حوصلهٔ فیلم های افسرده حال را ندارم – قسمت اول

با بهنام بهزادی دربارهٔ "تنها دوبار زندگی می کنیم" – قسمت اول

زمان انتشار : **دی ماه ۱۳۸۸** چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

این گفت و گو به دلیل حجم بالا، به شکل خلاصه شده در ماهنامه فیلم به چاپ رسید.

مقدمه: در یک دهۀ اخیر، چند بار شده که از جذابیت روایت و داستان یا حد و سطح تکنیکی یا تأثیرگذاری حسی فیلمی که اولین ساختۀ یک کارگردان است، به واقع غافلگیر شویم؟ و در کنار این غافلگیری و شوقی که نسبت به آن ابراز کرده ایم، چند بار شده که ببینیم نگاه رسمی، اکران عمومی و جوایز جشنوارۀ فیلم فجر هم به گونه ای طبیعی و هنرشناسانه، از دیدن و درک کردن این اختلاف سطح فاحش فیلم با محصولات هم دوره اش خبر می دهند؟ در گذشتۀ نه چندان دور، این اتفاق مثلاً درموردِ پردۀ آخر می افتاد. ولی در این دهه چه طور؟ راه نیافتن بوتیک به بخش مسابقۀ جشنوارۀ فجر، اکران نشدن خواب تلخ و حتی فیلم دوم محسن امیریوسفی آتشکار و همۀ موانعی که برای مطرح شدن و دیده شدن تنها دوبار زندگی می کنیم در هر دو جشنوارۀ فجر و جشنوارۀ فیلم شهر و البته در تعویق و محدود شدن اکران عمومی تراشیده شد و شرحش را در پاسخ پرسش های اول و آخر این گفت و گو می خوانید، البته و طبعاً جلودار جایگاه جدی این فیلم ها نزد سینمادوستان سینماشناس نشده و نخواهد شد. امکان تماشای نخستین فیلم بهنام بهزادی را با تمام این شرایط، مغتنم می شماریم و امیدواریم تازه ترین نمونۀ فیلم اول شاخص یک فیلمساز جوان دیگر یعنی اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر نیز دست کم امکان همین اکران به اصطلاح فرهنگی را بیابد.

*

*

·راستش معتقدم در وضعیت فعلی سینمای ما، اغلب اوقات مرارت‌هایی که بعد از آماده‌شدن هر فیلم جدی و دارای دغدغه برای فیلم‌ساز پیش می‌آید، به مراتب بیش‌تر از سختی زمان فیلم‌برداری است. به

عبارت دیگر، وقتی به دنبال مجوز نمایش فیلم می‌روی، اساساً سختی‌های زمان فیلم‌برداری را رفته‌رفته فراموش می‌کنی. برای همین می خواهم از مشکلات مربوط به امکان اکران فیلم شروع کنیم و بعد برسیم به مراحل قبل تر.

-ماجراهای اکران این فیلم، امروز خیلی پیچیده و سردرگم به نظرم می‌رسد. البته باید اقرار کنم پیش از هر چیز، از بی‌تجربگی خودم نهایت استفاده را کردند و اکران آن را هر چه بیش‌تر به تأخیر انداختند. در ابتدا، در توافقی بین ما و مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، قرار شد روند اکران فیلم را مشخصاً بخش بازرگانی مرکز تا کسب نتیجه و پروانهٔ نمایش عمومی‌اش پی‌گیری کند. اما متأسفانه بعد از گذشت پنج‌شش ماه که هر بار با اطمینان به ما می‌گفتند این هفته و هفتهٔ آینده کارشان به نتیجه می‌رسد، متوجه شدیم هیچ حرکتی صورت نگرفته و در واقع ما در نقطهٔ صفر قرار داریم و همه چیز باید از اول شروع شود! بنابراین پس از گذشت زمان طولانی و هدر رفتن آن همه فرصت، خودم به دنبال کارهای اکران فیلم افتادم و تازه آن‌وقت، در نهایت حیرت کشف کردم تعلل ها اتفاقی نبوده و مرکز رویه ای را در پیش گرفته تا جریان نمایش عمومی این فیلم، به هر طریق ممکن به تعویق بیافتد! البته در طول آن زمان تلف‌شده من کم‌ترین تصوری از این جریان‌ها نداشتم و همان‌طور که گفتم آن‌ها هم با اطلاع از کم‌تجربگی‌ام، به راحتی هر کار می‌خواستند انجام دادند. به هر حال وقتی خودم به دنبال کارهای اکران فیلم افتادم، دوباره و طبعاً فرآیندی طولانی را در پیش رو داشتم تا بالاخره بتوانم به پروانهٔ نمایش فیلم برسم.

