عطر و بوی کافور، کم باری و بدبویی یاس

گفت‌وگو با بهمن فرمان‌آرا

یادداشت به عنوان شروع

برای آنها که بهمن فرمان‌آرا را می‌شناسند، *بوی کافور، عطر یاس* فیلمی عجیب است. با همه شوخ طبعی‌اش، روحیهٔ حرفه‌ای و علاقه‌اش به کمال‌گرایی، سابقهٔ طولانی‌اش در مدیریت و تهیه‌کنندگی، این میزان جدی بودن، عبوس بودن و روحیهٔ شبه‌فلسفی‌اش کمی خارج از اندازه بود.

نمی‌خواستم این گفت‌وگو زودتر از این چاپ شود، هرچند اولین گفت‌وگو با کارگردان در زمان نمایش فیلم‌اش بود و خیلی زودتر از همه گفت‌وگوهای دیگری که اکنون همه آنها را دیده‌اید و خوانده‌اید انجام شده است. شاید می‌خواستم چیزی را به خودم و به کارگردان فیلم ثابت کنم؛ نمی‌دانم ثابت شد یا نه؟!

● *امید روحانی*

□ ***شما پس از سال‌ها اقامت در خارج از کشور، در سال ۱۳۶۹ به ایران برگشتید. با توجه به اطلاعاتی که از وضعیت کار و امکانات تولید و شرکت سینمایی شما در خارج از کشور داریم، چرا برگشتید؟***

■ علت اصلی این بود که خانوادهٔ من در کار نساجی هستند. ما در دو سوی دنیا در این کار هستیم؛ بخشی از خانواده در آمریکا و مادر ایران. در زمان اقامت من در خارج از کشور، برادرم کارخانه نساجی را اداره می‌کرد اما سکته قلبی کرد و برادرهای دیگر در لوس‌آنجلس درگیر کارخانهٔ نساجی آنجا بودند و من هم وسط کارهای خودم، پدرم تلفن کرد که آیا تو آماده‌ای به برادرت و کارخانه در ایران کمک کنی؟ راستش بعد از آن همه کاری که پدرم برای من کرده بود، این اولین باری بود که از من کاری را خواسته بود. ما از نظر خانوادگی خیلی به هم نزدیک، وابسته و یکدست هستیم.

من دیدم درست نیست و به هر حال باید به‌پدرم جواب مثبت بدهم. کارم را در خارج از کشور رها کردم و ترتیب آن شرکت پخش فیلم - را به هر شکلی بود - دادم و به انجام می‌رساندم و راهی ایران شدم. در آنجا در کار پخش و بازاریابی فیلم‌های اروپایی و خارجی بودم، و البته موفق هم بودم ومشکلی هم نداشتم. به نسبت موفق هم بودم، اما این خواسته و درخواستی بود که نمی‌شد هیچ جوری نادیده گرفت و به آن جواب رد داد. خب؛ وقتی به ایران آمدم همه دوست‌ها و آشناهای من در کار سینما بودند و طبیعی بود که اول به سراغ آنها بروم؛ تجدید دیدار و تجدید دوستی‌های قدیم، هر وقت دور هم جمع می‌شدیم صحبت فیلمسازی بود.

من در تمامی مدتی که خارج از کشور بودم این امکان را داشتم که فیلم بسازم، اما در تمام مدت پرهیز کردم که در خارج از ایران راجع به ایران فیلم بسازم. بنابراین همهٔ این بحث ما باعث

شد که خب، تلنگری بزنم که آیا می‌شود فیلم ساخت؟ اوضاع چگونه است؟ پس شروع کردم و به دام این قضیه افتادم که دست کم هفت، هشت ماه یا حداکثر سالی یک بار یک فیلمنامه یا طرح بدهم. هفت، هشت ماهی هم صبر کنم تا جوابم را بدهند و این روند ادامه یافت و شریک‌بازی.

□ *اولین بار چه موقعی بود که اقدام کردید و طرح دادید؟*

■ سال ۱۳۷۰ بود که من متنی به نام «تاکسی خیال» را به آنها دادم. فیلمی بود که تمام قصه‌اش در یک تاکسیِ نارنجی‌رنگ اتفاق می‌افتاد و شما از طریق سوار و پیاده شدن مسافرها و حرف‌هایی که می‌زنند، همهٔ وضعیت اجتماعی و فرهنگی مملکت را متوجه می‌شوید. طرح جمع و جور و خوبی بود. الان که متن را می‌خوانم آن را قابل اجرا می‌دانم، اما آن موقع که طرح را دادم شاید کمی جسورانه و زودتر از زمانه‌اش بود.

