نمی‌شود آینه را
جلوی خودمان نگیریم

با بهمن فرمان آرا دربارۀ "خاک–آشنا" و دغدغۀ میراث

زمان انتشار : **بهمن ماه ۱۳۸۸** چاپ شده در : **ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی**

مقدمه: پیش از هر نکته و اشاره ای، خواهش می‌کنم نام هفتمین فیلم بلند بهمن فرمان‌آرا را درست بخوانیم: «خاک آشنا» با سکون حرف «کاف»؛ به معنای کسی که با خاک، آشناست. نه برخلاف آن چه به خطا گفته می‌شود و حتی بسیاری از مسئولان و منتقدان سینمایی می‌خوانند، «خاکِ آشنا» با کسره کاف. همین نام و شکل خاص خواندن آن، دریچه مناسبی است برای شناخت دنیای خاصی که او در این اثر خلق می‌کند. این بار دلمشغولی‌های اجتماعی و فرهنگی پیشین او در قالب قصه و روابطی مطرح می‌شود که عملاً به بسیاری از زمینه‌های مهم و حاد اما گاه مهجورمانده و گاه غفلت‌شده مناسبات این جامعه و این زمانه، پهلو می‌زند: فاصله افکار و خواسته‌های نسل جدید با پدران‌اش و روزنه‌هایی که می‌تواند برای برقراری نسبتی میان این دو نسل وجود داشته باشد، فراموشی‌های ما نسبت به میراث و سرزمین و اقلیم‌مان، انفعال و خنثی شدن و ناباروری خواسته و ناخواسته‌یی که از هنرمند تا مردم عادی، بسیاری به آن دچاریم و حتماً ریشه‌ها و پسزمینه‌هایی دارد و... البته و همچنان، اسف و اندوهی گاه جان‌فرسا و گاه دلپذیر برای عشق‌های از دست رفته: به خانواده، به فرزندان، به محبوبی قدیمی، به خاک وطن، به دوستی که سال‌هاست ندیده‌ای، و به هنر و فرهنگ.

»خاک‌آشنا» که دو سال پیش ساخته شده، برای خود فرمان‌آرا دیگر چندان تازگی ندارد. او حالا به سمت دو پروژه دیگر گام برداشته که هر دو بناست به عنوان محصولات مشترک ساخته شوند و در تجربه‌یی تازه در کارنامه فیلمسازی او، یکی از آنها قالبی نزدیک به فیلم‌نوآر دارد و دیگری کمدی است؛ که البته این دومی را او در طنازی‌های کلامی مشهورش هزاران بار در زندگی تجربه کرده و قریب به سی سال بعد از تجربه نخست کارگردانی یعنی کمدی «خانه قمر خانم» که از جنس او و نگاه‌اش به سینما نبود، حالا می‌خواهد کمدی مطلوب‌اش را بسازد. پیش از این دو فیلم البته بحث اجرای احتمالی نمایشنامه «مردی برای تمام فصول» اثر عمیق رابرت بولت به کارگردانی فرمان‌آرا همچنان مطرح است. اما به هر حال برای ما

و پیگیران علاقه‌مند سینما و فرهنگ ایران، «خاک‌آشنا» فیلم تازه اوست و منهای ترتیب تقویمی، از حیث ساخت و معنا نیز تازگی‌هایی دارد: از خوش‌ترکیب‌ترین و پرداخته‌شده‌ترین و باحوصله‌ترین چیدمان‌ها در طراحی و لوکیشن و تصویرسازی و کارگردانی در آثار او تا موسیقی رمزآمیز درخشان و اثربخش کارن همایون‌فر تا نقش‌آفرینی هم عاطفی و حسی و هم کنترل‌شده و متعادل رویا نونهالی و بابک حمیدیان تا احیاناً بهترین بازی مریم بوبانی که این بار دیگر میان سادگی‌های روستایی یک نقش لهجه‌دار با هوش و حاضرجوابی زنی فرزانه، بی‌تکلیف نیست و به ترکیب به‌سامانی از این دو دست یافته تا... مهم‌ترین وجه فیلم یعنی رسیدن به بیان و فضایی متین و فاخر و باوقار برای انتقال حسرت و منزلت این خاک و میراث‌هایش. مضمونی که از سکانس مقبره کوروش در فیلم قبلی خود فرمان‌آرا «یک بوس کوچولو» تا مثلاً «آتش سبز» محمدرضا اصلانی تا «زادبوم» ابوالحسن داودی، بارها در این سال‌ها طرح شده اما به ندرت تأثیری به عمق و شیوه‌یی به وقار «خاک‌آشنا» داشته است.

