اسمش از اول "مجهول الهویّه" بود

با اصغر فرهادی دربارهٔ "دربارهٔ الی..." پیش از حل مشکل نمایش عمومی آن

زمان انتشار : **۱۲ بهمن ماه ۱۳۸۷** چاپ شده در : **روزنامه اعتماد/ ویژه نامه بیست و هفتمین جشنواره فیلم فجر**

زمانی که این گفت و گو در ویژه نامهٔ روزنامهٔ اعتماد برای بیست و هفتمین جشنواره فیلم فجر به سردبیری نگارنده به چاپ رسید، هنوز فیلم "دربارهٔ الی..." به دلیل بازی گلشیفته فرهانی در آن پیش از مهاجرت او از ایران، دچار مشکل نمایش بود و حتی چاپ این مصاحبه بی آن که فیلم در فهرست های رسمی اعلام شده از سوی دفتر جشنواره آمده باشد، نوعی ریسک به حساب می آمد. اما یک هفته بعد از چاپ این گفت و گو، فیلم بالاخره در آخرین روزهای جشنواره و در غروب روز نوزدهم بهمن ماه ۸۷ برای منتقدان سینمایی و در سالن ویژهٔ آنها به نمایش درآمد و ... سرفصا تازه ای در جایگاه داخلی و خارجی سینمای ایران گشوده شد. بدیهی است به دلیل تعلیقی که در ساختار فیلم نقش عمده دارد، این گفت و گو به گونه ای از اجزاء داستانی فیلم یاد می کند که تا حد ممکن برای تماشاگری که فیلم را ندیده، گرهی از بین گره های داستان، گشوده نشود.

مقدمه: همه می‌دانند که با وجود افزایش امیدها، هنوز «درباره الی...» به طور کاملاً قطعی در جدول نمایش فیلم‌های راه یافته به جشنواره فیلم فجر – چه در بخش مسابقه و چه هر جای دیگری که تنها بتواند امکان نمایش آن را فراهم کند- قرار نگرفته. همه می‌دانند که بدون سرسوزنی نشانه‌های اگزوتیک فیلم‌های ایرانی محبوب در جشنواره‌های جهانی، در بین آثار بخش مسابقه جشنواره برلین ۲۰۰۹ گنجانده شده و احیاناً بعضی هم می‌دانند که دیتر کازلیک مدیر جشنواره به خبرنگار ایرنا گفته که با این فیلم، دنیا شاهد نوع و جریان تازه‌ای از سینمای نوین ایران خواهد بود. باز همه می‌دانند که فیلم حتی به اندازه کار قبلی اصغر فرهادی «چهارشنبه سوری» هم نکته و مسئله تابوشکنانه‌یی ندارد و بدون کوچک‌ترین مشکل محتوایی یا پوششی یا غیره، فقط قربانی رفتار و تصمیم یکی از ده بازیگر خود یعنی خانم گلشیفته فراهانی شده. این که با وجود تمام اینها به این تفصیل به آن پرداخته‌ایم اولاً به این باز می‌گردد که ما جسارتاً اهمیت فیلم‌های

سینمای سرزمین‌مان را با معیارهای خود می‌سنجیم که منهای وجوه زیبایی‌شناختی، با اصول و مواضع رسمی معقول و با رعایت کامل مجاری عرفی و اخلاقی و شرعی نیز همراه است؛ و در نتیجه به نوعی در دل جشنواره خصوصی‌مان این فیلم را به‌شدت شایسته "حرمت" و "تحلیل" دانستیم که گمان نمی‌کنیم در مورد این دو شایستگی، نگاه رسمی هم با ما مخالفتی داشته‌باشد. ثانیاً برآیند نظرات عمومی نشان می‌دهد که حتی پیش از بحث ممنوعیت احتمالی، اشتیاق تماشاگران جدی و پیگیر جشنواره که نسبت به حیات و درخشش سینمای ایران بسیار هم دغدغه و علاقه دارند، برای دو سه فیلم بیش از بقیه بوده که بی‌شک یکی از آنها همین است (و این کنجکاوی و شوق به تماشای فیلمی "به کارگردانی فرهادی" است؛ نه فیلمی "با بازی فراهانی")؛ و این ضرورت مکث بر فیلم فرهادی را برای پاسخگویی به خواست مخاطب این ویژه‌نامه که مخاطب واقعی جشنواره است، به اوج می‌رساند. و ثالثاً ما اساساً آدم‌های امیدواری هستیم و چون می‌پنداریم مدیریت این سینما نیز بیت/مَثل قدیمی "گنه کرد در بلخ آهنگری/ به شوشتر زدند گردن مسگری" را به یاد دارد، دور نمی‌دانیم که غبار سوء تفاهم‌ها به سود شکوفایی و بالندگی سینمای ما زدوده شود و «درباره الی» به نمایش درآید. تصور نکنیم که این کار ممکن است رفتار و تصمیم آن خانم بازیگر را در نظر سایرین بی‌اشکال جلوه دهد؛ و تصور نکنیم حتی ذره‌یی از این اعتباری که برای فیلم قائل می‌شوم و به مصاحبه‌یی با این همه جزئیات و تحلیل ساختاری انجامیده، به اهمیت کاذبی مربوط می‌شود که گاه توقیف برای فیلم‌ها به ارمغان می‌آورد. ان شاء ا... فیلم را که دیدید و با اصالت ساحت اخلاقی و انسانی‌اش که مواجه شدید، با من همساز خواهید شد.

