عکس: امیر عابدی

نام حسن فتحی اینک بیش از هر چیز با سریال‌های تلویزیونی عجین شده، هرچند پیش از این در عرصهٔ تئاتر و پیش از آن در صحنهٔ تئاتر نیز فعالیت‌های نسبتاً موفقی داشته. تنها فیلم سینمایی‌اش را بهتر است بیش‌تر زاییدهٔ مناسبات این سال‌های سینمای ایران بدانیم تا بضاعت‌های او. هم‌زمانی پایان سریال مدار صفردرجه **با نمایش سریال مناسبتی** میوهٔ ممنوعه **بهانه‌ای شد برای گفت‌وگویی مفصل با فتحی.** میوهٔ ممنوعه **به‌رغم پایان تحمیلی و شتاب‌زدگی‌اش در تولید، نکات بارز مهمی چون دیالوگ‌نویسی و بازی‌های به‌یادماندنی داشت و** مدار صفردرجه **به لحاظ طراحی صحنه و لباس، به‌کارگیری درست بازیگران خارجی، نمایش مفهوم «عشق» در بستری تاریخی و به‌ویژه موسیقی درخشان خلعتبری (که در شمارهٔ آینده به آن خواهیم پرداخت) قابل توجه بود، گرچه چند دقیقهٔ آخر قسمت پایانی این مجموعه نیز همچون** میوهٔ ممنوعه **بار دیگر حساسیت‌های بی‌مورد سیاست‌گزاران تلویزیون را برای نمایش پایان خوش به نمایش گذاشت.**

م.ا.

گفت‌وگوی مجید اسلامی و کیومرث مرادی با حسن فتحی

تئاتر، کودکی، تحصیلات

ک.م: آقای فتحی را اولین‌بار با نمایشی دیدیم در تالار هنر. یک سیاه‌بازی بود که اسم دومش بود مضحکهٔ هولو و لولو.

اولیـن کار من **هی ماتادور** بود در سـال ۶۹. آن نمایـش **مضحکهٔ پهلوان و پری** سال ۷۰ بود.

م.ا: تحصیلات‌تان در چه رشته‌ای بوده؟

من فارغ‌التحصیل کارشناسی روان‌شناسی هستم و فوق‌لیسانس کارگردانی. لیسانسم را از دانشگاه ملی گرفتم و فوق‌لیسانسم را از دانشگاه آزاد.

م.ا: زمینهٔ اصلی علاقه‌تان تئاتر بود یا سینما؟

خب از تئاتر شروع کردم و هنوز هم به‌شدت به تئاتر علاقه‌مندم. رد پایش را در همهٔ کارهایم می‌بینید. چه در نوع اسـتفاده از قصه‌ها و چه در اسـتفاده از ذخایر تئاتری مملکت‌مان در زمینهٔ بازیگری.

م.ا: درواقع با بازیگران تئاتر قهر نیسـتید. چون خیلی از سـینمایی‌ها با تئاتر قهرند.

نه‌تنها قهر نیستم، بلکه حداقل ماهی یک‌بار باید یک نمایش ببینم. اتفاقات تئاتری را تعقیـب می‌کنم و برایم خیلی اهمیت دارد. الان فکر می‌کنم قصه تعیین تکلیف می‌کند که در چه مدیومی باید اجرا بشود. گاه قصه مدیومش تئاتر است، یک قصه‌ای مدیومش سریال تلویزیونی‌ست، یک قصه هم مدیومش سینماست. فکر می‌کنم این سه قلمرو تا حدودی از هم مستقل‌اند. بعد از پانزده‌شانزده سال کار در تلویزیون، در مورد مدیوم تلویزیون هم به مفهوم استقلال معتقدم. چه در فیلم‌نامه‌نویسی چه در نوع کارگردانی، قواعد و زیباشناسی ویژه‌ای وجود دارد که بازتابی‌ست از مدیوم تلویزیون، مخاطب تلویزیون، و فضای ارتباطی مخاطب. و این‌ها همه باعث می‌شود به مفهوم مستقلی برسیم. بنابراین الان احساس می‌کنم قصه تعیین تکلیف می‌کند.

م.ا: در دوران نوجوانی چی؟ رویاتان سینما بود یا تئاتر؟

خب من توی یک خانوادهٔ سـنتی بزرگ شـدم که تا پانزده سالگی در آن تلویزیون

حکایت شکارچی خیس و ماهیگیر خشک

نبود. با حسرت از این تیرهای چوبی می‌رفتم بالا تا در خانهٔ مردم تلویزیون تماشا کنم. وقتی متوجه می‌شدند، گاه مهربان بودند و دعوتم می‌کردند تو، گاهی هم دعوام می‌کردند. یک قهوه‌خانه بود که دو ریال می‌گرفت و ما می‌رفتیم آن‌جا کارتون والت دیزنی یا مسابقات جام دوستی را تماشا می‌کردیم. یک روز هم آن‌جا نشسته بودم که یک سیلی محکم خورد توی گوشم. مادربزرگم که یک زن سنتی بود تصادفی مرا از پشت شیشه دیده بود. در فاصلهٔ قهوه‌خانه تا خانه توی چهارتا مغازه ایستاد تا برای آن‌ها کل ماجرا را تعریف کند و آن‌ها را به داوری بطلبد. ظاهراً از سیلی دچار عذاب وجدان شده بود. بعضی‌هاشان به نفع او رأی می‌دادند و بعضی‌ها هم می‌گفتند ربطی به‌شان ندارد. می‌ترسیدند بعداً شیشهٔ مغازه‌شان را بشکنم!

ک.م: لازم است بگویم آقای فتحی خیلی شر بوده‌اند!

م.ا: از چیزهایی که با مشقت توی تلویزیون دیدید چیزی یادتان هست؟

آره. سریال **سرزمین عجایب** را یادم است که مثل جادو بود. خیلی توش زندگی بود. هنوز هم فکر می‌کنم آن حسی که من به تلویزیون داشتم، اگر انسان امروز نسبت به چیزی داشته باشد، هرگز دچار یأس و نومیدی نمی‌شود. مثلاً کارتون‌های والت دیزنی که هنوز هم جزو جذاب‌ترین چیزهایی‌ست که دیده‌ام. این را ناگفته گذاشتم که آن مادربزرگ در تفکر خودش فکر کرده بود که این پسر دلش می‌خواهد نمایش ببیند. بنابراین یکی از روزها دست مرا گرفت و برد به نمایش تعزیه. و آشنایی من با دنیای نمایش از رهگذر همین اتفاق بود. و آن روزگار تعزیه هم خیلی خوب برگزار می‌شد. این سیستم بلندگو و میکرفن که الان مضحکه‌ای را به وجود آورده، نبود. و من به‌شدت جذب تعزیه شدم. تا حدودی جایگزین محرومیت من از تلویزیون شد. این ماجراها مال ده‌یازده سالگی‌ست. یک‌خرده که بزرگ‌تر شدیم، سینما را کشف کردیم.

م.ا: پس سینما بعد از تلویزیون آمد.

سینما بعد از تلویزیون بود، و پنهانی. من گاه می‌رفتم سینما و در مسیر برگشت تمام دعاهایی را که یاد گرفته بودم می‌خواندم مبادا خانواده بفهمد.

م.ا: خیلی جالب است. نسلی قبل از ما بوده که آن جادو برایش در سینما تعریف می‌شده و نسل دیگری وجود دارد بعد از ما که برایش جادو تقریباً هیچ‌جا نیست. برای نسل ما آن جادو تلویزیون بود.

همین‌طور است. شاید شیرین‌ترین روز زندگی من وقتی بود که در چهارده سالگی‌ام بالاخره خانواده موافقت کرد و یک تلویزیون مبلهٔ هرنیفون خرید. دیگر از خانه بیرون نمی‌رفتم. لحظه‌شماری می‌کردم مدرسه تمام بشود و بروم خانه. بعدها سینما را کشف کردم. می‌رفتیم فوتبال گل‌کوچک تیغی بازی می‌کردیم و با پولش می‌رفتیم سینما. خانواده، هم فوتبال را خطری احساس می‌کرد برای سقوط در دامن لمپنیسم، و هم سینما را. گاه این پول هم نبود. می‌رفتم با حسرت عکس‌ها را تماشا می‌کردم و قصه‌ای به ذهنم می‌زد که آن را برای بچه‌های دیگر براساس عکس‌ها تعریف می‌کردم. تا مدت‌ها هم کسی نتوانست مچ من را بگیرد. یک شب دوتا فیلم را پشت سر هم دیدم و وقتی ساعت ده‌ونیم برمی‌گشتم ماشینی توی خیابان نبود. وقتی رسیدم خانه، دیدم مأمور کلانتری دم خانه است و قرار است تجسس کنند.

در کنار این البته عشق و علاقهٔ مفرط بود به خواندن کتاب داستان، کیهان بچه‌ها، کتاب‌های پرویز قاضی‌سعید، لاوسون و سامسون. بعدها بود که رفتم سراغ صادق هدایت و کتاب هفته و غیره.

م.ا: با چنین علاقه‌ای چه‌طور رفتید روان‌شناسی خواندید؟

شاید دلیلش آشنایی با چند نفر بود که تأثیر زیادی روی من گذاشتند. من از یک حال و هوای بسیار شیطنت‌آمیز وارد حال و هوایی تقریباً سیاسی شدم. در سال‌هایی که با دایی‌ام به حسینیهٔ ارشاد می‌رفتم، مایی که با درکی سنتی با دین آشنا بودیم، و هر چه سن‌مان بیش‌تر می‌شد با آن بیش‌تر دچار مشکل می‌شدیم، حالا با قرائتی از دین آشنا می‌شدیم که بسیار جذاب بود. این قرائت که مرحوم شریعتی نماینده‌اش بود مابه‌ازاهای دیگری هم داشت. این قرائت دعوتت می‌کرد که جامعه‌شناسی بخوانی، راجع به مارکسیسم چیز بخوانی، روان‌شناسی یونگ و فروید و آدلر بخوانی. این‌ها همه پیامدهای ادراک جدیدی بود که داشتیم از دین پیدا می‌کردیم براساس تفکر بزرگانی چون علی شریعتی.

م.ا: با خود شریعتی هم معاشرت داشتید؟

متأسفانه هرگز این فرصت را نداشتم. نوجوان بودم و با اقوامم می‌رفتم. یادم هست که سال‌های ۵۱ و ۵۲ اطراف حسینیهٔ ارشاد جمعیت موج می‌زد. یکی از پیامدهاش خواندن رشتهٔ روان‌شناسی بود که فکر می‌کنم در کارهایم خیلی تأثیر مثبت داشته. بزرگ‌ترین چیزی که روان‌شناسی به من آموخت این بود که به‌راحتی دربارهٔ انسان‌ها قضاوت نکنم و به‌راحتی مرتکب قضاوت اخلاقی دربارهٔ آدم‌های اطرافم نشوم. و به من آموخت که چه‌قدر انسان موجود پیچیده‌ای‌ست و به قول ژان‌پل سارتر، انسان قابل تعریف، انسان مرده است و انسان زنده، موجود غریبی‌ست که هر لحظه دچار تغییر و تحول می‌شود.

