

# آن گاه که عشق و آرمانی نداری مرگ چون مضحکه ای بر تو ظاهر می شود

با ایرج کریمی درباره "باغ های کندلوس" - قسمت اول

زمان انتشار: خرداد ماه ۱۳۸۵

چاپ شده در: روزنامه شرق

## قسمت اول

مقدمه: ایرج کریمی از آنهایی است که چه به عنوان فیلمساز او را بشناسی و بعد تازه نوشته های نظری یا نقدهایش را بخوانی (که البته در این صورت، سینمادوست پرت و بدشناسی هستی که قبلاً مطالبش را نخوانده ای) و چه اگر اول در جایگاه منتقدی با نگاهی کلی نگر و چارچوب شناسانه با او آشنا باشی و بعد از طریق فیلم یا مصاحبه ای، با شخصیت سینماگرش مواجه شوی، هیچ گونه دوگانگی یا تفاوت سطح به چشمت نمی آید. همه مان می دانیم که همیشه این طور نیست و باز بهتر می دانیم که این کارکردن برمبنای علایق و دغدغه ها و در همان سطح و عمق و ظرافتی که در نگاه منتقدانه ات جاری است، در دسرهایی دارد انبوه و چندجانبه؛ و کریمی در "باغ های کندلوس" که بعد از چندین فیلم بلند تلویزیونی و ویدئویی، سومین فیلم سینمایی اش و به چشم من کامل ترین آنهاست، از اکران دیر هنگام و جمع و جور تا ممیزی در یکی دو صحنه که اتفاقاً بار و بعد معنوی هم داشته اند، همه جورش را کشیده. اما به قول علی (مسعود کرامتی) که خود کریمی از نگاهی او را آدم اصلی فیلمش می داند، « وقتی آدم یه چیزایی رو فهمید که دیگه نمی تونه نفهمه ». دنیا همین است و جز سماجت و تلاش های چندباره و در دسرهای چندین باره، مطلقاً راه دیگری نیست؛ مطلقاً.

\*

\*

می خواهم بحث را از این جا شروع کنم که به نظرم شروع فیلم شما ممکن است تماشاگر را در درک روایت به اشتباه بیاندازد. در اولین دقایق "باغ های کندلوس" اتفاقی می افتد که چه از فیلمنامه بیاید و چه از تدوین، به هر حال باعث یک نوع دوگانگی در برداشت تماشاگرها می شود: وقتی اول تصادف شبانه را می بینیم و بعد خراب شدن و خاموش شدن ماشین را روی آن تپه و در صبح، بعضی تماشاگران حس می کنند این صبح بعد از همان تصادف است و اواخر فیلم را که می بینند، این فکر به وجود می آید که همه ی فیلم و به خصوص مسیر اتفاقات زمان حال در همان چند دقیقه دم مرگ در ذهن و خیال سه مرد یا مثلاً علی (مسعود کرامتی) گذشته. بعضی ها هم اواخر فیلم و دیدن علی در بیمارستان را متصل به تصادف صحنه اول می دانند و بقیه فیلم را مربوط به قبل از تصادف. این دو برداشت مختلف را در جشنواره فجر دو سال پیش، حتی بین منتقدان هم می دیدم .

درست است، ولی من در این قضیه هیچ جور به اشتباه افتادن نمی بینم. اصلاً این را دوست داشتم که تماشاگر در برداشتش آزاد باشد. چیزی که کلاً به نظرم در سینما خیلی اهمیت دارد و حتماً در این گفتگو چند بار بهش خواهیم رسید، این است که هر چیزی در فیلم، اعم از یک شیء یا یک رویداد یا یک جریان روایتی، اول باید واقعیت داشته باشد و در دل داستان جا بیفتد و بعد، اگر قرار است معنا و نماد و اینها در کار باشد، به برداشت هایی در تماشاگر منجر شود. طبیعتاً وقتی توی فیلم می بینیم که جاده آن قدر سوت و کور است (و ما کلی مصیبت داشتیم که عبور ماشین سعید (احسان امانی) را این جوری بگیریم، چون آنجا دارد جاده سازی می شود و همه اش پر از ماشین های سنگین است)، خود این خلوتی جاده به هر حال نشان می دهد که این سفر تا حدی ذهنی یا نمادین است. ولی در عین حال من می خواستم وجه اول برجسته باشد، یعنی به عنوان یک امر واقعی هم در فیلم دیده بشود. درباره تصادف اول، چیزهایی هم اتفاق افتاد که عناصر تکمیل کننده این جریان، الآن در فیلم به تماشاگر و به من کمکی نمی

کند. مثلاً آن مردی که توی قهوه خانه روباز بین راه در حال قلیان کشیدن می بینیم و توجه علی بهش جلب می شود، راننده مینی بوس اول فیلم است و فیلمبرداری باید طوری می بود که تماشاگر همان موقع تصادف، صورت او را تشخیص بدهد. ولی در اجرایی که توی فیلم هست، عبور مینی بوس آن قدر تاریک گرفته شده که در قهوه خانه، بیننده فقط یک آدم عادی را می بیند و نمی شناسدش.