·این اتفاق کِی افتاد؟

-دقیقاً وقتی برای اولین بار حضور تنها دوبار زندگی می‌کنیم در جشنوارهٔ فیلم شیکاگو اعلام شد، بلافاصله به من اطلاع دادند که به فیلم پروانهٔ نمایش داده شده است.

·یعنی از جشنوارهٔ فیلم فجر چند ماه می‌گذشت؟

هفت‌هشت ماه پس از جشنوارهٔ سال ۸۶، یعنی مهر و آبان پارسال. اما نکتهٔ عجیب‌تر این بود که می‌دیدم به‌رغم کسب این اجازه، همچنان هیچ حرکت عملی برای نمایش فیلم صورت نمی‌گیرد. یعنی در تمامی تماس‌های مکرر با معاونت سینمایی وزارت ارشاد آن زمان، به من گفته می‌شد هنوز تاریخ قطعی اکران فیلم را در برنامه‌شان ندارند.

·در واقع مثل خیلی فیلم های جدی دیگر در نوعی بازی دوگانه قرار داشتید. پروانهٔ نمایش گرفته بودید اما نمی‌توانستید فیلم را نمایش بدهید.

-بله. پخش‌کننده هم می‌گفت تا وقتی معاونت سینمایی موافقت صریحش را اعلام نکند، امکان نمایش فیلم وجود ندارد و از دست آن‌ها هم هیچ کاری ساخته نیست. وقتی این پیچیدگی مبهم‌تر جلوه می‌کرد که هیچ دلیلی هم برای چنین رفتاری اعلام نمی‌شد. سرانجام بعد از مدت‌ها انتظار، به‌زحمت موفق شدیم جلسه‌ای را با مدیریت نظارت پیشین معاونت سینمایی داشته باشیم و هنوز هم نمی‌دانم چه اتفاقی در آن نشست افتاد که ناگهان در پایان جلسه تصمیم‌ها عوض شد و به ما گفتند می‌توانید فیلم‌تان را اکران کنید. این توافق نهایی درست وقتی صورت گرفت که دیگر وارد سال ۸۸ شده بودیم و برنامهٔ اکران فیلم‌های امسال تقریباً بسته شده بود. به اتفاق پخش‌کنندهٔ فیلم ابتدا تصمیم گرفتیم فیلم را در گروه سینمایی آزاد نمایش دهیم. مشغول آماده‌سازی کارها بودیم که گروه سینمایی فرهنگی شکل گرفت و... در نهایت قرار شد فیلم در گروه سینمایی فرهنگی اکران شود، یعنی نمایش در این گروه تنها امکانی بود که پیش‌روی‌مان قرار داشت و هیچ گزینهٔ دیگری نداشتیم.