*

*

- از زمان شنیدن اولین اخبار مربوط به ساخت «درباره الی» برایم جالب بود که بعد از فیلم «چهارشنبه سوری» و کاری که اغلب در فضای بسته با دو سه شخصیت پیش می‌رفت، این بار باز بیشتر فیلم را در فضای بسته اما با جمع بازیگران پرتعداد کار کردی. این تصمیم بیشتر به "موفقیت" فیلم «چهارشنبه سوری» برمی‌گشت یا به "لذت" خودتان در طول کار بر روی آن؟

- خودم فکر می‌کنم این به پیش از ورودم به کار تصویری برمی‌گردد. خب من اصلاً تئاتر خوانده‌ام و نمایشنامه‌نویس بودم و مدت‌ها کار تئاتر می‌کردم. این که چندین کاراکتر در یک فضای بسته فرصت داشته باشند که خودشان را نشان بدهند و با درگیری‌ها و روابطی که بین‌شان هست، ما آنها را بشناسیم و آنها همدیگر را، دغدغه‌ام بوده و فکر می‌کنم ناخواسته و بدون برنامه‌ریزی آگاهانه، این از تئاتر می‌آید و تعلق خاطر به آن دوره است. برایم دوره نوستالژیکی است ولی به دلیل شرایط خودم و تئاتر ما، این اتفاق نمی‌افتد که در عمل به آن برگردم. در فیلم‌هایم از «چهارشنبه سوری» این شکل خودش را وارد کرده و الآن هر قصه‌یی که به ذهنم می‌آید همین موقعیت را دارد. شاید واقعاً لذت کار «چهارشنبه سوری» هم باشد که خواستم باز تجربه‌اش کنم.

- ولی من معمولاً با این برداشت موافق نیستم که کار در فضای بسته را فوراً تداعی‌کننده تئاتر می‌دانند. به خصوص شما در همین فضای بسته طوری کار می‌کنی که ضرب و ریتم فیلم‌تان حتی بیشتر از بعضی فیلم‌های پر از تعقیب و گریز یا لوکیشن‌های متنوع سینمای ماست. نوع دکوپاژتان حتی به جای شباهت به تئاتر، از آن ثبات نگاه بیننده نمایش فرار می‌کند و این در سینمای ما فقط یکی دوبار در «مرگ یزدگرد» بیضایی و «شب یلدا»ی پوراحمد گذشته داشته.

- در واقع این ناشی از این است که بعد از مدتی با خودم فکر کردم خب، تو داری برمی‌گردی به داشته‌های تئاتری‌ات. مراقب باش که تئاتر کار نکنی و فیلم کار کنی. این باعث می‌شود که من مراقبتی

نسبت به خودم داشته باشم و چه در نوشتن و چه در اجرا، سعی کنم اگر آدم‌ها در فضای بسته‌یی هستند، این فضای بسته فضای راکد و ساکنی نباشد. منظورم این نیست که در صحنه تئاتر ما با فضای راکد مواجهیم. می‌خواهم بگویم تلقی عرفی موجود نسبت به تئاتر این است. برای همین تلاش دارم طوری کار کنم که در نگاه اول مخاطب حس نکند در قاب سینما، دارد تئاتر می‌بیند. اما خود این موقعیت‌سازی را که آدم‌ها در جایی دور هم جمع شوند و فرصت برای گفتگو و ارتباط با همدیگر داشته باشند، برگرفته از نمایشنامه‌نویسی می‌دانم.

- با «چهارشنبه سوری» شما هم طبقه اجتماعی شخصیت‌های فیلم‌هایتان را از محروم به متوسط تغییر دادی و هم نوع تازه‌یی از درگیرکردن ذهن و هوش مخاطب با قصه را به کار گرفتی. همیشه معتقد بوده‌ام که تماشاگر ایرانی به عنوان فرد، کم‌هوش نیست. اما حتی نیمی از هوش و حواس‌جمعی‌اش را موقع تماشای فیلم با خودش نمی‌آورد. احیاناً صبح همان روز که دارد فیلم شما را می‌بیند، مثلاً برای کمتر دادن شهریه بچه‌اش حین ثبت‌نام در مدرسه، کلی بیشتر هوش به خرج داده و زبان ریخته. اما عصر موقع دیدن فیلم، اصلاً تصور نمی‌کند که لازم است این ذهن و هوش را به کار وادارد. «چهارشنبه سوری» این هوش خفته را فعال می‌کرد و این زرنگی را هم داشت که طوری این کار را بکند که هوش فعال نه برای درک تمثیل و نماد و این عناصر کهنه و فرامتن، بلکه برای فهم خود داستان و راست و دروغ آدم‌ها به کار بیابد. روحی (ترانه علیدوستی) می‌گفت پیک بلیت هواپیما را به سیمین (پانته‌آ بهرام) داده تا مژده (هدیه تهرانی) آرام شود؛ اما ما هوش‌مان را به کار می‌انداختیم و می‌فهمیدیم چون چنین چیزی نبوده و روحی دارد دروغ می‌گوید، پس حتماً مرتضی (حمید فرخ‌نژاد) با سیمین در ارتباط است. این تلاش تماشاگر برای درک معادلات سینمایی یا محتوایی صرف نمی‌شد که او را دلزده و خسته کند. بلکه برای فهم خود زندگی و نشانه‌ها و اتفاقاتش به کار می‌رفت. با «درباره الی» به نظرم این قابلیت گسترش پیدا می‌کند. آگاهانه به سراغ این کار رفتی و نقاط

عطف و پیچ و خم‌های درام را افزایش دادی تا این فعالیت هوشی بیشتر شود؟ یا داستانی داشتی که به روشی دیگر قابل بازگو نبود؟