- این حتماً بازی بین ذهنی بودن و واقعی بودن سفر را جذاب تر می کرد .
- بله، ولی این از مهم ترین اشکالات فیلمبرداری فیلم است .
- "باغ های کندلوس" هم مثل فیلم های قبلی تان، شیوه روایت خاصی دارد و بین گذشته و حال در نوسان است. خیلی جاها از عنصر "تداعی" برای گذر از حال به گذشته استفاده کرده اید، ولی در همه جای فیلم این بهانه ورود به فلاش بک ها نیست.

- خوب دلیلش این است که در کار ساختن فیلم یا نوشتن رمان یا کشیدن نقاشی، واقعاً نمی شود خیلی عمدی و ریاضی با قضیه برخورد کرد. همیشه تلاشم این است که چه توی نحوه روایت، چه در توصیف های بصری، چه در پرداخت یک میزانشن یا یک اکشن یا حتی یک اتفاق، به سراغ بیان تازه ای بروم. چون فکر می کنم حساسیت از کار افتاده تماشاگر را با نوگرایی می شود بیدار کرد و بهش طراوت داد. خیلی چیزها در طول سال ها با فیلم هایی که آدم می بیند و کتاب هایی که می خواند، ملکه ذهن آدم می شود و بخشی از وجود و تجربه هایش را شکل می دهد. مثل تأثیراتی از کافکا یا کامو. موضوع تداعی هایی که می گویی، از همین چیزهاست. واقعاً خیلی عمدی بهش فکر نکردم، ولی به هر حال غیر از معانی و احساس ها، آدم به یک سری نکات فنی هم توجه می کند. مثلاً فرض کن اولین باری که فلاش بک دارد اتفاق می افتد، حس می کردم که این انتقال از حال به گذشته باید یک جوروی خاص باشد. در عین حال دنبال یک نوع بیان شعری هم می گشتم. چون فیلم باید همان اول کار قراردادهایش را با تماشاگر بگذارد.

همین طور بخش متافیزیک قضیه که می خواستم از همین اوایل منتقل بشود. چون با این که ما توی فلاش بک ها سراغ دو آدم می رویم که مرده اند، این مرگ را به خاطر شدت عشقی که به هم داشته اند، بی رنگ حس می کنیم.

• جوری که انگار گاهی آنها زنده تر از آدم های زمان حال اند.

• دقیقاً؛ و همین بود که فکر کردم همان اولش وقتی علی (مسعود کرامتی) بالای تپه ای می

ایستد و به دوستانش با اطمینان می گوید که قبر آبان (خزر معصومی) و کاوه (محمد رضا فروتن) این جا نیست، توجهش به جهتی جلب شود و بعد ما کات بدهیم به آبان که بیست سال پیش دارد از تپه ای دیگر پایین می رود. امیدوارم این اتفاق افتاده باشد که این جور به قول تو "تداعی" ها یک حس شاعرانه ای هم به تماشاگر بدهد.

• همه ی این موارد از دل فیلمنامه می آمد یا بعضی نقاط اتصال را هم در تدوین پیدا

کردید؟

• نه، این تداعی ها همه اش در فیلمنامه بود. چون نمی شد لحظه های حرکت بین زمان ها

را به شانس یا انتخاب های موقع تدوین بسپرم. ضمن این که من برداشت های کم تعدادی می گیرم، ارزان کار می کنم و مجبور بودم این روش را در پیش بگیرم. پس طبیعتاً مصالح خیلی زیادی روی میز مونتاژ ندارم و باید جای پیوند سکانس هایم مشخص باشد.

