

حوصله فیلم های افسرده حال را ندارم – قسمت دوم

با بهنام بهزادی درباره "تنها دوبار زندگی می کنیم" – قسمت دوم

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : دی ماه ۱۳۸۸

قسمت دوم

این ماجرا مرا یاد بحث جذابی می‌اندازد. در فیلم مستندی درباره فیلم‌سازان مستقل آمریکایی که پیتر باگدانوویچ ساخته، از دیوید لینچ می‌پرسد شما با این بحث که سینما سرگرمی است موافقید یا نه و پاسخ لینچ واقعاً خیلی کلیدی است. چون همه فکر می‌کنند پاسخ لینچ با آن فیلم‌های عجیب و غریبش که ظاهراً تماشاگر را فراری می‌دهند و هیچ وقت پاسخی برای پرسش‌های بیننده ندارد، باید این طور باشد که سینما سرگرمی نیست و باید پیچیدگی‌های تفکربرانگیز داشته باشد، اما لینچ صریحاً پاسخ می‌دهد سینما باید سرگرم کند، ولی روش سرگرم کردن لزوماً و همیشه همان چند روش و شیوه‌ای نیست که تصور می‌کنیم وجود دارند و مثلاً سنت‌های سینمای هالیوود پیش رویمان می‌گذارند. این حرف واقعاً درستی است. همه تصور می‌کنند در پیچیدگی‌های روایی، بیننده ناگهان به جایی می‌رسد که می‌گوید مثلاً من ۲۱ گرم را نمی‌فهمم. در حالی که درست برعکس است. تماشاگر در دفعه‌های بعدی دیدن این فیلم هم در حال کشف است و به همان اندازه سرگرم است. از طرف دیگر، متأسفانه عارضه‌ای گریبان‌گیر بسیاری از فیلم‌سازان ایرانی مدعی جدی بودن شده که دائماً شعار «مرگ بر جذابیت» و هرچه که تماشاگر به دنبال آن است، سر می‌دهند. در چنین شرایطی برای من بسیار مهم است که شما مدام از لذت و جذابیت حرف می‌زنید. یعنی وقتی بیننده با دیدن صحنه رفتن سیامک کنار رودخانه و آتش زدن مینی‌بوس منطق تفاقات بعدی را که قبلاً دیده، کشف می‌کند، این خودبه‌خود لذت‌بخش است. لذتی که به شیوه روایت فیلم برمی‌گردد.

-از این منظر، سرگرمی را به دو وجه تقسیم می‌کنم. یکی آن که تماشاگر در طول دیدن فیلم هم سرگرم شود، یعنی از وقتی شروع به دیدن فیلم می‌کند تا پایان دنبالش کند، و دیگر آن که بعد از دیدن فیلم هم، همچنان با آن مشغول و درگیر باشد. چه بسا به این نتیجه برسد این فیلم ارزش دیدن یک بار دیگر را هم دارد. هر دوی این وجوه برایم واقعاً اهمیت داشتند. وقتی فیلم‌نامه می‌نویسم، کاملاً درگیر یک کار مهندسی

می شوم و روی یک وایت‌برد اجزای فیلم‌نامه را دقیقاً جدول‌بندی می‌کنم. در هر دقیقه از فیلم باید بدانم چه اتفاقی افتاده و تا چه اندازه اطلاعات داده‌ایم. منحنی ریتم فیلم را در مقطع فیلم‌نامه باید مدام جلوی رویم داشته باشم و... به همین دلیل همیشه با یک فیلم‌نامه کاملاً دقیق و منظم سر صحنه می‌روم و معمولاً به‌ندرت پیش می‌آید تا در مقطع فیلم‌برداری یا تدوین فیلم را تغییر بدهم. به همین دلیل هر اتفاقی بیفتد، باید در همان مقطع فیلم‌نامه باشد. یکی از دلایل اصلی در پیش گرفتن چنین رویه‌ای این است که می‌خواهم بیننده‌ام را نگه دارم و او را از دست ندهم. منظورم از نگه‌داری بیننده به نوعی سرگرم و کنجکاو کردنش در طول فیلم است. به همین دلیل همه سعی و تلاشم را روی این گذاشتم تا این اتفاق بیفتد. حالا تا چه حد موفق به این کار شده‌ام دیگر قضاوتش بر عهده تماشاگران فیلم است. اما می‌خواهم بگویم به عنوان سازنده این فیلم چنین ایده‌ای را داشتم و سعی کردم آن را عملی کنم. باید بگویم بیش‌ترین تلاشم در زمان نوشتن فیلم‌نامه و بعد در طول فیلم‌برداری این بود تا فیلم متعادلی بسازم. نمی‌گویم سعی داشتم فیلم خوبی بسازم، چون فیلم خوب ساختن مفهوم مطلقى ندارد، اما در تمامی مراحل ساخت فیلم، سعی داشتم فیلم متعادل و یک‌دست ساخته شود و هیچ جایش نه کم داشته باشد و نه زیاد. این درباره مفهوم خشونت و انتقام‌جویی و مسایلی از این دست هم صادق بود که دقت زیادی در تعدیل آن‌ها داشتم.

