

# هر مهاجم بیرونی در ابتدا زائیده ذهن ماست – قسمت دوم: به عنوان منتقد

با بهرام بهرامیان درباره "آل" – قسمت دوم: پوریا به عنوان منتقد

زمان انتشار: تیر ماه ۱۳۸۹

چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

## قسمت دوم

در این گفت و گو که چند ماه بعد از آغاز اکران فیلم "آل" انجام شد، در دو نقش مختلف با کارگردان آن به بحث پرداختم: یک بار در نقش بازنویسی کننده فیلمنامه؛ و دیگری در نقش منتقد. در هر دو نقش، حتماً جاهایی خواسته یا ناخواسته وارد نقش دیگر هم شده ام و شرح شکل گیری فیلم را با نگاه انتقادی ام به آن، درآمیخته ام. بنابراین، حتی بخش حاضر که "در جایگاه منتقد" رو به روی بهرامیان نشسته ام، خالی از نگرش اشخصی و اقرارگرانه از منظر فیلمنامه نویس، نبوده است.

- دو: به عنوان منتقد

- می خواهم موارد مشخصی را مطرح کنم که هم در دیالوگ ها و هم در تصاویر فیلم، به دلیل همین لحن «گذرنده و رونده»، گاه به طور کامل مورد غفلت واقع می شود و چون تمام این جزئیات در شکل دادن روایت به هم ربط دارند، این غفلت به دورماندن بیننده از اصل و اساس قصه می انجامد...

- قبل از این که موارد را مثال بزنی، من این را بگویم که درست، ما عمداً بر شیوه گذرا روایت کردن تکیه کردیم. ولی در برخی موارد واقعاً بی دقتی و کم توجهی اتفاق می افتد و درنیافتن جزئیات و روایت توسط این بیننده را دیگر نباید به شیوه ما ربط داد. این حرف من ممکن است باعث ناراحتی بشود، ولی باور کن ۹۰ درصد منتقدان از این تماشاگران کم توجه به حساب می آیند. من وقتی با خیلی ها حرف می زنم و می بینم نکات ساده داستان مثل این که مادر سینا هم سر زایمان او از دینا رفته و سینا همیشه فکر کرده آل او را برده، به خاطر گذرا بودن دیالوگ اول بچه ها بعد از تیتراژ فیلم، متوجه نشده اند، در این مورد

اطمینان پیدا می کنم. در حالی که در جلسات نمایش فیلم در فرهنگسراها یا دانشگاه ها، تماشاشگری که خودش احياناً فقط خواننده نوشته های منتقدان است، چنان نکات ریزی را دیده بود که باورم نمی شد...

- البته این را به عنوان یک منتقد بگویم که همیشه این نقد را به کلیت فضای نقد چه در ایران و چه در جهان دارم: گاه ما چنان در رویارویی با فیلم در پی فرمول های معمول نقادی هستیم که توجه به جزئیات جاری داستان را فراموش می کنیم. اصطلاحاً می گویم چنان در پی کشف لایه های دوم به بعدیم که لایه اول یعنی عینیات داستانی را نمی بینیم. این بحث در مورد شوکران افخمی هم از زبان خود او مطرح می شد که منتقد از رد کردن چراغ قرمز توسط مهندس بصیرت (فریبرز عرب نیا) به این تعبیر می اندیشید که «دارد خط قرمزهای جامعه را می شکند و می گذرد»؛ در حالی که بیننده عادی به لایه اول داستان یعنی این که طرف بعد از اوکی گرفتن، عجله دارد که زودتر به خانه و خلوت برسد، توجه می کرد. در مورد آل، آن چه ذهن منتقدانه به دنبالش می گردد، قواعد ژانر و فرمول های آن است که با توجه به غلط فهم شدن فیلم بر اثر تبلیغات قبلی آن، یعنی این که منتقد هم به جای تریلر روانی آن را با قواعد وحشت می سنجد، این مسیر بررسی قواعد کاملاً بیراهه است.

- خوب نتیجه اش می شود این که بعضی حتی متوجه حضور الهه در ارمنستان از همان بدو ورود سینا و فریبا نشده اند، عینک الهه را روی میز ناهارخوری خانه ندیده اند، نشنیده اند که سینا شماره اتاق لهه را در هتل بلد است و این نشان می دهد که پیشتر آدرس گرفته تا به آن جا برود و نمی دانیم رفته یا نه...