• در فیلم عملاً چهار نفر نریشن (گفتار روی تصویر) دارند: هم خود عشاق قدیمی، هم

سعید و هم دریا (بهناز جعفری). نریشن خود به خود آدم را به گوینده اش نزدیک می کند. می خواستید ما

به اینها بیشتر از علی نزدیک شویم؟ چه طور شد که علی نریشن ندارد؟

• علی هم تک گویی زیاد دارد، مثل آن چیزی که راجع به پیکان می گوید. فقط حرف هایش به شکل نریشن و صدای روی تصویر نمی آید. اتفاقاً از جهتی می شود او را آدم اصلی فیلم دانست. آخرش اوست که غافل است و مجبور است بماند. در واقع حس ام این بود که زنده ماندن را مثل نوعی غفلت ببینیم. از طرفی مدت هاست به این رسیده ام که در روایت مدرن بر خلاف روایت کهن و کلاسیک، آدم ها بیشتر خودشان راوی خودشان هستند و خودآگاه و ناخودآگاه شان را از طریق خودشان می شناسیم. در این فیلم هم که می شود گفت درباره روشنفکرهای طبقه متوسط جامعه است، به نظرم آدم ها می توانستند خودشان را روایت کنند و به هر حال قابلیت بیان حس هایشان را داشتند.

• ولی بیژن (اوژن سیروسی) این بار کلامی را ندارد و فیلم کمتر به حس های او می پردازد.

• سکوت بیژن دو زمینه دارد که یکی اش به فیلمنامه بر می گردد و یکی از مرحله فیلمبرداری می آید. من خیلی از آدم هایی را که سال ها در فرنگ زندگی کرده اند و به ایران بر می گردند، دیده ام که یک جور گنگی و گیجی در رفتارشان هست. رفتاری که در ایران دارند با رفتارها و حواس جمعی و حرف زدن شان در محل اقامت شان در خارج از کشور، قابل مقایسه نیست. یک جور احساس غریبگی می کنند و محتاط می شوند و دیر واکنش نشان می دهند. یادم هست برادر خودم که یک بار شاهد بودم در فرودگاه وین به اعتراض چمدانش را تقریباً روی سر مأمور فرودگاه خالی کرد، وقتی به ایران آمده بود، توی بانک نمی دانست با متصدی چه طور برخورد کند. در واقع انگار نگران بود که کوچک ترین حرفش باعث شود طرف کارش را انجام ندهد! در فیلمنامه، با توجه به این که بیژن از فرنگ آمده و ضمناً عشقی قدیمی به آبان داشته، می خواستم این کم گویی را داشته باشیم. اما در اجرا و با توجه به راحت نبودن بازیگر این نقش در مقابل دوربین، هم دیالوگ های بیژن را کمی کم کردم و هم بعداً ناچار شدیم او را دوبله کنیم و به اجبار، خودم به جایش حرف زدیم. جالب این جاست که چند بازیگر حرفه ای سینمای

ایران با وجود این که از فیلمنامه خوش شان آمده بود، به خاطر همین کم دیالوگ بودن و خوب به چشم نیامدن، نقش بیژن را نپذیرفتند.

• یعنی او را قبل از مشکل بیان بازیگر هم همین قدر کم حرف می دیدید؟

• بله واقعاً. بازیگری که در نهایت این نقش را به عهده گرفت، اوژن سیروسی، از دوستان من است. کار سفال می کند و من یک جوری امید داشتم خاطره همکاری موفق مان با شاهرخ فروتنیان در از کنار هم می گذریم با اوژن تکرار شود. او هم نقاش است و دوستم بود و نتیجه کارش احتیاج به تأیید من ندارد. ولی با آن که اوژن صدای بسیار خوبی دارد، در نوع بیان و اصلاً شکل حضورش جلوی دوربین، راحت نبود و بیژن را باز کم گوتر کردم.

• فیلم دو کاراکتر دارد که هم می شود عینی و واقعی تلقی شان کرد و هم ذهنی یا آن جهانی: یکی کسی که در تیتراژ "پستچی" معرفی می شود (رضا ناجی) و یک جور قاصد مرگ هم به نظر می رسد؛ و دیگری هم آن "سید" ساده دل روستایی (سید ابراهیم عمادی) که مثل یک سفیر بهشتی، برای همه شیر و عسل می آورد. هر دو نشانه های خیلی ناتورالیستی مثل لهجه و تعلقات بومی دارند. هر وقت هم به جنبه ی فرامادی شان اشاره ای می شود، کمی کمیک است؛ مثل دعوت پستچی از آدم ها برای مردن. تماشاگر تردید جذابی پیدا می کند برای این که آنها را واقعی بداند یا غیرعینی. ولی این برایش سردرگمی ایجاد نمی کند؛ خودتان فکر می کنید چرا؟

• راستش من در این قضیه، دو گانگی ای نمی بینم که احیاناً بخواهد گیج کننده باشد. ما در ایران عادت کرده ایم که اگر قرار است نماد یا نشانه ای در کار باشد، از همان ابتدا پرچم دستش بگیرد و داد بزند که من نمادم. این نوع برخورد نه در سینمای اروپا و نه آمریکا، سابقه طولانی نداشته و افراط و ادایی است که اینجا بهش عادت داریم. باز باید روی همان نکته تأکید کنم که هر چه در فیلم به کار می

