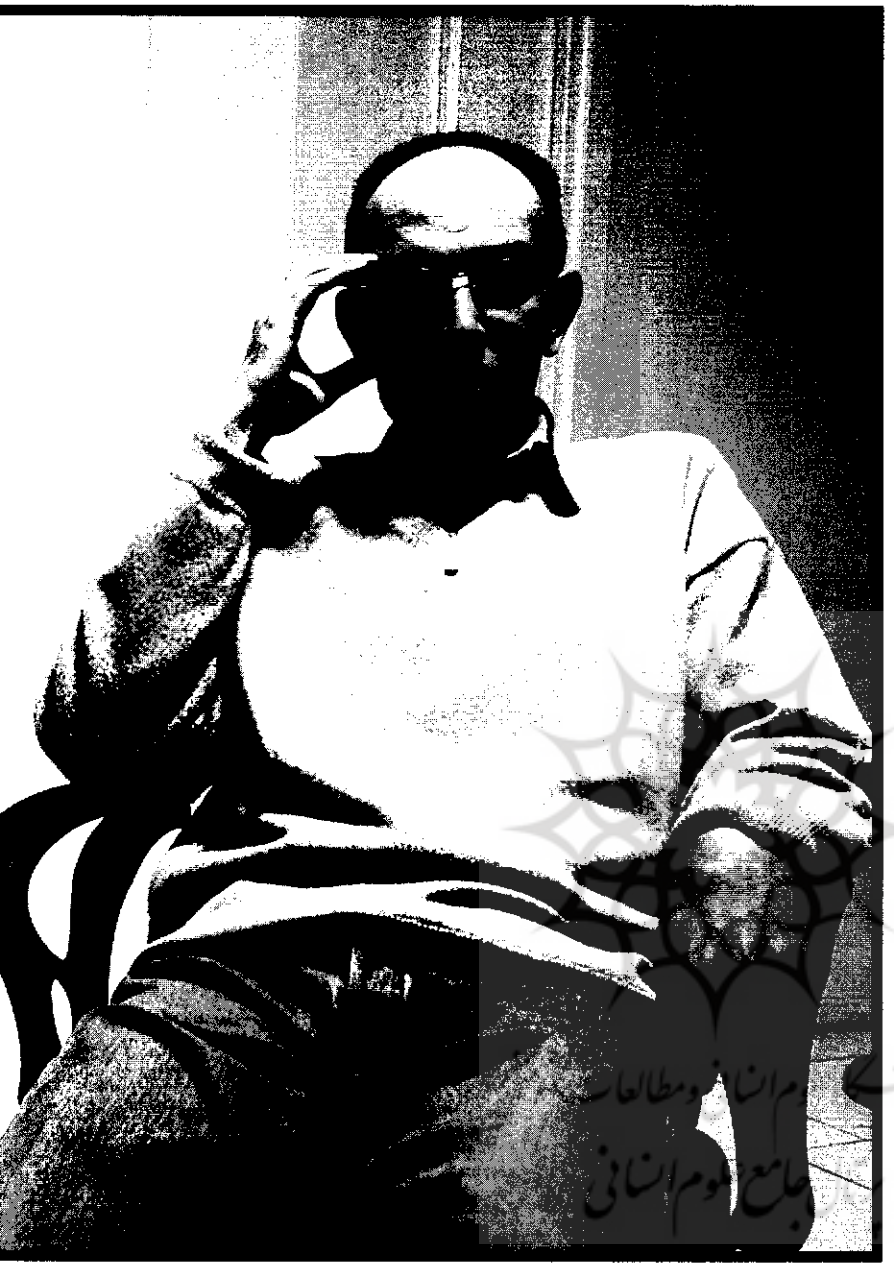


مقدمه

ایرج کریمی برای من همیشه منتقدی تیزهوش، خوش‌حافظه و زیرک بوده که از خلال نوشته‌هایش بسیار می‌توان آموخت. من و او یک درد مشترک داریم و این‌که قرار نبوده منتقد باشیم. می‌خواستیم فیلمساز باشیم، از همان اولش. ایرج از چند سال پیش تقریباً تکلیفش را روشن کرد و گفت که حالا دیگر می‌خواهد فیلمساز تمام‌وقت و منتقد پاره‌وقت باشد. حاصلش هم شد بیش از ده فیلم کوتاه، نیمه‌بلند و بلند که سرتاسرش سینمایی است و بقیه از تلویزیون پخش شده یا نشده‌اند. چند تار مو دومین فیلم سینمایی او چندی پیش در گروه سینمایی «آسمان باز» (چه اسم بی‌مسمایی!) به نمایش درآمد و تا چشم به‌هم زدیم، برش داشتند. انگار می‌خواستند این گروه سینمایی ویژه افتتاح شود و برنامهٔ افتتاحیه هم چند تار مو باشد. به‌هر حال دربارهٔ فیلمی که کم‌تر دیده شده با ایرج حرف زده‌ایم، اما این گفت‌وگو می‌تواند خاصیتی بیش از بحث دربارهٔ یک فیلم مشخص برای مخاطب به‌ویژه دوستان جوان داشته باشد.