در جشن خانه سینما در سال ۸۷، حضور «خاک‌آشنا» جایزه بهترین کارگردانی را برای فرمان‌آرا به دنبال داشت. این جایزه و حتی صرف حضور فیلم در جشن، با واکنش‌هایی از سوی مسئولین دولتی سینما همراه بود و می‌توان گفت جسورانه‌ترین حرکت جشن – یا شاید تنها حرکت جسورانه این دوره– همین پا برجا ماندن در نگهداری این جایزه بود. فرمان‌آرا هم هنگام دریافت تندیس خانه سینما، با اشاره به این که جایزه را هم‌صنف‌ها و همکاران سینماشناس به او می‌سپارند و این برایش ارزش ویژه‌یی دارد، در واقع داشت به جایزه‌های قبلی فیلم‌های بعد از انقلاب‌اش طعنه می‌زد که در یک مورد عجیب و مبهم، با اهدای مهم‌ترین جوایز جشنواره فجر به «خانه‌یی روی آب» همراه شد ولی بعد به توقیف طولانی و بارها اصلاحیه خوردن فیلم انجامید! حالا و بعد از تمامی فراز و فرودهایی که فیلم «خاک‌آشنا» طی کرده، سرانجام با تغییراتی پروانه نمایش گرفته و در اکران ۸۸، یکی از فیلم‌های مهم سینمای ایران خواهد بود. رضا کیانیان،

بابک حمیدیان، رویا نونهالی، مریم بوبانی، بی‌تا فرهی، رعنا آزادی‌ور، هدایت هاشمی، سیاوش چراغی‌پور، فرزین صابونی و نیکو خردمند بازیگران این فیلم هستند و تصویرهای شکیل آن را نیز چون فیلم‌های اخیر فرمان‌آرا، محمود کلاری گرفته‌است. «خاک‌آشنا» توسط هدایت فیلم و احتمالاً بعد از اتمام اکران نوروزی که این روزها (اوایل اسفند که این مطلب شکل می‌گیرد) رقابت بسیاری برای گرفتن آن وجود دارد، روی پرده خواهد رفت تا سینمای ایران با نگاه یکی از فعالان مؤثر قدیمی‌اش به قدیم و جدید این سرزمین و نسل‌های آن، آشنا شود.

»*خاک‌آشنا» هم مثل فیلم‌های دیگر شما در این دوران، دغدغه‌های بسیار مشخص و مؤکدی درباب زمین و قومیت و اقلیم و ارزش‌های تاریخی میراث ما را مطرح می‌کند اما شبیه آن چه در قرائت رسمی تحت عنوان «سینمای ملی» ترویج و تبلیغ می‌شود، نیست. فیلم‌هایی مثل «خانه‌یی روی آب» و «یک بوس کوچولو» هم سرشار از دغدغه‌های معنوی و مبحث مرگ و معاد بودند، اما به آن چه با عبارت موهوم «معناگرا» حمایت می‌شود، شباهتی نداشتند. بعدش هم حتی با وجود جایزه‌ها، به فیلم‌های مطلوب نگاه رسمی تبدیل نمی‌شوند. این ناهمانندی چه طور اتفاق می‌افتد؟ همه‌اش به این برمی‌گردد که دغدغه‌هایتان شخصی و خودجوش است؟

-این که این دغدغه‌ها از کجا می‌آیند، خیلی مشخص است. من توی این مملکت زندگی می‌کنم در حالی که امکان زندگی در خیلی جاهای دیگر دنیا برایم هست. حالا دیگر حاضر نیستم هیچ جایی را با این جا عوض کنم. مسائل این جا مسائل من هم هست. این یک قضیه است. دوم، علت این که مدیران به فیلم‌های من با نگاه خاصی نگاه می‌کنند ولو این که همام فکرها و ایده‌ها و معنویت و وطن‌دوستی موردنظرشان در فیلم من هم هست، به نوعی خصومت با خود من برمی‌گردد. بارها هم به طور شفاهی گفته‌اند که اگر این فیلم شما را اگر به فرض فلان فیلمساز دیگر می‌ساخت، برایش چه می‌کردیم. ولی من