م.ا: چه‌طوری وصل شدید به تئاتر؟

خب از نوجوانی که به نمایش علاقه‌مند بودم. در زمانی که روان‌شناسی می‌خواندم اتفاق خوبی افتاد. آقای فردوس کاویانی آمد به دانشگاه ملی و فعالیت‌های فوق برنامه‌ای را در دانشگاه ملی راه‌اندازی کرد در حوزهٔ سینما و تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی و داستان کوتاه. در آن سال‌ها با دو نفر آشنا شدم که تأثیر زیادی روی من گذاشتند، یکی فردوس کاویانی و دیگری مرحوم بیژن مفید. در مقطعی آقای کاویانی به من توصیه کرد که بروم به تئاتر شهر. مرحوم بیژن مفید یک کلاس اختصاصی نمایش‌نامه‌نویسی داشت که با بیست‌سی نفر شروع می‌کرد و در انتها می‌رسید به چهارپنج نفر، و خوشبختانه من جزو آن چهارپنج نفر بودم و خیلی چیزها از او یاد گرفتم. بخشی از علاقهٔ من به متل‌ها، ضرب‌المثل‌ها، و زبان تهران قدیم برمی‌گردد به بیژن مفید. بعدها بود که از علی حاتمی هم تأثیرهایی گرفتم.

تله‌تئاترها

ک.م: در سال‌هایی که وارد کار تئاتر شدید، اواخر دههٔ شصت، دورانی بود که تئاتر دچار بحران بود. شما چندتا کار کردید و بعد انگار فضای مدیریتی تئاتر طوری بود که کوچ کردید به تلویزیون و موفقیت‌هایی را که باید در صحنه پیدا می‌کردید، با ساخت تله‌تئاترهای تلویزیونی به دست آوردید. مثلاً با تله‌تئاتری به نام سوءتفاهم **یک‌دفعه گل کردید. درست است؟**

بله، فقط اضافه کنم که همزمان با تئاتر در مطبوعات هم می‌نوشتم. نقد تئاتر، نقد نقاشی، نقد کتاب و فیلم. این وجه کار من چون کمی صریح بودم به مذاق مسئولان خوش نیامد. آن‌ها وقتی تلافی می‌کردند که می‌خواستم کار بسازم. کار آخری که در تئاتر کردم، **در خیابان‌های سرد شب**، قرار بود در سالن چهارسو اجرا بشود. به خاطر مقاله‌ای که در سوگ مرحوم هادی اسلامی نوشته بودم و دلایل سکتهٔ او را توضیح داده بودم، این‌ها نمایش را فرستادند به سالنی در زیر موزهٔ آزادی. و ما چهار ماه کار کرده بودیم و گروه هم حرفه‌ای بود. از اواسط اجرا، کار دیده شد. بعد مسئول بازبینی آمد و شروع کرد به زدن انگ‌های سیاسی. و من دیدم این‌ها نمی‌خواهند من کار بکنم. دیدم یا باید خودم نباشم، منی باشم که آن‌ها می‌خواهند، یا دیگر این‌جا نمی‌توانم باشم. در همین موقعیت بود که امکانی در شبکهٔ دو فراهم شد که کار تله‌تئاتر بکنم. شروع کردم به مطالعهٔ این مدیوم. گفتند مخاطب آن کم است و به همین دلیل بودجه پایین است و مدیران تلویزیون از آن استقبال نمی‌کنند. یکی از راه‌هایی که به ذهنم رسید این بود که بروم سراغ ژانرهای معمایی‌پلیسی. اولین پیشنهادم هم **شاهدی برای ادامهٔ بازپرسی** آگاتا کریستی بود. نشستم آن را بازنویسی کردم تا قابل اجرا شود. خیلی چیزها را به هم ریختم و بعد دیدم کارهای آگاتا کریستی چه‌قدر حساب و کتاب دارد. وقتی چهارتا کُد را عوض می‌کنی، باید بیست‌تا کُد دیگر را هم عوض کنی.

م.ا: فیلم بیلی وایلدر را براساس همین داستان آن موقع دیده بودید؟

مخصوصاً ندیدم، مبادا تحت تأثیر قرار بگیرم. این کار پخش شد و بازتاب خیلی خوب بود. مخاطب تله‌تئاتر تلویزیونی خیلی رفت بالا. راهش همین بود. باید می‌رفتیم سراغ چیزی که برای عامهٔ مردم جذابیت داشته باشد. در مرحلهٔ دوم فکر کردم از این فضای استودیویی سه دوربین بیاییم بیرون. وقتی رفتم سراغ **سوءتفاهم** کامو، آن را بازنویسی کردم و آن نمایش سه پرده‌ای را تبدیل کردم به ۱۲۴ سکانس. تله‌تئاتر را تبدیلش کردیم به فیلم‌تئاتر. با تک‌دوربین کار کردیم و خود این کار امکانات زیادی را به همراه آورد.

م.ا: اما تله‌تئاتر مدیوم بدنامی‌ست. خیلی‌ها آن را موجود ناقص‌الخلقه می‌دانند.

ک.م: ... نه تئاتر است، نه سریال، نه فیلم!

م.ا: ... ولی به نظرم برای جلب مخاطب و برای کسانی که امکان دیدن تئاتر زنده ندارند واسطهٔ خوبی‌ست. و از توش پدیده‌هایی هم درآمده. مثلاً بازیگری مثل مهتاب نصیرپور بهترین جلوه‌اش در تله‌تئاترها بوده.

ک.م: ... احمد آقالو هم همین‌طور.

مثلاً یکی از کارهای من **تله‌موش** آگاتا کریستی بود که تا امروز شاید شش‌بار پخش شده. تجربهٔ خوبی هم بود برای بازیگرانش، خانم رویا نونهالی، مرحوم جمیله شیخی، احمد آقالو. اشکال این است که سنتی که در آن زمان برای جذاب‌تر شدن تله‌تئاتر پایه‌ریزی شد، امتداد پیدا نکرد. الان تله‌تئاتر آن رونق و اعتباری را که آن‌موقع داشت دیگر ندارد.

م.ا: ... گهگاه به اوج‌هایی می‌رسد که به نظر تصادفی‌ست.

این همان اتفاقی‌ست که در تاریخ ما می‌افتد. تاریخ ما هم پر از گسست است. هیچ موقع هیچ چیزی نهادینه نمی‌شود.

م.ا: تجربه‌ها تثبیت نمی‌شوند که فکر کنیم خب، این مانع را پشت سر گذاشتیم، برویم سراغ مانع بعدی. طوری‌ست انگار که هیچ‌وقت این تجربه اتفاق نیفتاده.

الان کسی یادش نیست که ما دوربین را از استودیو بردیم بیرون. اما چون این تجربه دیده نشده، بایستی دوباره از نو شروع بشود.

م.ا: در حوزهٔ سریال‌سازی هم همین‌طور است. مثلاً تقوایی و مرحوم حاتمی در دههٔ پنجاه برخی سدها را شکستند، ولی در دههٔ هفتاد مجبور بودید از صفر شروع کنید.

این معضلی‌ست که در همهٔ حوزه‌ها داریم. دانشجوی تئاتر امروز ما بعد از بیست‌وشش سال هنوز از تجربه‌های آربی آوانسیان بی‌اطلاع است، نمایش‌نامه‌نویس ما خیلی با تجربه‌های عباس نعلبندیان در نمایش‌نامه‌نویسی آشنا نیست و این یک ضایعه‌ست.

ک.م: البته بخشی از مشکل برمی‌گردد به آقای فتحی! چون شما با تک‌دوربین کار کردید و دیدید چه تجربهٔ قشنگی‌ست و بعد وسوسهٔ سریال‌ساختن به سراغ‌تان آمد و ناپدید شدید رفتید سراغ سریال تلویزیونی.

این‌طور نیست. همین دو هفته پیش تله‌تئاتر **ده بومی کوچک** آگاتا کریستی را به شبکهٔ چهار پیشنهاد دادم. چون هیچ ارزش ذاتیِ فراتری برای مدیوم قائل نیستم. مطلقاً جزو کسانی نیستم که فکر می‌کنند کلاس سینما بالاتر است، روشنفکری‌تر است. به عنوان کسی این را می‌گویم که کار سینمایی‌ام خوب فروخته و بازار کار در سینما دارم. این‌که قصه چه فضایی را بطلبد برایم تعیین‌کننده است. قصه‌ای هست که تاریخی‌ست و سال‌ها در قالب یک کار سینمایی محصول مشترک به‌اش فکر می‌کردم و حتی با تهیه‌کنندهٔ فرانسوی درباره‌اش صحبت کرده بودم. اما اخیراً به این نتیجه رسیدم که در تئاتر بهتر جواب می‌دهد. بنابراین آن تلاش‌ها را رها کردم.

م.ا: فکر می‌کنم با توجه به تحولاتی که در سال‌های اخیر در تئاتر ایران اتفاق افتاده، قاعدتاً تئاتر باید برای‌تان خیلی وسوسه‌کننده باشد.

قطعاً، مخصوصاً از زمانی که آقای سلیمی آمد تحولاتی اتفاق افتاد که خوشبختانه برکاتش هنوز هست.

سریال‌سازی

ک.م: بعد از آن تله‌تئاترها رفتید سراغ سریال‌سازی. اگر بخواهیم سریالی چون فردا دیر است **را با** پهلوانان نمی‌میرند، **به لحاظ کارگردانی و تجربهٔ مدیوم، قیاس کنیم می‌بینیم خیلی جلو رفته‌اید. در** فردا دیر است **آن پیشینه‌های روان‌شناسی را می‌توانیم ببینیم. اما در** پهلوانان نمی‌میرند **رجعت کردید به همان جادویی که در نوجوانی تلویزیون برای‌تان داشت، همان قصه‌های پلیسی در کنار متل‌های قدیمی. و تبدیل شد به یک تجربهٔ پلیسی - بومی که مخاطب از آن پیشینه دارد. اشاره می‌کنم به** داش آکل **صادق هدایت.**

م.ا: تلویزیون هم در دههٔ پنجاه یک سریال پهلوانان **داشت که قهرمانش «پهلوان‌نایب» بود.**

سیروس افخمی ساخته بود و ما آن‌موقع نوجوان بودیم. یک کاری هم بود به نام **داش پالکی** که کارگردانش جهانگیر صمیمی‌فرد بود.