احمد طالبی‌نژاد

گفت‌وگو با ایرج کریمی به بهانهٔ نمایش عمومی «چند تار مو»

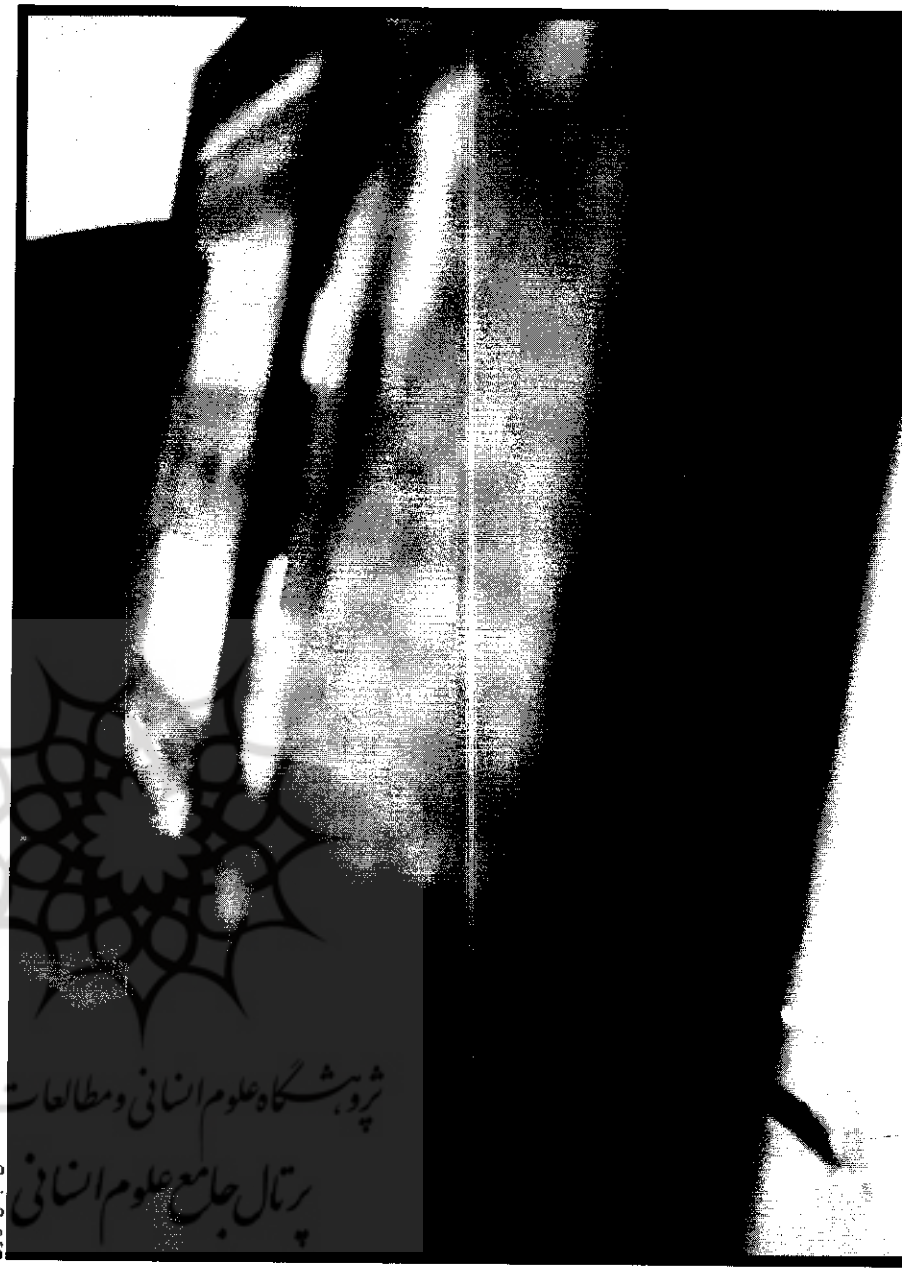
واقعاً دلم نمی‌خواهد برج عاج‌نشین باشم

دربارهٔ فیلمت از چند زاویه می‌شود بحث را شروع کرد. من گمان می‌کنم مهم‌ترین وجه فیلم، خصلت‌های ادبی باشد. به دلیل روابط پیچیده، پنهان‌کردن برخی واقعیت‌ها و اجازه‌دادن به مخاطب برای کشف و شهود و سرانجام استفادهٔ فراوان از دیالوگ. این ویژگی‌ها را قبول داری؟

تو اولین کسی نیستی که این نکته را عنوان می‌کنی. دوستان دیگری هم کم‌وبیش همین نظر را دارند. اما پرسش من این است که آیا این ویژگی‌ها مختص ادبیات است و نمی‌تواند در سینما هم باشد؟ مثلاً حجم زیاد دیالوگ. خب فیلم‌های برگمان هم، پر دیالوگ است. آیا سینما نیست؟

اتفاقاً مثال خوبی زدی. آثار برگمان و اساساً آن‌نوع سینما خصلت ادبی‌اش بیش‌تر است. نمی‌گویم ادبیات محض است.

آهان. خصلت ادبی. خب می‌دانی که من نسبت به ادبیات دغدغهٔ جدی دارم و یادت هست که مجموعه مقالاتی هم با عنوان «از چشم سینما» در مجلهٔ فیلم می‌نوشتم. راستش را بخواهی فکر می‌کنم یک‌جوری ادبیات محترمانه‌تر از



عکس: عباس کوثری

سینماست، چون در ادبیات مرزها مشخص است. در سینما وقتی فیلمی پرفروش شود، سازنده‌اش حرمت پیدا می‌کند. ولی در ادبیات، هیچ‌کس پرویز قاضی‌سعید را کنار هدایت قرار نمی‌دهد. یا رجبعلی اعتمادی را با گلشیری مقایسه نمی‌کنند. مرز این‌ها کاملاً مشخص است. یادم هست که در مورد **آندری روبلف** تارکوفسکی هم جایی خواندم که آدم‌های این فیلم خیلی حرف می‌زنند. ولی منتقدی گفته بود وقتی بحران روحی عملی درمیان باشد، به بی‌عملی می‌انجامد. حرف زیاد، خودش بیانگر بحران روحی و روانی است. البته من از قبل تصمیم نگرفته‌ام که آدم‌ها زیاد حرف بزنند. خصلت آن‌ها، چنین وضعیتی را پیش می‌آورد.