به نظرم می‌رسد یکی از جلوه‌های این تعادل، افسرده نبودن فیلم است. فیلم‌هایی که درباره افسردگی ساخته می‌شوند، اغلب خودشان هم سروشکل و رفتار افسرده‌ای دارند. مثل بسیاری از ساخته‌های جیم جارموش یا همین فیلم نفس عمیق، که به اعتقاد من بی‌جهت تنها دوبار زندگی می‌کنیم را با این همه شیطنت و شیرینی، به آن تشبیه می‌کنند. این نوع فیلم‌ها خودشان همه‌چیز را لو می‌دهند. نمونه بارزش انتخاب جارموش برای پایان فیلم قهوه و سیگار است که بین آن همه شخصیت‌های جذاب، فیلم را با آن دو پیرمردی تمام می‌کند که از شدت کهولت، نوعی زندگی گیاهی و نباتی دارند. مسلماً وقتی فیلمات را با این‌ها به پایان

می‌بری، خود افسردگی را عیناً نشان داده‌ای و به سراغ «مفهوم» افسردگی زمانه نرفته‌ای. این دیگر تأثیری روی مخاطب ندارد. به اعتقاد من عناصر زیادی در نیفتادن به این ورطه و رسیدن به تعادل در تنها دوبار زندگی می‌کنیم دخیل‌اند تا فیلم با این که دربارهٔ افسردگی یک دوران و پژمردگی یک نسل است، خودش افسرده حال از کار درنیاید. از جمله انتخاب علیرضا آقاخانی که دائماً در مرزی حرکت می‌کند تا بیننده نتواند به راحتی تصمیم بگیرد که سیامک آدم درب‌وداغانی است یا برعکس، خیلی هم خوش تیپ و خوش صحبت است.

-این فیلم به طور کلی از جنس همان فیلم‌هایی است که همیشه دوست دارم تماشا کنم. یعنی خودم واقعاً حوصله دیدن فیلم‌هایی که به قول شما از اول تکلیف‌شان روشن است و افسرده‌اند را ندارم. از آغاز فیلم برداری مدام به همه می‌گفتم در اطراف‌مان به اندازه کافی همه چیز افسرده هست، دلم نمی‌خواهد در این یک ساعت ونیم هم وقت بیننده را بگیرم تا غمگین‌ترش کنم و بعد هم در یادآوری فیلم احتمالاً افسرده‌تر شود. بنابراین در تمام مدت تلاش فراوانی کردم تا از هرگونه افسردگی و غم‌زدگی رو و افراطی در فیلم پرهیز کنم. البته این تا حد بسیار زیادی به جهان‌بینی‌ام هم برمی‌گردد. از اصلی‌ترین و مهم‌ترین کارهایم برای پرهیز از افسرده شدن فیلم، حتی از شروع فیلم‌نامه، اجتناب از شکل و شمایل‌های ظاهری رایج این نوع فیلم‌ها بود و اتفاقاً برعکس رفتار کردم. مثلاً ایده آن‌که فیلم به سمت نوعی رنگ آبی سرد حرکت کند را از خیلی پیش‌تر مد نظر داشتم، تا بتوانم از جایی که دختر وارد صحنه‌ها می‌شود، کم‌کم گرمایی را به فیلم اضافه کنم. وقتی برای اولین بار آفتاب طلوع می‌کند، طبعاً رنگ‌های گرم در تضاد با زمینه آبی، محلی برای حضور می‌یابند. آفتاب درست لحظه‌ای در می‌آید که می‌گوید «بیا به آفتاب فکر کنیم، اگر با هم به آفتاب فکر کنیم، زورمون زیاد می‌شه و آفتاب درمیاد...» و بعد می‌بینیم آفتاب طلوع می‌کند و در ادامه‌اش همه اتفاق‌ها در نور آفتاب می‌گذرند. تا پیش از این صحنه، همواره هوا ابری‌ست؛ به جز جاهایی که دختر حضور دارد. در آن صحنه‌ها

نور آفتاب هست، اما هنوز فیلم قرار و مداری با بیننده نگذاشته تا توجهی به نور داشته باشد. به همه این‌ها از مدت‌ها پیش فکر کرده‌بودم و می‌خواستم کار را خیلی دقیق پیش ببرم. در پیش‌برد داستان فیلم و در مرحله فیلم‌نامه هم، به طور دایم ذهن‌ام روی این متمرکز بود که برای همه اتفاق‌های داستانی مصداق‌هایی تصویری را جایگزین کنم. بنابراین هر کدام از شخصیت‌های فیلم که می‌توانند بخشی از آن احساس گرما را در آن فضای سرد با خودشان داشته باشند، این حس و حال‌وهوا را در خود دارند. یعنی هر یک از شخصیت‌هایی که به تناسب داستان به شخصیت‌های واقعی و ملموس نزدیک‌تر باشند، به همان نسبت به زندگی هم نزدیک‌ترند و روی همین اصل طبیعی‌ست تا بخشی از گرما را با حضورشان به صحنه‌ها بدهند.

• یکی از این جذابیت‌ها شیطنت‌های آدم‌هاست. در حالی که مثلاً شیطنت دو جوان نفس عمیق با شکستن آینه بغل ماشین‌های پارک شده در کنار خیابان به جای جذابیت، باز بر همان ویرانی و افسردگی آن‌ها تأکید می‌کند، این جا وقتی قرار می‌شود سیامک مینی بوس را بشورد، می‌بینیم که با وجود شوق رمانتیکش به اصطلاح دودره می‌کند و درست شبیه تنبلی‌های عادی یک آدم زنده و زرنگ، فقط جلوی مینی‌بوس را می‌شوید تا صرفاً نمایش تمیزی داده باشد! مجموعه این نشانه‌های کوچک، طنزی را ایجاد می‌کند که در عین حال خیلی هم رئال است، یعنی طنزی نیست که برای یک موقعیت کمیک خلق کرده باشید، بلکه عین زندگی است. مورد دیگر خصلت دیالوگ‌نویسی در این فیلم است. آدم‌ها در فیلم شما بارها جمله‌هایی را به کار می‌برند که می‌تواند به یاد بماند و حتی تیتراژ شود. اما می‌بینیم که در دل زندگی عادی می‌گنجند و از فیلم هم بیرون نمی‌زنند. مثل جایی که شهرزاد با شیطنت درباره یکی از شیطنتهای سیامک یعنی پیشنهاد رفتن به خانه، می‌گوید «ببخشیدا، شما یا خیلی پیه هستین یا خیلی پدرسوخته...» که باز هم می‌تواند تعیین‌کننده نگاه و کشف و دریافتی برای بیننده به شمار آید، اما طوری نیست تا از فیلم بیرون بزند و خودنمایی کند.