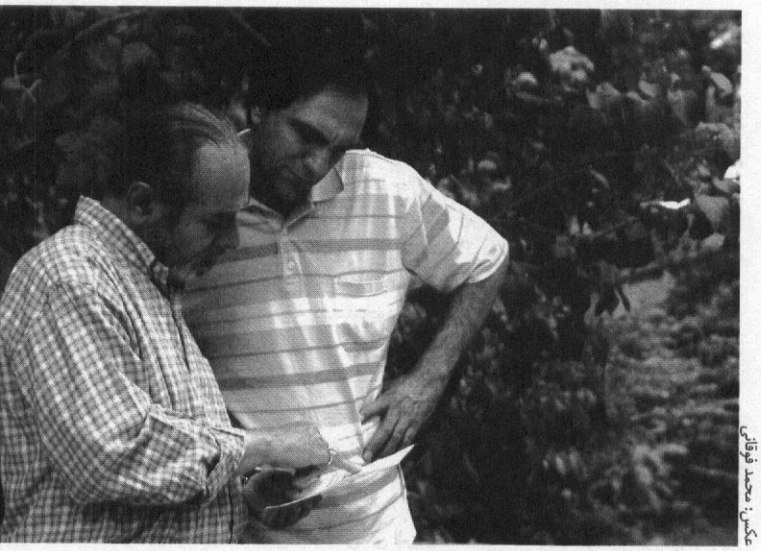
م.ا: درواقع سنتی را که در یک دوره‌ای بنایش گذاشته شده بود، ادامه دادید.

و تجربهٔ تله‌تئاترها هم به دردم خورد. فکر کردم آیا می‌توانم تم‌های پلیسی- معمایی را ببرم به دورهٔ قجر؟ **پهلوانان نمی‌میرند** پاسخ من به این سؤال بود.

م.ا: خط‌کشی‌های از پیش‌تعیین‌شده می‌گوید آدمی با پیشینهٔ تئاتر باید بیش‌تر دغدغهٔ درام داشته باشد تا تصویر. درحالی‌که در کارهای اخیرتان دیده‌ام که مدام می‌خواهید نقاط کمبودتان را جبران کنید. مثلاً در مدار صفردرجه **کار آقای پورصمدی خیلی چشمگیر است. توی** شب دهم **هم تصویرهای خیلی خوبی داشتید.** میوهٔ ممنوعه **را استثنا می‌کنم. چون فکر می‌کنم با دورخیز بلندی ساخته نشده. دغدغهٔ کمال‌گرایی چه‌طور ایجاد شد؟**

فرایندی در کار من بوده که یک بخش‌هایی‌اش خودآگاه بوده و بخش‌هایی ناخودآگاه. در این فرایند سعی کردم از بیان کلامی به بیان تصویری برسم. خوشحالم که این اتفاق افتاده. واقعیت این است که اوایل به‌شدت تحت تأثیر فضای تئاتری بودم. اگر نقدهایی آن‌موقع نوشته شده که در آن‌ها گفته‌اند میزانسن‌هاش تئاتری‌ست، خیلی غیرمنصفانه نبوده. از هر اقلیمی که بیایی، تا مدتی رنگ و بوی آن اقلیم را داری. بخشی از این فرهنگ تئاتر را امیدوارم تا آخر عمرم حفظ کنم: آن بخشی که به ما می‌آموزد که همواره فروتن باشیم، و به تمام اجزای کار از آبدارچی تا عوامل اصلی احترام بگذاریم و با چهارتا تعریف خودمان را نبازیم. اما بخش دیگری هست که در تئاتر درست است، و در سینما و تلویزیون دیگر چندان درست نیست. طبیعتاً این تمرین‌ها باعث شد که به‌مرور از وابستگی به جهان ادبیات فاصله بگیرم و سعی کنم با زبان تصویر آشنا بشوم. الان فکر می‌کنم هنوز اول راهم. در این روند سعی می‌کردم برای هر مفهوم ادبی، معادل تصویری پیدا کنم. اوایل در کنار آن معادل تصویری از معادل ادبی‌اش هم استفاده می‌کردم. مثل بچه‌ای که با پاهای خودش راه می‌رود، ولی دست مادرش را هم سفت گرفته. یک‌جایی باید یاد بگیرد که دست مادرش را رها کند، حتی اگر چندبار به‌شدت زمین بخورد. من هم از یک‌جایی دیگر سعی کردم بدون معادل‌های مکتوب کار کنم. یک‌جاهایی موفق بودم، یک‌جاهایی نه. اما به این نتیجه رسیدم که این وادی تقاضاهای خاص خودش را دارد.

مثل بچه‌ای که با پاهای خودش راه می‌رود، ولی دست مادرش را هم سفت گرفته و یک‌جایی باید یاد بگیرد که دست مادرش را رها کند، من هم از یک‌جایی دیگر سعی کردم بدون معادل‌های مکتوب کار کنم.



عکس: محمد فوقانی

میوهٔ ممنوعه

م.ا: دوتا سریال‌تان اخیراً همزمان داشت پخش می‌شد. اغلب تجربه کرده‌ام که تا چه حد می‌شود سریال را نگاه نکرد و شنید. بین این دو سریال‌تان تفاوت وجود داشت. مدار صفر درجه **را واقعاً نمی‌شود ندید و فقط شنید، ولی** میوهٔ ممنوعه **تا حد زیادی شنیدن‌اش کافی‌ست. فکر می‌کنم نگاه تئاتری‌تری** میوهٔ ممنوعه **را نوشته و زیادی پُرگوست. ولی** مدار صفر درجه **این‌طوری نیست.**

میوهٔ ممنوعه را نمی‌شود با **مدار صفر درجه** مقایسه کرد. **مدار...** به من سفارش داده نشده بود. دغدغهٔ شخصی‌ام بود. دقیقاً دو سال روی تحقیق و فیلم‌نامهٔ آن وقت گذاشتم. از سال ۸۱ تا ۸۳. بعد از **شب دهم** می‌دانستم سطح توقع خودم و مخاطبان از من رفته بالا و برخلاف چیزهایی که نوشته شده و به من نسبت پُرکاری داده شده، من جزو کم‌کارترین کارگردان‌های تلویزیون ایران هستم. بعد از **شب دهم** سه‌چهارتا کار تاریخی به من پیشنهاد شد که همه را رد کردم، چراکه دیدم دغدغهٔ من نیست. همان موقع‌ها بود که در ماهنامه‌ای به نام آفتاب مصاحبه‌ای خواندم از احسان نراقی که گفته بود ذهنیتی در دنیا از ایرانی‌ها شکل گرفته که می‌گویند ما ضد یهود هستیم، ولی چه‌قدر خوب است که دنیا فراموش نکند که در دوران جنگ جهانی ما از طریق سفارت‌خانه‌هامان جان صدها یهودی را نجات دادیم. این حرف جرقهٔ این سریال بود. دو سال هم ساختن‌اش طول کشید. تک‌دوربین کار کردم، شرایط خیلی متفاوت بود. برای **میوهٔ ممنوعه** اسفندماه به من زنگ زدند و من هم درجا رد کردم. تا این‌که اوایل فروردین آقای فرجی زنگ زد و من به دو دلیل این‌بار سریع نه نگفتم. اولش کمک‌هایی بود که آقای فرجی، مدیر شبکهٔ دو، سر پخش **ملاصدرا** و سر تولید **مدار صفر درجه** کرده بود. اصلاحی‌هایی که برای **ملاصدرا** درنظر گرفته شده بود اگر اعمال می‌شد آن سریال نابود می‌شد. واقعیت این است که پذیرش ساخت **میوهٔ ممنوعه** تلافی محبت‌های یک دوست بود.

م.ا: آخر به چه قیمت؟ این‌که مجبور بشوید با یک گروه دیگر کار کنید؟ مثلاً همکاری‌تان با فردین خلعتبری در مدار صفر درجه **مثال‌زدنی‌ست. ولی موسیقی** میوهٔ ممنوعه **نگرش دیگری دارد.**

خب کار مناسبتی از نظر بودجه و ضریب توجه در سطح پایین‌تری قرار گرفته. شما می‌توانید این خرده را بر من بگیرید، من هم دفاعی ندارم...

م.ا: من احساس می‌کنم به لحاظ تصمیم‌گیری یک عقب‌گرد است.

خب آدم باید شبیه خودش باشد. من در **میوهٔ ممنوعه** شبیه خودم عمل کردم. یعنی دوستی ازم تقاضای کمک کرد و این دوست برایم عزیز بود.

م.ا: خب چرا نمی‌شود این دوست‌ها را ارتقا داد؟

دوست‌ها را ارتقا داد یا کاری را که آن‌ها پیشنهاد می‌کنند؟

م.ا: به نظرم سیستم‌ها باید انعطاف لازم را پیدا بکنند برای این‌که به چیزهایی که مورد نظرشان است برسند. الان شما جوابگویید در مورد چیزی که آفت‌هاش از قبل قابل پیش‌بینی بوده. نمی‌توانید فکر کنید به ساخت سریالی که در حین تولید پخش بشود و سه ماه قبلش آقای ضرغامی در سخنرانی مهمی گفته باشند قرار است مدیریتِ راف‌کات را

اعمال کنند، و پیش‌بینی نکنید میزان دخالت‌هایی را که در روند کار پیش خواهد آمد. این کاملاً قابل پیش‌بینی‌ست. در قبال آن دوستی مجبورید چیزی را قربانی کنید که به نظر من بسیار باارزش است.

متأسفانه گاه پیش می‌آید که آدم‌ها تأثیر گذارند. چه‌قدر خوب است که سیستم‌ها به آدم کمک کنند و آدم نسبت به سیستم‌ها خودش را وفادار حس بکند. اما این‌طوری نیست. آدم‌ها تعیین‌کننده‌اند. به‌هرحال من تا آخرین لحظه تردید داشتم. بیش از سه‌بار استعفا نوشتم، ولی قسمت این بود که این کار را من بسازم. منفعل هم عمل نکردم. قصه‌ای را آقای عفیفه برایم تعریف کردند. روی آن فکر کردم و به ایده‌ای رسیدم. ایده این بود که براساس دوتا کهن‌الگو، «شاه‌لیر» و «شیخ صنعان» قصه را جلو ببریم. آقای عفیفه گفتند خودت بنویس، گفتم با این ریتم کند و وسواسی که من دارم احتمالاً برای ماه رمضان سال آینده کار آماده می‌شود! قرار شد آقای کاظمی‌پور روی ساختار فیلم‌نامه کار کنند و آقای نادری دیالوگ‌ها را بنویسند. در همین چارچوبِ کار مناسبتی هم، نسبت به سه‌تا کار دیگری که پخش شد ما وسواس بیش‌تری نشان دادیم.