بریم، اول باید منطق رئالیستی خودش را داشته باشد. هر شخصیت نمادین هم اول باید یک آدم واقعی باشد. چه در مورد پستیچی و چه سید، همین طور فکر کردم و اگر می بینی تیتراژ مثلاً آورده ام "پستیچی"، به همین دلیل بود که نمی خواستم این شخصیت پرچم به دستش بگیرد و نمایندگی مرگ را به رخ بکشد. در وهله اول، این یک پستیچی است که منتقل شده و آمده در شمال کار می کند. بعد هم خب آدم خیرخواهی است و وقتی می بیند ماشینی خراب است، بکسل می کند. خودش هم می گوید این کار را در راه خدا انجام می دهد. شوخ طبع هم هست و این هم به نظرم واقعیت وجودی اش را مخدوش نمی کند. خیلی هم نشان نمی دهیم که همه اش در حال بکسل کردن باشد تا احياناً بخواهیم این را به کشاندن آدم ها به طرف مرگ تعبیر کنیم. حتی جایی کیسه نامه هایش را می بینیم و مواجه می شود با قبری که حس می کند تازه کنده شده و چون به طور طبیعی در منطقه ای روستایی، پستیچی اهالی را و اسم ها را می شناسد، می بیند که اسم مرده آشناست و نامه اش را پاره می کند. این هم کمیک است و هم به شغلش عینیت می دهد. ریتم زندگی در چنین جایی هم مثل تهران، تند نیست و لزومی هم ندارد که عجله در کار باشد. او می تواند نامه ای را که مثلاً صبح باید برساند، بعد از بکسل کردن ببرد.

• شوخی هایی که حول محور او شکل می گیرد هم به هر دو وجه "واقعی" و "پیک مرگ" بر می گردد؟

• این طور تصور می کنم. او هم یک آذری با حرف ها و نقل های بامزه است و هم در آن وجه نمادین، شوخ طبعی دارد. بگذار در این خصوص، چیزی برای تعریف کنم. در جشنواره فجر سال ۸۳ که برای کاتالوگ رسمی شان از کارگردان ها تک جمله ای می خواستند، من این را نوشته بودم: «آن گاه که عشق و آرمانی نداری، مرگ چون مضحکه ای بر تو ظاهر می شود». این را حذف کردند و من مطمئن هستم که هیچ کنایه سیاسی یا غیره ای در این جمله وجود ندارد که بخواهد باعث شبهه بشود. اما از



آن جایی که همه جا دوستان و آشنایان خیلی دلسوزی دارم، لابد فکر کردند ممکن است به نفع فیلم تمام شود و حذفش کردند. در واقع این خود مرگ نیست که مضحک شده، بلکه بر اثر غفلتی که ما و در فیلم، کاراکتر علی نسبت به مرگ دارد و داریم، مضحکه می سازد .

• یعنی حتی هولناک هم نیست.

• نه، فقط مضحک به چشم می آید و این را علی باید بفهمد. او زنده مانده و نهایتاً یک جوری آرزوی بازگشت به کندلوس را دارد. در حالی که قبلش هم دوست دارد برگردد تهران و خیلی نگران مسائل اقتصادی و **business** اش است. چون مسیر زندگی اش هم عوض شده و با بقیه فرق دارد.

• من اصلاً گاهی حس می کنم که وقتی پستیچی اصرار دارد علی را کنار خودش بنشانند و بعد هم علی زخمی و زنده می ماند و خودش التماس می کند که سعید و بیژن (اوژن سیروسی) او را با خودشان ببرند، روشن است که آمادگی یا شایستگی مرگ را ندارد.

• حتی آوازی که پستیچی به آذری می خواند، معنای مشخصی دارد و با آن که عاشقانه است، از مرگ و رحم کردن موقع جان گرفتن می گوید. منتها علی آن جا می خواهد بخوابد و متوجه نیست که یک خواب ابدی هم در راه است. مسعود کرامتی برای این نقش جزو اولین گزینه ها بود، ولی آن موقع قرار بود ساخت سریالی را شروع کند. ما در جریان کار پیش تولید بودیم که او از ساختن آن سریال منصرف شد و فوراً به سراغش رفتیم. من با او دوستی هم دارم و به نحوی تمایل قدیمی و ناگفته ای بین مان بود که با هم کار کنیم. مسعود وقتی فیلمنامه را خواند، پیشنهاد کرد که بیاییم و این رگه ها را که همان وقت هم در کاراکتر علی بود، پررنگ تر کنیم و تبدیلیش کنیم به حکایتی از آدم های آرمان باخته نسل مان. کسانی که در جوانی آرمان های بزرگی در سر می پروراندند و بعد درگیر روزمرگی و اقتصاد و اینها شدند. پیشنهاد