مشکل این‌نوع فیلم در سینمای ایران، مواجهه با مخاطب است. ضمن این‌که این فیلم و فیلم قبلی‌ات

-از کنار هم می‌گذریم - **یک ویژگی مشترک هم دارند که معمولاً مطلوب تماشاگر معمولی نیست. و آن پنهان‌کردن یکی از شخصیت‌هاست. ما «هما» را در این فیلم به‌جز در یک نمای باز، اصلاً نمی‌بینیم و البته در طول فیلم تصویر او را در ذهن ساخته‌ایم. در سینمایی که بنایش بر دیده‌شدن همه‌چیز است، خب طبیعی است که این فیلم با بحران مخاطب روبه‌رو شود.**

آره دیگر. تبدیل به مسئلهٔ بقا می‌شود. نمی‌دانم. واقعاً نمی‌شود کاریش کرد. در **باغ‌های کندلوس** تنها کاری که کردم این بود که محمدرضا فروتن را بیاورم که به هر حال یک ستاره است. بعد که رفتیم کندلوس، با خوشحالی متوجه شدم که مردم مسعود کرامتی را هم از طریق سریال **سفر به جزایه** می‌شناسند. با خود گفتم شانسم دوتا شد. در غرب این مسئلهٔ رایجی است. اما این‌جا اگر فیلمسازی مثل من برود سراغ بازیگران سرشناس، متهم به خیلی چیزها می‌شود. باور کن خیلی‌ها به من گفتند چی شده که رفتی سراغ یک ستاره؟

فون‌تری‌یه در داگ‌ویل می‌رود سراغ نیکول کیدمن، یا ویسکونتی و دیگر بزرگان سینمای کلاسیک ایتالیا مگر از ستاره‌ها استفاده نکردند؟

در حالی که یادم است وقتی فروتن در بخشی از سریال **سرنخ** پوراحمد ظاهر شد، همه‌مان غافلگیر شدیم که عجب بازیگری متولد شده! اخلاقاً هم باید بگویم او خیلی بیش‌تر از نابازیگران یا بازیگران آماتور مطیع بود و خوب گوش می‌کرد. من خیلی از همکاری با او لذت بردم.

یادمان هست وقتی مهرجویی در دایرهٔ مینا از فروزان استفاده کرد، همه خرده گرفتند. ولی وقتی فیلم اکران شد، گفتند عجب بازی خوبی!

ولی برخی جوری به من نگاه می‌کنند که انگار کلک زده‌ام. ضمن این‌که سایر بازیگران این فیلم و فیلم قبلی هم از تئاتر آمده بودند. از جمله فریبا کامران که سابقهٔ درخشانی در تئاتر دارد. یا حتی آن جوان پدرمرده که توی آمبولانس کنار مهران رجبی نشسته، بازیگر تحصیل‌کردهٔ تئاتر است. بگذار خاطره‌ای بگویم. کیارستمی آن فیلم را خیلی دوست داشت. روزی با هم صحبت می‌کردیم و او می‌خواست به من ثابت کند که نابازیگر خیلی بهتر از بازیگر است. و مثالش همین سیدابراهیم عمادی بود. یعنی همان جوان پدرمرده. فکر می‌کرد من او را از روستاهای مازندران انتخاب کرده‌ام. درحالی‌که او فوق‌لیسانس تئاتر دارد. شاگرد رکن‌الدین خسروی بوده و سابقهٔ خوبی در تئاتر دارد.

راستش من تمایل زیادی به استفاده از نابازیگر ندارم. الان بیش‌تر ترجیح می‌دهم با مهران رجبی کار کنم تا وقتی که او هنوز ناشناس بود و در **از کنار هم می‌گذریم** بازی کرد. چون در این فاصله یک دورهٔ پرکار تجربی داشته.

به هر حال، من درام را دوست دارم و خودت می‌دانی که عاشق الیا کازان هستم. حتی برگمان هم همه‌اش بازیگری است. بازیگران نخبهٔ سینما و تئاتر با او همکاری کرده‌اند. فلینی در **کازانوا** می‌رود سراغ دانالد ساترلند کانادایی. به هر حال دوستانی که چنین نظری دارند، یک‌جور اتهامی نهفته هم تو حرف‌های‌شان هست. گویی من دارم کلک می‌زنم.

به هر حال پاسخ جواب من را ندادی، منظورم پنهان‌کردن یکی از شخصیت‌ها است!

فکر می‌کنم حتی در مناسبات روزمره و رئالیستی خودمان هم دچار نوعی متافیزیک هستیم. مثلاً من و تو مدتی همدیگر را ندیده‌ایم. یادت هست چند لحظه پیش گفتی چرا لاغر شده‌ای یا رنگت پریده؟ خب تو داری از طریق این نشانه‌ها، دنبال اتفاقی در درون من می‌گردی. تصور من این است که وقتی نشان ندهی، آن حس متافیزیکی درمی‌آید. هما از یک‌طرف شخصیتی واقعی است به‌عنوان یک مادر که شوهرش طلاق گرفته، پسرش را گرفته‌اند و هزارجور گرفتاری دارد. از سوی دیگر می‌تواند یک شخصیت مجازی هم باشد. او اسط کار، جایی دارد با دخترک حرف می‌زند، ولی نگران حوادث دنیا هم هست. یعنی ناخواسته تبدیل به یک خدای گونهٔ مؤنث می‌شود.