- والبته با دیالوگ خود الهه که به کنیه می گوید «یه بار اومدی این جا، اونم این جوری؟» می فهمیم که سینا قبلاً نرفته...

- بله، ولی کسی که شماره اتاق را از زبان سینا نشینده باشد، به این دیالوگ هم توجهی نمی کند.

- ولی تمام این موارد هم تقصیر بیننده نیست. مثلاً دو جمله کلیدی فیلمنامه در سکانس پیش از گم شدن فریبا، هم آن جا که فریبا می پرسد «دارو هامو گرفتی» و هم وقتی سینا در جوابش می گوید «آخ، یادم رفت»، به دلیل نفس همراه با گریه اولی و «آخ» گفتن دومی، درست شنیده نمی شوند و اطلاعات لازم به بیننده منتقل نمی شود. شاید به خاطر همین پنهان ماندن برخی اطلاعات کلیدی است که برخی مثل فریدون جیرانی می گویند فیلم قصه ندارد! یعنی این همه روابط بین الهه و سینا و فریبا و آلوارت، آن پسزمینه های مربوط به زندگی خانوادگی ساموئل و همسر عجیب اش لیلین (سونیا کاتوزیان) که ساموئل را از نقش صرف «رابط» خارج می کند و این تودرتو شدن کابوس ها و بعد به واقعیت پیوستن شان، به نظرشان قصه نیست.

- ولی حتی اگر آن صحنه بیرون رفتن سینا برای دارو گرفتن، آن هم بدون بردن موبایل که در آن شرایط پرشتاب طبیعی است، این طور باشد که تو می گویی، نمای بعدی که داروخانه را نشان می دهد، گویای موقعیت است. بله، من این را قبول دارم که فیلم بیش از حد بدون تأکید است. اما این کار علاوه بر آن که دلایلی داشت که گفتم، باید تماشاگر را هم به دقت بیشتری وامی داشت. در مورد بحث قصه نداشتن، خب اگر مورد مشخص فریدن جیرانی و آن نظرش را در نظر بگیریم، موضوع روشن است. سلیقه کارگردانی جیرانی این است که قصه با حادثه شروع شود. برای همین می گوید تا پیش از گم شدن فریبا، قصه ای شکل نمی گیرد یا اتفاقی نمی افتد. آل فیلمی با ساختار جستجو نیست که از نقطه عطف اولش فریبا گم شود و تا انتهای دنباله پیدا کردن او باشیم. چنین فیلمی حتی اگر بخواهد به مسائل درونی بپردازد هم باز از طریق جلوه های بیرونی به آن می رسد...

- مثل یکی از فیلم های مهجور ولی درخشان پولانسکی یعنی دیوانه وار که از ده دقیقه نخست با گم شدن همسر دکتر واکر (هریسون فورد) در پاریس شروع می شود.

- در حالی که آل درباره گم شدن و پیدا شدن یک زن باردار نیست، درباره مراحل است که ذهن بیمارگونه شوهرش ناخودآگاه برای قربانی کردن او طی می کند. در حالی که ظاهراً انگیزه اش مراقبت است. به طور کلی طبق یک تعریف کلاسیک غربی که با زمینه های فولکلوریک ما هم می خواند، حکایتی که اول، وسط و آخر داشته باشد، قصه است. بنا به این تعریف، نمی توان گفت فیلمی «قصه ندارد». اما ممکن است بگوییم فیلمی در انتقال قصه اش الکن بوده. در این صورت، سه دلیل می تواند وجود داشته باشد. نخست این که خصوصیات شخصیت ها به بیننده معرفی نشود و قصه به همین دلیل، الکن بماند. من تا امروز به غیر از همان تماشاگران نادقیق که گاهی حتی متوجه ارتباط دوستانه الهه و آلوارت نمی شوند چون هیچ وقت آن دو را با چشم خودشان کنار هم نمی بینند، نشینده ام و نخوانده ام که کسی خصوصیات شخصیت های اصلی آل را دریافته باشد. دوم این است که شخصیت های فیلمی در جریانی فعال قرار بگیرند، اما خود آن جریان فعال روشن نباشد. مثلاً وقتی می بینیم عده ای دارند به سمتی می روند، اما این مقصد و دلیل دویدن آنها مشخص نیست. این مدل، فیلم را به طرف نوعی بی هدفی می برد و باز در مورد آل این به هیچ وجه وجود ندارد. شکل سوم قصه الکن این است که نتوانیم آن را جمع بندی کنیم. وقتی که بساط قصه هنوز پهن است و ناگهان بدون جمع شده، همان طور رها می شود. این هم در فیلم ما با این همه زمینه چینی برای سکانس پایانی و درآمدن از توهمات سینا اتفاق نمی افتد .