□ *دوران کدام مسئول سینما بود؟ آقای ضرغامی؟*

■ خیر؛ دوران آقای انوار بود. بعد از آن، طرح «زمستان ۶۲» را بر اساس رمان اسماعیل فصیح دادم. رمان را قبلا خوانده بودم و با خودِ نویسنده صحبت کرده بودم، و او هم به طور ضمنی موافقت کرده بود. قراردادی نبستیم، چرا که هر دو می‌دانستیم ممکن است اجازه ندهند. قرار شده بود که اگر موافقت شد من حقوق کتاب و برگردان آن به فیلم را بر اساس توافق قبلی بخرم. من طرح و فیلمنامه را نوشتم و به وزارت ارشاد دادم که طبعاً باز هفت، هشت ماه انتظار و به سرنوشت طرح قبلی دچار شدن. بعد داستان «جاوید» را باز بر اساس رمان دیگر آقای فصیح نوشتم؛ باز با همان قرار قبلی نوشتم و دادم و باز نشد. بعد فیلمنامهٔ «باده کهن» را با نام «دل دیوانه» نوشتم که باز کتاب آقای فصیح بود، و همین‌طور رفتیم جلو. «نیمه تاریک ماه» را بر اساس قصه «مردم» هوشنگ گلشیری «دست تاریک، دست روشن» ارائه کردم که باز نشد. بعد «دل کور» اسماعیل فصیح بود و بعد یک فیلمنامه به نام «من از عباس کیارستمی متنفرم» و ... خلاصه تعدادش زیاد می‌شد. در این فاصله «زنان زندگی من»، «گرگ» و... هم بود. در نهایت در مقطعی احساس کردم که امکان ساختن فیلم برای من نیست. حالا در دورهٔ ضرغامی هستیم. فیلم را یواشکی که نمی‌شد ساخت. فکر می‌کردم که خلاصه نمی‌شود و نمی‌گذارند یا نمی‌خواهند. در همین کش و قوس بود که تحولات دو سال اخیر پیش آمد. من دوباره فیلمنامهٔ «من از عباس کیارستمی متنفرم» را ارائه کردم. این کار تقریباً در سال ۱۳۷۶ اتفاق افتاد. اسم فیلمنامه را با خودِ کیارستمی انتخاب کردیم، اما در واقع بازسازیِ مطلب «دکتر گالیکاری» بود؛ منتها درزمان حال. فیلمنامه را دادم و پس از پنج، شش ماه به فیلمنامه درجهٔ «ج» دادند. فهمیده بودم که درجهٔ «ج» یعنی جرّ و بحث و صحبت بر سرِ فیلمنامه. جلسه‌ای گذاشتیم؛ جلسه‌ای بسیار محترمانه بود و بسیار باادب. خلاصه گفتند که این فیلمنامه بسیارسیاسی‌ست و نمی‌شود. اگر به شما اجازه بدهیم که بسازید، بعداً نمی‌توانیم پروانهٔ نمایش بدهیم. من روی این خیلی حساب کرده بودم که این فیلم را بسازم. همین جا بگویم که مثل خیلی از آدم‌های معمولی یا دست کم اهل سینما یک افسردگیِ ادواری دارم، و وقتی به سراغم می‌آید چهارستون بدنم مرا به هم می‌ریزد و خلاصه درب و داغانم می‌کند. دیگر در این جهان نیستم. غمزده و افسرده می‌شوم. آخر همین جلسه، دیگر کم کم از جلسه بریده بودم که ناگهان به سرم زد که باید فیلمی دربارهٔ تشییع جنازهٔ خودم بسازم. در عرضِ این مدت خیلی آزار دیده بودم. پیش خودم گفتم که باید فیلمی در این باره بنویسم. نشستم و ظرف دو روز طرح چنین فیلمنامه‌ای را نوشتم و آن را برای سیف‌الله داد فرستادم، و در آن گفتم که شما طرح را بخوانید و اگر دیدید اشکالی ندارد فیلمنامه‌اش را بنویسم و لااقل زحمت بی‌خودی نکشم. ایشان فردای آن روز تلفن زد که فوراً بیا. رفتم و او بی‌مقدمه گفت چرا قبلاً این را نیاورده‌ای؟ گفتم که این آخر جلسه به ذهنم رسید و در گذشته اصلاً به فکر این نبودم. او تعجب کرد که شما به این سرعت طرح می‌نویسد! گفتم که به هر حال اقتضای این سن و سال همین است. با همین نظر ایشان رفتم وظرف بیست روز نسخهٔ اول فیلمنامه را به نام «تولدی دیگر» نوشتم که مضمون آن کم و بیش همین بود. طبیعی‌ست که دربازنویسی‌های ۶ و ۷ و ۸ ، کار کم کم قالب اصلی‌اش را پیدا می‌کند. نسخهٔ اول همیشه یک اسکلت است و پروانه ساخت روی‌همین نسخهٔ آخر صادر شد؟