این همان است که می‌گویم خصلت این فیلم به ادبیات نزدیک است. وقتی داری شخصیتی مجازی خلق می‌کنی، به مخاطب فرصت می‌دهی او را هر طور دوست دارد، تصویر کند. ما وقتی رمان می‌خوانیم،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شخصیت‌ها را هر جور دوست داریم، تصور می‌کنیم. درحالی‌که در سینما همه‌چیز عینی و یک‌بعدی است. یعنی همانی را که روی پرده جریان دارد باور می‌کنیم، نه تصویر مجازی او را.

خودت می‌دانی که من اگر می‌توانستم از راه قلم زندگی کنم، مطمئن باش دور سینما را خط می‌کشیدم.

آخر فیلم‌های تو که پول‌درآر نیست.

بدبختی همین است. با توهم پول زندگی می‌کنم. ولی متأسفانه آن‌قدر دستمزد اهل قلم پایین است که حتی من که فیلم‌های این‌جوری می‌سازم، خیلی بیش‌تر از نوشتن درمی‌آورم.

شوخی‌های فیلم هم ادبی است. مثلاً جایی که از زن می‌پرسد چند سال داری و جواب می‌دهد سی سال و جواب می‌شنود که پس شاهکار بالزاکی.

زن سی ساله. و او هم جواب می‌دهد آره بابا گوریو.

خب این شوخی را اهل ادبیات که بالزاک را می‌شناسند، می‌فهمند. به هر حال نوع سینمایی که تو درش سیر می‌کنی، ارزش فراوانی دارد و امیدوارم بتوانی همین رویکرد را ادامه بدهی. خودت فکر می‌کنی بتوانی همین مسیر را ادامه بدهی؟

یک نکتهٔ جالب برایت بگویم. همیشه وقتی فیلم‌های ایرانی را می‌بینم، از خودم می‌پرسم، چرا توی این فیلم‌ها، آدم‌ها کتاب نمی‌خوانند! اعتقادم این است که قشر کتاب‌خوان و نه لزوماً روشنفکر حرفه‌ای، بعد از انقلاب سفید در ایران رشد کرده و انبوه شده‌اند. خب این‌ها خوراک می‌خواهند. بنابراین ما مخاطبش را داریم. شاید مشکل از نوع عرضه باشد. همین چند تار مو اگر می‌توانست اطلاع‌رسانی کافی داشته باشد و نه تبلیغات انبوه، مخاطب گسترده‌ای پیدا می‌کرد. باورت نمی‌شود. وقتی فیلم برداشته شد، همه سراغش را می‌گرفتند. قرار هم نبود برش دارند. تازه قرار بود توی روزنامهٔ شرق تبلیغاتش چاپ شود. فردایش فیلم برداشته شد. به‌نظرم عده‌ای اصرار داشتند این فیلم را بردارند و قدمگاه را اکران کنند. دلیلش را هم نمی‌دانم. حتی نشریات سینمایی از جمله مجلهٔ فیلم هم فقط یکی دو تا نقد چاپ کرد و دیگر هیچ. وقتی تو زنگ‌زدی و گفتی بیا مصاحبه، راستش خیلی خوشحال شدم، چون مجلهٔ هفت می‌تواند نقش مجلهٔ فیلم در دههٔ شصت را بازی کند.

البته این خیلی مطلوب ما نیست که جای کسی را پر کنیم. می‌خواهیم خودمان باشیم. از اول هم قرارمان این بوده که به آثار غیرمتعارف بپردازیم.

می‌آید گروه «آسمان باز» را علم می‌کند تا فرصتی باشد برای نمایش فیلم‌هایی از این دست.

به هر حال نسل جوان، تشنگی‌اش را دارد. مثلاً وقتی ما به لارس فون‌تری به می‌پردازیم، بلافاصله موج ایجاد می‌شود و همه دنبال فیلم‌هایش می‌گردند. وقتی به ۲۱ گرم پرداختیم، آن شمارهٔ مجله نایاب شد. پس میل و اشتیاق وجود دارد. بگذریم. عنصری که در فیلم چند تار مو نقش کلیدی دارد، تلفن است. تقریباً همهٔ آدم‌های فیلم، از طریق تلفن در ارتباطند. بیش‌ترین مکالمه‌ها با تلفن صورت می‌گیرد. در فیلم‌های ایرانی دوبار این اتفاق افتاده که تلفن تشخص پیدا کرده. بار اول در شاید وقتی دیگر بیضایی که به‌عنوان نمادی از وحشت و اضطراب و تردید، تلفن خیلی مورد اشاره قرار می‌گیرد و بار دوم در فیلم تو. این نگاه، ریشه در چی دارد؟