- در ساختن «درباره الی» بعد از «چهارشنبه سوری» نکته‌یی که کاملاً آگاهانه بود و وزنه‌یی بود که می‌خواستم ببینم آیا می‌توانم بالا ببرم یا نه، دقیقاً همین نکته بود. من اساساً با کلمه «تماشاگر» برای سینمای امروز مخالفم. دیگر باید لفظ جدیدی برای کسی که می‌نشیند و فیلم را می‌بیند پیدا کرد. چون او دیگر مثل ۶۰-۵۰ سال پیش فقط تماشا نمی‌کند. وقتی سینما شروع شد کسی که روی صندلی سالن می‌نشست آدمی مبهوت بود که بیش از این که ببیند روی پرده چه دارد رخ می‌دهد، حیران این تکنولوژی بود و گاهی برمی‌گشت و پشت سرش دریچه آپاراتخانه را نگاه می‌کرد تا بلکه بفهمد این نور چه طور روی پرده تبدیل به حرکت می‌شود. بعد از مدتی به این تکنولوژی عادت کرد، ولی تسلیم رؤیای توی فیلم می‌شد. فیلم از موضع بالا با او برخورد می‌کرد. بهش می‌گفت کی خوب است و کی بد. زحمت تمام خط‌کشی‌های اخلاقی، قهرمان، ضدقهرمان، همه قضاوت‌ها را فیلم می‌کشید و کنسرو همه اینها را به تماشاگر تحویل می‌داد. فکر می‌کنم امروز تماشاگر با توجه به شعور بصری و شنیداری که زمانه به او منتقل کرده، در موضع بالاتری نسبت به پرده سینما قرار گرفته. این که می‌گویم آزادی برای تماشاگر باید وجود داشته باشد، ناشی از این است که تو به عنوان فیلمساز فقط باید زمینه‌یی فراهم کنی که او بتواند در حیطه موضوع مطرح شده، هر جوری که خودش می‌خواهد و با ادراکات فردی‌اش جور در می‌آید، فکر کند. برای همین است که در این دوران با واژه «تماشاگر» مخالفم. دلم می‌خواهد کلمه‌یی پیدا شود برای سینمای امروز که نشان دهد کسی که فیلم را می‌بیند، جزیی از حرکت فیلم است. مثالش این است که تو اگر بخشی از روند قصه را بر اساس داوری‌ها و پیش‌داوری‌های کسی که دارد فیلم را می‌بیند جلو ببری، در واقع داری یک موقعیت دراماتیکی خلق می‌کنی. تو قضاوت نمی‌کنی که حاصل این موقعیت چیست. بلکه اجازه می‌دهی او قضاوت کند؛ که مثلاً حاصل این

تنش فلان نکته خواهد بود. یا شاید این طوری بتوانم بهتر توضیحش بدهم: وقتی کسی که فیلم را می‌بیند، در تک تک کنش‌ها و اتفاقات دخیل شود و نظر داشته باشد و فقط با نظر قطعی فیلمساز در مورد خوبی و بدی و غیره روبه‌رو نشود، دیگر عملاً "بازی" فقط درون فیلم اتفاق نمی‌افتد. بلکه بازی جذاب‌تری بین فیلم و کسی که آن را می‌بیند، درمی‌گیرد. برای من مهم‌ترین انگیزه در ساختن «درباره الی» همین نکته بود. همین دعوت مداوم تماشاگر به مشارکت در فیلم و این که هر دو نفری که کنار هم نشسته‌اند و فیلم را می‌بینند، دو قضاوت مختلف داشته باشند، اما باز تو بتوانی قصه‌ات را پیش ببری. در «شهر زیبا» حرکت به طرف این نوع ارتباط بین فیلم و تماشاگر در حقی که بیننده به بابک انصاری یا به فرامرز قریبیان می‌داد، خیلی کلی بود و خودم نسبت به آن آگاه نبودم. در «چهارشنبه سوری» آن را فهمیدم و در «درباره الی» به طور مشخص به این نوع ارتباط فکر کردم و به سمتش پیش رفتم. این نوعی اهمیت قائل شدن برای "فردیت" تماشاگر است. همان طور که تو گفتی، این معنایش این نیست که تماشاگر تفسیرهای مختلف بکند. بحث این است که آدم‌ها قضاوت جداگانه خودشان را داشته باشند. این که مثلاً اگر از چند نفر بپرسی "آدم خوب" فیلم «درباره الی» کدام است، جواب‌های مختلف داشته باشند.

- یک اتفاق دیگر هم این جا می‌افتد که این نوع فیلم‌ها به طور ناخواسته‌یی تبدیل می‌شوند به ابزار یا محکی برای قضاوت درباره تماشاگران یا پیدا کردن شناخت نسبت به شخصیت تماشاگران. می‌توانیم فیلم «درباره الی» را مثلاً به عنوان تست روانشناسی برای بیست تماشاگر نشان بدهیم و ببینیم چه کسی به سپیده (گلشیفته فراهانی) حق می‌دهد، چه کسی می‌گوید شوهرش امیر (مانی حقیقی) حق داشت، چه کسی الی (ترانه علیدوستی) را در نگفتن اصل ماجرا محق می‌داند و...از این طریق، تماشاگران نظردهنده را بشناسیم که چه نوع آدم‌هایی هستند و چه گرایش‌ها و باورهایی دارند. یا گاه مثلاً نسل‌ها را بشناسیم و معیارهای اخلاقی‌شان را بر اساس این که به کدام شخصیت حق می‌دهند، به دست بیاوریم.

- این نکته را آن شبی که فیلم را دیدی، اشاره کردی و من این طور بهش فکر نمی‌کردم. به این فکر کردم که این چه تجربه دلپذیری می‌تواند باشد و الآن به این قابلیت هم آگاه شدم و ممکن است در فیلم بعدی‌ام خودخواسته‌تر به سراغ استفاده از این قابلیت بروم. ببین، وقتی من به عنوان تماشاگر می‌گویم حق و حقیقت با فلان شخصیت بود و کناری‌ام هم حق را به کس دیگری می‌دهد، می‌توان دلایل هر کدام را پرسید و به داشته‌های احساسی، فرهنگی و اجتماعی هر آدمی دست پیدا کرد. این را هر آدمی از خودش هم می‌تواند بپرسد. مثلاً از کسی بدش آمده، بعد از خودش بپرسد که من چرا از او بدم آمد. چون فیلم بد و خوب نکرده و این بد آمدن به روان و ذهن و نگرش خود تماشاگر برمی‌گردد، می‌تواند با این سؤال خودش را یا وجه مشخصی از خودش را باز بشناسد. می‌شود این را هم مثل آن بحث آزاد گذاشتن مخاطب برای قضاوت، بسط داد.