م.ا: آیا این تصور نبود که مخاطب این کار مناسبتی نمی‌طلبد که با استانداردهای مدار صفر درجه **کار بشود؟**

در **میوهٔ ممنوعه** فرض مشخص‌مان این بود که با مخاطب عام سروکار داریم. وجه برترش وجه اجتماعی‌اش بود.

م.ا: بحث مخاطب به بحث مهمی در تلویزیون ایران بدل شده. حس می‌کنم یک‌نوع پوپولیسم بر تلویزیون ایران حاکم شده. مخاطبان را تفکیک نمی‌کنند و کمیت ملاک است. یعنی هر چیزی که مخاطب بیش‌تری داشته باشد، ذاتاً چیز بهتری تلقی می‌شود. این نگاه نگاه غلطی‌ست. مثلاً برنامهٔ دو قدم مانده به صبح **آقای صالح‌علاء یکی از حسن‌هاش این است که مخاطب محدودی را نشانه گرفته و همو را می‌خواهد راضی کند. مدیران تلویزیون معتقدند که با اعمال نظرهاشان، نظر مردم را روی برنامه‌ها اعمال می‌کنند. آیا کارگردان باید نظر مردم را اعمال کند یا نظر شخصی‌اش را؟**

ک.م: معتقدند روشنفکر مردم را نمی‌شناسد و فعالیت‌هایی که می‌کنند برای جلب نظر کل مردم است. درحالی‌که ممکن است یک برنامهٔ تلویزیونی مثل سینماچهار **یا** سینماحقیقت **فقط هدفش جلب بخشی از مردم باشد.**

م.ا: حتی برنامه‌ای که هدفش جلب کل مردم است، نباید دنباله‌روی مردم باشد. باید ابزارهای جلب مردم را داشته باشد ولی سعی‌اش این باشد که تماشاگرش را ارتقا بدهد. اگر دنباله‌روی مخاطب باشیم که مخاطب سقف ما را تعیین می‌کند، درحالی‌که ما باید از مخاطب‌مان جلوتر باشیم.

من الان دغدغه‌ای برای جلب مخاطب ندارم. یک زمانی این دغدغه را داشته‌ام، ولی وقتی **شب دهم** را ساختم ارضا شدم. چون مخاطبش خیلی زیاد بود. به جای این‌که به این فکر کنم که چه تعداد تماشاگر این کار را خواهد دید، ترجیح می‌دهم به این فکر کنم که چه مقدار این کار را دوست دارم. **مدار صفر درجه** را از اول دوست داشتم، چون مدت زیادی با آن سروکله زده بودم. با **میوهٔ ممنوعه** اولش چندان انس و الفت نداشتم. چندان به‌اش خوش‌بین نبودم. اما رفته‌رفته یک سری از دغدغه‌های خودم را درونش آوردم و کم‌کم به این موجود علاقه‌مند شدم. چیزی که این علاقه را بیش‌تر کرد، گروه تولید بی‌نظیر این مجموعه بود. مجموع بازیگران به‌خصوص آقای نصیریان. خانم توسلی بسیار همراه بود. این مجموعه یکی از شیرین‌ترین تجربه‌های هنری من به لحاظ روابط پشت صحنه بود.

م.ا: مثلاً آیا مشکل بودجه باعث می‌شود آقای خلعتبری در این سریال نباشند؟

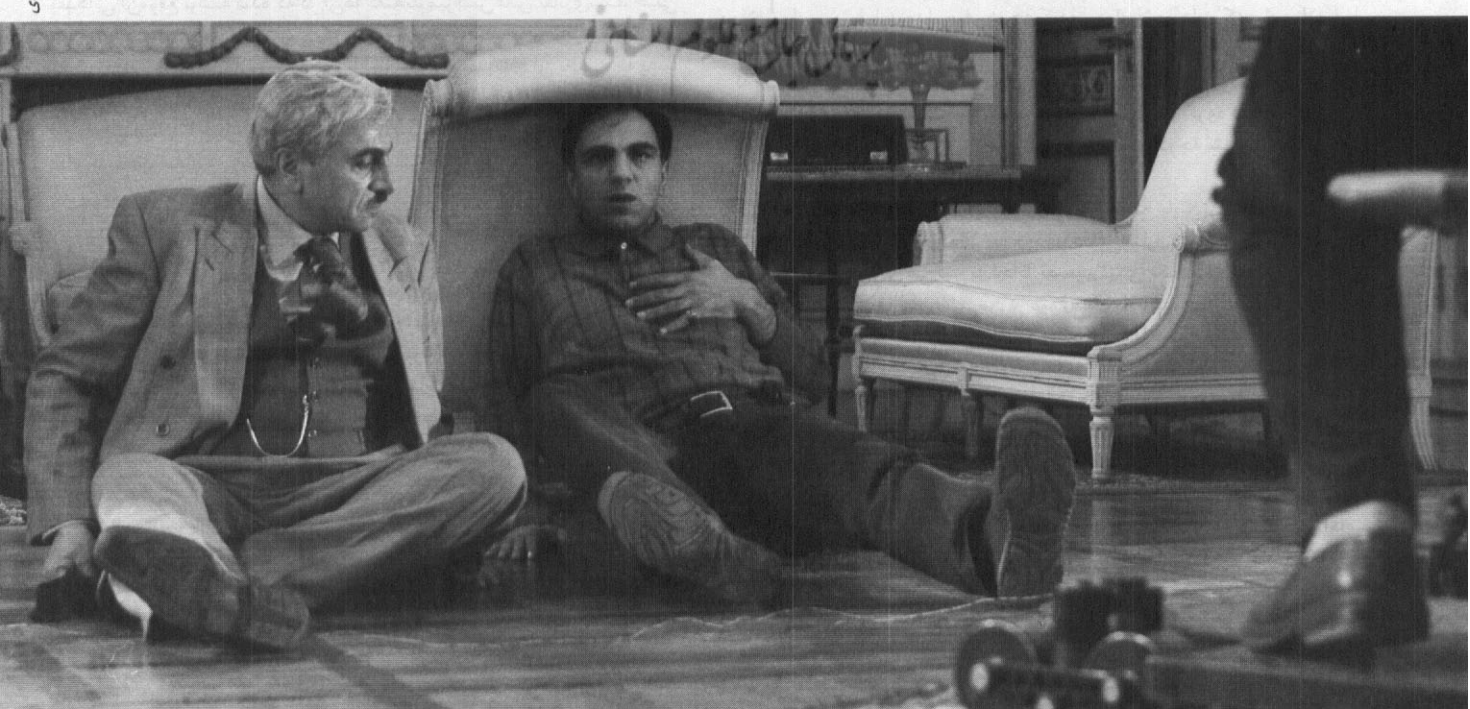
مشکل آقای خلعتبری خود ایشان بود. وقتی **میوهٔ ممنوعه** را شروع کردیم، فردین هنوز موسیقی **مدار...** را تمام نکرده بود. ما تازه سه روز پیش موسیقی قسمت‌های ۲۹ و ۳۰ آن سریال را تمام کردیم. **مدار...** را هر هفته دو سه روز قبل از پخش میکس می‌کنم. روز اول طوری با فردین صحبت کرده بودم که او با احساس مسئولیت خیلی زیادی وارد کار شد. حدود شش ماه فقط تحقیق می‌کرد. دربارهٔ موسیقی یهود، دعاهای داخل کنیسه‌ها. تعدادی قطعه ساخت که روی صحنه‌ها ننشست و دوباره کار کرد. وقتی کسی این‌طوری کار می‌کند طبیعی‌ست که دچار تأخیر بشود. بنابراین فردین درگیر بود. از همان ابتدا باید راجع به خیلی چیزها تصمیم می‌گرفتیم، چراکه وقت نبود. خب من صدای احسان خواجه‌امیری را دوست دارم. جزو خوانندگان محبوب من است. ابتدا به عنوان خواننده سراغش رفتیم و خود او پیشنهاد کرد که موسیقی کار را بسازد. فکر کردم بعضی آدم‌ها توی یک مقطعی این فرصت را به من داده‌اند، چرا من این فرصت را به او ندهم؟

م.ا: مشکل موسیقی میوهٔ ممنوعه مشکل بسیاری از آهنگسازهای معروف سینمای ایران است. مشکل مجید انتظامی، کامبیز روشن‌روان، علیقلی و خیلی‌های دیگر. وقتی صحنه دارد چیزی را توضیح می‌دهد، موسیقی نباید روی همان تأکید کند.

توضیح دیگری که لازم است این است که هر قسمت، فقط سه ساعت قبل از پخش، به دستِ خواجه‌امیری می‌رسید.

م.ا: خب پس تمام فاجعه برمی‌گردد به شکل تولید.

خب من در اولین اظهار نظرم بعد از پخش **میوهٔ ممنوعه** به صراحت اعلام کردم که دیگر به هیچ‌وجه کار مناسبتی نخواهم ساخت. این تأییدی‌ست برای حرف شما. شاید باورتان نشود روزی که قسمت آخر پخش شد، ساعت سه بعدازظهر همان روز تازه یکی از سکانس‌های آن قسمت را گرفتیم. تدوین‌گر ما آقای رضاخانی بعضی روزها بیست‌وچهار ساعته بیدار بود. آهنگساز ما هر بار چهارپنج ساعت بیش‌تر وقت نداشت. حالا اضافه کنید به این‌ها فشارهایی را که از بیرون سازمان و از نهادها و



عکس‌ها: امیر عابدی

HFT.۴۲

گروه‌ها می‌آمد. کم‌کم زمزمه‌هایی به گوش من رسید که کار ممکن است قطع بشود ولی به عوامل چیزی نباید می‌گفتیم. زیر چنین فشاری کار می‌کردیم. وقتی شروع کردیم، ده‌پانزده قسمت بیش‌تر فیلم‌نامه نداشتیم.

م.ا: اگر برگردیم به فروردین ماه، قبول می‌کنید آن را بسازید؟

به هیچ‌وجه. واقعیت این است که اگر زمان معقولی در اختیار داشتیم، الان خیلی از این سؤال‌ها را نمی‌پرسیدید. می‌توانستیم فیلم‌نامهٔ خیلی بهتری داشته باشیم. از همان اول به این نتیجه رسیدم که اگر بخواهم آن را به‌موقع برسانم با سیستم تک‌دوربین نمی‌توانم. این تصمیم یک خودزنی بود. چون خودم می‌دانستم چه‌قدر با تک‌دوربین کار بهتر از آب درمی‌آید. البته بگویم بازیگران با سیستم سه دوربین راحت‌ترند. یکی از دلایل این‌که بازی‌ها خوب درآمده همین است.