فکر می‌کنم من یک نسل بعد از کارگردانان موسوم به نسل اول هستم. کسانی مثل مهرجویی، بیضایی و دیگران. خب آن‌ها در روزگاری کودک و نوجوان بوده‌اند که زندگی اجتماعی ما، هنوز کم‌وبیش سنتی بوده. درحالی‌که من از بچگی با تلفن و تلویزیون بار آمده‌ام. به‌محض این‌که تلویزیون به ایران آمد، پدرم یک دستگاه خرید. بنابراین من و هم‌نسلانم با ابزار و امکانات مدرن، مأنوس‌تر بوده‌ایم. خب ما با این تلفن زندگی می‌کنیم، ولی در فیلم‌های‌مان نقشی ندارد. ما ملت از این جهت توسعه یافته‌ایم. تلفن یک وسیلهٔ عادی و معمولی در زندگی روزمرهٔ ماست. چرا نباید به‌عنوان یک عنصر دراماتیک در فیلم‌های‌مان به آن توجه کنیم، درحالی‌که در زندگی طبیعی‌مان، کاملاً نقش دارد و گاهی هم نقش دراماتیک دارد. در سینمای ایران، حتی آدم‌های شهری، گاهی دچار مسائل روستایی‌اند. یعنی پیچیدگی‌های ناشی از زندگی شهری، کم‌تر در فیلم‌های ما مطرح می‌شود و این چیزی است که من خیلی به‌اش علاقه‌مندم. دلم می‌خواهد ده تا فیلم دیگر راجع به تهران بسازم. تا حالا هم هر چه ساخته‌ام دربارهٔ تهران بود. حتی **از کنار هم می‌گذریم** که در جاده می‌گذرد، دربارهٔ تهران است، تهران نه به‌عنوان یک مدینهٔ فاضله، بلکه به‌عنوان یک تقدیر اجتماعی که درش دچار شده‌ایم. به هر حال تلفن در این فیلم به‌عنوان یک تار ارتباطی، آدم‌ها را به‌هم وصل می‌کند و اجازه نمی‌دهد رابطه‌ها کاملاً قطع شود.

در فیلم به‌نوعی یک دنیای مجازی ساخته می‌شود. روابطی که به‌وسیلهٔ وسایل ارتباطی مدرن برقرار می‌شود و همهٔ آدم‌ها درحالی‌که هر کدام در گوشه‌ای از کرهٔ زمین هستند، مثل خواهر بزرگ هما که ساکن خارج است، از طریق تلفن در یک دنیای مجازی با هم ارتباط نزدیک دارند. این همان دهکدهٔ کوچک جهانی مارشال مک‌لوهان هم هست. یک جور چت کردن آدم‌ها بی‌آن‌که همدیگر را ببینند.

اصلاً اصطلاح واقعیت مجازی، این روزها در فلسفهٔ مدرن خیلی مطرح است.

حتی خانم‌بزرگ (مرضیه برومند) هم یک زن سنتی اهل دعا و جلسه است، ناگزیر از برقراری همین نوع ارتباط است. و چه‌قدر این سکانس خوب درآمده. اصلاً از یک اینسرت تلفن شروع می‌شود که کسی آن را به‌دست خانم‌بزرگ می‌دهد.

یادم هست خانم برومند پیشنهاد کرد به‌جای «الو» به سبک پیرزن‌های قدیمی بگو «هَلو» که می‌توانست در جهت تقویت همین تم باشد. آن مجلس یک مجلس سنتی است که در دورهٔ قاجار هم به همین شیوه برگزار می‌شده، اما عنصر تلفن آن را به دنیای امروز پیوند می‌زند.

حتی اشارهٔ طنزآلودت به قضیهٔ ترومپت هم از همین جنس است. سازی که متعلق به غرب است و موسیقی کلاسیک یا مدرن غربی، و حالا قرار است به‌عنوان یک ساز مذهبی در تعزیه مورد استفاده قرار گیرد. خلاصه این‌که آدم‌های فیلم میان سنت و مدرنیته سرگردان‌اند. تنهاکسی که از این دایره بیرون ایستاده، دخترک دانشجوست. پگاه فارسی (نگار جواهریان) که دنیای آرمانی و مدرن خودش را دارد. این سرنوشت روزگار ماست.

به اعتقاد من، جامعهٔ ما دارد در دوران گذار زندگی می‌کند.

چند سال؟ بابا همه از ما جلو زدند که...

خب، این پروسه طولانی است. داریم از یک مجموعهٔ ارزشی، وارد مجموعهٔ ارزشی دیگری می‌شویم. این دوران برزخی

عکس: عباس کوثری

ادبیات محترمانه‌تر از سینماست. چون در ادبیات مرزها مشخص است. در سینما وقتی فیلمی پرفروش شود، سازنده‌اش حرمت پیدا می‌کند. ولی در ادبیات، هیچ‌کس پرویز قاضی‌سعید را کنار هدایت قرار نمی‌دهد. یا رجبعلی اعتمادی را با گلشیری مقایسه نمی‌کنند.

ولی همین که به این فیلم می‌پردازید، نقطهٔ امیدی است برای بقاء این نوع سینما.

البته میزان نفوذ ما، بیرون از دفاتر پخش فیلم است. آن‌ها معمولاً خوانندهٔ این نوع مجله نیستند. آن‌ها به صف‌های مقابل سینما نگاه می‌کنند و خب لابد حق هم دارند.

چرا دولت حتی در حد یک نمایش تبلیغاتی تصمیم گرفته سه تا سالن سینمای تهران را به نمایش این نوع فیلم اختصاص بدهد؟ به‌خاطر این‌که احساس می‌کنند نیازی هست. ولی دفاتر پخش فیلم‌های معمولی، این نوع فیلم را پخش نمی‌کند.

واقعیت تلخی است که درش قرار گرفته‌ایم. من خیلی این جملهٔ برتراند راسل را دوست دارم که می‌گوید ما سرعت تکنولوژیک‌مان بالاتر از سرعت توسعهٔ فرهنگی‌مان است.