- حتی اگر این دیالوگ آخر فیلم از زبان الهه که می گوید «می تونین بازهم بچه دار شین» در سینمای آمریکا مترادف با «دنباله» داشتن فیلم و آنونس دادن برای قسمت دوم آن است، در اینجا به تماشاگر این حس را می دهد که وای، اگر اینها بخوانند باز بچه دار شوند، باز این مرد چه بلاهای روحی و جسمی

دیگری بر سر زن خواهد آورد. یعنی پایان با ظاهر امیدوارکننده این جمله، در تضاد است و در باطن، تلخ و حتی تهدیدآمیز به چشم می آید .

- بخشی از این تقسیم بندی ها البته به تأثیر متأسفانه غلط تعالیم سید فیلد در ایران بر می گردد. این که درگیری تدریجی ما با عوالم ذهنی سینا از برخی نظرها قصه به حساب نمی آید، نتیجه همان نگاه سید فیلدی است که فکر می کند باید هر مسیر روایی را با نقاط عطفش سنجید. در نتیجه، چون از اول می بینیم و می فهمیم که در کابوس های سینا هستیم، فکر می کنیم تغییر مسیری رخ نداد پس قصه نداریم. نمی دانم مثلاً با این معیارهای محدود قضاوت سید فیلدی، فیلمی مثل چهار ماه و سه هفته و دو روز چه طور ارزیابی می شود. با متر سید فیلد، این فیلم روی آب است. یا فیلم روبان سفید هانکه که اصلاً مسیر مستقیمی را پی نمی گیرد تا بخواهیم نقاط عطف آن را تشخیص بدهیم .

- البته من معتقدم که تئوری سید فیلد را می توان برای انواع دیگری از زمان بندی و نقطه گذاری مقاطع مختلف در فیلمنامه، گسترش داد. حرف های خودش محدودکننده است، اما تئوری به خودی خود قابلیت این را دارد که عناصر ایستاتر از حادثه هم جای نقطه عطف را بگیرند و به این ترتیب، تئوری حتی برای فیلم هایی با ساختار صد در صد غیرخطی و ناپیوسته و فضای ذهنی مثل هشت و نیم فلینی هم جواب می دهد.

- اما بگذار از این بحث فراتر برویم. دوستانی که در مورد آل از این دست نکات مطرح می کنند، البته باسوادتر از آنند که تفاوت ساختار این فیلم با آن فرمول های سید فیلدی را تشخیص ندهند. پس چرا اساساً این بحث ها مطرح می شود؟ ریشه اش به کجا برمی گردد؟ خب علی معلم آدمی است که با صراحت همیشگی اش سال ها همه را نقد کرده. از هیچ ضعف و لکنتی چه در دستگاه اجرایی چه در فیلم ها و جریان های فیلمسازی در سینمای ایران به راحتی نگذشته و به اصطلاح عام، چوبش به تن خیلی ها

خورده است. آل فرصتی داد تا دوباره همه بتوانند خود او را نقد و بررسی کنند. میزان صداقت آدم ها، میزان انعطاف شان و این که چه قدر سعی کرده اند فیلم را از علی معلم جدا کنند و جدا ببینند، در موارد مختلف با هم فرق می کند. به هر حال زمان در این موارد به خوبی قضاوت خواهد کرد. در مرحله بعد، حضور خود تو به عنوان کسی که پرچم به دست بعضی فعالیت های پر دردسر در عرصه نقد بوده، از زرشک زرین تا بحث بر سر فیلم های اخیر بیضایی و میلانی و ده نمکی و سهیلی که هر کدام یک جهت و یک قالب دارند اما تو سر هیچ کدام کوتاه نیامده ای، باز به ضرر فیلم تمام می شود. به خصوص از این جهت که دائم به خود فضای نقد هم نقد داری. طبعاً همه می خواهند بگویند تو که آن حرف ها را می زدی، حالا مگر خودت چه کار کرده ای؟