- و مسلم است که برخی موضوع‌ها قابلیت گسترده‌تری برای این کار دارند. مثلاً در «چهارشنبه سوری» موضوع اصلی پرسش‌های مطرح در فیلم، "خیانت" بود و هر کسی، چه زن و چه مرد، چه با تجربه زندگی زناشویی و چه بدون آن، نسبت به این موضوع قضاوت‌ها و موشع‌هایی دارد. به نظرم در «درباره الی» با این که شکل خفیفی از همین موضوع مطرح است، سؤال اصلی "راست گفتن یا راست نگفتن" است. دقیقاً منظورم همین دو عمل است، نه "راست گفتن یا دروغ گفتن."

- من برای خودم جمله‌یی تکمیلی دارم. اگر بخواهیم آن قدر فیلم را خلاصه کنیم تا در یک جمله بگوییم، این است که آیا راستگویی یعنی صداقت؟ آیا صداقت یعنی دروغ نگفتن؟ و آخری‌اش این که اخلاق یعنی چه؟ اخلاق یعنی راستگویی؟ اخلاق یعنی صداقت؟ اخلاق یعنی دروغ نگفتن؟ و اساساً معیارهای اخلاقی برای انسان امروز چیست؟ آیا کسی که راست می‌گوید، می‌شود حتماً گفت که آدم بااخلاقی است؟ در جاهایی از «درباره الی» آدم‌هایی که می‌خواهند سرنوشت جمع را در نظر بگیرند، دارند راست می‌گویند

و حتی درست هم می‌گویند. ولی ممکن است ما فکر کنیم این کارشان عین بی‌اخلاقی است. حتی از این مرز که بگذریم، این سؤال پیش می‌آید که اخلاق جمعی و اخلاق فردی چه نسبتی با هم دارند و اصولاً محدوده اخلاق کجاها تعیین می‌شود. منظورم این نیست که بگویم من جواب این سؤال‌ها را می‌دانم. می‌گویم مسئله یا چالش فیلم «درباره الی» این است .

- اما این را قبول داری که به هر حال به عنوان درام‌پرداز، اینها را می‌چینی؟ یعنی در هر معادله دوتایی، مثلاً بین راست گفتن یا نگفتن الی یا دروغ مصلحتی گفتن یا نگفتن سپیده یا جدل بین پیمان (پیمان معادی) و شهره (مریلا زارعی)، اولاً همه چیز را طوری می‌چینی که مثل ضربان زندگی باشد و به نظر نیاید که چیده‌ای؛ و ثانیاً تماشاگر نتواند قضاوتی قطعی بکند و یکی از دو سمت معادله را انتخاب کند و همه جا به او حق بدهد. به هر حال این شمایی که خلق می‌کنی و درصد مشارکت تماشاگر از یک درصدی بیشتر نخواهد شد؛ حتی در فیلم دمکرات‌منشانه‌یی مثل «درباره الی.«

- این باز بستگی به توانایی دارد. این حد یا این درصد می‌تواند خیلی بیشتر شود و بسته به توانایی‌های مؤلف است. من سعی می‌کنم به عنوان قصه‌گو در مورد این شخصیتی بی‌انصافی نکنم. مثل همان تعبیری که تو در نوشته‌ات راجع به سکانس پانتومیم مطرح کردی، سعی می‌کنم "فردیت" آدم‌ها حفظ شود. تصور می‌کنم میزان سمپاتی نسبت به تمام شخصیت‌های این فیلم به یک اندازه باشد. میزان تأثیر عاطفی تمام‌شان، میزان بامزه‌بودن و آشنایی با سرخوشی‌های همه به یک اندازه است. اصرار داشتم در بیشتر نماهای دسته‌جمعی، همه در فاصله‌یی مساوی نسبت به دوربین بایستند. این به نظرم تأثیر خودش را می‌گذارد. عکس این ماجرا فیلم‌هایی‌اند که حتی ممکن است بخواهند مبلغ آزادی باشند؛ اما به شکلی دیکتاتورگونه، یک شخصیت یا گروهی از شخصیت‌ها را آن قدر با وجوه سمپاتیک پرداخت می‌کنند و آن قدر تأثیر عاطفی برایشان ایجاد می‌کنند که تماشاگر از همان اوایل طرف آنهاست، بدون این که دلایل و عقایدشان را بشناسد!

و بدمن‌ها را آن قدر ملعون و کریه با استدلال‌های ضعیف تصویر می‌کنند که از ابتدا تماشاگر از آنها متنفر است، باز بی این که دلیلی در بین باشد.

- اغلب فیلم‌های درباره ظلم و ظالم که به قول شما از آزادی دم می‌زنند، همین طورند و برای همین «مردی برای تمام فصول» فرد زینه مان یک استثنا است.

- یعنی به همه فرصت اظهار نظر می‌دهد و نظرها را معقول جلوه می‌دهد. این طور نیست که نویسنده از همان اول به عمد هر بحث عاقلانه‌یی را به شخصیت‌هایی نسبت دهد که قصد دارد مثبت پرداخت‌شان کند. بقیه و حتی بدها هم هوش و بیان و قوه استدلال دارند.

- »درباره الی» از آن فیلم‌هایی است که به محیط و لوکیشن وابستگی زیادی دارد. بعد از انتخاب آن ویلا، فیلمنامه را بر اساس معماری‌اش دوباره نوشتی یا فقط در دکوپاژ با فضای ویلا هماهنگ شدی؟

- پروسه پیدا کردن ویلا پروسه خیلی وحشتناکی بود و من دست آخر این ویلایی را که توی فیلم بازی کرده، خیلی اتفاقی پیدا کردم! مدام گروه تولید یا کارگردانی را به شمال می‌فرستادم و آنها می‌گشتند و بس همه ویلاها از این بناهای جدید همراه با معماری جعلی و احمقانه بود، هیچ کدام را انتخاب نمی‌کردند. در نهایت خودم به شمال رفتم تا بگردم.