·خب، حالا می‌توانیم برویم سراغ این سؤال اولیه که طرح فیلم تنها دوبار زندگی می‌کنیم از چه زمانی شکل گرفت؟

-در سال ۷۹ پیشنهادی از طرف یک تهیه‌کننده داشتم تا به کمک او، اولین فیلم بلند سینمایی‌ام را بسازم. طبعاً من هم از این پیشنهاد استقبال کردم و فیلم‌نامه‌ای نوشتم. اما بعد از اتمام آن، یک‌باره احساس کردم آن را نمی‌پسندم و فیلم‌نامه هیچ کششی را در من برنمی‌انگیزد که بخواهم آن را بسازم. در شرایطی که آماده بودن تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار برای تهیهٔ فیلم رؤیای نزدیک به واقعیتی به حساب می‌آمد، چون آن فیلم‌نامه راضی‌ام نمی‌کرد، رفتم و از آن تهیه‌کننده عذرخواهی کردم و به او گفتم متأسفانه الان طرحی را که بخواهم بسازم در دست ندارم. بنابراین ساخت آن فیلم‌نامه پیش از آن‌که شروع شود به پایان رسید. در سال ۸۲ به دیسک حاد کمر مبتلا و مجبور شدم مدتی طولانی را خانه‌نشین شوم. بیماری‌ام آن‌چنان شدید بود که حتی مجوز کم‌ترین حرکتی را هم نداشتم. در آن دورهٔ طولانی خانه‌نشینی، کم‌کم احساس کردم دلم برای کارهایی که قبلاً نمی‌کردم هم تنگ شده. وقتی مجبور باشی زمان زیادی را خوابیده به سر ببری و اجازهٔ نشستن هم نداری، دایماً احساس می‌کنی شوق و ذوق و میل بسیار برای راه رفتن یا حتی فوتبال بازی کردن داری! در چنین حال‌وهوایی بودم و ایده‌هایی این‌چنین احاطه‌ام کرده بودند که رفته‌رفته طراحی‌های اولیهٔ تنها دوبار زندگی می‌کنیم پا گرفتند: این همان میل شخصیت اصلی فیلمنامه برای انجام کارهایی بود که اغلب توانایی و امکان آن‌ها را نداشت. بخش‌هایی از فیلم‌نامهٔ سال ۷۹، یعنی همان فیلم‌نامه‌ای که نهایتاً خودم نپسندیده بودم، در طول آن چند سال همچنان با من بود. آن بخش‌ها بیش‌تر مربوط به دختر یا همان شاهزاده می‌شد که به‌اصطلاح نقطهٔ آغازین ایدهٔ کلی این فیلم‌نامه به حساب می‌آیند. به هر حال حاصل آن چند ماه خانه‌نشینی اجباری، شکل‌گیری داستان این فیلم بود.

·بخش عمده‌ای از داستان فیلم دربارهٔ حسرت‌ها و حرمان‌ها و دغدغه‌های اغلب تحقق‌نیافتهٔ آدمی است که در طول زندگی‌اش هم چندان کامیاب نبوده، و حالا با مرگ زودهنگامش، یادآور اصطلاح جوان ناکام شده است. چرا باید نگاه نظارتی با قصه‌ای چنین شخصی و فردی که البته گاه دارد نسل خود ما را

نمایندگی می کند، این‌قدر مشکل داشته باشد؟ مثلاً تصور می‌کردند چه شرایط اجتماعی ملتهبی را به نمایش می‌گذارد یا مطرح می‌کند که نباید مطرح بشود؟