این را پذیرفته‌ام که بعد از طی همه این دوره‌ها، هنوز حاکمیت فرهنگی کشورم با امثال من کنار نیامده. شاید به این خاطر که ما پیش از انقلاب، هم مشهور بودیم و هم موفق. آن موقع هیچ نوع وابستگی دولتی نداشتیم و بعد از آن دوران هم چنین نیازی نداشتیم. جالب این جاست که من در آن دوران و مثلاً سر فیلم «شازده احتجاب» هم همان‌قدر گرفتاری کشیدم که در این سال‌ها می‌کشم. آن سیستم هم فکر می‌کرد من دارم ساز مخالف می‌زنم. سر فیلم «سایه‌های بلند باد» هم که آخر پیش از انقلاب ساخته شد و اول بعد از انقلاب به نمایش درآمد، همین گرفتاری‌ها بود و روز سوم اکران فیلم به بالاترین حد رسید. من فقط سعی می‌کنم کار خودم را بکنم و آن مسائلی را عنوان کنم و در فیلم بیاورم که ذهنم را قلقلک می‌دهد و فکرم را مشغول می‌کند. بعد از «بوی کافور، عطر یاس» و «خانه‌یی روی آب» و «یک بوس کوچولو»، چون همه آنها را انداختند توی تعبیر سه‌گانه مرگ و غیره و ذلک، می‌خواستم اصلاً بروم به سمتی دیگر. با این که داستان اصلی «خاک‌آشنا» روز اول حضور بابک حمیدیان سرصحنه «یک بوس کوچولو» به ذهنم رسید و همان جا خط کلی داستان را برایش تعریف کردم، دو سال بعد آن را نوشتم. بعد از آن فیلم‌ها تصمیم گرفتم بروم به جهت دیگری که سینما برای خود من هم تازگی و تنوع‌اش را از دست ندهد و مدام به تکرار همان دغدغه‌ها نپردازم. کمااین‌که کارهای بعدی‌ام هیچ ربطی به این فضاها ندارند و تجربه‌های تازه‌یی برای خودم هستند. ضمناً من شخصاً نه آدم مأیوسی‌ام و نه آدم بسیار امیدواری هستم. فقط مصمم هستم. و همین باعث می‌شود باز هم بلند شوم، فیلمنامه بنویسم، کار کنم و بسازم. شاید یک بخشی از شبیه نشدن هم به این برگردد که من از وقتی شروع می‌کنم به نوشتن چیزی، در آن مقطع دیگر نه داستانی می‌خوانم نه فیلمی می‌بینم تا آن متن تمام شود و قوام پیدا کند. شکی نیست همه ما محفوظاتی داریم که موقع نوشتن گاهی به یادمان می‌آید ولی باز سعی می‌کنیم نگاهم در آن خطی که اغلب الآن دارند طی می‌کنند، نباشد. این تلاش گاهی خودآگاه است و گاهی ناخودآگاه. چه بعد از نقلاب و چه قبل از انقلاب، خوشامد مسئولین برایم

زیاد مهم نبوده است. حرفی دارم با مردم مملکت‌ام که بعضی وقت‌ها می‌گذارند بزنم و بعضی وقت‌ها نمی‌گذارند. ولی محققاً خوشامد مسئولین، هرگز هدف حرف‌ام نبوده و امیدوارم تا آخر عمرم هم این طور نشود .

*میان شخصیت‌های اصلی فیلم‌هایتان که از عبداله «سایه‌های...» و بهمن فرجامی «بوی کافور...» تا دکتر سپیدبخت «خانه‌یی ...» و شبلی «یک بوس...» همه در دوراهی تصمیم‌گیری‌های مختلف بودند، به نظر می‌رسد «مام نامدار» در «خاک‌آشنا» وضعیت دیگری دارد. او انگار تصمیم‌اش را گرفته و انتخاب‌اش را کرده. میان فضای شهری، مهاجرت به غرب و انزواگزینی، انتخابش را کرده است. هر چند این انزوایی است که با انفعال توأم نمی‌شود. او در همین انزوا هم می‌سازد، می‌کارد و خلق می‌کند.