- می‌خواستی ویلا چه خصوصیاتی داشته باشد؟

- در وهله اول می‌خواستم خیلی لخت باشد. می‌خواستم هیچ حس مشخصی که مثلاً فضای گرم و سرزنده‌یی دارد یا سرد و بی‌روح است، به آدم ندهد. فضایی خالی داشته باشد که بشود آدم‌ها را بیشتر دید و بهتر دید. این فضای خالی هم فضای خالی دکوراسیون داخلی مدرن نباشد. همه چیز خیلی خنثی باشد و حتی رنگ دیوراها را هم بعداً به خنثی‌ترین حالت ممکن رساندیم. ضمناً ارتباط همیشگی دریا با داخل

ویلا برایم خیلی مهم بود. الآن شما در تمام فیلم دریا را پشت پنجره‌ها می‌بینی و احساس خطری می‌کنی که حتی به غیر از صدا، در تصویر هم مدام هست. پس ویلا باید پر از پنجره رو به دریا می بود و با این همه ما یکی از پنجره‌ها را خودمان تعبیه کردیم. وقتی بچه‌ها گشتند و پیدا نشد، یک روز رفتم شمال و قایقی اجاره کردم و در امتداد ساحل خزر شروع کردم به حرکت و مسافتی بسیار طولانی را رفتم و ویلاها را از آن سمت می‌دیدم. دریا و حرکات قایق موتوری در طول شش هفت ساعت، حال آدم را خراب می‌کند. ویلا را پیدا نکردم و بقیه امتداد ساحل خزر را با ماشین در جاده طی کردم و دیگر وقتی داشتم ناامید می‌شدم، سقف این ویلا را از جاده دیدم. جالب است که ویلا نگهبانی داشت که در را باز نمی‌کرد و من برای اولین بار در عمرم از دیوار ویلا رفتم بالا و پریدم تو! نگهبان باور نمی‌کرد راست گفته‌ام که کارگردانم و این جا را برای فیلم می‌خواهم! به هر حال پیدا کردن این لوکیشن از بزرگ‌ترین شانس‌هایم در طول ساختن «درباره الی» بود. محیطی داشت که آمادگی هر مانوری بر روی واکنش عاطفی بیننده را داشت.

- و به همین خاطر، برای هر دو فضای سرخوش اولیه و مصیبت‌کده بخش دوم فیلم مناسب بود. چون خودش خنثی بود و می‌توانست بستر هر دو فضا باشد. در مورد نور چه طور؟ یادم نمی‌آید که خیلی با اصرار همه سرحالی‌ها را در آفتاب و بعد همه مصیبت‌ها را در فضای ابری و گرفته کار کرده باشی؟
- تا اندازه‌یی این طور کار کردیم. ولی از آن مهم‌تر این بود که من و حسین جعفریان ساختار بصری فیلم را کاملاً به دو شکل مختلف طراحی و اجرا کردیم: در بخش سرخوشی‌ها با دوربین روی سه‌پایه کار کردیم و بخش‌های بعدی را تا انتها با دورین روی دست گرفتیم. در نتیجه فیلم با دو نوع دکوپاژ، دو نوع حس متفاوت نسبت به وضع و حال آدم‌ها و داستان ایجاد می‌کند. در مورد نورها هم سعی کردیم در نیم دوم فیلم بیشتر از گرفتگی و کم‌رنگی و رنگ‌ها و فضای سرد استفاده کنیم. ولی تلاش بیشتری صرف این شد که بیننده به این موضوع‌ها توجه نکند. یعنی طوری کار نکرده باشیم که با دیدن فیلم، بیننده متوجه شود که دو

فضا تفاوت بسیاری دارند. اگر تماشاگر متوجه آن شود، برای فیلم نکته‌یی منفی است. چون معلوم است به چشم آمده .

- میانگین سنی شخصیت‌های پرتعداد فیلم، پایین‌تر از «چهارشنبه سوری» است اما چه در دیالوگ‌نویسی و چه در مناسبات بین آدم‌ها، فیلم نشانه‌های درستی از نسل شخصیت‌های خودش ارائه می‌دهد. به قول خودشان «پیچوندن»ها و رفتارها و اتهام‌هایی که گردن هم می‌اندازند، همه واقع‌نمایانه است. این مشاهدات اجتماعی و فرهنگی را از کجا می‌آوری؟ به نظر نمی‌آید آدمی باشی که چندان حوصله این نشست و برخاست‌ها را برای کسب شناخت بیشتر داشته باشی .

- درست است. در حقیقت در جواب این سؤال می‌توانم بگویم اصلاً داستان این فیلم از کجا آمد. من آدم چندان بجوشی نیستم و با بالا رفتن سن‌ام، این حالت فاصله گرفتن دارد بیشتر هم می‌شود. ولی از دوران دانشکده تعدادی دوست دارم که ثابت‌اند و بیشتر تئاتری‌اند و اهل هنرند. ما سال‌هاست که دوره داریم و هر ماه با این دوستان یک جا جمع می‌شویم. بارها سفر هم رفته‌ایم. هیچ کدام از شخصیت‌های توی فیلم منطبق بر آدم‌های آن جمع نیستند. ولی این فضا، این جمع، این نوع سفر رفتن از همان جمع ما می‌آید. می‌خواهم این جا اشاره کنم که بعد از اتمام این فیلم، یکی از دوستان همین جمع ما ناگهان از دنیا رفت و این سخت‌ترین داغی بود که تا به حال در زندگی‌ام دیده‌ام. همین دیشب چهلم‌اش بود. به هر صورت در سفرهایی که ما با این جمع می‌رفتیم، این حال، این mood کلی سفری که در فیلم می‌بینیم، وجود داشت. وقتی می‌خواستم این قصه را بنویسم با همین جمع مطرح کردم و هر کس نظری داد و خیلی هیجان در من ایجاد کردند که قصه را بنویسم. این یکی از مواردی است که نشان می‌دهد این فیلم از کجا می‌آید. ولی نکته مهم دیگر این است که برای من، تجسم تصویری یک فیلمنامه در قالب یک «جدول» کلمات متقاطع معنی پیدا می‌کند. جدولی که ستون‌های عمودی و افقی دارد و هر چه خانه‌های سیاه این جدول کمتر باشد، تو