-من فیلم‌نامه این فیلم را حدوداً یازده بار کلاً بازنویسی کردم، و در طول همه این مراحل سعی کردم هر چه بیش‌تر دیالوگ‌هایم لحن محاوره به خود بگیرند. به طوری که هنگام فیلم‌برداری، از طرف بازیگر هر چه آسان‌تر ادا شوند. حتماً در طی این بازنویسی‌های متعدد، هر بار دیالوگ‌ها را دست‌کاری می‌کنم. چون معتقدم جدی‌ترین و نامتعارف‌ترین حرف‌ها را می‌شود در بستر گفت‌وگویی اجرا کرد که کاملاً عادی و مثل محاوره‌های روزمره به گوش برسد، و به قول شما از کلیت کار هم بیرون نزنند. این در حرف‌های معمول خودمان هم هست. ما در بسیاری موارد وقتی حرف می‌زنیم، جمله‌هایی را به کار می‌بریم که اگر همان‌ها را به صورت جداگانه بشنویم، مثل کلمات قصار به نظر می‌آیند. ولی وقتی فضایی ایجاد می‌کنید که آدم‌ها در آن فضا و وضعیت بتوانند به طور عادی این‌طور گفت‌وگو کنند، دیگر این دیالوگ‌ها جدا نمی‌ایستند و بیرون نمی‌زنند و کلمات قصار به نظر نمی‌آیند. در صحنه ای، وقتی سیامک می‌گوید «به من میاد مرده باشم؟» شهرزاد جواب می‌دهد «خب، خیلی چیزها به آدم نمیاد، اما هست» و سیامک شروع می‌کند با آن لحن شوخ‌وشنگش پپله کردن که «مثلاً چی؟» و این پرسش را با همان لحن ادامه می‌دهد. در واقع این‌جا انگار در بستر شیب ملایمی از زمینه حرف‌های غیرجدی کم‌کم به گفت‌وگویی جدی می‌رسیم. در همه طول فیلم سعی کردم تا همین لحن را در گفت‌وگوها حفظ کنم و همه‌جا برای رسیدن به جمله‌های خاص و نامعمول از همین تمهید استفاده کرده‌ام. شاید اگر همین جمله‌ها به تنهایی ادا می‌شدند، فوراً خودشان را نشان می‌دادند و از فیلم بیرون می‌زدند، اما وقتی آن‌ها را با حرف‌های عادی و تعارف‌های معمولی همراه می‌کنیم، دیگر خودنمایی نمی‌کنند و در بستر گفت‌وگوها حل می‌شوند. در واقع همان بازنویسی‌های چندین و چندباره فیلم‌نامه باعث شد تا در دیالوگ‌ها به چنین تمهیدی دست پیدا کنم.

• حالا که صحبت از دیالوگ‌ها شد، از انتخاب علیرضا آقاخانی برای نقش اصلی هم بگویید.

همین‌طور از نگار جواهریان بازیگر نقش شهرزاد و مبنای انتخابش؛ که تا چه حد باید به شخصیت یک بچه

امروزی لوس نزدیک می شد و بعد وقتی به آن وجه نیمه افسانه ای می رسید، دیگر نباید شبیه یک دختر امروزی می بود.

-انتخاب علیرضا آقاخانی به حدود یک سال ونیم پیش از شروع فیلم برداری برمی گردد. در آن زمان فیلم نامه را نوشته بودم و چندبار هم بازنویسی کرده بودم و به خوبی می دانستم چه آدمی را برای شخصیت سیامک می خواهم و البته از همان وقت تصمیم داشتم از بازیگر شناخته شده و حرفه ای استفاده نکنم. دلیل اصلی اش این بود که می خواستم چهره آشنایی نباشد و هیچ گونه پیش زمینه ای نداشته باشد. به علیرضا آقاخانی در خیابان شریعتی برخورددم. من در ترافیک گیر کرده بودم و آقاخانی پیاده از جلوی ماشینم رد شد و در همان جا به فکرم رسید احتمالاً همان آدمی است که دنبالش می گردم. در میان ماشین های دیگر کمی بالاتر رفتم و دور زدم و برگشتم و حدود یک ربع او را زیر نظر گرفتم. او وارد فروشگاهی شد و وقتی بیرون آمد، جلو رفتم و بی هیچ مقدمه ای به او پیشنهاد کردم که در فیلم بازی کند. این برخورد اولیه به دیدارهای بعدی و بعدی کشید و در زمان یک سال ونیم تا شروع فیلم برداری رابطه میان ما به نوعی رفاقت بدل شد. به نظر من اساساً این یک ضرورت برای کارکردن با نابازیگر به شمار می رود. چون برای کارکردن با نابازیگر باید به خوبی او را بشناسی و به خصلت ها و اخلاق و حساسیت هایش کاملاً واقف باشی، بدانی او از چه چیزی خوش حال یا عصبانی می شود، از چه چیزهایی به هیجان می آید یا منقلب می شود و از همه کنش ها و واکنش هایش آگاه باشی. گذشته از آن ضرورت، من با علیرضا در همان مدت تا شروع فیلم برداری خیلی کار کردم. از ایستش بگیرد تا راه رفتنش، از حرکات سر و دست و پایش تا نحوه حرف زدنش را عوض کردم تا بتوانم طی یک فرآیند طولانی یک سال ونیمه همه عادت ها و رفتار و هنجارش را به شخصیت سیامک نزدیک و نزدیک تر کنم. مثلاً حرکات و رفتار و کنش های علیرضا به طور طبیعی خیلی تند است، در صورتی که رفتار سیامک باید توأم با نرمش و آرامش خاص خود باشد. در اثر صحبت ها و یادآوری های مداوم و مکرر با او،