خوبی بود و در حالی که اولش قرار بود علی هم در فیلم نقاش باشد، من آن را تبدیل به سابقه تئاتری کردم و نگران بودم که تشابه بین خود مسعود و این شخصیت زیاد شود و مسائلی را به وجود بیاورد. ولی دیدم که مسعود از این هم ناراحت نبود و باید بگویم که جسورانه و بدون نگرانی از این شباهت، در فیلم بازی کرد. در مورد علی هم این که وجه واقعی شخصیتش پرداخت شود و بعد به وجه نمادین برسیم، برایم اهمیت داشت و برای همین می بینیم که آن حرف ها را درباره پیکان یا مسائل اجتماعی دیگر می زند.

• اما در مورد سید، تفاوتی هست و آن این که آبان به وجه فرامادی اش اشاره می کند و می گوید تو فرشته ای.

• خب، زمینه ای شکل می گیرد تا آبان این را بگوید. ما این را حتی در باورهای پیش از اسلام مان هم داریم و این در محاوره ایرانی، خیلی جمله تمثیلی ای نیست که به یک باغ سرسبز بگویم بهشت یا این که مثل بهشت می ماند. از این زاویه، حرف آبان رئال هم هست. در مورد سید کمی نگران بودم که اگر این اشاره نبود، بیننده اصلاً متوجه این وجه نشود و در پنهانکاری نماد، از آن طرف بام بیفتیم. روستایی واقعی تمام عیاری است و با آن باد گلویش و حرف هایش درباره ده و تلویزیون و خودش، ممکن بود اصلاً حس نشود که او می تواند نماینده ای از بهشت هم باشد.

• این را قبول دارید که فیلم در برابر دو مقوله "عشق" و "ازدواج"، رویکرهای متفاوتی دارد و همان قدر که با گیر و گرفت های سعید و علی با همسران شان، بدبینانه مواجه می شود، از عشق تصویری آرمانی می سازد و حتی با نشان دادن ادامه خیالی زندگی عاشقانه کاوه و آبان در قالب آن زوج میانسال یعنی بهروز (شاهرخ فروتنیان) و آذر (فریبا کامران)، دارد آن را تا زمان حال امتداد می دهد؟

• بله، دید فیلم به اینها دو جور مختلف است. اما درباره عشق کاوه و آبان، من اعتقاد ندارم که نکته خیلی استثنایی و عجیبی در این عشق هست. آنها چون در اوج عشق از دنیا رفتند، عشق شان در

بهشت جوانی، ابدی شد و در شخصیت های بهروز و آذر هم انگار داریم دنباله آن عشق را در بهشت می بینیم. کلاً با اغراق های مربوط به عشق دو آدم به هم، میانه ای ندارم و فیلم هم از این جهت مثل خودم است. مگر مثلاً عشق رومئو و ژولیت به هم در عینیات چه جنبه استثنایی ای می توانست داشته باشد؟ مثلاً رومئو به جای شاخه ای گل، به ژولیت یک درخت تبریزی می داد؟! اینها اغراق های نامطبوعی است که به واسطه شان فقط می خواهیم "شدت" عشق دو نفر را منتقل کنیم. هر عشقی مثل کاوه و آبان در اوج، ابدی شود، همین قدر عمیق و اصیل به نظر می رسد. در سمت دیگر ماجرا، به نظرم اصل و بنیان فیلم آن سه مرد هستند که در زندگی شان عشقی ندارند و با سرگشتگی دنبال یادآوری عشق آبان و کاوه می گردند.

• اما همین آدم ها هم در برخورد با عشق کاوه و آبان، واکنش های متناقضی دارند. گاهی سعید با زیبایی عشق آنها عناد دارد و علی از اصالت عشق شان می گوید؛ گاهی هم جایشان عوض می شود.

• مثال نمی زنی؟

• مثلاً سعید از قول کاوه می گوید که مردم آنجا با طبیعت رفیق بوده اند و علی جدی نمی گیرد. در عوض علی می پرسد که چه چیز عشق آنها استثنایی بوده و سعید می گوید چیز خارق العاده ای در عشق آن دو نبوده. این که رفتن شان به دل طبیعت افجه، خیلی رومانتیک بوده را علی می گوید و سعید با او مخالفت می کند، در حالی که سعید می گوید کاوه بابت دزدیده شدن دوچرخه اش خدا را شکر می کرده و علی می گوید اینها همه اش شعار است. گاهی این یکی نسبت به رومانتیسیسم مثبت است و گاهی آن یکی.