-قضیه این‌جاست که آن‌ها هیچ‌گاه با شما صریح صحبت نمی‌کنند. آن‌ها پشت درهای بسته برداشت‌ها و تعبیرهای خودشان را دارند و تنها نتیجه را به شما اعلام می‌کنند. اما اگر فضایی برای گفت‌وگو و رودررویی با آن‌ها وجود می‌داشت، قطعاً در خصوص بسیاری از سوءتعبیرها و تصورها، می‌شد به نتایج جدیدی رسید یا اساساً آن‌ها را مرتفع کرد. در واقع هیچ‌وقت و در هیچ مرحله‌ای با من حرفی زده نشد و من تا الان هم به‌درستی نمی‌دانم نگاه و برداشت آن‌ها از این فیلم چه‌گونه بوده است. اما این موضوع در بسیاری از موارد برای خودم هم مایهٔ تعجب بود که چه‌طور یک جریان شخصی یا به گفتهٔ شما نسلی، تا این حد می‌تواند برای دوستان محل سوءتفاهم باشد. البته تصور می‌کنم در همان سیستم نظارتی نگاه‌ها و آرای متفاوتی وجود داشت، چون هیچ‌گاه حکم به حذف هیچ صحنه‌ای از فیلم صادر نشد و فیلم کامل و یک‌پارچه پروانهٔ نمایش گرفت. اما بر مبنای نتیجه‌گیری شخصی‌ام از نوع نگاه‌ها و سلایق‌شان، برای آن‌ها این‌که چه کسی چه چیزی را می‌گوید مهم است، و این مایهٔ تأسف است. یعنی اگر همین حرف‌ها از سوی کس دیگر یا از جایگاه دیگری که مورد شناخت و تأیید آن‌هاست گفته شود، تا این اندازه حساسیت ایجاد نمی‌کند و به راحتی از آن می‌گذرند. بنابراین همین‌قدر که از من هیچ شناختی نداشتند، کافی بود تا روی کارم حساسیت زیادی داشته باشند. این‌که چرا مدت‌ها با اکران فیلمی مخالفت و بعد از گذشت این‌همه وقت، حالا با اکران آن در یک شرایط حداقلی و نمایش در گروه سینمایی فرهنگی موافقت می‌شود، مسألهٔ مبهمی است که هیچ‌وقت نمی‌توانید دلیل منطقی‌اش را پیدا کنید.

·قبلاً هم در نوشته ای علاقه ام را به این وجه فیلم که یک «افسانهٔ رئالیستی» است ابراز کرده بودم. ظواهر فیلم از جنس جریان مشابه سینمای کیارستمی است. اما از جهت دیگر، درست بر خلاف آن سینما که

اصرار بسیار به واقع‌نمایی محض دارد، ریشهٔ قصه در مورد هر دو شخصیت اصلی‌اش کاملاً افسانه‌ای است؛ سیامک، پسری که مُرده و حالا دوباره به زندگی عادی برگشته و می‌خواهد حسرت‌های زندگی گذشته‌اش را به نوعی جبران کند، و شهرزاد، دختری که مدعی است در دنیا و جزیرهٔ دوری برای خودش شاهزاده است. ترکیب این دو شخصیت آن‌قدر برای تماشاگر ایرانی عجیب و تجربه‌نشده است که ممکن است پرسش‌هایش در پایان فیلم به پاسخ نرسند. پرسش‌هایی از این دست که سرانجام این دختر راست می‌گوید یا دیوانه است؟ یا بالاخره این مرد مرده است یا نه؟ نگران پس زدن تماشاگر نبودید؟

-در فیلم قاطعانه گفته نمی‌شود سیامک قبلاً مُرده بوده. این آدم می‌تواند مرده باشد یا نباشد. در همهٔ این سال‌هایی که فیلم نمی‌ساختم، کتاب‌های زیادی خواندم و فیلم‌های زیادی دیدم و به طور کلی جست‌وجویی در مفهوم آثار هنری داشتم. به نظرم لزوماً نباید همیشه در راه‌های هموار و مشخص حرکت کنی، بلکه می‌توانی مسیرهای تازه و پیموده‌نشده‌ای را انتخاب و آن‌ها را پیشنهاد کنی. این خودش می‌تواند جذابیت‌های جدیدی به همراه داشته باشد. معتقدم سینما در زمانهٔ ما در مرزهایی حرکت می‌کند که چنین پیشنهادی، چندان هم دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. یعنی سینمای امروز می‌تواند آن سینمایی باشد که شما به بیننده پیشنهاد می‌کنید، نه لزوماً آن پیش‌فرض‌های اولیه و تجربه‌شده. بنابراین من در آن زمان به تنها چیزی که فکر می‌کردم آن بود که چنین ایده‌ای در آن قالب از پیش‌طراحی‌شده به درستی جا بیفتد، و چندان به این فکر نمی‌کردم که بیننده چه برداشتی از آن خواهد داشت. از سوی دیگر مطمئن بودم این فیلم قطعاً مخاطب خودش را پیدا خواهد کرد. مخاطب و مخاطبانی که با این مفهوم کلی درگیر شوند و آن را باور کنند. یعنی در آن زمان در جایی ایستاده بودم که دیگر فرصتی برای شک‌کردن نداشتم تا بخواهم به واکنش بیننده فکر کنم. چون این فرض را گذاشته بودم که اساساً بیننده با این تعریف ارتباط برقرار خواهد کرد و متمرکز شدم بر این‌که همهٔ داستان را در همین تعریف بگنجانم.