- به هر حال همه اینها به این برمی گردد که با پسزمینه ساعت شنی و آن اختلاف فاحش سطح تکنیکی اش با تلویزیون ما، و بعد با آمدن اسم ماها به عنوان مدعیان سواد و دانش سینمایی و تحلیلی، این که فیلم در نهایت شاهکار از آب درنیامد و فقط قابل قبول شد، برای خیلی ها سرخوردگی ایجاد کرد و نمی توان به آنان خرده گرفت. در مورد حذف شدن سه کابوس در نسخه اکران شده توضیح می دهی؟ در حالی که من خنده تماشاگر جشنواره در پایان بعضی از کابوس ها را به باور آنها توسط بیننده و بعد، «آه» گفتن او بر اثر این که غافلگیر شده و باز دیده که کابوس را به عنوان واقعیت باور کرده بوده، تعبیر می کردم، تو و علی تصمیم گرفتید دو سه کابوس را حذف کنید که الان در فیلم اشکالاتی به وجود آورده.

- دلیل ما به سادگی مسئله همیشگی توزیع و نمایش فیلم در سینمای ایران یعنی طول زمانی هر سئانس بود. آن نسخه زمانی در حدود ۱۰۵ دقیقه داشت و در مرز به هم زدن برنامه سئانس های سینماها بود. الان این نسخه درست ۹۷ دقیقه است و در سئانس های مرسوم، می گنجد. ما فکر کردیم تنها جایی که می شود به سئانس ها دست زد، کابوس هایی است که آن چه در آنها نشان داده می شود، در دنیای واقعی

هم شناخته شده است. مثلاً کابوسی بود که تبدیل تدریجی آوارت به آل را با بالا بردن بچه به دست او نشان می داد و سینا آن پایین به هراس می افتاد. این جا اطلاعات جدیدی داده نمی شد، چون هم ما می دانستیم که آل بچه سینا را می برد یا دست کم خود او این طور خیال می کند و هم می دانستیم که آوارت در نگاه سینا مهم ترین کالبدی است که امکان دارد خود آل باشد یا آل در او حلول کرده باشد. البته این را باید همین حجا توضیح بدهم کهما بسیاری از خصوصیات اصلی آدم ها و روابط واقعی شان با همدیگر را در کابوس ها معرفی کردیم. مثلاً این که فریبا از بارداری دل خوشی ندارد، آن هم در حالی که می خواسته در کشوری خارجی تفریح و گردش کند، در دو کابوس که سینا او را بدون شکم برآمده می بیند، نشان داده می شود. این که الهه چه نوع ارتباطی با سینا داشته، در آن کابوسی که سینا نیمه شب در خانه را باز می کند و می بیند الهه آن جاست، تصویر می شود. این که آوارت عامل تهدید جدی است، در کابوسی که از اتوبوس ضارب فریبا پیاده می شود، به بنده انتقال می یابد و غیره. در نتیجه، با وجود آن که عادت بیننده جدی نگرفتن کابوس ها و به ذهن نسپردن اتفاقاتی است که در آن روی می دهد، این جا کابوس ها دارند قصه پیش می برند، شخصیت ها را گسترش می دهند و حتی پیشاپیش از فرجام ها خبر می دهند. با این وضعیت، می توانست اشکالی نداشته باشد که مثلاً آن کابوس تبدیل آوارت به آل حذف شود. چون اطلاعاتی به دانسته های تماشاگر اضافه نمی کرد. این خودش نشان می دهد که تا چه حد آن فکر که ما می خواسته ایم با کابوس ها بیننده را بترسانیم و نتوانسته ایم، اشتباه است. اگر هدف ترساندن بود، در کابوس ها قصه نمی گفتیم و فهم برخی تقارن های بین خواب ها و واقعیت پیرامون سینا را در میان کابوس ها جاری نمی کردیم .