• بحث درست است و راستش این طوری بهش فکر نکرده بودم. چون خیلی با منطق ریاضی و سنجیدگی بیش از حد کار نمی کنم، این پیش آمده و اگر هم متوجهش می شدم، جلویش را نمی

گرفتم. شاید بشود حمل بر این کرد که در مورد آدم های سرگشته، حکم و نظر قطعی وجود ندارد؛ حتی در خودشان. به هر حال شخصیت آنها طوری است که دچار تناقض اند. اگر هر کدام شان به طور قطعی به کاوه در مورد آن نوع زندگی حق می داد، خب خودش هم می بایست همان مسیر را در پیش می گرفت. آنها با حرف زدن درباره کاوه دارند به کارهای نکرده خودشان با صدای بلند فکر می کنند. نمی خواهم توجیه کنم و فقط می گویم به نظرم دلیل این رفتار متناقض علی و سعید این بوده. این تناقض ها در خود ما هم هست و از همین نوع مسائل تا مثلاً مهاجرت یا ماندن و هزار چیز دیگر، یک روز این طرف قضیه را می گیریم و روز دیگر نظر معکوسی پیدا می کنیم.

• شکل بهترش این می شد که علی و سعید این تناقض گویی طرف مقابل را یاد خودش می آوردند. یعنی مثلاً آن یکی مچ این یکی را می گرفت و می گفت تو که خودت عکس این را گفتی. با این کار، تناقض های درونی همدیگر را رو می کردند.

• آن طوری واقعی تر می شد. این را قبول دارم.

• درباره بازیگران نقش سه مرد زمان حال حرف زدیم. حالا به بازیگران نقش های عشاق یعنی کاوه و آبان پردازیم. محمدرضا فروتن نقش آدم های عاشق شکننده و به شدت وابسته به محبوب را زیاد بازی کرده. نگران این نبودید که این حضور برای تماشاگر مکرر باشد؟

• وقتی آدم به سراغ یک ستاره می رود، باید بداند که او به طور طبیعی یک مجموعه فضا و احساس ها را با خودش می آورد. من فروتن را چه اولین باری که دیدم (که فکر کنم همه مان شوکه شدیم و توی قسمتی از مجموعه "سرنخ" کیومرث پوراحمد بود و او فروتن را کشف کرد) و چه بعدها، دارای یک عنصری می دیدم که در اصل آن را برای فیلم می خواستم. دلم می خواست که یک عنصر تهدید در عشق کاوه به آبان وجود داشته باشد. دلم می خواست وقتی کاوه شروع می کند به حرف زدن با آبان، مثلاً

سر نماز که فکر می کنم این اتفاق هم افتاده، انگار می خواهد او را بزند یا بکشد. چون معتقدم مردها هیچ وقت بزرگ نمی شوند و رابطه عشقی بین زن و مرد یک طنین هایی از رابطه مادر و فرزندی دارد، در عشق نوعی خودخواهی می بینم که باعث این حس تهدیدگری می شود. ولی از آن مالیخولیا که در بعضی نقش های دیگر فروتن مثل قرمز و دو زن و اینها بود، پرهیز داشتم و خود فروتن این مرز را خیلی دقیق رعایت کرد.

• سکانس نماز که برای من بهترین صحنه نیایش در تاریخ سینمای ایران است، به شدت به اجرای بازیگران و به خصوص فروتن متکی است. این را چطور و در چه مقطعی از فیلمبرداری گرفتید؟

• توی همان روزهای اول فیلمبرداری قبل از این که به کندلوس برویم، این صحنه های خانه آبان و کاوه در افجه را گرفتیم. شاید روز سوم یا چهارم بود. صحنه خیلی اندوهگینی بود و از صبحش یک سری مقرراتی را سر صحنه حاکم کردیم که فضای حسی بهتری شکل بگیرد. قرار گذاشتیم همکاران شوخ طبع شوخی نکنند، آدم ها بلند حرف نزنند و هیچ جور بحثی نباشد که تمرکز را به هم بزند. حتی برای حفظ حس بازیگرها، همه به نجوا صحبت می کردیم. با این که گروه شیطان و پرسر و صدایی بود، این جا این سکوت در فضا جاری شد و نتیجه اش را هم با بازی عالی فروتن گرفتیم. او اصلاً این سکانس را خیلی دوست داشت و می توانم به جرأت بگویم که به عشق این سکانس، فیلم را بازی کرد. در این سکانس ظاهراً خزر معصومی دیالوگ ندارد. ولی یک جا یک "اکبر" ظریف می گوید که به نظرم خیلی تأثیرگذار است. خودش این فکر را کرده بود که تنها کاری که آبان می تواند این جا بکند، همین بلند گفتن "اکبر" است، با آن حس عجیب که هم به کاوه اعتراض می کند و هم ابراز همدردی.