طراح قوی‌تری هستی. فیلم می‌تواند مثل جدول‌هایی باشد که فقط چند تک ردیف افقی دارند و هیچ کلمه‌یی با دیگری تقاطع ندارد و برای بچه‌های دبستانی طراحی می‌شوند. برای من «چهارشنبه سوری» جدول پیچیده‌یی بود و حالا «درباره الی» جدولی است که خانه‌های سیاه خیلی کمی دارد. نوشتن فیلمنامه «درباره الی» برایم مثل طراحی یک جدول بود و خیلی از آن لذت بردم. چون در عین حال یک جور بازی هم بود. مثل یک بازی سرگرم می‌شدم از طراحی این معماها و پیچیدگی‌ها. دارم سعی می‌کنم فیلم به فیلم این جدول را بزرگ‌تر و خانه‌های سیاهش را کم کنم. این کار را قبل از این که مشغول دیالوگ‌نویسی شوم، در مرحله نوشتن سیناپس کلی انجام می‌دهم.

- ولی باز من به جواب این بخش سؤال نرسیدم که این شخصیت‌ها و جزئیات رفتاری‌شان را از کجا می‌آوری؟ جوان‌ها و مناسبات و طرز حرف زدن‌شان را چه طور می‌سازی؟

- راستش را بگویم، خودم هم درست و دقیق نمی‌دانم این از کجا می‌آید؟ تصور می‌کنم بخشی از آن به دوره نوجوانی‌ام برمی‌گردد. هر موقع می‌خواهم بنویسم، نمی‌دانم چرا فلاش‌بک می‌زنم به یک سنی. و از اطراف و حواشی آن سن، قصه را خلق می‌کنم .

- این هم باز کلی است. مثلاً شخصیت آن زن شمالی و دردسری که درست می‌کند و به نظرم فقط از او برمی‌آید، نمی‌تواند خیالی باشد. این شناخت رفتار اقلیمی، نتیجه مشاهده است.

- در مورد این خانم، بله. من موقعی که سناریو را می‌نوشتم خودم آگاه نبودم. بعد دیدم مثلاً این هم به خاطره‌یی از ۱۸ سالگی‌ام برمی‌گردد که رفته‌ام شمال و او برایم سماور آورده و محبت کرده و این دردسرسازی هم اتفاقاً از شخصیت‌اش قابل باور بوده. موقع خلق گاهی آگاه نیستم از کجا می‌آید. آدم در ذهنم می‌ماند و ناخودآگاه جایی بروز پیدا می‌کند. مثلاً هیچ وقت تصور نمی‌کردم یک روز شخصیتی بنویسم که از آلمان برگشته و مهاجر بوده. بعد که احمد (شهاب حسینی) این فیلم را نوشتم، یک بار با خودم فکر

کردم این آدم با این خصوصیت از کجا به ذهنم آمد؟ بعد به یاد آوردم که یک موقعی در برگشت از سفری با مرد ایرانی مهاجری آشنایی کوتاه‌مدتی پیش آمد که شخصیت‌اش رویم تأثیر گذاشت و در ناخودآگاهم ثبت شد. اینها اغلب ناخودآگاه اتفاق می‌افتند. اما ریشه و پسزمینه‌یی دارند.

- در این دو فیلم اخیرت دو اتفاق عمومی محور می‌شود که همیشه و هر سال مردم دارند تکرارش می‌کنند و گاه مدت زیادی را مشتاقانه منتظر رسیدن زمانش می‌مانند. یکی شب چهارشنبه سوری و اجتماعات خیابانی یا باغی که در آن اتفاق می‌افتد و یکی هم شمال رفتن. هر دو هم با این که دل آدم را می‌برند، در فیلم‌های شما بستر خطرات مختلف را تشکیل می‌دهند. حالا بعدش می‌خواهی چه کنی؟ به سراغ کدام حرکت دسته‌جمعی بروی که به اندازه این دو، نسل جوان و حتی میانسال طبقه متوسط دارد هر سال به سراغش می‌رود و در فیلم شما عملاً موقعیت‌های ملموس برای خودش را می‌بیند؟

- جالب است برایت بگویم این فیلم اولش بنا بود در روز سیزده به در بگذرد. ما حتی پلان‌هایی داریم که مستندوار در سیزده به در گرفته‌ایم و در قصه هم دیالوگ‌هایی داشتیم که به این روز اشاره می‌کرد. مثلاً نازی (رعنا آزادی‌ور) می‌گفت "نحسی سیزده گرفت‌مون". یکی از تصاویر ابتدایی فیلم، سبزه‌یی بود که روی سقف یکی از ماشین‌ها بود و تصویر زیبایی هم بود. ولی بعد نگران شدم که این ذهنیت پیش بیاید که مثلاً تو شب چهارشنبه سوری را ساختی و حالا می‌خواهی فیلم روز سیزده را هم بسازی. حس کردم انجام این کار می‌تواند خودنمایانه باشد. هفت هشت پلان را حذف کردم و این موضوع را از فیلم درآوردم. ولی درست است، در «چهارشنبه سوری» یک زمانی را که زمان ملی است و در «درباره الی» سفر معروفی را که برای همه دوست‌داشتنی است یعنی سفر شمال و حال و هوایی که با خودش می‌آورد، محمل اتفاقات قرار دادم. این کار هم تماشاگر را پیشاپیش با فضا آشنا و نزدیک می‌کند. یعنی تماشاگر به خودش می‌گوید بسیار خب، خودمانیم. کارهایی است که خودمان هم کرده‌ایم. و ضمناً بعد اجتماعی به کار می‌بخشد. نمی‌دانم دیگر

چه موقعیت و کنشی این امکان را بهم می‌دهد. تصور نمی‌کنم چیزی به اندازه این دو بتواند عمومیت داشته باشد و همین حس ملموس و مدام در حال تجربه شدن را به اغلب بیننده‌ها بدهد.