-درست است. شخصیت مام نامدار(رضا کیانیان) آدم زخم‌خورده‌یی است که رفته توی یک غار یا یک پناهگاه تا زخمش التیام پیدا کند. در آن آرامش، کار هم می‌کند و شعر می‌گوید و نقاشی می‌کند. چیزی که در طول فیلم متوجه می‌شود و خواهرزاده‌اش (بابک حمیدیان) بهش می‌گوید، این است که برخلاف تصورش، زمان همه چیز را حل نمی‌کند و مرهم زخم‌ها نمی‌شود. پسر به او می‌گوید این تئوری در مورد خود شما صدق نمی‌کند، چون دیده که که وقتی دایی‌اش بعد از این همه سال عشق سابق‌اش شبنم (رویا نونهالی) را می‌بیند، تب می‌کند و حواس‌اش پرت می‌شود. بنابراین زخم سرجایش است. یک زخم‌هایی وجود دارد که اصولاً التیام پیدا نمی‌کند. ولی نامدار فکر کرده که رفتن به انزوایی در کردستان، راه حل است. در مورد کارنکردن، همان طور که ذهن من اجازه نمی‌دهد، او هم به ان فکر نمی‌کند. ذهن‌اش اجازه توقف بهش نمی‌دهد. فقط خواسته از آن فضای آلوده پایتخت و درگیری در ارتباطات پیچیده معاصر و اینها فاصله بگیرد و خودش را نجات بدهد. آمده بین مردمی که به عنوان اهل ده خودش، می‌شناخته. اما در عین حال حتی هنر معاصرش را می‌شناسد. وقتی پسر دارد کتابی را ورق می‌زند و نقاشی‌های دیوید هاگنی را

تماشا می‌کند، ما می‌دانیم که کتاب دایی‌اش را برداشته و عملا می‌بینیم که نامدار به آن نوع انزوا که با بی‌خبری از هنر همراه باشد، دچار نشده. اما این برایم مهم است که ببینیم انزوا ممکن است زخم‌های جدیدی ایجاد کند، اما زخم‌های کهنه را التیام نمی‌دهد.

*از نظر نسلی چطور؟ در نسل مام نامدار و هنرمندانی مثل او در آن دوره، چه طیفی به این انتخاب رسیده است؟ او مشابه چه جرگه‌یی از هنرمندان پا به سن گذاشته ماست؟

-ببینید، من دوستی دارم که مترجم و زبانشناس معروفی است. سنی از او گذشته، ولی روزی هشت ساعت کار می کند و در دل تهران هم کار می‌کند. تا وقتی پیغام‌گیر نگرفته بود، ما دوستان نزدیک هرکدام کد مشخص داشتیم. من مثلاً باید سه بار زنگ می‌زنم و تلفن را قطع می‌کردم تا بداند که من هستم و دفعه بعدی جواب بدهد. در غیر این صورت، تلفن را جواب نمی‌داد. یک بار که بحث این قضیه بود و ازش پرسیدیم این چه کاری است که می‌کنی، گفت اگر کار نکنی، تمام می‌شوی. و تهران جوری است که صرف زنگ تلفن کافی است که نگذارد کار کنی. یکی برای احوالپرسی زنگ می‌زند و دو تا برای مصاحبه و تا آخر. آن روزی هشت ساعت کار که من خودم را ملزم کرده‌ام انجام بدهم، عملاً نمی‌توانم انجام بدهم. انتخاب انزوا الزاماً با لوکیشن دورافتاده نیست. فکر می‌کنم در فضای موجود، کارکردن وظیفه اول هنرمند است. این که بد یا خوب یا متوسط از کار دربیاید، مرحله بعدی است. ولی نباید رها کرد. مأیوس شدن و تداوم نداشتن بدترین اتفاق است. نامدار هم با هر میزان انزوا، به این دچار نمی‌شود و این رفتار نسلی خیلی از هم‌دوره‌های ماست .