نگرش کلی‌ات در فیلم به‌رغم این‌که مرد هستی، از دیدگاه فمینیستی، کاملاً فمینیستی است. برای این‌که مردهای فیلم‌هایت یا تنوع‌طلب‌اند، یا درگیر کارند و به همسران‌شان توجهی ندارند. و نگاه غمخوارانه‌ای هم به زن‌ها داری. مثلاً بی‌تا (بهناز جعفری) خیلی شخصیت مظلوم و تنهایی است. سکانس آتلیه را خیلی دوست داشتم. جایی که بی‌تا دارد با تلفن حرف می‌زند و دوربین با یک حرکت آرام، تندیس ناپلئون را جلوی کادر قرار می‌دهد. یعنی تندیس یک مرد را که هم بی‌تا و هم هما، فقدانش را حس می‌کنند. راستی چرا ناپلئون؟

برای این‌که او به‌نوعی نماد مردانگی است. به هر حال این نکته‌ای که تو می‌گویی هم به‌طور غریزی است. یعنی من تصمیم به دفاع از حقوق زنان نداشته‌ام. ناخودآگاه، این حس منتقل می‌شود. یادم هست یکی از تهیه‌کنندگان که قرار بود تهیه‌کنندهٔ این فیلم باشد و فیلم قبلی‌ام را هم دیده بود، گفت تو زن‌ها را بهتر از مردها تصویر می‌کنی.

مردها در فیلم‌هایت به تیپ نزدیک‌ترند تا به شخصیت.

درست است. به‌طور کلی شاید این‌نوع از تربیت من ناشی شده باشد. من همیشه تحت تأثیر شخصیت مادرم بوده‌ام. به اعتقاد من مردها خیلی دست‌شان رو است. زن‌ها کمی پیچیده‌ترند. البته در زندگی شخصی، دوستی مردها را ترجیح می‌دهم. چون زن‌ها، شخصیت متلون‌تری نسبت به مردها دارند. البته در فیلم‌نامه این تضاد این‌قدر شدت نداشت. هنگام فیلم‌برداری، تغییرات زیادی که ناشی می‌شد از کاراکتر خود بازیگرها، صورت گرفت و این تضاد را بیش‌تر کرد. مثلاً مهندس قرار بود مرد جاافتاده‌ای باشد که شخصیت رندی داشت و چندوجهی هم بود. متأسفانه نابازیگری که برای این نقش درنظر داشتم، ناگهان جا زد و من هم به دلیل تنگنای وقت، مجبور شدم از دستیارم که جوان بود بخواهم این نقش را بازی کند. کاش مهران رجبی را می‌آوردم. حتی نقش بهتری می‌شد.

صحنه‌هایی در فیلم هست که بیانگر نوعی شتابزدگی در اجراست. مثلاً سکانس کیف‌قاپی مقابل خانهٔ هنرمندان که به‌نظرم درنیامده. قبول دارم که هما باید باز هم دیده نمی‌شد. بنابراین این صحنه باید در لانگ‌شات اتفاق می‌افتاد، ولی می‌شد روی بی‌تا تأکید بیش‌تری داشته باشی. چون او قرار است با رقیب خود روبه‌رو شود.

می‌دانی چیست؟ در فیلم **شب لطیف** است که از تلویزیون پخش شد، یک صحنهٔ مشابه کم‌وبیش اکشن داشتم. آهنگساز فیلم آمد و دید و گفت به جنس فیلم نمی‌خورد. درش آوردم. سر این فیلم هم نگران بودم که این صحنه، اکشن نشود. ولی حالا به‌شدت پشیمان هستم. ای کاش در آن فیلم هم به توصیهٔ آهنگسازم گوش نمی‌کردم.

منظورم فقط اکشن نیست. صحنه خیلی صریح اتفاق می‌افتد.

با تو موافقم.

آرزو می‌کردم که فیلم را خودت تدوین نمی‌کردی. به‌نظرم فیلم تدوین متقاعدکننده‌ای ندارد. می‌توانست با حذف سروته برخی نماها، ریتم بهتری داشته باشد.

باز هم با تو موافقم. ولی موضوع خودشیفتگی نیست. ولی مسئله ناشی از بنیهٔ ضعیف مالی ما بود. چون واقعاً نداشتیم چند میلیون بدهیم یک تدوینگر حرفه‌ای بیاید فیلم را تدوین کند. این است که خودم دست‌به‌کار شدم.

به‌لحاظ موضوعی، امکان همذات‌پنداری قشر وسیعی از مردم جامعهٔ ما با شخصیت‌های اصلی فیلم وجود دارد. خیلی‌ها یا طلاق گرفته‌اند یا قرار است بگیرند. برخی بچه‌های‌شان در معرض خطر است و خلاصه موضوع و مضمون فیلم، دامنهٔ خیلی گسترده‌ای دارد. ولی لحن عبوس فیلم، این همذات پنداری را به حداقل رسانده است. البته همه‌اش به تدوین مربوط نیست. میزانسن‌ها هم کمی کند است.

یک روز فریدون جیرانی من را دید و گفت فیلم را ندیده‌ام ولی موضوعش می‌فروشد. بنابراین قبول دارم که موضوع می‌توانست مخاطب بیش‌تری را جلب کند.

این نگاه سردی که تو در فیلم‌هایت داری، از جمله اتهاماتی است که به روشنفکران زده می‌شود. این‌که روشنفکران عموماً آدم‌های سردی هستند. این سردی از کجا ناشی می‌شود؟

واقعاً نمی‌دانم. می‌دانی که در رفتارم این‌جوری نیستم و خیلی هم بگوبخند هستم. روزی به مرضیه برومند گفتم به گرمای فیلم و آثار تو حسودیم می‌شود. این هم یک‌جور بدبختی است.