• یک جای حساس دیگر بازی اش هم وقتی است که روی دو ایوان موازی خانه، کاوه و آبان مثل والس حرکت می کنند. یک ذره کمتر شدن ریتم و آهنگ حرکات آبان، والس را فقط به کاوه محدود می کرد و یک ذره بیشتر شدنش، مشکل ممیزی به وجود می آورد.

• جالب است که بدانی آن روز دهم فیلمبرداری ما در آن خانه بود و امکانش را نداشتیم که آن را به یازده روز بکشانیم. من در همان نگاهی که به تولید دارم و سروقت بودن را خیلی مهم می دانم، به شدت تابع برنامه ریزم هستم و همه تلاشم را می کنم تا یک روز از برنامه ای که او برای فیلمبرداری ریخته، عقب نیفتم. هم در مورد این فیلم و هم راجع به چند تار مو، اگر برنامه ریزی بهرنگ توفیقی نبود، فیلم ها امکان ساخته شدن پیدا نمی کردند. این را جدی می گویم. به هر حال موقع گرفتن سکانس والس، آخر همان روز بود و نور داشت می رفت و خزر معصومی بعد از یکی دو تمرین، در یک برداشت نماهایش را اجرا کرد.

• خانه کاوه و آبان و آن رنگ و شکل عجیب خیلی در فیلم اهمیت دارد و بخشی از آتمسفر عشق آنها را می سازد. چطور پیدایش کردید؟

• در مورد این خانه مانده بودم که چه بکنیم. فقط می دانستم که به هیچ وجه نباید یک خانه عادی باشد. ولی تصور روشنی ازش نداشتم. شانس بزرگم این بود که امید قربانی مدیر تدارکات فیلم، بستگانی داشت که ساکن افجه هستند. آن جا این خانه را می شناخت. خانه ای است که از دوران قاجار مانده و متروکه است. یک روز در پیش تولید قربانی مرا به آن جا برد و خانه را دیدم و دیوانه اش شدم. اصلاً حس می کردم خود آبان و کاوه ما را به آن جا دعوت کرده اند .

• ایده سکانس نماز از کجا آمد؟ بعید است خیلی آگاهانه و مستقیم و فقط برای همین فیلمنامه به ذهن تان رسیده باشد.

• راستش ایده اش از این جا آمد که یک روزی مادرم داشت نمازش را می خواند و تصادفاً دفترچه تلفن نزدیکش بود. من دنبال شماره ای می گشتم و باز تصادفاً درست به موازات مادر خم شدم که دفترچه را بردارم و وقتی سرم را بردم پایین، همان لحظه ای بود که او هم سرش را می برد پایین برای سجده. این تقارن برای خودم خیلی تکان دهنده شد. احساس کردم انگار او شماره اش را گرفته و مکالمه اش برقرار است و من دارم دنبال شماره می گردم. در واقع فعل و انفعالات ذهنی زیادی طی شد تا به این شکل توی فیلم درآمد. آن جا کاوه می آید و در حالی که آبان دارد با نماز مکالمه اش را می کند، به نحوی خشمش را به او و به خداوند ابراز می کند.

• اصلاً گلایه و درد دل بخشی از کاربرد نیایش است.

• مالرو یک جمله زیبایی دارد که می گوید مگر نه این که دعا نوعی گفتگوست؟

• با توجه به ویژگی های ملموس این سکانس و این که معمولاً صحنه های نماز در فیلم های ما بار احساسی اش خیلی کمتر از این بوده، خودتان تعجب نکردید که توی اکران، این بخش را کوتاه کردند؟

• جمله خوبی گفتم. سوای ناراحتی که برای سازنده هر فیلم ممیزی شده پیش می آید، به شدت "تعجب" کردم. آن هم در شرایطی که این همه از زمینه سازی برای سوق دادن جوانان به آیین ها صحبت می شود، ممیزی عجیبی است. اما حذف کامل نمای دیگری از دیدار آبان و کاوه در پای تکدرخت در اوایل فیلم هم برایم عجیب بود. کاوه با سر رسیدن آبان به قعر دره، جلوی او زانو می زند و شروع می کند به باز کردن دست هایش. ادامه باز شدن دست ها را از پشت تنه درخت می بینیم که آبان و کاوه را پوشانده. بعد دست های کاوه در این نما بسته می شود و می رود پشت درخت. این تصویر را به کلی از فیلم در آورده اند که پرش نازیبایی هم ایجاد کرده. در حالی که اصلاً این یک ایده معنوی و عارفانه بود و

مرادم از این نما، نشان دادن یکی شدن جان ها در تصویر تنه درخت به عنوان عنصری از طبیعت بود و طبیعت در این فیلم، به عنوان معادل و رمزی از بهشت در نظر گرفته شده. روشن است که حذف همین یک نما، از نظر معنایی و احساسی چه آسیبی به فیلم زده .