رفته رفته و در مدتی طولانی توانستم حرکات علیرضا را تعدیل کنم. دیگر آن که مثلاً علیرضا خیلی خوب راه می رود و من نمی خواستم سیامک به آن خوبی راه برود، بنابراین به شوخی از راه رفتن اش ایراد گرفتم و آن قدر گفتم تا نحوه راه رفتن اش به هم ریخت و من هم همین را می خواستم. یا در یک روند چندین ماهه تلاش فراوانی کردم تا توانستم کم کم حساسیتش نسبت به دوربین را از بین ببرم. طی هفته های اول مرتباً از او عکس گرفتم. بعد رفته رفته در جلسه های دونفره مان یک دوربین ویدئو را هم اضافه کردم و بعد آدم ها را در اتاق جمع کردم تا جلوی رویش بایستند و نگاهش کنند و به این ترتیب توانستم حساسیتش از دوربین را بگیرم. در مورد شهرزاد هم از ابتدا تصمیم داشتم به طور قطع از یک نابازیگر استفاده کنم و در مرحله بعد می خواستم سن و سالش از چیزی که نشان می دهد بیش تر باشد. چون دوست داشتم کنش های این دختر بیش تر حاصل نوعی تفکر باشد نه صرفاً از روی عادت. اما پیدا کردن این دختر رفته رفته به معضلی بدل شد. حدود ۸۴۰ دختر را دیدیم و از بسیاری شان تست گرفتیم و متأسفانه نتوانستیم آن کسی را که مطابق خواسته مان بود پیدا کنیم. این هم خودش یک نکته قابل بررسی است، چون در همان زمان جست و جوی بی وقفه برای یافتن بازیگر این نقش، احساس کردم آن قدر فضای پیرامون مان برای خانم ها شکل و شمایل خاصی به خود گرفته که تقریباً همگی از حال و هوای طبیعی شان خارج و بدل می شوند به آدم هایی که ظاهراً و کمابیش جدی اند و ضمناً در این حالت جدیدشان همگی شبیه به هم هستند.

• و مشکل شان این است که گویا نمی توانند درون و باطن شان را بروز دهند .

- و آن قدر به این شکل و حالت ساختگی ادامه می دهند که دیگر اصلیت شان را از یاد می برند. نکته جالب در میان این تعداد زیاد خواستار بازیگری این نقش، چند نفری به شخصیت مورد نظرمان نزدیک بودند و می توانستند شهرزاد باشند، اما متأسفانه سن شان خیلی کم بود. باز این جا به نتیجه جامعه شناسانه دیگری می رسمیم. یعنی ظاهراً هر چه سن شان بالا می رود و طبعاً تجربه های بیش تری پیدا می کنند، گویا سیستمی به

آن‌ها فرمان می‌دهد تا خودشان را کنترل و سانسور کنند و از آن راحتی فطری هرچه بیشتر فاصله بگیرند و دور شوند. تا پیش از آغاز جست‌وجو برای یافتن نقش دختر، آن را از آسان‌ترین کارهای مان به حساب می‌آوردم، اما وقتی زمان آن رسید که کسی را برای بازی در این نقش پیدا کنم، تازه فهمیدم یافتن آن کسی که می‌خواهم چه قدر سخت است. در همین فاصله روزی به دیدن نمایشی رفته بودم و بعد از پایان نمایش به پشت صحنه رفتم تا دوستی را که دعوت کرده بودم ببینم. در آن‌جا برای یک لحظه به دختری برخوردیم که حرکت رها و آزاد و خاصی را انجام داد. حرکاتی حاکی از نوعی راحتی و رهاشدگی که من به آن «حرکات شهزادی» می‌گفتم. آن خانم با آن حرکات خاصش در ذهنم ماند. در کشاکش جست‌وجو برای یافتن بازیگر نقش شهزاد، به یاد آن شب نمایش افتادم و به دوستم تلفن زدم و سراغ آن خانم را گرفتم. گفت اسمش نگار جواهریان است. وقتی او را دیدم و گفت کارش بازیگری است خیلی جا خوردم چون اصلاً قرار نبود از بازیگر حرفه‌ای برای نقش شهزاد استفاده کنم. حتی همان‌جا به او گفتم شما برای این نقش کاملاً مناسب‌اید، فقط حیف که بازیگر هستید. او در جواب حرف جالبی زد که به نظرم برای انتخابش کاملاً تعیین‌کننده بود. گفت خب، خیال کنید من هم نابازیگرم! گفتم فیلم‌نامه را به او نخواهم داد و حتی خط داستانی را هم تا پایان فیلم‌برداری به او نمی‌گویم، همان‌طور که با دیگران هم همین‌طور را گذاشته‌ام و هر سکانس را تنها نزدیک زمان فیلم‌برداری برای بازیگر شرح می‌دهم. درست بر خلاف انتظارم با خوش‌حالی این شرط را هم پذیرفت و حتی از آن استقبال کرد و گفت این می‌تواند تجربه‌ی جدیدی برایش به حساب بیاید، در صورتی که چنین قراری هیچ‌وقت مورد پذیرش بازیگران نیست، چون ریسک بزرگی محسوب می‌شود. به هر حال او این شرط را پذیرفت و ضمناً من هم از این رویکرد صمیمانه‌اش خیلی خوش‌حال شدم.