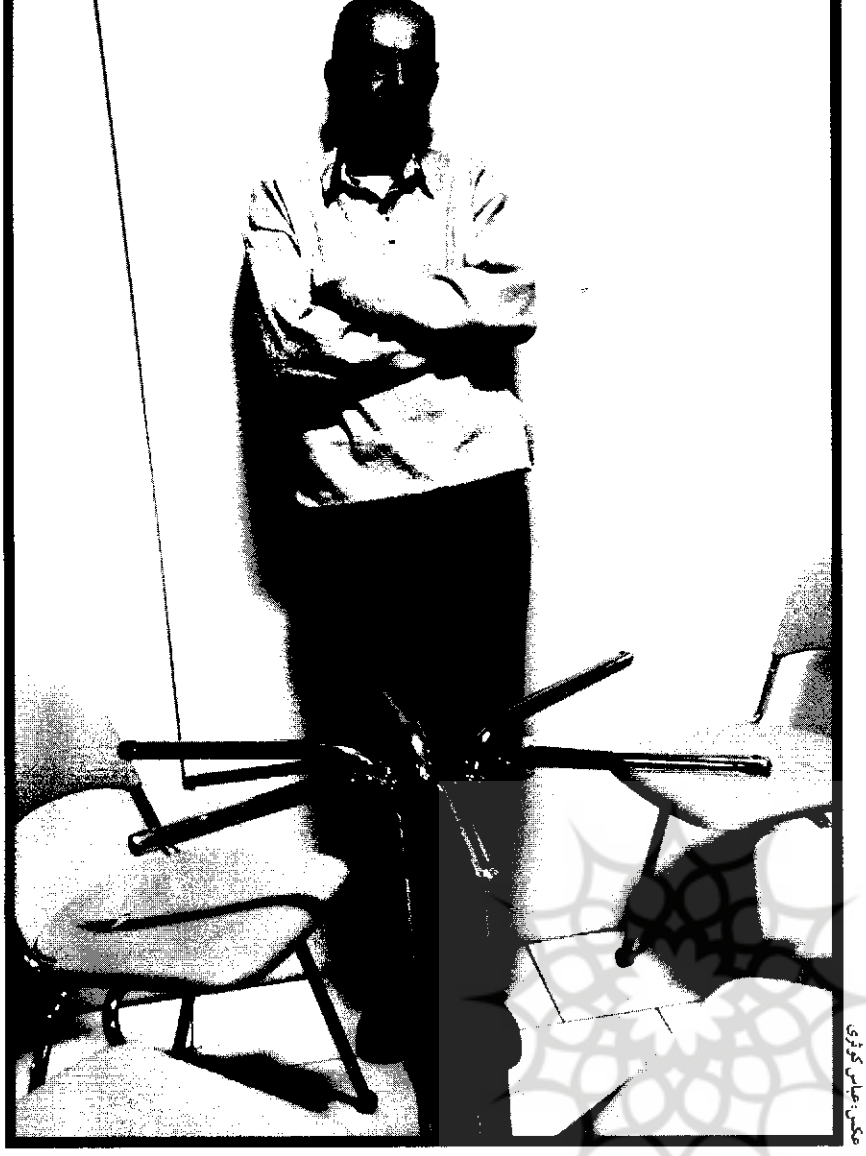
فکر می‌کنم دلیلش این باشد که تو با قشری از جامعه نزدیکی که کم‌وبیش این‌جوری‌اند.

راستش باید اعتراف کنم که جز در مورد خودم، در هیچ مورد دیگری نمی‌توانم فیلم بسازم. همهٔ فیلم‌هایم درواقع دربارهٔ خودم هستند. هما یک بخشی از خود من است. حتی بی‌تا خاطراتی که تعریف می‌کند خاطرات خود من است، همه یک‌جوری خودم هستند.

ظاهراً در عرصهٔ روشنفکری، هر اتفاق هنری، به‌نوعی حدیث نفس است، چون مثلاً یک فیلمساز و غیرروشنفکر، حرفه‌اش فیلمسازی است و هر چه بدهند دستش می‌سازند. یا درواقع سلیقهٔ او را مخاطبان جهت می‌دهند، ولی ظاهراً روشنفکران بیش‌تر دغدغه‌های خودشان را بازتاب می‌دهند.

ولی اگر قبول داری که سینمای کیارستمی سینمای روشنفکرانه است، چرا ردی از خود او در آثارش دیده نمی‌شود؟

چرا. در فیلمی مثل طعم گیلاس که شخصی‌ترین اثر اوست، می‌شود کیارستمی را در قالب آقای بدیعی



عکس: عباس کوثری

دید. البته وارد زندگی خصوصی‌اش نمی‌شود.

ولی من، ابایی ندارم که خودافشاگری کنم.

چرا سراغ ادبیات نمی‌روی؟ کاری که مهرجویی می‌کند. چرا از ادبیات معاصر استفاده نمی‌کنی؟

به‌نظرم مهرجویی هنوز هم سنت‌گراست. او وقتی دچار بحران می‌شود، به گذشتهٔ شیرین پناه می‌برد. من آن گذشتهٔ شیرین را ندارم. خب من **شب لطیف است** را از ریموند کاروور اقتباس کردم ولی فیلمی که ساخته شد، به خودم خیلی نزدیک‌تر است تا کاروور. چرا من خیلی دوست دارم **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** زویا پیرزاد را فیلم کنم. ولی نمی‌توانم مثلاً با آثار دولت‌آبادی احساس نزدیکی کنم.

بالاخره یک‌جایی خاطراتت ته می‌کشد.