- فیلم به قدری نقاط عطف فرعی پرشمار دارد که با وجود فضای واحد و درماندگی و بی‌کنشی طولانی آدم‌ها در نیم دوم، مطلقاً خسته‌کننده نیست. ولی مدام نشان می‌دهد که شخصیت‌هایش دیگر از تکرار موقعیت‌ها و پیدا نکردن چاره، خسته شده‌اند. اگر تهیه‌کننده فیلم خودت نبودی، حتماً تهیه‌کننده آن عبارت قدیمی مناسبات تولیدی سینمای ما را می‌گفت که "فیلم داره می‌افته". چه طور مطمئن بودی که باوجود این صبر طولانی، فیلم از ریتم نمی‌افتد؟

- دیدن خستگی و کلافگی آدم‌ها واقعاً در فیلم زیاد است. حتی صحنه‌یی داریم که آدم‌ها مدت طولانی ساکت منتاظرند که یک تازه‌وارد از دستشویی بیاید بیرون. وقتی این کار در این فیلمنامه به نظرم خیلی راحت و به صورت طبیعی نتیجه می‌داد. وقتی تو هنوز سؤالی را نگه داشته‌یی که جوابش را به تماشاگر نداده‌یی و این سؤال هم سؤال مهمی است، فرصت و فرجه داری که چند دقیقه حرکت به طرف پاسخ را موقتاً متوقف کنی یا به صبر و انتظار توأم با انفعال بگذرانی. تمشاگر در جریان انتظار برای پاسخ، انتظاری را که تو به شخصیت‌ها تحمسل می‌کنی، تحمل می‌کند! فکر نمی‌کنم فیلم این نوع جاها «بیفتد». انتظار آنها برایشان خسته‌کننده است، اما تماشگر به خاطر سؤال پررنگی که دارد، خسته نمی‌شود. البته امیدوارم این طور باشد.

- البته به شرطی که در زمان‌سنجی درام، سؤال را به موقع و به درستی دائم برای تماشاگر یادآوری کنیم. چون بعضی فیلم‌ها کم کم سؤال را به دلیل خطوط فرعی یا گذشت زمان دراز، از یاد بیننده پاک می‌کنند.

- البته آن کسل نشدن به یک نکته تکنیکی دیگر هم برمی‌گردد و آن این است که اگر تو بازیگران خوبی در اختیار داشته باشی که نقش‌شان را با درک درونی عمیق به درستی اجرا کنند، تماشاگر هم آن قدر درگیر درونیات شخصیت‌ها می‌شود که گاهی حاضر شود بنشیند و ظرایف اجرایی کار بازیگران را ببیند. در این صورت، هر لحظه تماشاگر دنبال این نیست که بخواهد پاسخ معمایش را بگیرد. مثلاً جایی از فیلم پیمان و شهره در اوج تعلیق فیلم، توی آشپزخانه یک بحث زن و شوهری با هم دارند که طبق نگاه الگوی معمایی، می‌تواند اصلاً آن جای فیلم نیاید تا بگذارد حواس بیننده به معما باشد. ولی من معتقدم هم جای این دعواها در همین موقعیت‌های بی‌وقت و نامناسب است و در خود زندگی هم همین اتفاق می‌افتد، و هم ظرافت‌های کار بازیگران تماشاگر را طوری درگیر خود می‌کند که یکسره حواس‌اش به حرف آنهاست و نمی‌خواهد زودتر از دعوا خلاص شود و به معما برسد. یادم است تو هم سر این سکانس کلی خندیدی و واکنش داشتی. یعنی درگیرش شده بودی.

- خب بازی معادی به طور کلی برایم شگفت‌انگیز بود و زارعی هم در این سکانس و دو سه جای دیگر، اوج و فرودهای صدا و نوسان‌های میمک‌اش عالی بود. ولی یک دلیل خنده و لذتم از این سکانس، این بود که خودم مثل هر مردی این جمله شهره را بارها از خانم‌ها شنیده‌ام که به شوهرشان می‌گویند "جلوی جمع با من این جوری حرف نزن"! به هر حال به طور کلی فیلم یک کلکسیون کمیاب از بازی‌های درخشان است. می‌دانی که برلین هم مثل کن، این کار را خیلی اوقات کرده که به جمع بازیگران یک فیلم جایزه بازیگری بدهد. همین دو سال پیش این جایزه جمعی را به مجموعه بازیگران فیلم «چوپان خوب» ساخته رابرت دنیرو داد. برای «درباره الی» هم جایزه بسیار محتملی است.

- بی‌اغراق می‌گویم اگر این اتفاق بیفتد، برای من از هر جایزه یا تحسین کوچک و بزرگ دیگر در جشنواره برلین شیرین‌تر است. کار با بازیگران بسیار دقیق و پر از اشتیاق این فیلم، از لذتبخش‌ترین بخش‌های کل فعالیت سینمایی‌ام بود.