*با این که «خاک‌آشنا» در روستا و کردستان می‌گذرد و فیلم‌های بعد از انقلاب شما بیشتر در فضاهای شهری کار شده‌اند، انگار این فیلم استیلیزه‌تری است. اصراری بر بومی‌زدگی ندارد. در این تعمد داشتید؟

-حتماً. من سه نفر را که کرد بودند، به عنوان بازیگر انتخاب کردم. خانم بوبانی متولد سنندج است، آقای فرزین صابونی همین طور، آقای چراغی‌پور هم که مأمور برق را بازی می‌کند، اهل کردستان است. می‌خواستم لهجه در فیلم درست باشد. در مورد بازیگر نقش مهرماه هم که رعنا آزادی‌ور است و اهل آن جا نیست، خانم بوبانی مسئولیت درستی لهجه او را به عهده گرفت و خودش برای تطبیق لهجه، کوشش کرد. با این که سکانس‌های مشترکی با هم نداشتند، خانم بوبانی همراهی کرد و سرصحنه سکانس‌های او حضور پیدا کرد. ولی قصد من اصلاً مکث بر روی این جنبه‌های بومی و محلی نیست. نمی‌خواستم فیلم واقع‌گرای روستایی بسازم. رعایت لهجه را مثال زدم که بگویم فیلم هر چقدر هم جهان خاص خودش را دشاته باشد، باید واقعیات عینی محیط را در حد کلی رعایت کرد. در مورد نمونه مشخص شخصیت خاتون که بیشترین حضور نشانه‌های بومی فیلم با او شکل می‌گیرد، باید بگویم که او از نظر من مثل الگویی از مفهوم «مادر زمین» است، البته در یک شکل خیلی ملموس و معاصر. دلسوز همه است، فضول همه است. می‌خواهد به همه محبت کند، از همه چیز خبر داشته باشد و یک سری مسائل هم هست که گاهی می‌گوید و به آنها توجه می‌کند که ما با خودمان می‌گوییم چقدر پشت‌اش فکر است. این را خود ما در زندگی عادی و در برخورد با روستاییان، بسیار تجربه کرده‌ایم که چه حرف‌های عالمانه‌یی می‌زنند. یک بار با مردی روستایی جایی ایستاده بودیم. قطاری آمد و رد شد که خیلی طولانی بود. یک دفعه او گفت «ها؛ مث این که دنیا رو به دُمبش بستهن»! این از آن دیالوگ‌هایی نیست که آدم موقع نوشتن به ذهن‌اش برسد. به محض این که طول قطار از حد معمول قطارها بیشتر شد، این جمله عجیب را گفت. خاتون هم یک چنین آدمی است. چنین حالتی دارد. ولی باز من نخواستم فضا و موقعیت را با اصرا، بومی‌تر جلوه بدهم. خود پیشوند «مام» که اهالی آن منطقه به کار می‌برند، پیشوند محبوبیت است و «مام نامدار» یعنی نامدار عزیز یا محترم. یعنی خود او هم از همان منطقه بوده و قبل از برگشتن به آن جا در این سن و سال، محبوبیتی پیش اهالی

داشته. برای من فضای باز و پهناور کردستان به عنوان نماینده خاک این سرزمین، مهم بود. یک بار به من پیشنهاد کردند که فیلم را در کاشان بساز. خب، طبیعت کاشان باغ است. میان باغ‌ها هِی دیوار است و دیوار. من این را نمی‌خواستم. چشم‌انداز گسترده می خواستم.

*یک شکلی از دیالوگ‌نویسی در فیلمنامه‌های شما هست که بعد از آن دو اقتباس از داستان‌های مرحوم گلشیری، بیشتر به چشم یا به گوش می‌خورد: این که حتی اگر کسی فیلم‌ها را دوست نداشته باشد، بعید است هیچ دیالوگی از آنها به خاطر نسپرد. دیالوگ‌ها خیلی اوقات قابلیت تیترشدن دارند، در لحظه خنده یا لبخند ایجاد می‌کنند و در درازمدت، مفاهیمی را مطرح می‌کنند که آدم را به فکر وامی‌دارد...

-و بعضی وقت‌ها گل‌درشت هم هستند.