از جزییات تکنیکی فیلم بگویید؛ از روش های فیلم برداری یا تمهیدهایی که در نورپردازی به کار گرفتید، مثل دوربین روی دست ولی بدون تأکید و بدون تکان های اغراق آمیز و مزاحم، یا به کارگیری طیف رنگی فیلم و همچنین نورپردازی به شیوه ای که طبیعی به نظر برسد و پرهیز از هرگونه نور اضافه و احتمالاً تزئینی.

از مدت ها پیش، به طور نظری به چنین شکلی از کار فکر می کردم. چون احساس می کردم در بعضی از فیلم ها نوعی لختی وجود دارد که این لختی و سستی مرا خیلی آزار می داد و حوصله ام را سر می برد. در فیلم کیارستمی اگر نوعی تکرار یا زمان هایی که به نظر می رسد زمان مرده اند دیده می شود، این ها به بخشی از رویکرد سینمایی اثر برمی گردد. به عبارت دیگر فرم هایی هستند که خودشان به مفهوم تبدیل می شوند. ولی این را در فیلم های افراد زیادی که دنباله روی آن شیوه بودند نمی دیدم. در واقع در کارهای آن ها این تکرارها و لختی ها تبدیل به مفهوم نمی شوند. به دلیل آزاری که از این تکرارها می دیدم، از مدت ها پیش به این موضوع فکر می کردم که با چه شکلی از کار می شود این لختی ها را حذف کرد. همان وقت فیلم های کوتاهی ساختم و در آن سعی کردم تا حدی مبانی تئوریک این موضوع را آزمایش کنم. البته مقادیری ایراد تکنیکی وجود داشت، ولی در همان ها به تجربه های خوبی رسیدم از جمله آن که استفاده از جامپ کات به مراتب از میچ کات سخت تر است. جامپ کات شامل اصول و مبانی خاص و چند قاعده کلی است. در واقع آن ها را کشف کردم و از همان وقت تصمیم داشتم همین فرم را به شیوه صحیح در یک فیلم اجرا کنم. برای رسیدن به آن فرم و شکل از تدوین، نمی توانستم از دوربین ثابت استفاده کنم، و از سوی دیگر دوربین روی دست و متحرک هم به حس این آدم نزدیک تر بود و هم به خودم کمک می کرد تا به شکل واقعی و مستندگونه ای نزدیک بشوم و در نهایت همان طور که اشاره کردم برای آن شکل از مونتاژ مناسب و حتی ضروری بود. درباره رنگ و نور حاکم بر صحنه باید از خانم منصوره یزدانی، طراح هنری فیلم، یاد کنم که بخشی از ایده و اجرای

صحنه‌ها با ایشان بود و به خصوص در زمان فیلم‌برداری سر صحنه، نوع استفاده از رنگ‌ها به طور بسیار دقیق رعایت شد. چون ما از هیچ فیلتر و نور ویژه‌ای استفاده نمی‌کردیم، بخش عمده‌ای از فضای هر یک از پلان‌ها به طور کامل ساخته و پرداخته شده است. حتی در صحنه‌های خارجی و عبوری در همه مسیر دوربین، همه رنگ‌ها به شدت کنترل شده و جایی که لازم نبوده رنگ گرم به چشم بخورد، همه آن‌ها پوشیده شده تا حتی یک لکه رنگ اضافه در داخل قاب فیلم به چشم نخورد و توی ذوق نزند. این کنترل رنگ و نورها بر کلیت فضای فیلم حاکم است. درباره فیلم‌برداری و نورپردازی قرار بود با یک دوست فیلم‌بردار کار کنیم و ماه‌ها با هم حرف زدیم و حتی آزمایش‌های متعددی در مکان‌های مختلف با دوربین انجام دادیم. اما متأسفانه نزدیک به آغاز فیلم‌برداری، مشکلی در ناحیه کمر برایش پیش آمد و نتوانست کار را ادامه بدهد. به همین دلیل مجبور بودیم به سرعت فیلم‌بردار دیگری را جایگزین کنیم. حتماً به دلیل استفاده زیاد از دوربین در این فیلم، نیاز به فیلم‌برداری داشتیم تا از عهده انجام کار برآید. چون کار با دوربین، به خصوص وقتی روی دست باشد کار بسیار سختی است و توانایی فیزیکی فراوانی می‌خواهد. در نهایت آقای بایرام فضلی برای این کار برگزیده شد.

* با چه دوربینی فیلم می‌گرفتید؟

- با BL۲ کار می‌کردیم، و به دلیل آن‌که خودم فیلم‌برداری خوانده بودم، کارم تا حد زیادی با فیلم‌بردار و دوربین آسان‌تر بود. چون دیگر فرصتی تا شروع کار باقی نمانده بود، من فقط توانستم صحبت بسیار کوتاهی با آقای فضلی داشته باشم و عکس‌های زیادی را که از لوکیشن‌های مختلف، با رنگ‌ها و نورهای مناسب این فیلم گرفته بودم به او نشان بدهم تا با کلیت فضای فیلم آشنا شود. نزدیک کردن فیلم‌بردار به فضای کار برایم چندان مشکل نبود و به دلیل آشنایی‌ام با دوربین و وسایل فنی و عملی، زبان همدیگر را بهتر

و راحت تر درک می کردیم. در ضمن قرار شد در همه مکان های خارجی از نگاتیو تنگستن استفاده کنیم تا رنگ فضاهای بیرونی به طرف آبی متمایل شود.