- یک کابوس دیگر هم بود که بعد از نوشتن اش بی تعارف خودم حس کردم سکانس خیابان کاملاً خالی سرصیح در هر دو فیلم چشمانت را باز کن آمه نابار و ورسیون آمریکایی بدش آسمان وانیلی کامرون کرو بر ناخودآگاهم سایه انداخته و به این فصل منجر شده. اما مثل همیشه، جلوی خودم را بابت



ترس از اتهام تأثیرپذیری نگرفتم. تأثیرپذیری از سینما برای کسانی که شب و روزشان را با آن می گذرانند، نه سرشکستگی، که افتخار است. اما واقعاً فکر نمی کردم این صحنه فیلمنامه با خالی کردن یک خیابان ایروان از هر رهگذر و هر ماشینی، به آن خوبی اجرا شود. یادت می آید که این جزو معدود سکانس های ارمنستان بود که سر فیلمبرداری اش نبودم و از نتیجه، شگفت زده شدم. نکته اصلی این کابوس آن بود که بیننده بعد از دو کابوس شبانه اول - زدن اتوبوس به فریبا و آمدن الهه به توی خانه سینا- دیگر خیالش راحت می شد که صبح شده و دیگر آن چه می بیند، کابوس نیست. اما کابوس می تواند در روشنایی روز بگذرد. و این ضربه اصلی را وارد می کرد تا تماشاگر از این به بعد به واقعی بودن هیچ تصویری در فیلم، اطمینان نداشته باشد.

- البته با توجه به این که سینا خودش این کابوس ها را به واقعیت می آورد و آن قدر به احتمال وقوع شان فکر می کند که در زندگی به سرش می آید، حذف این کابوس آن صحنه ای را که می رود در ایستگاه مترو از ترس یک پیرزن بی جان و بی رمق که برای خودش او را به جای آل می گیرد، فریبا را به زمین می کوبد، دچار مشکل کرده است. این مهم بود که وقتی ما در نهایت صورت خود سینا را در روسری آل می بینیم و این مفهوم منتقل می شود که آل و دشمن در وجود خود ماست، این کابوس ها هم یک به یک در واقعیت بازتاب پیدا می کرد. ایرادی که داری می گیری، نشان می دهد که فیلمنامه و مراحل که من یک به یک می خواستم و در آن تعبیه می کردی، تا چه حد تقارن های دقیق داشته. طوری که با برداشتن یکی از آنها، یک عنصری در فیلم نهایی دچار اشکال می شود .

- بحث من این است که برخی موارد در تدوین نهایی، قابل اصلاح بود. مثلاً وقتی شما آن کابوس افتادن جسد سوخته فریبا از توی کمد خانه آلوارت را حذف کردید، باید نمای نگاه غریب سینا به عکس جسد سوخته یک زن در روزنامه روی میز کافه را هم در می آوردید .

- درست است. اما من می خواهم نکته دیگری را مطرح کنم و آن این است که به واسطه اکران اولین فیلم سینمایی ام، خیلی از سالن ها را در شهرستان ها دیدم که برایم ثابت شد ما منهای شش هفت سینمای چند سالنی در تهران، به طور کلی در کتتام کشور چیزی تحت عنوان سالن سینما به معنای حتی حداقلی اش هم نداریم. در این سالن ها و با این پرده ها، این تصاویر جزئی که می گویی، مثل عکس هایی که سینا روی دیوار مطب و رستوران و دستشویی رستوران و خانه ساموئل می بیند و بعد یکی از وقایع کابوس وار برای خودش را در همان ها بازآفرینی می کند و باز خودش زمینه ایجاد یأس و فاجعه برای خودش و فریبا می شود، اصلاً در این سالن ها به چشم بیننده نمی رسند تا بخواهند دریافت شوند. آدم های روی این پرده های چرک و کهنه، اشباح متحرکی بیش نیستند و طبیعی است که این میان، فیلم هایی با خاصیت رادیویی بیش از حد، بهتر با بیننده ارتباط برقرار می کنند تا فیلمی تا این حد متکی به تصویر.
- که البته آن نوع فیلم ها هم ممکن است به دلیل صدای بد سالن ها درست شنیده نشوند.
- شاید، ولی به هر حال فیلم های شفاهی با این ویژگی همراه اند که هر چیزی را، هر اطلاعاتی را که می خواهند به بیننده بدهند، بارها تکرار و از زبان آدم ها تعریف می کنند. بنابراین حتی با صدای بد هم بالاخره بیننده را به قول تو شیرفهم می کنند.
- کارگردان هایی مثل تو که به یک معنا در سبک گرایی شان افراطی اند، گاه یکی از این دو عنصر یعنی اصول فیلمسازی و فضا سازی حسی را فدای آن یکی می کنند. به نظرم می رسد تو از آنهایی هستی که به قول دوستم نیما حسنی نسب، در مجموع حتی حاضری حتی تداوم را فدای فضا سازی مطلوبت بکنی. بدیهی است که این جا مقصودم آن تلقی خامدستانه نیست که فضا سازی را با طراحی صحنه و لباس اشتباه می گیرد. منظورم حس و آتمسفر حسی جاری در فیلم است که می تواند از موسیقی و صداها تا زاویه نگاه بازیگران و نور و غیره، صداها زمینه را شامل شود. کلاً این را قبول داری؟