من برای نمایش «شازده احتجاب» به خارج از کشور رفته بودم که خبر دادند پروانهٔ ساخت صادر شده است. بچه‌ها زنگ زدند که صادر شده است. پس من فوراً باید برمی‌گشتم. می‌بینید که این

یک مسیر هشت ساله بود که به این جا رسید. در طی این مدت البته بارها از سوی مهندس بهشتی و خیلی‌ها به من پیشنهاد شد که شما به عنوان تهیه‌کننده شروع کنید، اما من تصمیم گرفته بودم که به عنوان تهیه‌کننده کار نکنم. صرفاً به این دلیل که به دورانی رسیده بودم که یک رشته حرف برای گفتن داشتم که می‌خواستم بزنم. برای خودم شرایطی گذاشته بودم که فقط در موقعیتی تهیه‌کننده باشم که یک فیلمساز جوان تازه‌کار باشد و فیلمنامه را دوست داشته باشم. آن موقع حاضر بودم که کار تهیه‌کنندگی بکنم. اعتقاد داشتم که باید جوان‌ها را راه انداخت ولی تهیه‌کنندگی دوستان و فیلمسازانی را که دیگر اعتبارشان را داشتند چیزی برایم نداشت، جز این که منتی بر سرِ من بگذارند. شکل تهیه‌کنندگی من هم برعکس معمول در ایران، سرمایه‌گذاری نیست. شکل تهیه‌کنندگی به سبک امریکایی‌ست که به خودم حق می‌دهم از ابتدا از انتخاب داستان تا انتخاب هنرپیشه‌ها و عوامل و همه مسایل تولید دخیل باشم و از هیچ چیز بی‌تفاوت نمی‌گذرم. این کار نوعی تهیه‌کنندگیِ درست هنری‌ست. این تهیه‌کنندگانی که ما در ایران داریم در سنت و عرف خارج از کشور Executive Producer هستند و نه تهیه‌کننده؛ یعنی منابع مالیِ فیلم را تهیه می‌کنند ولی دخالتی در ساخت و ساختار فیلم ندارند. در همین حد است اما به تهیه‌کنندگی به این شکل معمول ایرانی اصلاً علاقه‌مند نیستم واعتقادی به آن ندارم.

□ *پس به عبارت بهتر، بوی کافور، عطر یاس حاصل هفت، هشت سال کوشش برای فیلمسازی و یک افسردگی روحی شدید است؟*

■ بله؛ کاملا درست است.

□ *خب؛ از ابتدا طرح چگونه شکل گرفت؟ آمدید خانه و تصمیم گرفتید راجع به خودتان فیلم بسازید؟*