از بایرام فضلی پیش تر چند فیلم برداری خوب، که زمینه های آبتیره داشته، دیده بودم، مثل یکی از کارهای خودش به نام چاه، اما واقعاً انتظار نداشتم با این تسلط از عهده فیلم برداری فیلمی مثل تنها دوبار زندگی می کنیم که به لحاظ بصری زمینه و فضاهای رئال دارد به درستی برآید. گاهی فکر می کنم به دلیل آن که در ایران متأسفانه ملاک شناخت آدم ها به جای کارشان شخصیت شان است، آدم هایی مثل بایرام فضلی به دلیل شخصیت ساده اش هنوز به آن جایگاهی که توانایی اش را دارد، نرسیده است.

-بخشی از این موضوع به رویکرد کارگردان های مختلف هم مربوط می شود. اساساً بایرام کسی نیست که زیاد اهل گپ و گفت وگو و تحلیل باشد. کارگردان ها به طور معمول دوست دارند با فیلم بردارشان حرف بزنند و به نظریه و تحلیلی یکسان با او برسند، یا مثلاً از فیلم بردارشان انتظار دارند پیش از آن که با فیلم صحنه به صحنه درگیر شود، با کلیت کار رابطه برقرار و به عنوان فیلم بردار احتمالاً ایده ها و المان های جدیدی به فیلم اضافه کند. به گمان من، دست کم در این فیلم، به دلیل آن که فشار کار با دوربین خیلی زیاد بود، برای فیلم بردار مهلتی برای ابراز این گونه ایده ها باقی نمی ماند ولی در عوض بایرام ریسک پذیری هایی دارد که شاید فیلم بردارهای دیگر یا اساساً زیر بارش نروند یا بسیار با احتیاط به چنین کارهایی نزدیک شوند. مثلاً نخستین باری که با هم برای دیدن دکور خانه سیامک رفتیم و وقتی فضای نوری آن جا را دید، با نگرانی از من پرسید واقعاً می خواهی با همین نور کم در این جا کار کنی؟ و وقتی گفتم حتماً می خواهم در همین شرایط کار کنم، گفت این کار خیلی سختی است و ممکن است آبرویم به عنوان فیلم بردار برود، اما این کار را می کنم. من به شوخی گفتم اگر کار خراب شد، می توانی همه تقصیرها را متوجه کارگردان کنی و بگویی او اصرار داشت تا

به همین صورت فیلم برداری کنم. به هر حال تا روزی که با هم برای دیدن راش ها رفتیم، او دلواپس نتیجه کارش بود و بعد از دیدن آن ها تازه خیالش راحت شد.

• سکانسی در این فیلم هست که من آن را از حیث نور و فیلم برداری دوست ندارم. اتفاقاً تصور می کنم برای خودتان و به لحاظ فیلم نامه، این سکانس باید سکانس کلیدی و مهمی محسوب شود و اساساً یکی از دلایل علاقه ام نسبت به فیلم، آن حسرت دهه شصتی خاص است که در این سکانس و در دیالوگ هایی مثل «عاشقی کردن بلد نبودیم...» بیش از هر جای دیگری خودش را نشان می دهد. منظورم سکانس توی مینی بوس است و حرف هایی که بین سیامک و خانم دکتر احمدی ردوبدل می شود. به نظرم این فصل بیش از اندازه روشن از آب درآمده و این روشنایی اغراق شده به کار لطمه زده است. دلیل این نقیصه چه بوده؟ شاید فکر کردید این صحنه رمانس را دیگر زیاد تاریک نکنید!

- نه، اتفاقاً دلیل خیلی ساده ای باعث این مسأله شده. آن صحنه تنها جایی است که زاویه دوربین ما از جلو و روبه روی مینی بوس است. در حالی که به طور معمول و در صحنه های دیگر مینی بوس، پلانها از توی ماشین فیلم برداری می شوند. بنابراین برای فیلم بردار شرایط بسیار سختی را ایجاد می کرد و خودم احساس می کنم بایرام کنترل چیزهایی را از دست داد. حتی خودم هم به دلیل محدودیت جا، نمی توانستم هیچ احاطه ای روی دوربین داشته باشم تا دست کم اندازه و کیفیت نماهایم را چک کنم. چون جلوی راننده و بین شیشه، به زحمت خود فیلم بردار و دوربین روی شانه اش جا گرفته بودند. با آن که تمهیدهایی هم اندیشیده شده بود و توسط لوله ای دوربین را تا حدی روی سقف مینی بوس مهار کرده بودیم، بایرام فشار فیزیکی بسیار زیادی را تحمل کرد.

• چه اصراری بود که حتماً از آن زاویه کار شود؟ چرا مثل سکانس های دیگر از داخل فیلم برداری

نکردید؟

- ما یک پیش فرض اولیه داشتیم که اگر امکانش باشد، همهٔ سکانس‌های مربوط به مینی‌بوس را از همان زاویه بگیریم و این را پیش از شروع فیلم‌برداری آزمایش هم کرده بودیم. بعد از آن آزمایش، بایرام به من گفت فیلم‌برداری از آن زاویه عملی است و کار سختی نیست. ولی وقتی رسماً فیلم‌برداری شروع شد و کاری که برای چندساعت پیش‌بینی شده بود، تبدیل به چند روز فیلم‌برداری و کار مداوم شد، متوجه شدیم درست برعکس، کاری بسیار سخت و اساساً به شیوهٔ صحیح، شدنی نیست. به همین دلیل برای سکانس‌های دیگر مینی‌بوس کاملاً جای دوربین را تغییر دادیم.