• و شما از حذفش بی خبر بودید؟!!

• مطلقاً خبر نداشتم و بعد از اکران متوجه شدم. اعتقاد دارم که اگر تهیه کننده، من را نه تنها به عنوان مالک معنوی فیلم، بلکه همچنین به عنوان شریک و دارنده سهمی از فیلم، در جریان قرار می داد، به احتمال زیاد با اداره نظارت و ارزشیابی به تفاهم می رسیدیم. به همین دلیل، گلایه بزرگ من از این شخص است؛ نه از ارشاد.

• و یک سؤال تکنیکی مشخص: نمایی در فیلم هست که آبان در بیمارستان سینی به دست می آید و پرستار بهش می خورد و بعد تصویر reverse می شود و دوباره می آید و این بار پرستار از کنارش می گذرد. این که غذاها ی ریخته، بر می گردد توی سینی، نشان می دهد که در یک برداشت گرفته اید. چطور این نما را اجرا کردید؟

• کلی به این فکر کردم که چطور می شود این نما را گرفت. به این نتیجه رسیدم که بازیگران عقب عقب بروند. یعنی دوربین عادی می گیرد و بازیگرها برعکس حرکت می کنند. این جوری شروع کردیم که سینی دست آبان است، همه چیز هم توی سینی است، آبان عقب عقب می آید از اتاق بیرون و پرستار هم عقب عقب از کنارش می گذرد، بعد که آبان تا ته راهرو عقب عقب رفت و دوباره برگشت، دم در اتاق به پرستار می خورد و غذا می ریزد.

• یعنی بخش دوم را دیگر عادی جلو می آید.



• طبیعتاً. بعد ما روی پلان غذاهایی که به زمین ریخته اند، به اصطلاح تلویزیونی ها یک match گرفتیم و از آن جا، بخش اول را reverse کردیم. البته این صحنه را دو بار و در دو جای مختلف فیلمبرداری کردیم. بار اول با این که به فیلمبردار گفتم حس می کنم اگر پای بازیگران در کادر دیده شود، حرکت برعکس شان لو می رود، پاها را در کادر گرفت و راش ها را که دیدیم، به شدت لو رفته بود. ولی بار دوم در درمانگاهی توی چالوس، بدون دیده شدن پاها گرفتیم و درست شد.

• نکته ای مانده که حس کنید باید گفته می شد؟

• فقط این را بگویم که شخصیت سید و بازی سید ابراهیم عمادی در فیلم برایم خیلی اهمیت داشت. آن جا که سید برای آذر و بهروز شیر و عسل می آورد، در واقع همان وعده ای است که به آبان داده بود و می گفت وقتی بروید کندلوس، برایتان شیر و عسل می آورم. خوب، شیر و عسل از چیزهایی است که در قرآن برای برخورداری انسان در بهشت وعده داده شده و کندلوس را هم مظهري از بهشت گرفته بودیم. ما خود سید ابراهیم عمادی را خیلی دوست داریم و خلوص این کاراکتر، در وجود خود او هم هست. ما که می گویم، یعنی من و شاهرخ فروتنیان که در "از کنار هم می گذریم" هم با او همکاری داشتیم. سید همکلاس فریبا کامران بوده و تئاتر خوانده. شاگرد و بازیگر کارهای رکن الدین خسروی بوده. • در حالی که مثل نابازیگرها راحت و رهاست.

• خیلی ها را به اشتباه می اندازد. کیارستمی که "از کنار هم می گذریم" را دیده بود، می گفت بین، نابازیگر که می آوری این است. فکر کرده بود او را از یکی از روستاهای مازندران پیدا کرده ایم. گفتم که او سابقه بازی دارد و با خسروی کار کرده. کیارستمی هم که در سبک کارش احکام مطلق دارد، به خصوص درباره بازی در تئاتر، سکوت کرد. به هر حال سید ابراهیم عمادی چنان شخصیت وارسته ای دارد که در صحنه رفتن و دور شدنش در آن باغ کندلوس، باعث شد ما اصلاً موقع فیلمبرداری تحت

تأثیر قرار گرفتیم و حس می کردیم این واقعاً فرشته ای از بهشت بوده که آمده شیر و عسل را داده و حالا دارد می رود. حس غریبی داشت.