- این که آیا به طور کلی حاضرم رعایت منطق و تداوم را فدای درآوردن فضا کنم، همیشگی نیست. هر فکری نوع برخورد خودش را می طلبد و هر قصه ای، مدل اجرای خودش را لازم دارد. قصه ای که دست من می آید، خودش مشخص می کند که آتمسفرش مهم تر است یا شخصیت پردازی اش یا روایت اش یا مسائل دیگر. در فیلم آل به طور مشخص آتمسفر و فرم بصری فیلم، مهم تر از منطق های تداومی است و این در هر تریلر روانی دیگر هم وجود دارد. اگر این آتمسفر می توانست تأثیر درونی و غیرمستقیم خودش را بر بیننده بگذارد، اتفاقی که می خواستیم، افتاده بود. بیننده بدون آن که تک تک شخصیت ها خیلی برایش دوست داشتنی باشند، چیزی که از اول هم نمی خواستیم در فیلم باشد، بدون آن که وقایع خیلی ترس آور باشند، در انتهای فیلم حس می کند خسته و عصبی شده. حس می کند حال خوبی ندارد و شب هم که موقع خواب تصاویر فیلم رهایش نمی کند، باز با حالتی عصبی آنها را به یاد می آورد. این یعنی همان تأثیر کلی ناشی از آتمسفر. چون می بینیم که روایت و سرنوشت آدم ها این را به وجود نیاورده و فضای کلی فیلم به وجود آورده. هدف این بود که بیننده را با روان خودش درگیر کنیم. این جا به نفع این فیلم، من فرم بصری را انتخاب کردم. ولی این در مورد بهرام بهرامیان قاعده نیست. قبل از این، خوشبختانه سریال ساعت شنی وجود دارد که کاملاً شخصیت محور بود و همه چیز را در خدمت پرداخت شخصیت ها به کار می گرفت. بنابراین، بستگی به فیلم و قصه دارد که چه برخوردی با آن داشته باشم.

- ببین، یک نمونه اش جایی است که فریبا همان اوایل فیلم در مطب دکتر گوشی موبایلش را جواب می دهد و بعد، از مطب می رود بیرون تا صدا قطع و وصل نشود. اما تو دوباره ورود او را نشان می دهی. آن بازتاب مثلی تصویرش در آینه های ورودی ساختمان به قتری برایت مهم است و می خواهی از طریقتش فضای بصری وهم آمیز پدید بیاوری که تداوم را رها می کنی و ورود را بعد از خروج از مطب می گذاری.

- خب، این طور نیست. من الان دیگر تو را به عنوان منتقد در برابرم دارم و به عنوان فیلمنامه نویس، فراموش ات کرده ام. وگرنه خودت به یاد داری که این، یک منطقی فیلمنامه ای داشت. به این شکل که قرار است صحبت هایی بین سینا و فریبا رد و بدل شود که در خلوت شان می گذرد. آن جا در شلوغی مطب نمی توانند با هم آن حرف ها را بزنند. پس فریبا می رود در فضای دیگری صحبت کند. بعداً می فهمیم که سینا به مرد بودن پزشک هم اعتراض دارد و شاید فریبا از این که چنین توضیحی را جلوی بقیه خانم هایی که مریض آن دکترند به سینا بدهد، معذب می شده.