* آن سکانس قربانی شد تا بقیهٔ سکانس‌ها به سلامت نجات پیدا کنند. دربارهٔ موسیقی فیلم هم کمی صحبت کنیم. حسین علیزاده از آهنگ‌سازانی است که وقتی فیلم‌سازی سراغش می‌رود، سوای جنبه‌های مربوط به دانش و سواد و تجربه‌هایش، به دنبال ساختن آهنگی از جنس موسیقی معمول و توصیفی خاص سینمای ایران نیست. توصیفی از این جهت که در کنار صحنه‌ها در عین حال انگار آن‌ها را شرح هم می‌دهد و اعلام می‌کند این صحنه غم‌انگیز یا شاد و مفرح است! علیزاده بیش از توصیف تا حد زیادی فضا سازی هم می‌کند. موسیقی فیلم شما کیفیتی دریغ‌آمیز و بسیار زیبا دارد و در عین حال گویی مثل نوعی زیرصدا در حال فضا سازی و رنگ‌آمیزی صحنه است. دقیقاً نمی‌شود گفت روی کدام صحنه و با کدام حس و حال و هوا باید بنشینند و حالتی کلی دارد

- من با آقای علیزاده در مراحل نوشتن فیلم‌نامه، دربارهٔ این فیلم حرف زدم و ایشان نهایتاً فیلم‌نامه را هم خواند. چون شخصاً به نگاه هنری و هنرمندانه‌اش خیلی بیش‌تر از یک موسیقی‌دان صرف اعتقاد دارم، سعی داشتم با ایشان صحبت کنم و در چگونگی همان فیلم‌نامه هم نظرهایی می‌داد که بسیاری از آن‌ها برایم جالب توجه بود. در زمان فیلم‌برداری مثلاً وقتی کمانچه می‌زدند خودشان زحمت کشیدند و سر صحنه آمدند و حرکات دست‌های بازیگران را روی سازها تصحیح کردند و همچنین بعدها در مراحل مختلف تدوین با ما

همراه بودند. وقتی هنگام تدوین نظرهایی می داد، واقعاً نظرش برایم خیلی ارزشمند و زیبا بود. به آن‌ها گوش می کردم و بسیاری از آن‌ها را انجام می دادم. وقتی کارها به پایان رسید و به مرحله موسیقی رسیدیم، آقای علیزاده دیگر به طور کامل در جریان فیلم نامه قرار داشتند، با این حال جداگانه در چندین جلسه با ایشان صحبت کردم. موسیقی این فیلم از چند بخش تشکیل می شد. یک بخش را فقط به ایشان گفتم که چه می خواهم و ایشان رفت و به طور مطلق موسیقی را ساخت و آورد. در مواردی مثل همان صحنه کمانچه، به نظرم می رسید موسیقی اولیه زیاد روی تصویر نمی نشیند. اما بعد از شنیدن موسیقی آقای علیزاده روی فیلم، به این نتیجه رسیدم که به طور قطع بهترین موسیقی ممکن برای این صحنه است. در بخش دیگری مثل موسیقی تیتراژ پایانی به شکل کلی با هم حرف زدیم و ایشان آن قطعه را ساخت که به اعتقاد من کار بسیار زیبایی درآمده. در مرحله دیگر موتیف های مختلفی با زمان های مختلف به من دادند تا در جاهای گوناگون از آن‌ها استفاده کنم و به من اجازه دادند تا مطابق زمان های بلند و کوتاه در زمان میکس آن‌ها را جابه جا و ترکیب کنم. همین طور قطعه های بخش های متفاوت که الان وقتی می شنوی راحت و ملموس به گوش می رسند، در زمان انتخاب و گزینش آن‌ها در مرحله میکس به این نتیجه رسیدم که کار گزینش موسیقی به معنای واقعی کلمه کاری سهل و ممتنع است.

• به عنوان آخرین سؤال باید به مسأله غیبت این فیلم در بخش مسابقه اصلی جشنواره فیلم فجر همان سال ۸۶ اشاره کنم. فیلم را در بخش مسابقه فیلم های اول و دوم نشان دادند و در آن جا هم به راحتی آن را ندیده گرفتند و جایزه ای نصیبش نشد. اما به عقیده عدّه خیلی زیادی، تنها دوبار زندگی می کنیم بهترین فیلم یا دست کم یکی از دو فیلم برتر آن سال جشنواره (در کنار به همین سادگی) به شمار می رود. از آن اتفاق تا ماجرای جشنواره فیلم شهر که ترجیح می دهم خودتان تعریف کنید، فیلم با بی مهری های زیادی روبه رو شد که ارتباطی با سلیقه و گزینش داوران نداشت و برعکس به نگاه رسمی حاکم بر سینما برمی گشت. در

ضمن نسل ما به آن عارضه برخورد دایی جان ناپلئونی نسل قبل دچار نیست که مدام هر حرکتی را توطئه می‌انگارد و به همین دلیل متوقف می‌شود و درجا می‌زند، مثل بسیاری از فیلم‌سازان شناخته‌شده که اگر کاری هم می‌کنند، در واقع در همین توهم توطئه متوقف‌اند. نسل ما به این معضل گرفتار نشده و به همین دلیل میزان اعتراض‌ها و واکنش‌های شما نسبت به این مسأله، خیلی کم‌تر از تصویری است که انتظار می‌رود. دلیل این رویکرد را هم اگر می‌خواهید شرح بدهید.