*بله، مثل آن دیالوگ مربوط به منشور حقوق بشر کوروش در «یک بوس کوچولو». یا دیالوگی در همین «خاک‌آشنا» که می‌گوید بالاخره یکی باید جلوی غارت آثار فرهنگی را در این مملکت می‌گرفت. بیش از حد صریح‌اند. گاهی هم بی آن که گل‌درشت باشند، برندگی و قاطعیتی دارند که حتی خارج از داستان فیلم هم کاربرد دارد و می‌شود آن را نقل کرد. مثل این که شبنم می‌گوید آزادی چیزی نیست که دل آدم را بزند. من مطمئن‌ام که به دلیل شناخت ادبی و نمایشی شما، این شیوه تعمدی است.

-بگذار در این باره چیزی از جوانی‌ام برایت بگویم. من از سن خیلی پایین، حافظه تیزی داشتم. تلاش خاصی نمی‌کردم، نکاتی که برایم جالب بود در ذهنم می‌ماند. مثل خود تو؛ و آنها را یادداشت می‌کردم. گوش تیزی برای دیالوگ داشتم و وقتی چیزی می‌شنیدم که مال من نبود و به ذهن نمی‌رسید، می‌نوشتم. مدرسه هدف که می‌رفتم، از وسط خیابان ژاله که الآن نامش شهداست، می‌آمدم تا میدان مخبرالدوله و ماشین کرایه سوار می‌شدم که نفری یک تومان بود. ماشین باید پنج نفر سوار می‌کرد تا راه بیفتد. من توی ماشین نشسته بودم و نفر چهارم بودم و منتظر نفر پنجم بودیم که بیاید و ماشین راه بیفتد.

یک آقایی آمد با یک بسته خیلی بزرگ. گفت این را می‌خواهم بگذارم توی صندوق عقب. راننده بدون مکث گفت کلیدش گم شده. آن آقا گفت یک تومان اضافه می‌دهم. راننده باز هم بدون مکث گفت کلیدش پیدا شد! هیچ کدام‌شان هم از این مکالمه تعجب نکردند. من که شنونده بودم، آمدم خانه و این دیالوگ‌ها را یادداشت کردم. آن موقع ۱۴ سالم بود و حالا ٦٨ سالم است. اما هنوز از این جمله در هیچ دیالوگی استفاده نکرده‌ام. در فیلم‌های ایتالیایی شما می‌بینید که ده نفر در شکل‌گیری فیلمنامه نقش داشته‌اند ولی فقط یکی از آنها دیالوگ‌ها را نوشته. چون این کار یک لِمی دارد. در «یک بوس کوچولو» همان اوایل که سعدی می‌آید پیش شبلی، من سکانسی دارم که ۲۰ و چند دقیقه طول می‌کشد و دو نفر می‌نشینند و بعد از سال‌ها با هم حرف می‌زنند. هیچ نوع شعبده‌بازی دوربینی هم ندارم که بخواهد تنوع تصویری ایجاد کند. ولی دیالوگ‌ها خودشان صحنه را پیش می‌برند. دیالوگ‌نویسی مثل راندن ماشین پنج دنده است. موقعی می‌روید و به دنده ۵ هم می‌رسید؛ ولی کسی می‌دود جلوی ماشین و شما ترمز می‌کنید و برمی‌گردید به دنده ۱. این دنده عوض کردن و خسته کننده نبودن، خیلی مهم است. کلاً هم بله، یک مسائلی در دیالوگ‌ها هست که مقداری گل‌درشت به نظر می‌آید. ولی من که نمی‌توانم راجع به میراث فرهنگی مقاله بنویسم. ولی وقتی برای «یک بوس کوچولو» در اصفهان فیلمبرداری می‌کردم، یک اصفهانی آمد و قیصریه سر در بازار را نگاه کرد و گفت شاه عباس این را ظرف سه ماه درست کرد و حالا هفت سال است دارند ترمیم و تعمیرش می‌کنند. خب، من این را می‌دانم که کاشی را به فرم قدیمی درست کردن، زمانی که دیگر آن کاشی‌سازهای سنتی نیستند، چه قدر زمان می‌برد. ولی این را به آن بومی نمی‌توانم بگویم و به هر جهت، مفهومی که که او دارد مطرح می‌کند، برایم قابل درک است و یک جا طرح‌اش می‌کنم. در آن بخش بخصوص «خاک‌آشنا» که دیالوگ «غارت آثار فرهنگی...» می‌آید، من می‌خواستم در حالی که دارم قصه اصحاب کهف را از دل قرآن برمی‌دارم و به عنوان یکی از پسزمینه‌های داستان‌ام استفاده می‌کنم، تماشاگران فیلم را بیاندازم در

دست‌اندازی که آن افراد قاچاقچی‌اند تا آن تمثیل خودش را مستقیم در داستان رو نکند. و گرنه من هم می‌دانم آن دیالوگ شعارگونه است .