•انگار با این روش به بیننده می‌گویید خود من به عنوان فیلم‌ساز هم همین‌قدر می‌دانم که تو می‌دانی و می‌بینی و می‌شنوی. اما در عوض با شیوهٔ روایت نامعمولی که فیلم دارد، معماهایی در دل جزییات برای بیننده مطرح می‌شود. یعنی اگر فیلم به صورت خطی روایت می شد، آن‌ها اساساً معما نبودند، چون مناسبات علت و معلولی هر چیزی پیش‌تر نشان داده می شد. ولی به دلیل جابه‌جایی‌هایی که در روایت و فیلم‌نامه و بعد از آن‌ها در تدوین صورت گرفته، شما همان پدیده‌های ساده را به معماهای کوچک‌تر بدل می‌کنید. اینها را جایگزین آن معماهای اصلی دربارهٔ هویت و ماهیت دو شخصیت می کنید.

-بهتر است به جای معما بگوییم زمینه‌هایی برای کشف. چون اعتقاد دارم این زمینه‌های کشف می‌تواند برای بیننده حتی بیشتر از دنبال‌کردن عادی داستان فیلم جذاب باشد. این موضوع، یعنی احساس این‌که شما چیزهای تازه‌ای را از ورای مسایل ملموس پیش روی‌تان کشف کنید، چیزی‌ست که همیشه برای خودم جذابیت زیادی داشته. بنابراین در زمان ساخت و پرداخت یک فیلم سعی می‌کنم تا همین روش را در پیش بگیرم. در واقع این‌جا با دو مفهوم سروکار داریم. یکی مفهوم داستان اصلی و شخصیت‌های آن و دیگری مفهوم کشفی‌ست که از ورای تصاویر و حرف‌ها و روابط و حتی فرم ساختار فیلم به آن می‌رسیم. ضمن آن‌که وقتی شما فرم را تغییر می‌دهید، مفاهیم هم از آن حالت سرراست اولیه خارج می‌شوند و هرچه عمیق‌تر جلوه می‌کنند.

•از حرف‌های شما به دو مبحث می‌رسیم که اتفاقاً من همیشه در بحث‌های تئوریک و نظری به آن اشاره می‌کنم. یکی آن‌که وقتی فرم روایت یا حتی فرم بصری پدیده‌ای را تغییر می‌دهیم، این تنها فرم نیست که تغییر می‌کند، بلکه خود مفهوم و آن معادلهٔ حسی تأثیرگذار روی بیننده هم عملاً تغییر می‌کند. مثلاً اگر در یک فرم روایت خطی می دیدیم سیامک پول را به آن شخصیت کارچاق کن (فرزانه ارسطو) می‌دهد و بعد ببینیم این پول برای گرفتن آدرس یا اسلحه بوده، فرق دارد تا وقتی اول رفتن به آن آدرس یا خود اسلحه