- ولی مشکل این است که وقتی سینا دیرتر می آید به مطب، می بینیم که همان ورودی سه آینه ای، ورودی ساختمان مطب است. بنابراین به نظر می آید فریبا تازه آن موقع وارد مطب شده بود، نه این که از مطب بیرون برود تا بخواهد صحبت کند و برگردد... یکی دو جا هم در دیالوگ ها یا در وقایع در صداگذاری این مشکلات را داریم. مثلاً در خیابان، یکی در شرح جدولش می گوید «چهارحرفیه، نوشته شده به خط درشت در سردر مساجد» و دعافروش می گوید «کتیبه». خب، کتیبه چهارحرفی نیست! یا ساموئل در وصف مجسمه مام میهن ایروان، می گوید «ساختمون خیلی معروفیه»؛ که خب، مجسمه است و ساختمان نیست.

- همان جا که سکانس را می گرفتیم، مصطفی این نکته را به من گفت و من پاسخ دادم الزاماً هر جوابی که هر ادمی موقع حل جدول به ما می گوید، جواب درست نیست. دعافروش می گوید کتیبه و آن یکی این کلمه را در جدول نمی نویسد. دلیلش هم این است که وقتی در جواب بعدی می گوید «آل» ما ندانیم که درست گفته یا نه .

- البته به دلیل اطلاع از سنت های خرافی ایرانی، این را می دانیم.

- شاید، ولی به هر حال من دارم در محدوده اطلاعات دادن در فیلمنامه حرف می زنم. در مورد گفتن ساختمان به جای مجسمه هم آقای ارشادی می پرسید که ساموئل چرا باید بگوید ساختمان؛ و من گفتم برای این که معلوم شود ساموئل به زبان فارسی، آن قدرها هم مسلط نیست.
- نکته دیگری که تقریباً همه مطرح می کنند، صدای بالا، لحن بیش از حد پرخاشگرانه و میمیک های تشدیدشده مصطفی زمانی و آنا نعمتی در تمام صحنه های دونفره شان است. خود من شاید منهای سکانس کافه که نگاه ها بسیار آرام تر و عمیق تر است، بازی شان را در دعوای تشدیدشان دوست ندارم و به نظرم زیادی بالا گرفته شده. نعمتی هر جا که الهه رفتار آرام تری دارد به ویژه در اوج بازی اش که سکانس جلوی هتل است، به درون متلاطم او بهتر نزدیک می شود. ولی وقتی تو اصرار داری که این تلاطم را با فریاد بیرون بریزد، عصبیت بازی اش از دید تماشاگر به اغراق تعبیر می شود.
- من آدم ها را از بیرون نگاه نمی کنم. می گذارم تا درونیات خودشان در فیلمنامه، رفتارشان را تعیین کند. به موضوع این طوری نگاه کن که زن و مردی زمانی ارتباطی داشته اند. حالا مرد ازدواج کرده اما زن رهایش نمی کند. حتی می فهمیم که زن خودش به مرد گفته که ازدواج کند؛ چون قصد تصاحب او را نداشته. اما حالا که همسر جوان و سر به هوای مرد او را تصاحب کرده، زن قبلی هم نمی تواند ماجرا را از یاد ببرد. ضمن این که آل به شکلی شاید منحصر به فرد، به جای یک شخصیت روانی در مرکز یا در حاشیه داستان، دو شخصیت روان پریش دارد و این کار را در معادلات دونفرل میان آنها، بسیار دشوار می کند. از چنین زنی چه رفتاری می توان توقع داشت؟ از مردی که چه در کار به این زن و جایگاه و حقوقی که در شرکت به او داده نیاز دارد و چه در زندگی شخصی، اقتدار کاذبی را که با توپ و تشر جلوی همسرش دارد، جلوی این زن از دست می دهد، چه توقعی می توان داشت؟ آیا این دو آدم به طور طبیعی دائم به هم تند