م.ا: حالا یک سؤال محوری این است که میوهٔ ممنوعه **یک داستان تمثیلی را با یک پس‌زمینهٔ رئالیستی و اجتماعی تلفیق می‌کند. از همان اول می‌شد حدس زد که دچار حساسیت‌های خاص خواهد شد. ببینید عرفاً این داستان‌ها را در چه فضای استیلیزه‌ای تعریف می‌کنند. چون می‌دانند اگر بیاید توی فضای رئال حساسیت‌ها را دامن می‌زند.**

این سریال به‌هرحال برکاتی هم داشته. به خاطر این‌که موضوع روز بود و شخصیت‌ها آشنا، از یک خط قرمزهایی عبور شد که ثابت شد این‌ها خط قرمز نیست. توهم خط قرمزی‌ست که یک روزی بالاخره باید در تلویزیون ازش عبور می‌شد. اگر دستاورد میوهٔ ممنوعه فقط همین باشد یک قدم مثبت بوده.

م.ا: توی زمینه‌هایی قدم مثبت بوده. مثلاً در حیطهٔ بازیگری، دیالوگ‌نویسی...

در زمینهٔ پرداختن به یک سری مضامین...

م.ا: ولی من حساسیت مدیران شبکه‌ها را در مورد پایان درک نمی‌کنم. نمی‌دانم چرا فکر می‌کنند اگر پایان سریال خوش نباشد، آن سریال بدآموزی دارد و اگر خوش باشد همه‌چیز مرتب است. فکر می‌کنند توی سریال هر اتفاقی خواست بیفتد اما فقط پایانش خوش باشد.

میوهٔ ممنوعه تا جایی که به تقاضای دراماتیک کار مربوط می‌شود، با صحنهٔ بیمارستان و درنهایت آن نمای آویزان شدن تسبیح توسط هستی به دیوار تمام می‌شد.

م.ا: البته این هم پایان ایده‌آل نیست، پایان قابل قبول است. چون پایان ایده‌آل سرگردانی حاجی‌ست.

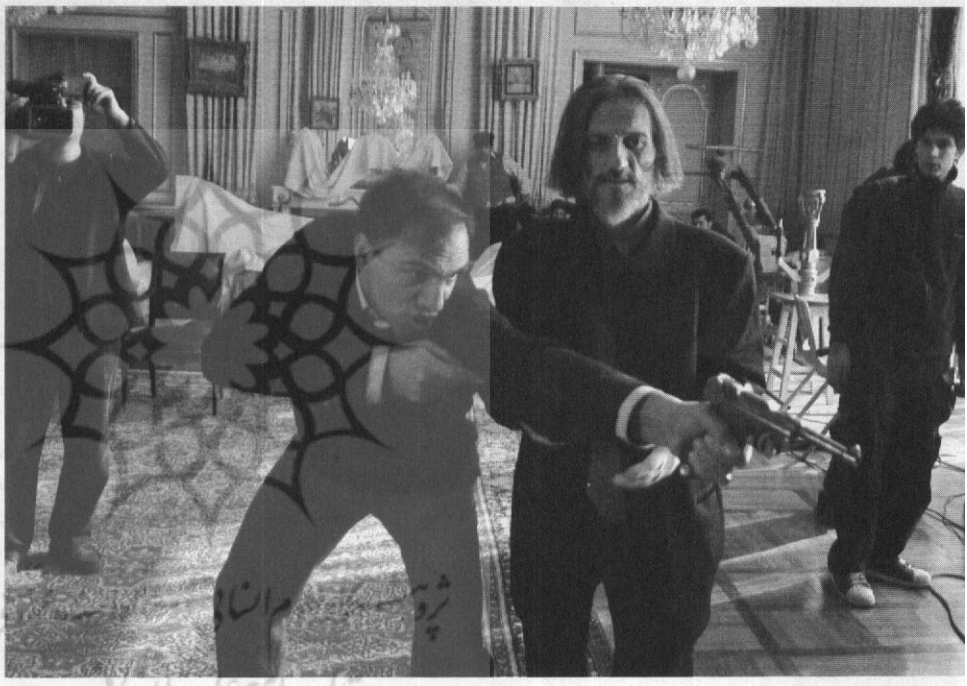
ک.م: اصلاً قرار بود حاج فتوحی برگردد به دورانی که کارگر فرش‌شویی می‌شد، نه حتی رنگرز. البته در ادامهٔ حرف‌های آقای فتحی باید اشاره کنم که رئالیسم کار رئالیسم جسورانه‌ای‌ست. زبان شخصیت‌های سریال‌ها معمولاً یا مال هشتصد سال پیش است یا یک زبان عجیب و غریب من‌درآوردی. حُسنی که این کار داشت این بود که آدم‌ها برای مردم قابل لمس بودند.

م.ا: این پارادوکسی که گفتم، خودبه‌خود در سریال حل شد. یعنی اشکالی ندارد که یک داستان تمثیلی را بیاوریم توی فضای رئال. اشکال سر پررنگ شدن خط قرمزهاست. وقتی می‌خواهی این بُعد تمثیلی را تسری بدهی به مسائل اجتماعی، ظرفیتی را می‌طلبد که وجود ندارد.

ک.م: ولی خب، شروع خوبی‌ست. گو این‌که اگر این فیلم‌نامه کمی با صبر و حوصله نوشته می‌شد، می‌توانست عمیق‌تر به خیلی از مسائل نگاه کند.

روحی در این قصه بود که می‌پسندیدم. این‌که باید یاد بگیریم چیزهایی را تمرین کنیم. از جمله از خود انتقاد کردن را. جامعه‌ای می‌تواند خوب زندگی کند که یاد بگیرد خوب از خودش انتقاد کند. یکی از نتایج تلویحی این مجموعه همین بود. یکی از مشکلات ما این است که کم می‌نشینیم با هم حرف بزنیم. آلبر کامو می‌گوید زندگی بدون گفت و شنود ممکن نیست.

یک‌نوع نقد داریم که خصلت بسیار ویرانگری دارد. یک‌نوع تبختر و غرور درش هست. منتقد را در مقام دانای کل می‌بینیم که انگار از آن بالا بر همه‌چیز اشراف دارد. و چون دانای کل است خواه‌ناخواه به دامن توتالیتاریسم می‌غلتد.



ک.م: یکی از دوستان می‌گفت اگر میوهٔ ممنوعه **قرار بود به روشنفکران جواب بدهد، پس جواب مردم را چی می‌دادیم؟ گفتم برگردیم به پایان شب دهم. اگر قرار بود آن سریال هم این‌طوری تمام بشود که هیچ‌کدام از آن مرگ‌های تراژیک نباید اتفاق می‌افتاد.**

م.ا: یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران قیصر است. مگر قیصر پایان خوش دارد؟ کی گفته که مردم فقط پایان خوش دوست دارند؟ این‌همه تراژدی‌های شکسپیر را مردم در طی چهارصد سال دیده‌اند، مگر پایان خوش داشته‌اند؟ این‌ها پیش‌فرض‌های عوامانه‌ست.

نظریه‌ای در تلویزیون وجود دارد که طرفدارهاش هم کم نیستند مبنی بر این‌که در سریال‌ها علاوه بر سرگرم‌کنندگی و عمیق شدن در مسائل، همواره باید حس امیدواری برای مخاطب باقی بماند. آقای فرجی مثلاً می‌گفت سینا شخصیت جوانی‌ست که دارد تلاش می‌کند از کنکور رد بشود. اگر برای او یک پایان امیدوار نسازیم بسیاری از جوان‌ها که با او همذات‌پنداری می‌کنند ناامید می‌شوند. می‌گفتند بد نیست آدم‌های متمول بدانند که با پول توجیبی‌شان می‌توانند چندتا زندانی را آزاد کنند.

م.ا: بحث من روند قصه نیست، بلکه نمایش‌اش است. یک وقتی هست که قبول‌شدن در کنکور را با یک اشاره و کنایه نشان می‌دهید، ولی در شکل فعلی لقمه را می‌جوی و در دهان مخاطب می‌گذاری. این نوع پایان‌بندی مخاطبش را دست‌کم می‌گیرد. حتی عوام هم از این پایان راضی نبودند.

شخصاً فکر می‌کنم درام بیش از هر چیزی باید کاتارسیس داشته باشد. یعنی مطلوب‌ترین اتفاق این است که برسیم به موقعیت‌های تراژیک. با نمایش مردگان است که ما زندگان وضعیت زنده‌بودن خودمان را با تمام حجم و وزنش حس می‌کنیم. در تلخی جدایی عشاق است که ما قدر عشق و دوستی را می‌دانیم. ولی در عرصهٔ

نمایش، صاحب اختیار همه‌چیز خودت نیستی. مگر در سینما یک کارگردان صاحب اختیار همه‌چیز است؟

م.ا: نه، ولی پایان چیزی‌ست که ارزش جنگیدن را دارد. می‌دانید، تا صحنهٔ بیمارستان گفتم عیب ندارد، اما آن کلیپی که آخر سریال به نمایش درآمد، احساس حماقت به آدم می‌داد. چون پیش‌فرض سخیفی پشت آن است.

ک.م: اتفاقاً تجربهٔ پخش مدار... **نشان می‌دهد برخلاف تصور مدیران، تخیل تماشاگر خیلی خوب کار می‌کند.**

بـا توجه بـه این‌که خیلی‌ها از این پایان انتقاد کرده‌اند امیـدوارم مدیران تلویزیون بنشینند این گفت‌وگوهایی را که در رسانه‌ها مطرح شده بخوانند. بزرگ‌ترین حُسن تجربه این است که از آن درس بگیریم.

م.ا: تـرس من این اسـت که مدیران حس کنند با توجـه به تمام جهات، یک تجربهٔ موفق داشـته‌اند و روش‌شان درست بوده. چون برآیند تجربه مثبت بوده.

من به عنوان سازندهٔ این اثر امیدوارم این برداشت نشود.

م.ا: چون آن چیزی که حسن‌اش بوده نتیجهٔ تلاش گروه است، و آن چیزی که عیبش بوده نتیجهٔ دخالت‌هاست.

آن چیزی که حسن‌اش بوده، نتیجهٔ گروه من است و البته حمایت‌های یکی‌دوتا از مسئولان تلویزیون، به‌خصوص آقای فرجی و آقای میرباقری. به‌هرحال حمایت‌های این‌ها باعث شد که این سریال پخش بشود. اما معنی‌اش این نیست که این تجربه سال دیگر به همین شکل تکرار بشود.

مدار صفر درجه

مدار صفر درجه را تا این لحظه بهترین کار، یا به یک معنا صادقانه‌ترین کار خودم می‌دانم. توی این سـریال خیلی به چیزی که الان هسـتم نزدیک شدم. اگر شیرین است، اگر تلخ است، اگر تراژیک است، بازتاب خودم است. به علایقم هم ربط دارد. هنوز تهران قدیم را دوست دارم، یک سری سنت‌ها را دوست دارم...

