. نگاه خاکستری یا واقع‌بین نداشته‌ایم که بخواهیم چگونگی ماجرا را بررسی کنیم و کمی عمیق‌تر به آن نگاه کنیم. یک ضرب‌المثل ..... من این جا بگویم که می‌گویند «پچ پچ زن‌ها، کُش کُش مردها». من فکر می‌کنم واقعاً این خیلی جاها مصداق دارد. زن‌ها به مردها می‌گویند فلان جا که نباید بلند صحبت می‌کردی، این کار را کردی. فلان جا که باید فلان رفتار را می‌کردی، نکردی. زن‌سالاری پنهان جامعه طبعاً فقط دستاورد منفی ندارد و حتی در ساختن آن شیرآهن‌کوه‌مردی که در فیلم صحبت‌اش می‌شود، نقش دارد. موضعی نسبت به آن ندارم، طرح‌اش برایم جالب است. چون معتقدم اینها قالب‌های فرهنگی ماست. با تمام پرده‌پوشی‌ها و با تمام کاراکترهای دوگانه‌یی که ما پیدا کرده‌ایم، اینها بخشی از ماست و باید با واقعیت خودمان روبه‌رو شویم. بحث قضاوت بد و خوب درباره‌اش مطرح نیست .

در نهایت اگر مجبور شوید فیلم را به لحاظ معنایی خلاصه کنید، خواهید گفت درباره چیست؟

درباره تردید. تردیدی که اول فکر می‌کنی میان گفته عقل و خواسته دل وجود دارد، اما بعد می‌بینی دل و عقل هر دو در ایجاد آن سهیم‌اند. آن وجه «هملت» وار که عرض کردم، این جا خودش را نشان می‌دهد. «خواب تلخ» با تمرکزی که بر مرگ یا آماده شدن برای مرگ داشت، بیشتر به تردید میان بودن یا نبودن می‌پرداخت و «آتشکار» به تردید میان انجام دادن یا ندادن، کار دارد. جالب اینجاست که این تردید حتی بعد از انجام کار هم برای قهرمان فیلم و هم برای تماشاگر سر جای خودش است. در واقع در برزخ

ماندن و در تردید ماندن، شرایطی است که سهراب در آن گرفتار است. این ترازدی این آدم است. خود تلاش پسر برای فکر کردن در آن نمایی که به شکلی مشابه مجسمه رودن دستش را زیر چانه گذاشته، اشاره به همین است که دارد سعی می‌کند برای تصمیم گرفتن، به تفکر عقلی برسد. اما موضع روح پدرش همان جا کاملاً معلوم است و می‌گوید تمام بدبختی بشر از جایی شروع شد که این پز یعنی پز فکر کردن را گرفت. او تصمیم‌گیری با همان سنت‌های دلی قدیم را راه چاره می‌داند. ولی سهراب این میان در برزخ است و مثل ما آدم‌های امروز، نمی‌داند بر چه مبنایی تصمیم بگیرد.

درباره وضعیت اکران فیلم‌ها چه می‌گویید؟ این که «آتشکار» با وجود دریافت مجوز نمایش، در جشنواره فجر پذیرفته نشد، خیلی عجیب به نظر می‌رسد. به خصوص وقتی آدم فیلم را می‌بیند و مشکل نظارتی در آن پیدا نمی‌کند.

این اطمینان را دارم که در صورت اکران «خواب تلخ» و «آتشکار»، مردم از این که مراحل نمایش اینها به سختی طی شده، تعجب خواهند کرد. سؤال مربوط به دلیل توقف این فیلم‌ها بی‌پاسخ می‌ماند، زمان هم از دست می‌رود و به سال‌های عمر همه ما افزوده می‌شود و مسئولین هم عوض می‌شوند و یک گوشه‌یی از یک خیابان تصادفاً به هم برمی‌خوریم و دیگر از هم هیچ انتظاری نداریم که بخواهیم مطرح کنیم. شاید مشکل این دو فیلم من این است که یک خطوط قرمزی در سینمای همه جای دنیا وجود دارد و در ایران هم طبیعتاً همین طور است. تشخیص این خطوط توسط سینماگران هم خیلی پیچیده نیست. گروهی که متأسفانه اکثریت افراد دست‌اندرکار سینمای ایران است، فاصله محسوسی با این خطوط قرمز دارد و کارش را با امنیت ناشی از این فاصله انجام می‌دهد و می‌رود. مشکلی هم پیش نمی‌آید. اما کسی به این فکر نمی‌کند که مسئولین و مدیران این را به طور مستقیم از ما و از سینما نخواسته‌اند. خطوط قرمز را تعیین نکرده‌اند و از حد فاصله مجاز با آنها حرفی نزده‌اند. این خود ما هستیم که آن نکات کلی را به

خطوط قرمز دقیق تبدیل می‌کنیم. چون نزدیک نشدن به آنها را تکرار کرده‌ایم و به شکل عادت درآورده‌ایم. من نمی‌گویم نگهبان این خطوط قرمز هستم؛ ولی وقتی می‌بینم اینها به من اجازه می‌دهند پیشتر بروم، ترجیح می‌دهم تا آخرین حدش را استفاده کنم. این حق قانونی و طبیعی یک فیلمساز است. مثل وضعیت آدمی است که دارد در حاشیه دیوار یک منطق راه می‌رود. سربازی که نگهبان آن جاست طبعاً بعد از چند نوبت حرکت فرد در امتداد دیوار، به او تذکر می‌دهد که این جا چه می‌خواهی. چون فکر می‌کند او منتظر فرصتی است که از روی دیوار بپرد آن طرف. در مورد من هم فکر می‌کنند می‌خواهم از خط قرمزها بگذرم. برای همین این اتفاق‌ها برای فیلم‌هایم افتاده. ولی این را باید مسئولان در نظر بگیرند. برای کسی که نمی‌خواهد از خطوط قرمز بگذرد و فقط به حوالی آنها نزدیک می‌شود تا نکات تازه و کمتر مطرح‌شده‌یی را بازگو کند، باید فضای مشخصی قائل شد تا دست کم با اکران عمومی، بازخورد جدی اهل هنر و تماشاگران را ببیند .

پانوشت:

۱- حدود ۱۰ ماه بعد از چاپ این گفتگو، "آتشکار" سرانجام به شکلی محدود به نمایش عمومی درآمد.