نمی گویند؟ آیا دیالوگ های پر از گوشه و کنایه و تحقیر یکدیگر که فیلمنامه نویس ما - که تو ظاهراً الآن

او را نمی شناسی - در نسخله نهایی نوشته، می تواند به شکل دیگری در دهان بازیگران بچرخد؟

- چرا نمی تواند؟ همان موقع که دورخوانی و تمرین های جمعی در فاصله دو ماه به

فیلمبرداری در دفتر برقرار بود، بارها گفتم بهرام، اینها لازم نیست این حرف ها را این قدر داد بزنند. در خود

جمله ها متلک هست و آدم وقتی متلک می گوید و طعنه می زند، دیگر لازم نیست داد بزند. اگر می خواستند

سر هم فریاد بکشند که دیگر گوشه و کنایه نمی زدند. مستقیم و رو و صریح، داد می زدند. آن موقع گولم

زدی و گفتمی در تمرین ها بالا می گیرم تا بازیگران انرژی کار کنند. بعد که در فیلمبرداری همین روش نما

به نما و دیالوگ به دیالوگ ادامه پیدا کرد، باز گولم زدی و گفتمی این را الآن در اجرا لازم دارم، در صداگذاری

صدایشان را پایین می آورم. در حالی که وقتی کسی با این شدت فریاد می زند، نگاه و میمیک آکنده از

عصبیت و حتی نفرت او را نمی توان با کاهش ولوم صدا، از بین برد. در مورد بازی هنگامه حمیدزاده چه

می گویی؟ او دقیقاً همان بازی خاصی را که تو می خواستی، ارائه داد. اما حتماً شنیده ای که نیمی از تماشاگران

فیلم می پرسند این دخترک چرا این قدر خوشحال اس؟ در اوایل فیلم فریبا را تا حد دو بار خندیدن به اسم

آلوارت، شنگول و شیرین عقل نشان داده ای و از وسط به بعد، یکهو دیگر لبخندی بر لب اش نمی بینیم و

فقط اشک و گریه و صورت درهم رفته می ماند. بهتر نبود این «تقطیع»، به یک خط سیر تدریجی بدل می

شد؟

- بالاخره کار خودت را کردی؟! نه، بهتر نبود. یک موقعی من از کسی که معتقد بود فریبا

خیلی خوب بازی شده، پرسیدم او را چه طور دختری می بیند؟ گفت فریبا یک دختر بی فکر اهل زندگی

یللی تللی است که حتی به بچه دار شدن هم به مفهوم عمیق مادرانه، علاقه ندارد. تیپ ظاهری باردارشدن و

احساس بزرگی کردن، مثل پسرهای دبیرستانی که با سیگار کشیدن حس می کنند بزرگ شده اند، برای او

مهم تر است تا خود بچه داشتن. شخصیت های سهل انگاری از جنس او، در جا خوش و شنگول می شوند و درجا و بی منطق، جا می خورند و ناراحت می شوند و چیزهای بی خودی را به دل می گیرند. این در مورد شخصیت فریبا به نظرم درست بود و سعی کردم از هنگامه حمیدزاده هم همین بازی را طلب کنم و او هم به درستی اجرایش کرد. بعد هم در نظر بگیر که خبر مهبی به فریبا می رسد. فکرش را بکن، دارد با شوهر جوانش خوش و خرم زندگی می کند. یک دفعه می فهمد که رقیب اش آمده به ارمنستان. به خصوص که ظاهر و مسائل دوره بارداری، اعتماد به نفس زنانه اش را هم از او گرفته. دیگر این به تدریج به دل ناراحتی رفتن ندارد. اینجا شخصیت به یکباره فرو می ریزد.

- گفت و گو بیش از حد طولانی شده و من هنوز موارد جدلی دیگر دارم. ولی این که هنوز

بین ما در مسائل اساسی اختلاف نظر وجود دارد، نوید این را می دهد که باز می توانیم همکاری کنیم!

- کاملاً موافقم. همکاری با توافق محض و بدون اختلاف نظر و بحث و جدل را اصلاً نمی

فهمم. چون با تأیید محض همدیگر، به نتیجه ای که هر بار بهتر شود، دست پیدا نمی کنیم.