دیده شود و بعد از آن صحنهٔ پرداخت پول بیاید. همهٔ این‌ها ـ که من نام‌شان را معماهای کوچک می‌گذارم ـ وقتی در جابه‌جایی‌های زمانی به مخاطب منتقل می‌شوند، فقط به دلیل آن نیست تا گرهی را برایش باز کنند، بلکه در عین حال باعث می‌شود زندگی آن آدم و معلق‌بودنش بین مرگ و زندگی در پروسهٔ زمانی بیش‌تر برای مخاطب جا بیافتد. از این جا به دومین مبحث می رسیم که دربارهٔ فیلم های دارای روایت ناپیوسته همیشه مطرح می کنم: اگر فیلمی وجود داشته باشد که ـ حتی در حد خلاصهٔ داستان ـ بتوانیم قصه‌اش را به صورت خطی تعریف کنیم، احتمالاً به دلیل متفاوت‌نمایی و به شکل بیهوده‌ای غیر خطی روایت شده، و مثالم در این خصوص همیشه فیلم بازگشت‌ناپذیر گاسپار نوئه بوده که بی‌جهت و تنها به دلیل نوعی تظاهر از آخر به اول روایت شده است. اما فیلم ممنتو/یادگاری کریستوفر نولان را هیچ‌وقت نمی‌شود از سر به ته تعریف کرد. به دلیل وضعیت روانی و ذهنی قهرمانش حتماً باید از ته به سر تعریف و روایت شود. تنها دوبار زندگی می‌کنیم هم به اعتقاد من همین طور است. بازنشدن معماهای اصلی مربوط به شهرزاد و سیامک، به همین شیوهٔ روایت متکی است.

-باید بگویم از سخت‌ترین لحظه‌های ساخت این فیلم برایم مواقعی بود که از من خلاصهٔ فیلم‌نامه می‌خواستند و، شاید باور نکنی، می‌ماندم چه‌طور یک خلاصهٔ چندخطی بنویسم! چون در بسیاری لحظه‌هایش جزییات از اهمیت دست‌اولی برخوردار بود و نمی‌شد از آن گذشت. بنابراین چیزی که می‌نوشتی دیگر خلاصه نبود. حتی یادم می‌آید یک‌بار از دوستی خواهش کردم تا خلاصهٔ قصهٔ این فیلم را بنویسد.

•به دلیل آن‌که ساختار روایت در واقع خود قصهٔ فیلم است.

-دقیقاً. و این برایم بیش‌تر از ادبیات می‌آید تا سینما. در ادبیات به دلیل آن‌که شخصیت‌ها را نمی‌بینیم، جای بسیار بیش‌تری برای بازی با فرم هست. مثلاً یک‌باره در فصل پنجم کتاب کشف می‌کنیم فلان آدم همان شخصیتی است که در فصل اول وجود داشته، و چه‌بسا زمینه‌های تغییر در فرم روایی از خیلی پیش‌تر در

ادبیات آمده و تجربه شده‌اند. برای خودم هم اولین جرقه‌های انتخاب این نوع فرم از ادبیات زده شد. شهودی که حداقل خودم بارها در ادبیات مخاطب آن بوده‌ام، برایم حالتی شبیه به جذبه داشته است. از میان نمونهٔ آدم‌هایی که با فرم کار می‌کنند، می‌توانم از ماریو بارگاس یوسا نام ببرم. اولین کتابی که از یوسا خوانده‌ام، «عصر قهرمان» بود و همان اولین کتاب به لحاظ فرم برایم واقعاً جالب بود و باعث شد تا سراغ کارهای دیگرش بروم و رد پای آن کار با فرم را در آن‌ها ببینم. در کار بسیاری از نویسندگان، این بازی با فرم وجود دارد که خود این فرم کم‌کم جا باز می‌کند تا به کشف‌های بزرگ و لذت‌بخش برسد. خود این لذت بخشی و جذابیت برایم اهمیت زیادی دارد.

ادامه در قسمت دوم.