م.ا: چه‌قدرش به علی حاتمی ربط دارد؟

باور کنید ربطی ندارد. شـاید برای بار سـوم می‌گویم و این‌بار مشـخصاً برای آقای طالبی‌نژاد. اعلام می‌کنم که علی حاتمی بی‌همتاست. اشتباه بسیار فاحشی‌ست اگر کسی بخواهد از علی حاتمی تقلید کند. این‌ها در فضای سینمای ایران قله هستند و درعین‌حال فرزند زمان خودشـان‌اند. چه معنایی دارد که کسی بخواهد بر مبنای تجربهٔ زیستی آن‌ها ازشان تقلید کند؟

م.ا: من اصلاً اشـکالی نمی‌بینم از پیروی کردن تجربه‌های گذشته‌ها. این مقایسـه اجتناب‌ناپذیر است، به دلیل یک سری زمینه‌های مشترک. من فکر می‌کنم تجربهٔ اجرایی شما در مدار... **قابل تأمل است: چه در زمینهٔ کار کردن با بازیگران خارجی، چه در دوبله و چه از نظر بصری، اتفاق‌های خیلی جالبی در این سـریال افتاده. اما از نظر متن این مقایسه جای بحث دارد. تجربه‌ای که حاتمی در زبان فارسـی می‌کند، توی کار شما زیاد جاافتاده نیست. یعنی زبان خیلی جای خودش را پیدا نمی‌کند.**

می‌دانید چرا این اتفاق می‌افتد؟ چون این مقایسـه پیش می‌آید. من هم نمی‌توانم جلویش را بگیرم. یعنی سـوءتفاهمی که بعضی از دوسـتان منتقد هم به آن دامن زده‌اند. من بی‌اغراق سـینمای علی حاتمی را همان اندازه دوست دارم که سینمای عباس کیارسـتمی را. و همان اندازه که بعضی از آثار بهرام بیضایی را و سـینمای مجید مجیدی را. بخشی از خاطرات من برمی‌گردد به خانوادهٔ سنتی‌ام. مادربزرگی کـه توی هر ده جمله‌اش پنج‌تـا ضرب‌المثل بود. یعنی قبل از این‌که بخواهم تحت تأثیر علی حاتمی باشم تحت تأثیر این مادربزرگ بودم. تا جایی که این امکان به من داده بشـود، سعی می‌کنم بیانگر تجربه‌های خودم باشم. سینمای حاتمی را دوست دارم ولی هیچ‌گاه نخواسـته‌ام از او تقلید کنم. دنیای من با او فرق دارد. من فرزند روزگار خودم هستم.

ک.م: گاهی آدم می‌رود به گذشته چون دغدغه‌اش در گذشته است، گاهی هم دغدغه‌اش این‌جاست ولی آن را می‌برد به گذشته.

م.ا: اصولاً سندهای ما سندهای مکتوب است. بنابراین ساختن زبان محاوره در گذشته برای ما معضل است. حالا باز شما در تاریخ معاصر هستید. اگر بروید خیلی قدیم، بسیار سخت‌تر می‌شود. داود میرباقری در امام علی (ع) **سـعی کرد یک زبان دراماتیک برای دیالوگ‌های گذشـته بسازد. بیش از**

این‌که زبانش انعکاس تاریخ گذشته باشد، می‌خواست دیالوگ دراماتیک باشد. برخلاف مثلاً بیضایی که می‌خواهد زبانی را بازسازی کند و نسبت بدهد به یک دوران تاریخی. به‌هرحال در این زمینه این‌قدر کم کار شده که هر چه تجربه بکنیم کم است.

یک موقع هست که می‌گویید باید کار کرد. شما که کار کرده‌اید یک‌جاهایی خوب است یک‌جاهایی بد. گروهی هستند که می‌گویند غلط کرده‌ای وارد این حیطه شدی! متأسفانه یک‌نوع نقد داریم که خصلت بسیار ویرانگری دارد. یک‌نوع تبختر و غرور درش هست. منتقد را در مقام دانای کل می‌بینیم که انگار از آن بالا بر همه‌چیز اشراف دارد. و چون دانای کل است خواه‌ناخواه به دامن توتالیتاریسم می‌غلتد. مثل یک آدم قشری که نقد اخلاقی می‌کند. درحالی‌که نقد کارکردش شناسایی و کشف و نزدیک شدن به درون‌مایهٔ اثر است. اما عرض من به این دوستان این است که باور کنید کمکی به ما نمی‌کنید. من همهٔ نقدها را می‌خوانم و بی‌تردید از خیلی از آن‌ها یاد می‌گیرم. اما برخی نقدها به آدم می‌گویند «تو کی هستی؟ برو کنار! قیافه‌ات به این چیزها نمی‌خورد!»

م.ا: من می‌گویم هر کسی که چیزی را نقد می‌کند توسط آن چیز نقد می‌شود. منتقدی را سراغ دارم که در سال ۵۶ نسبت به سوته‌دلان **برخورد بسیار تندی داشته. آن نوشته الان هست، فیلم** سوته‌دلان **هم هست.** سوته‌دلان **دربارهٔ آن نوشته قضاوت می‌کند. بنابراین من به عنوان منتقد همیشه حواسم هست که نقد تیغ دولبه‌ست. وقتی می‌گویم فلان فیلم بد است، آن فیلم هم می‌گوید من بدم. مخاطب قضاوت می‌کند.**

من مبنا را بر این می‌گذارم که همهٔ کسانی که قلم می‌زنند هدف‌شان اعتلا بخشیدن است. برای همین می‌گویم دوستان عزیز، بعضی از شما زندگی‌تان را پای نقد گذاشته‌اید، اما این شیوه‌ای که پیش گرفتید به خدا به ما کمک نمی‌کند. شیوه‌ای که همیشه قدما را چماقی می‌کند بر سر معاصران. همین کاری را که امروز با من می‌کنند یک روزی با مرحوم علی حاتمی کردند.

ک.م: توی این موضع، مدار... از چند بُعد قابل بررسی‌ست: یکی ساختار فیلم‌نامه و شخصیت‌پردازی، و دیگری، تولید در هماهنگی‌ای که کارگردان با طراح صحنه و فیلم‌بردار و آهنگسازش دارد. این‌جاست که وقتی به زبان شخصیت‌ها برخورد می‌کنیم یک اختلاف می‌بینیم. شاید شما به عنوان نویسنده دارید تجربه می‌کنید، اما در این تجربه ضعف و خطا هم هست.

م.ا: فقط هم در بحث زبان نیست. مثلاً قسمتی را یادم است که شخصیت‌ها دربارهٔ جنایت و مکافات **داستایفسکی حرف می‌زدند و مخاطب خیلی دست‌کم گرفته شده بود. رمانی که سال‌هاست در ایران خوانده شده. فقط کافی‌ست به آن ارجاع داده بشود ولی طوری حرف می‌زنند که انگار یک چیز ناآشناست.**

دلیلش این است که حبیب آن را نخوانده بود. از دل خود شخصیت‌ها این‌طوری نوشتم.

م.ا: استادی را یادم است که وقتی در جمعی حرف می‌زد که کتابی را نخوانده بودند هیچ‌وقت نمی‌گفت شما‌ها نخوانده‌اید. می‌گفت همه‌تان می‌دانید! وقتی دارید دربارهٔ جنایت و مکافات **حرف می‌زنید، باید یک‌جوری برخورد کنید که مخاطب اگر آن را نخوانده خجالت بکشد. البته بافت کلی دیالوگ‌نویسی سریال این نیست. اما این مثالی بود که خیلی خورد توی ذوقم.**

ک.م: در کنارش این نقطه قوت هم وجود دارد که زندانی‌ها تصنیفی را می‌خوانند که یکی از قدیمی‌ترین و شاید فراموش‌شده‌ترین تصنیف‌هاست.

م.ا: البته سریال هر چی جلوتر رفت اعتماد به مخاطب بیش‌تر شد.

نکته‌ای که ازش گذشتیم و می‌خواستم توضیح بدهم این بود که وقتی کار من را با علی حاتمی مقایسه می‌کنید، باید ببینیم آیا نسبت سینمای حاتمی با واقعیت تاریخی نسبت مثلاً نقاشی طبیعت‌گرا با سوژهٔ خودش است یا نسبت نقاشی استیلیزه با سوژهٔ واقعی؟ من فکر می‌کنم بیش‌تر نسبت دوم است، یعنی عنصر تخیل در آن به‌شدت دیده می‌شود.

م.ا: ... اصلاً یک سینمای کاملاً شخصی‌ست. تمام ایرادهایی هم که به نظرم به‌ناحق ازش گرفته شده دربارهٔ نسبت تاریخ است با تخیل.

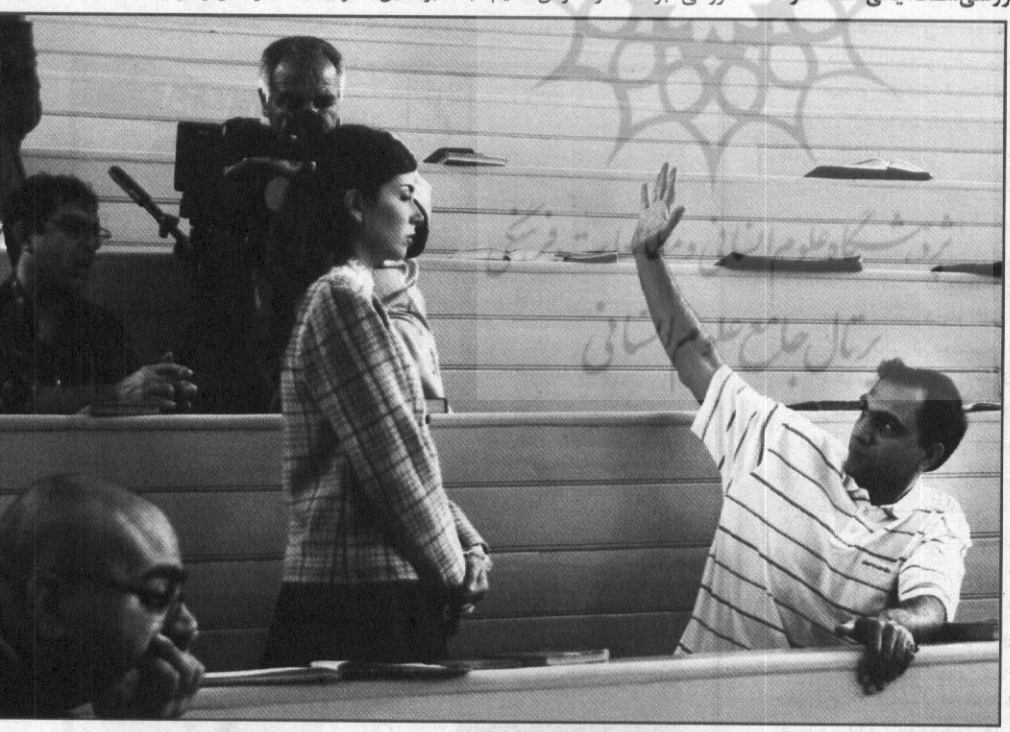
بعضی از منتقدان مبنا را بر این می‌گذارند که آثار حاتمی عین واقعیت است و دیالوگ‌هاش دیالوگ‌های زمان خودش است و کارهای من را از نظر سندیت با آن‌ها می‌سنجند. سینمای علی حاتمی قرائت احساسی عاطفی و بسیار شخصی اوست از روزگار تهران قدیم.