- به عنوان سؤال آخر، یادم هست که فیلم «سیب» سمیرا مخملباف که به هیچ وجه دوستش ندارم و فقط دارم برای پیشبرد بحث مثالی می‌زنم، بنا بود در کن جایزه‌یی بگیرد و محمد حقیقت شبانه از این موضوع باخبر شده بود. چون یکی دو سال قبلش ماجرای کیارستمی در حین دریافت نخل طلا در ایران بیش از خود جایزه به آن مهمی مهم شده بود و جنجال ساخته بود، حقیقت تا صبح دنبال مدیران جشنواره دویده بود تا خواهش کند یک مرد جایزه را به دست سمیرا ندهد و یک زن بدهد تا از هر جنجال احتمالی در ایران جلوگیری شود. برای من وقتی قصه را شنیدم، این جالب و تلخ بود که داستان فیلم «سیب» همین است: پدری دو دخترش را طوری در خانه ایزوله می‌کند که حالا دیگر با هوا و آسمان و سلامتی هم نمی‌توانند نسبتی برقرار کنند؛ چه رسد به آدم‌ها. این اتفاق بر سر «درباره الی» هم حالا که تازه بحث‌های مربوط به بودن یا نبودن فیلم دارد به جایی می‌رسد، برای من حیرت‌انگیز است. به این فکر می‌کنم که گاهی هنرمند به جای آن که از زندگی شخصی‌اش الهام بگیرد و اتفاقاتی را که برایش افتاده، در اثرش بیاورد انگار معکوس عمل می‌کند. یعنی یک چیزی را به عنوان یکی از مسئله‌های این زمانه می‌بیند، مثلاً مسئله "قضاوت" را با فیلمش مطرح می‌کند و می‌پرسد ما چه فکری می‌کنیم درباره الی؟ آن هم با قضاوت‌هایی که دیگران درباره او ارائه می‌دهند، در حالی که حتی نام خانوادگی‌اش را نمی‌دانند. بعد خود فیلم دچار همین وضعیت می‌شود، یعنی درباره‌اش قضاوتی می‌کنند که به تصمیم و کار و رفتار دیگران مربوط است و به خود فیلم برنمی‌گردد. گاهی انگار هنر "شگون" خودش را خودش تعیین می‌کند.

- درست می‌گویید. خیلی عجیب است. یک جاهایی فیلم از تو جلوتر است و این احساس که تو فیلم را خلق کرده‌یی، توسط خود فیلم در تو از بین می‌رود. در طول فیلمبرداری هم چندین اتفاق افتاد که برای ما حس و حال ماورایی داشت. یک روز در شمال داشتیم نزدیک یک قبرستان کار می‌کردیم و زمانی که داشتند نور می‌دادند، آمدم و یکی از آن قرارهایی را گذاشتم که معمولاً زیاد با خودم می‌گذارم و یک جور بخت‌آزمایی می‌کنم. با خودم گفتم که راه می‌افتم و می‌روم و به اولین قبری که رسیدم، هر چه روی آن نوشته بود، مثلاً عدد تاریخ فوت یا اسم روی سنگ قبر، نشانه‌یی است برای من. راه افتادم و از ده متری به طرف قبر حرکت کردم و وقتی رسیدم، در کمال حیرت دیدم فقط یک کلمه روی سنگ نوشته: "مجهول‌الهویه". و این جالب است که برایت بگویم این فیلمنامه اسمش همین "مجهول‌الهویه" بود! یعنی سنگ قبر دقیقاً اسم فیلم خودم را تحویلم داده بود! یک اتفاق دیگر زمانی بود که داشتم برای موسیقی تیتراژ آخر فیلم، قطعات مختلفی را گوش می‌دادم. از اول این تصمیم را داشتم که فقط در تیتراژ آخر موسیقی داشته باشم و راجع به این قضیه با چند آهنگساز هم مشورت کردم. سی دی های زیادی می‌گرفتیم و یکی از کارهای هر شب من این بود که انبوهی قطعه گوش می‌دادم برای انتخاب موسیقی آخر فیلم. یک شب بالاخره به نظرم آمد که یکی از قطعه‌ها همانی است که می‌خواهم. همان حس را می‌دهد و می‌توانم انتخابش کنم. اصلاً نمی‌دانستم اسم قطعه چیست، کار کیست و از کجا آمده. به دستیارم گفتم که برود و از روی قاب و جلد سی دی‌ها اسم این قطعه را پیدا کند و به من بگوید. رفت و خواند و ... حدس می‌زنی اسم این قطعه چه بوده؟

- حتماً این هم ربط عجیبی به فیلم داشته.
- اسم این قطعه هست «ترانه‌یی برای الی !«Song for Eli /
- باورکردنی نیست!

- اصلاً. قطعه‌یی است ساخته یک آهنگساز آلمانی به نام آندره آ یا آندریاس باور که الآن روی تیتراژ پایانی فیلم است.

- تناسب فوق‌العاده‌یی هم با حس نمای پایانی دارد که هم سرد و تلخ است و هم به هر حال دارد یادآوری می‌کند که زندگی ادامه دارد.

- به هر حال من فکر می‌کنم هم خودم هم در فیلم‌هایم اساساً آدم تقدیرگرایی هستم. یعنی به نشانه‌ها خیلی خیلی اعتقاد دارم. به این که آینده وجود دارد و مشخصاتی دارد و ما زیاد نمی‌توانیم تغییری در آن بدهیم و در حال رسیدن به آن هستیم، اعتقاد دارم. این حواشی‌یی هم که راجع به فیلم افتاده، همان طور که می‌گویی خیلی شبیه مضمون فیلم است: این که چیزی جایی به دست دیگران اتفاق می‌افتد و کسی قربانی آن اتفاق یا قضاوت‌های حول و حوش آن می‌شود. چون نمی‌خواهم فیلم را پیشاپیش لو بدهم، نمی‌خواهم بیشتر این را باز کنم. ولی امیدوارم مردم فیلم را ببینند و بعد متوجه شوند این نکته چه طور در فیلم مطرح شده.

- من هم امیدوارم.