یعنی تو این قدر امیدواری که تهیه‌کنندگانی پیدا شوند و گُر و گُر به من پول بدهند که فیلم‌های شخصی بسازم یا دغدغه‌های شخصی‌ام را فیلم کنم؟ ولی از شوخی گذشته، همه‌اش که دغدغه‌های شخصی نیست. مثلاً در **باغ‌های کندلوس** سه‌تا شخصیت هستند که با هم تفاوت‌هایی دارند و یک نقطهٔ مشترک. این نقطهٔ مشترک این است که به یک پرسش واحد می‌رسند، که آیا اگر زوجی که مرده‌اند و آن‌ها آمده‌اند سر خاک‌شان زنده بودند، باز هم عاشق هم بودند؟ این همان نکته‌ای که دربارهٔ رومئو و ژولیت می‌گویند که خوشبخت‌ترین زوج دنیا بودند چون یک شب بیش‌تر با هم نبودند. به‌هر حال هر فیلمی که می‌سازم از دغدغه‌های شخصی‌ام شروع می‌شود، اما ابعاد دیگری پیدا می‌کند.

باغ‌های کندلوس **از نظر جنس فیلم، به دو فیلم قبلی شبیه است یا...؟**

فکر می‌کنم گرم‌تر از فیلم‌های قبلی‌ام شده. فکر می‌کنم تجربهٔ برخورد با مخاطب در دو فیلم قبلی، تأثیرش را در ذهن من گذاشته. چون آدم بالاخره باید شرایط بقا را جست‌وجو کند. تصور می‌کنم بدون آن‌که از اصولی که به‌اش اعتقاد دارم عدول کرده باشم، فیلم گرمای بیش‌تری پیدا کرده. به‌خصوص این‌که دو بازیگر اصلی یعنی فروتن و کرامتی جنس بازی‌شان گرم است. اصلاً فروتن در زندگی روزمره هم آدم گرمازایی است. مثلاً وقتی دارد قربان‌صدقه‌ات می‌رود، گاهی احساس می‌کنی ممکن است یک آن خفه‌ات کند. کازان می‌گوید: «بازیگر باید یک‌چیز پیش‌بینی‌نشده در بازی‌اش داشته باشد» فروتن این‌جوری است.

من همیشه تحت تأثیر شخصیت مادرم بوده‌ام. به اعتقاد من مردها خیلی دست‌شان رو است. زن‌ها کمی پیچیده‌ترند. البته در زندگی شخصی، دوستی مردها را ترجیح می‌دهم. چون زن‌ها، شخصیت متلون‌تری نسبت به مردها دارند.

پس این فیلم به‌هر حال تو را در عرصهٔ فیلمسازی تثبیت می‌کند؟

امیدوارم. تلاش خودم را کرده‌ام. من واقعاً دلم نمی‌خواهد برج عاج‌نشین باشم.

در عرصهٔ نقد که این‌جور نبودی. نقدهایت همیشه پرخواننده بوده. وقتی فیلمساز شدی، من این تفاوت را از همان فیلم‌های نیمه‌بلندت دیدم. احساس کردم در سینما داری خودت را محدود می‌کنی.

تهیه‌کننده‌ای گفت تو هما را نشان بده، من با بهترین شرایط فیلم را تولید می‌کنم. گفتم نه. چون من خود هما را نمی‌بینم. اگر او همین فیلم‌نامه را قبول می‌کرد، فیلم با قدرت بیش‌تری ساخته می‌شد. چون سرمایهٔ این فیلم را تقریباً خانوادگی جور کرده‌ایم.

پس خانواده را ورشکست کرده‌ای!

آره. ولی به تو می‌گویم که **باغ‌های کندلوس** کازانی شده. تو می‌دانی که من چه‌قدر کازان را دوست دارم. فکر می‌کنم کمی به او نزدیک شدم.

خب، از همکاری با محمدرضا سکوت راضی هستی؟

خیلی. این یازدهمین همکاری من با اوست. او سلیقهٔ من را خیلی خوب می‌شناسد. تا این‌جا که از او خیلی راضی‌ام. بعدش را هم دیگر نمی‌دانم. از نظر اخلاقی که ماه است. سرعت کارش هم خیلی خوب است.

می‌گویند خیلی دوست داری شبیه برگمان فیلم بسازی.

من آرزو ندارم شبیه برگمان فیلم بسازم. تحسینش می‌کنم، ولی همهٔ آثارش را هم دوست ندارم. آرزویم این است که روزی فیلمی بسازم شبیه **روکو و برادرانش** ویسکونتی یا **دکتر ژیواگو**.

یعنی سینمای استاندارد؟

حتماً.

ولی فیلم‌های گذشته این را نشان نمی‌دهد.

آره. ولی در **باغ‌های کندلوس** یک نشانه‌هایی از این گرایش هست.

نشانه‌های بالینی؟

آره. دیگر. ولی **شب لطیف است** خیلی در تلویزیون مورد توجه قرار گرفت. ضمناً یادم رفت بگویم من فکر می‌کنم در هنر مدرن، شخصیت‌ها، خودشان راوی خودشان هستند. به همین دلیل است که به‌نظر می‌رسد آدم‌ها خیلی حرف می‌زنند. چون درواقع همه دارند مونولوگ می‌گویند که این مونولوگ‌ها، یک‌جاهایی با هم برخورد می‌کنند و شبیه دیالوگ می‌شوند. شخصیت‌ها را از خلال کنش‌ها شناسایی نمی‌کنیم. از لابه‌لای حرف‌های‌شان آن‌ها را می‌شناسیم.

ولی در مورد پگاه، اتفاقاً کنش‌هایش با دیالوگ همراهی می‌کند. به‌ویژه در سکانس پارک که دائم از پله‌ها پایین می‌آید.

اتفاقاً مثال خوبی زدی. او نماد نسلی است که دائم در حرکت و جست‌وجوست، ولی ناخواسته سرازیر می‌رود.

به‌هر حال شخصیت کنش‌مندی دارد. دست‌کم نسبت به بقیهٔ آدم‌ها که اغلب ساکن‌اند.

باید **باغ‌های کندلوس** را... (خندهٔ دونفره). ◀