م.ا: علی حاتمی یک روایت شخصی از تاریخ می‌سازد که بسیار همگن است. اما مدار... زبانش همگن نیست.

دربارهٔ **شب دهم** نظرتان چیست؟

م.ا: شب دهم **به نظرم یکدست‌تر است. تجربه‌هایی هم در** شب دهم **و هم در** کیف انگلیسی **اتفاق افتاد که برای جداشدن از سنت علی حاتمی خیلی مفید بود. به نظرم زبان علی حاتمی زبان کم‌دراماتیکی‌ست. زبان تغزلی‌ست. این‌قدر زیباست که قابلیت‌های دراماتیک در آن فدای قابلیت‌های تغزلی می‌شود.**

در این زمینه منابع خیلی کم است. بنابراین ناگزیریم تا حدی براساس شیوهٔ آزمون و خطا جلو برویم. کاش منتقدان از خودشان می‌پرسیدند نویسنده‌ای که در **شب دهم** زبان دورهٔ رضاخان را ساخته و نتیجهٔ بدی نداشته، چه اتفاقی افتاده که در **مدار...** زبانش این‌قدر تغییر کرده؟ پاسخم این است که شخصیت‌های **شب دهم** آدم‌های قشر فرودست جامعه بودند. قشری که در تجدد وارداتی زمان رضاخان جزو اولین گروهی نبود که در معرض نسیم تجدد بود. این قشر به‌شدت در حال و هوای سنت



تنفس می‌کرد و همین یک‌جور انسجام رفتاری، گفتاری، پوششی در چارچوب سنت به آن می‌داد. در **مدار...** شخصیت‌ها تحصیل‌کرده بودند. کسانی که یک پا آن سوی جوی سنت دارند یک پا این سوی جوی تجدد. تجدد با تمام جنبه‌هاش، از جمله زبان وارداتی و ترجمه‌شده‌ای که فارسی عجیب و غریبی به وجود می‌آورد. هم به لحاظ

پوشش و هم از نظر جهان‌بینی. این قشر بیش از هر قشری دچار کشمکش است. وقتی کار را می‌نوشتم، به این نتیجه رسیدم که زبان این آدم‌ها نمی‌تواند زبان شخصیت‌های **شب دهم** باشد. آن‌ها یکدست و منسجم بودند. این‌ها بایستی دوپاره می‌بودند. فکر کردم عدم انسجام را در شیوهٔ حرف زدن آدم‌ها بیاورم. مثلاً سعیده تا قبل از شهریور بیست شوهرش سردار احتشام است. وقتی حرف می‌زند بعضی جاها کلماتش سنتی‌ست، بعضی جاها قلمبه‌سلمبه می‌شود، بعضی جاها هم کلمات خارجی استفاده می‌کند، اما بعد از اشغال که از ادا و اصول‌های دورهٔ رضاخانی دور می‌افتد، خیلی ساده حرف می‌زند. این کار خیلی آگاهانه انجام شده. چرا این‌ها دیده نمی‌شود؟ چون سینمایی نیست. اگر یک فیلم سینمایی بود که تماشاگر دو ساعت با تمرکز کامل آن را می‌دید، این‌ها دیده می‌شد. این به‌هرحال آسیب‌شناسی تلویزیون است. مخاطب هفتگی تمرکز ندارد.

م.ا: این سنگ گنده‌ای‌ست. من فکر می‌کنم اگر در یک روند تاریخی نگاه بکنیم، این تجربه ارزش‌اش را دارد. باید تاوان‌هاش را بپردازیم. ممکن است بیننده احساس عدم انسجام بکند. الان یاد رمان‌های روسی قرن نوزدهم افتادم که این تجددگرایی را با گنجاندن واژه‌های فرانسوی در زبان روسی نشان داده‌اند و این انعکاسی‌ست از زبان روشنفکران آن دوره. اما تفاوت زبان شب دهم و مدار... فقط این نیست. استراتژی زبانِ دراماتیک‌تر هم هست. یعنی شما زبان سخنورانه نمی‌خواهید بسازید. در زبان شب دهم یک‌جور آکروبات‌بازی زبانی به ارث‌رسیده از فیلم‌های تاریخی دیده می‌شد. مدار... یک زبان سریع اطلاع‌رسان دارد و این خیلی هم راه نمی‌دهد که بافت زبان آن دوره را انعکاس بدهد.

شب دهم زبانش بر بستری از عاطفه و احساسات جریان پیدا می‌کرد. در **شب دهم** عنصر عقل‌گرایی غایب است. جنس دیالوگ‌ها بر مبنای عواطف نوشته شده. در **مدار...** نگاه وسیع‌تر شده. در این‌جا از فضای جنوب شهر فراتر رفتیم. تنوع دادیم. با جریان‌های فکری مختلف سروکار داریم. رگه‌های سیاسی وسیع‌تر است. احساس می‌کردم می‌طلبد که به عقل‌گرایی گرایش پیدا کنیم. وقتی با عقلت می‌نویسی، قضیه تغییر می‌کند. تفاوتش شاید تفاوت داستایفسکی‌ست با تولستوی. شاید به همین دلیل است که تولستوی، چخوف را به داستایفسکی ترجیح می‌دهد.

م.ا: تولستوی به کنش اهمیت می‌دهد. چیزی در رمان‌هاش هست که بهاش می‌گوییم میزانسن. دیالوگ سر جاش است. وظیفه‌ای که داستایفسکی برای دیالوگ قائل است، خیلی زیاد است. همه‌چیز گفته می‌شود. حجم دیالوگ‌هاش زیاد است. به نظرم وظیفه‌ای که شما در مدار... **برای دیالوگ قائل می‌شوید وظیفهٔ کم‌تری‌ست، و خیلی هم به‌تان مجال نمی‌دهد که بافت زبانی را نشان بدهید. جایی که زبان خوب نمود پیدا کرده بود صحنهٔ دادگاه بود. چون یک زبان رسمی را بازسازی کرده بودید.**

ک.م: این دوره‌ای هم هست که همه‌چیز دارد رنگ عوض می‌کند. مدرنیسم دارد حاکم می‌شود.

خب اگر این توجه و دقت را نمی‌کردم، این خرده را به من می‌گرفتند که چرا نسبت به رئالیسم آن دوره بی‌تفاوت بودی. چون دورهٔ عجیب و غریبی‌ست.

م.ا: تصمیم مخاطره آمیزی ست. چون دغدغهٔ زبان هم به دغدغهٔ شخصیت‌پردازی اضافه می‌شود، و وقتی با دوبله سروکار دارید، باید مواظب لحن دوبلورها هم باشید. خیلی جاها آگاهم چیزی که مرا اذیت می‌کند، متن نیست. لحن است. لحن آقای زند، دوبلور شخصیت فتاحی، این‌قدر خوب است که بیان این شخصیت قوام پیدا می‌کند، ولی بعضی دوبلورها تأکیدشان زیاد است.

ک.م: مثل شخصیت رئیس حزب توده که تأکیدش زیاد بوده و ای‌کاش صدای خود امیر دژکام را می‌گذاشتید.

خوشبختانه تأکید من این بود که تا جایی که امکان دارد از خود بازیگران در دوبله استفاده کنیم.

مدار صفر درجه را تا این لحظه بهترین کار، یا به یک معنا صادقانه‌ترین کار خودم می‌دانم. توی این سریال خیلی به چیزی که الان هستم نزدیک شدم. اگر شیرین است، اگر تلخ است، اگر تراژیک است، باز تاب خودم است. به علایقم هم ربط دارد.

م.ا: البته معلوم هم نیست این مشکل را حل بکند، چون بیوک میرزایی صدای خودش است، و بیش‌تر از هر دوبلوری اغراق دارد.

به خاطر این‌که هم بازیگر است، هم دوبلور. شخصیت «یدی نجات» در دوبله لطمه خورد. متأسفانه زمانی که این بخش‌ها دوبله می‌شد، خودم نبودم. تا زمانی که گرفتار فیلم‌برداری نبودم، گاهی روزی هشت ساعت سر دوبله می‌نشستم. اما در مقطعی بدون حضور من کار کردند. بیوک میرزایی شاید یکی از بهترین بازی‌های زندگی‌اش را در این‌جا ارائه کرده بود ولی موقع دوبله معلوم نیست به چه دلیل این‌همه اغراق کرد.

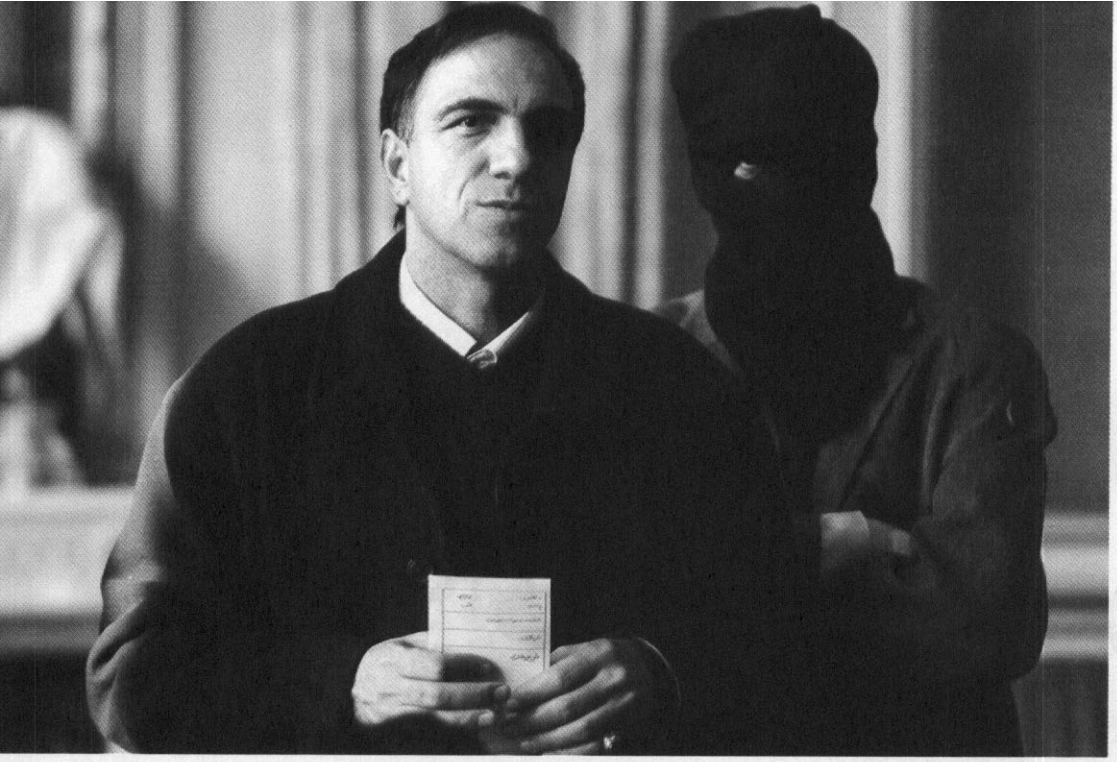
م.ا: اتفاقی که افتاد این بود که بعد از ماجراهای پاریس و ورود به ایران، سریال کمی دچار افت شد.