-به گمان من، هر کدام از ما وظایفی داریم که دست‌کم برای خودمان یا در یک سیستم تعریف شده است. سیستم نظارتی آن زمان لابد برای خودش این وظایف را تعریف‌شده می‌دید. آن‌ها کار خودشان را در تعاریف‌شان انجام می‌دادند که احتمالاً کار مفید و مؤثر و مقدسی بود و درها برای گفت‌وگو همواره بسته بود. من هم باید کار خودم را می‌کردم و دوست نداشتم تا وارد هیاهوها بشوم، چون اعتقاد دارم اگر حرفی داشته باشم، باید آن‌ها را در کارها و فیلم‌ها مطرح کنم. البته نسبت به این موضوع سعه صدر زیاد و خیلی بیش‌تر از حد خودم نشان دادم. به خصوص وقتی می‌دیدم بخش بزرگی از توهم‌های موجود نسبت به مفاهیم فیلم، خودش دایی جان ناپلئونی است! این شاید نوعی زورآزمایی را می‌طلبد که ترجیح دادم ساکت بمانم و معتقدم قطعاً آینده به قضاوت خواهد نشست. مثال ساده و خوبی در این‌جا مصداق پیدا می‌کند: «زمستان می‌گذرد و روسیاهی برای ذغال می‌ماند.» اتفاق‌های عجیبی برای این فیلم پیش آمد. بنا به گفته یکی از هیأت داوران همان سال جشنواره فجر، مدیر وقت بنیاد فارابی در همان مسابقه فیلم‌های اول و دوم هم شخصاً پیشنهاد کرد این فیلم حتی نامزد همان جایزه هم اعلام نشود. و از آن عجیب‌تر، شاید به دلیل همان سوءتعبیرها مدتی قرار بود فیلم اساساً و تحت هر عنوانی در جشنواره فجر آن سال شرکت نداشته باشد، ولی با میانجی‌گری چند نفر از خودشان که نسبت به دیگران نگاه فرهیخته‌تری به کل مقوله سینما داشتند، دست‌کم فیلم در همان حد در جشنواره نمایش داده شد. این اتفاق در جشنواره فیلم شهر هم تکرار شد و به‌رغم آن‌که هیأت داورانش

از میان آدم‌های برجسته و فرهنگی گلچین شده بودند، به گفته خود داوران، آن‌قدر از طرف معاونت وقت نظارت و ارزش‌یابی به آن‌ها فشار آمد تا باعث شد به طور کلی از فهرست فیلم‌ها حذف شود و به این ترتیب از شرکت فیلم در این جشنواره جلوگیری شد. این در شرایطی بود که هیأت داوران جشنواره با اکثریت مطلق آرا تنها دوبار زندگی می‌کنیم را به عنوان برنده اصلی بخش مسابقه جشنواره انتخاب کرده بودند. البته بعداً قضیه به نوعی «کی بود؟ کی بود؟ من نبودم!» بدل شد، اما ماجرای فشار از بالا همچنان به قوت خودش باقی ماند. و همچنان در هیچ کدام از آن مقاطع هیچ‌گاه دلیلی گفته نشد.

در واقع انگار دوستان خودشان دارند اعلام می‌کنند به جای هرگونه بررسی هنری در جشنواره، قرار است مواضع مطلوب و مورد قبول هر دوره معاونت سینمایی را به اطلاع عموم برسانند و اعلام کنند که امسال فیلم و فیلم‌ساز مورد تأیید ما فلان فیلم و فلان کارگردان است!

-درست به همین دلیل تصمیم گرفتم از این پس کارهایم را در هیچ کدام از جشنواره‌های داخلی شرکت ندهم و در صورت شرکت آن‌ها بنا به احترام مخاطبان دست‌کم از شرکت در مسابقه پرهیز کنم. چون این مسابقه نیست بلکه نوعی مراسم تشریفاتی است که با شکل و شمایل جدی برگزار می‌شود. در پایان می‌خواستم به موضوعی اشاره کنم که در مسیر گفت‌وگو فراموشش کردم؛ در مملکت ما همیشه از نسل جوان فیلم‌ساز و فعالیت‌های‌شان صحبت می‌شود. اما من می‌خواهم صریحاً بگویم این تنها نسل جوان فیلم‌ساز نیست که فعال است. در فیلم من تعدادی از جوان‌ها در بخش‌های مختلف فیلم شرکت داشته‌اند که با اعتماد و اتکا نسبت به آن‌ها کارهای فیلم به انجام و نتیجه رسید. من به عنوان کارگردان تنها سازنده فیلم نیستم، بلکه افراد زیادی روی فیلم تأثیر مستقیم و غیرمستقیم دارند که همگی جوان‌اند. مسن‌ترین آدم گروه، آقای یدالله نجفی بود که پنجاه‌وپنجاه ساله است و دیگری آقای حسین علیزاده بود و به طور کلی همه افراد گروه ما زیر چهل سال سن داشتند، مثلاً عکاس فیلم هجده ساله بود. می‌خواستم روی این موضوع تأکید کنم که

جوان‌های زیادی در این فیلم تأثیرگذار بودند و خواسته‌های من با تلاش‌ها و جسارت‌های آن‌ها توانست
مصدق عینی به خود بگیرد. اگر طراح صحنه یا تدوین‌گر و صداگذار، آن جسارت کافی را نداشتند، این فیلم
نمی‌توانست به صورتی که می‌خواستیم و می‌خواستیم ساخته شود.