*در نسل شما، دو فیلمساز که یک‌اش داریوش مهرجویی باشد و دیگری خود شما، با آن که در محافل روشنفکری و گاه در شکلی از مناسبات بورژوایی زندگی و نشست و برخاست کرده‌اید، بارها و به شکل‌های مختلف، مناسبات هر دو فضا را به هجو و نقد می‌کشید. یک نمونه خیلی کمیک‌اش آن چیزی است که در «خاک‌آشنا» خواهر نامدار (بی‌تا فرهی) درباره ازدواج چهارم‌اش می‌گوید. گاهی جامعه روشنفکری این واکنش را دارد که این از خود ماست و به ما می‌تازد. دید خودتان چیست؟

– من از خانواده‌یی آمده‌ام که در آن، پدرم اول‌اش بعد از دیپلم گرفتن، کارمند بانک شده و بعد رفته جنوب کار کرده و به تدریج به عنوان آدمی که ذهن روشنی راجع به مسائل اقتصادی داشته، وضعیت بهتری پیدا کرده. بنابراین من خودم را چندان از آن فضایی که گفتی، نمی‌دانم. دست‌کم از آن فضا شروع نکرده‌ام. میان ما چهار برادر که من دومی‌شان بودم، فقط من یکی رفتم دنبال خواندن و فعالیت هنری و اینها. اما نهایتاً و در این مقطعی که الآن قرار گرفته‌ام، فکر می‌کنم اگر آدم نتواند اشکالات خودش را ببیند، عملاً دارد یک جور کبک‌وار زندگی می‌کند. یعنی سرت را توی برف کرده‌یی و به خودت می‌گویی جهان چیزی غیر از من ندارد و من هستم و من درست‌ام و غیره. برای همین است که وقتی کسی از فیلم‌های من تعریف می‌کند و این کار را جلوی خودم می‌کند، من واقعاً بی‌زبان می‌شوم. در حالی که من در هیچ موردی بی‌زبان نمی‌شوم و اگر همان بحث انتقادی باشد، همیشه یک چیزهایی دارم که بگویم. ولی در مقابل تعریف نمی‌دانم چه باید بگویم. این که در فیلم‌های من این اتقاد هم وجود دارد و گاهی بیشتر است و گاهی کمتر، به این برمی‌گردد که نمی‌شود آدم آینه را جلوی خودش نگیرد. باید بتوانی خودت را در آینه ببینی و بدانی چه طور هستی. بعد هم تعداد کارهای من کم است. من مرتب کار نمی‌کنم و وقتی چیزی دغدغه‌ام می‌شود،

یکی دو سالی طول می‌کشد تا به تکمیل برسد. برای من کمیت فیلم‌هایم مهم نیست. این مهم است که مجموعه آنها کلیت تفکر و زیست آدمی مثل من را در دوره‌ها و نسل خودش نشان بدهد. آدمی که در سال ۱۳۲۰ به دنیا آمده و فلان موقع درگذشته و این مسیرهای فکری و تجربه‌ها را از سر گذرانده و این آثار هم از او مانده. طوری که اگر بیست سال بعدش هم فیلم‌ها را نسان دادند، زیاد عجیب نباشد و هنوز چیزهای ماندگاری در آنها مانده باشد. البته طبعاً بعضی فیلم‌ها مثل «خانه‌یی روی آب» بیشتر تاریخ مصرف دارند و بعضی مثل «شازده احتجاب» یا «بوی کافور...» کمتر. این را همه می‌دانیم. ولی برایم این مهم است که این مجموعه در نهایت همین مسیر افکار و دوره‌ها را هم نشان دهد. هیچ کدام هم روی استراتژی حساب‌شده قبلی نبوده و در هر مقطعی جاری شده است. چون هنر به طور کلی با محاسبه و برنامه‌ریزی جریان پیدا نمی‌کند. باید در سیر زندگی با حرکت‌ها و حالاتی که پیش می‌آید، شکل بگیرد.