ک.م: یکی از دوست‌هام می‌گفت وقتی خودم را جای حبیب می‌گذاشتم فکر می‌کردم وقتی از زندان آزاد می‌شدم با آن دختر فرانسوی چه لحظات رمانتیکی را از سر می‌گذراندم، ولی آن رابطه فراموش شد.

واقعیتش در نوشتن این فیلم‌نامه سعی کردم به منطق قصه‌های **هزارویک شب** نزدیک بشوم. دوست دارم به منطق داستان‌گویی شرقی نزدیک بشوم. یک بخش‌اش مال قصه‌های شب یلداست که مادربزرگم تعریف می‌کرد. عین این سریال‌های نود قسمتی بود که از شب یلدا تا چهل شب بعد ادامه پیدا می‌کرد. بعدها با قصه‌گویی در قهوه‌خانه‌ها آشنا شدیم. یکی از شاخص‌ترین سنت‌های قصه‌گویی شرقی را می‌توانیم در **هزارویک شب** پیدا کنیم. همان جذابیتی را برای من دارد که کار والت دیزنی. از این جنبه که یک قصه را جلو می‌برد، یک مکث می‌دهد، بعد مایهٔ دیگری را شکل می‌دهد و آن را جلو می‌برد و زنجیروار جلو می‌رود. می‌خواستم این مدل را تا حدی جلو ببرم که تماشاگر اذیت نشود. بنابراین می‌توانم بگویم که برای من قصهٔ حبیب پارسا و سارا آستروک همان‌قدر اهمیت داشت که قصهٔ سرگرد فتاحی و زینت، این داستان همان‌قدر مهم بود که داستان سعیده و تقی.

م.ا: توی پرسپکتیو کلی درک می‌شود. منتها خطر این را دارد که ریزش مخاطب داشته باشد.

خب کارگردان تلویزیونی می‌داند که باید سی هفته انتظار بکشد تا تماشاگر کار را



ببینند. در این مدت بعضی‌ها قضاوت‌هایی می‌کنند که تو نباید به هم بریزی، و امیدوار باشی وقتی کل کار را دید به منظور تو برسد. وضعیت ما شبیه ماهیگیر خشک و شکارچی خیس است.

م.ا: چیزی که به سریال لطمه زد، پیش‌فرض‌های منفی در قبال موضوع یهودی‌هاست. البته مخاطبی که کامل سریال را دیده، قضاوتش فرق دارد با مخاطبی که به سریال نوک زده. متأسفانه خیلی‌ها که به آن نوک زده‌اند به صورت سفارشی آن را ارزیابی می‌کنند، به‌خصوص آن‌ها که با تئوری توطئه آن را می‌بینند، که چرا «این‌همه» برایش خرج شده.

ببینید، هر کجا که باشید، چه فرانسه، چه آمریکا، کسانی که حاضر می‌شوند برای کارتان سرمایه بگذارند باید احساس کنند که وجه اشتراکی بین موضوع فیلم و علایق آن‌ها هست. مگر این‌که ارث و میراثی از پدر آدم برسد. ایران هم مستثنا نیست. تلویزیون هم مستثنا نیست. مهم این است که در این کاری که تصور سفارش درش هست، آیا امتداد خودت را می‌بینی یا نه. من در **مدار...** امتداد همان افکاری را دارم که در جوانی داشتم. به یاد دارم که در زمان رژیم گذشته، تمامیت اپوزیسیون یک نگاه تفکیکی نسبت به مسئلهٔ صهیونیسم داشت. همه در یک نقطه مشترک بودند، در عین محکوم کردن صهیونیسم، به انسان‌های یهود احترام می‌گذاشتند. به این معنا ممکن است بگویی این تفکر را قبول ندارم. این یک بحث دیگر است. اما نمی‌توانی بگویی که براساس نان به نرخ روز خوردن این کار را کردی.

م.ا: در امتداد دیدگاه رسمی قرار داشتن نگران‌تان نمی‌کرد؟

خب، در این روزگار هر چه بگویی ممکن است کس دیگری هم مثل تو فکر بکند.

م.ا: این سریال را نمی‌شود از بودجه‌اش جدا کرد. اگر یک سریال بی‌بضاعت بود طور دیگری می‌شد.

بگذارید با صراحت بگویم، قصه‌ای را که با اعتقادات من مغایرت داشته باشد نمی‌سازم. این را با وجدان آسوده می‌گویم. قصه‌هایی را در این سال‌ها ساخته‌ام که به مفاهیم و درون‌مایه‌های آن‌ها اعتقاد داشته‌ام و چهار برابر این کارها با رقم‌های وسوسه‌کننده به من پیشنهاد شده که آن‌ها را نساخته‌ام.

م.ا: تجربهٔ کار کردن با بازیگران خارجی از نظر مادی به نظرتان قابل تداوم هست؟

در سطح منطقهٔ خاورمیانه، بله.

م.ا: فکر می‌کنم یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای این سریال همین باشد، از تجربه‌های محدود خودی بیاییم بیرون و نشان بدهیم با تعامل با بازیگران غیر این‌جایی می‌توانیم چیزهایی به دست بیاوریم.

روز اول به من گفتند این خیلی جاه‌طلبانه است، جواب دادم بخشی از تحول هنری مدیون این جاه‌طلبی‌هاست. بسیار پافشاری کردم. این بحث شد که برای برخی شخصیت‌های خارجی از بازیگران ایرانی استفاده کنیم که فقط یک مورد را پذیرفتم و آن مادر فلسطینی حبیب بود. شاید چون آدم مناسبی در خاورمیانه پیدا نکردم. توجیهش برای خودم این بود که وقتی نقش سرگرد فتاحی ایرانی را پی‌یر داغر لبنانی بازی می‌کند، چرا رویا تیموریان نقش زن فلسطینی را بازی نکند؟ خوشحالم که روی این قضیه پافشاری کردم.

م.ا: خوب جواب داده، جدا از این‌که کار کردن در لوکیشن‌های خارجی، این‌جا بیش‌تر از جاهای دیگر جواب داده. و آن بُعد چند فرهنگی بودنِ کل سریال با این تجربه کامل شد.

خوشبختانه با استقبال هم روبه‌رو شده. الان تعداد زیادی گروه تلویزیونی و حتی سینمایی این تجربه را در پیش گرفته‌اند. یک محدودهٔ جغرافیایی را درنظر بگیرید که یک ضلعش ایران است، یک ضلعش مصر، یک ضلعش ترکیه و یک ضلعش هند. به نظرم در حوزهٔ فیلمسازی باید امکانات و ذخایر این جغرافیا را درنظر بگیریم. باید بر مبنای چنین امکانی قصه را طراحی کنیم، فکر کنیم...

م.ا: ... چون لوکیشن مهم است، هم تنوع بازیگر مهم است، هم تنوع امکانات.

و این کشورها از نظر فرهنگی بسیار به هم نزدیک‌اند.

م.ا: این که پی‌یر داغر را خیلی‌ها فکر می‌کنند ایرانی‌ست همین را نشان می‌دهد.

در اروپا و آمریکا از سال‌ها پیش این اتفاق افتاده.

م.ا: بله، بسیاری از بازیگران درجهٔ یک هالیوود بریتانیایی‌اند. ما همیشه وحشت‌مان این بوده که سیستم تولیدمان من‌درآوری‌ست و دیگران نتوانند با ما کار کنند. از این نظر مشکل نداشتید؟

ابتدای کار، چرا. یک مقدار قضیهٔ روحی‌روانی بود. زمانی که رفتیم بوداپست کار کنیم، این نگرانی در آن‌ها وجود داشت که آیا می‌توانند با ما کار بکنند یا نه. اگر در همان هفته‌های اول به‌تان اعتماد کنند، قضیه حل می‌شود.

م.ا: نظرشان راجع به شکل نهایی کار چی بود؟

هنوز اطلاع ندارم.

م.ا: در پاریس اصلاً نبودید؟

چرا، ده‌پانزده روز پاریس بودیم، بقیه‌اش را در بوداپست گرفتیم. خوشبختانه بازیگران فرنگی ما به من اعتماد کردند. خیلی از سکانس‌ها را تمرین می‌کردیم ولی چون اعتماد کرده بودند، خوب بودند.

م.ا: همه‌شان که فارسی حرف نمی‌زدند؟

مطلقاً این‌طور نبود. گاه سکانس‌هایی داشتیم که به پنج زبان دیالوگ داشتیم. یکی ایرانی، یکی انگلیسی، یکی مجاری، یکی فرانسوی و یکی عربی.

م.ا: پی‌یر داغر هم فارسی حرف نمی‌زند؟

نه، چندتا واژه یاد گرفته بودند. بعضی جاها بعضی جمله‌ها را به فارسی حفظ می‌کرد و بیان می‌کرد.

م.ا: توی بازیگران ایرانی‌تان هم پیام دهکردی و لعیا زنگنه خیلی خوب بودند.

من شخصاً سعی می‌کنم برای تمام بازیگرانم به یک اندازه وقت بگذارم. شاید چون نویسنده هم خودم بودم و همهٔ آن‌ها از وجود خودم می‌آیند. تلاش دیگرم این بود که سعی کردم به لایه‌های تراژیک زندگی نزدیک بشوم. آهنگسازها معمولاً یک کار دارند که از آن به عنوان رکوئیم یاد می‌کنند، شاید **مدار صفر درجه** رکوئیم من باشد. برخی لحظاتش که خیلی تراژیک است، یادآور تلخ‌ترین لحظات زندگی من است. ◀