■ به هر جهت مدل کار را خودم گرفتم. شاید نزدیک بودن مرگ سه دوست سینمایی روی من تأثیر داشت. در متن فیلمنامه همه‌چیز با یک تلفن راه دور آغاز می‌شود. چنین تجربه‌ای وجود داشت. یک روز صبح تلفن راه دوری داشتم که مرگ سهراب شهیدثالث را خبر می‌داد. چون تازه اتفاق افتاده بود و در ذهن من بود، اما فکر این بود که کسی به تو نامه نمی‌نویسد که تو ممنوع کارهستی، یا زمانی که در دانشگاه، تدریس می‌کردم کسی به من نگفت که تو نباید تدریس کنی، یا به‌فرض آقای نصرت‌الله‌مسلمیان تا همین اواخر مدت‌ها بود که ممنوع نمایشگاه بود. یعنی وقتی نمی‌توانی کاری را بکنی که در آن مهارت داری، یا کارتوست، یا آن کار را دوست داری! خب؛ این ممنوعیت را درک یا حس می‌کنی. من نمی‌توانستم درک کنم که وقتی مسلمیان‌نمی‌تواند نمایشگاه بگذارد خب جلوی کارش را می‌گیرند. قضیه ساده است. یک آدم نمی‌خواهد نقاشی‌هایش را به بی‌پنال‌بدهد. این حق اوست. این را نمی‌فهمم که چطور این حق را از او می‌گیرند و نمی‌گذارند نمایشگاه بگذارد. این چطور ممکن‌است؟! خب؛ او نمی‌خواهد. چرا باید آثارش را در خانهٔ دوستی بگذارد. حالا مسلمیان که جوان‌تر از ماست، اما برمی‌خوردم به گلشیری که شش کتاب در نیامده دارد، فصیح پنج کتاب دارد که اجازهٔ انتشار آنها را نمی‌دهند و آن یکی و آن یکی دیگر و الی‌آخر. این قصه مال همهٔ یک نسل است؛ نسلی که نمی‌گذارند بار بدهد، یعنی مانع می‌شوند که کارش را ارائه کند. این به‌ذهنم‌آمد که نمی‌گذارند کسی فیلم بسازد، یعنی وقتی به فیلمسازی اجازهٔ فیلم ساختن نمی‌دهند، خب؛ این خودش نوعی مردن‌است. این در بخش اول فیلم مطرح می‌شود. من در همهٔ زندگیم فعال بودم. از قبل از انقلاب هم همیشه صبح زود از خانه بیرون می‌آیم. در قبل از انقلاب موقعی که مرکز گسترش سینما را راه انداختم با امکانات بسیاری شروع کردم؛ با امکاناتی که درزمان خودش بسیار پیشرفته و مهم بود. من می‌توانستم فیلم‌های زیادی بسازم، آن هم با آدم‌هایی که دور بوده و از حیطه فیلمسازی جدا هستند. آن قدر خودخواهی نداشتم که فکر کنم بگذارم کس دیگری این مدیریت را بکند و من فقط یکی از آن‌فیلم‌ها را بسازم. این دقیقاً باعث شد که اولین فیلم سینمایی کیارستمی را من بسازم، یعنی تهیه‌کننده‌اش شدم. اصلانی فیلم‌سینمایی‌اش را ساخت و بیضایی؛ و حقوق «ملکوت» را از بهرام صادقی گرفتم تا هریتاش بسازد، چرا که او خودش حقوق ساختن فیلم را به هریتاش نمی‌داد. به هر جهت من همیشه روزی دوازده ساعت کار کردهام. در عرض این مدت هم که برگشتم‌بیش از پیش درگیر کار اصلی‌ام شدم، چرا که مدیر عامل شرکت نساجی شدم تا اشکالات ساختاریِ شرکت را درست کنم اما با همهٔ این دوازده ساعت کار شدید اصلی‌ام، باز ساعت

دوازده شب می‌نشستم و دیالوگ‌های فلان صحنه را می‌نوشتم. به عباس کیارستمی می‌گفتم که سیدنی لومت می‌گوید: «مغز یک فیلمساز مثل یک آدم الکلی است».

خلاصه کنم که مجموع همهٔ این حرف‌ها جمع شده بود و شیرازهٔ اول *بوی کافور، عطر یاس* شکل گرفت و آن جمله‌ای که درفیلمنامه و در پوستر هم هست که «هراس من از مرگ نیست، از بیهوده زیستن است»، واقعاً چیزی است که در عرض این مدت به آن رسیده بودم، با آن زندگی کرده بودم. اوقات شبانه روزم را گذرانده بودم و به آن معتقد شده بودم. وگرنه هیچ وقت بیکارنبوده‌ام و هنوز هم بیکار نیستم و هیچ وقت هم نمی‌توانم بیکار باشم و همیشه کار داشته‌ام. من درس می‌دهم، اگر نگذارند درس بدهم، کار دیگری می‌کنم و اگر کار دیگر را هم نگذارند کار دیگری. دوست ندارم مظلوم‌نمایی کنم. من به هر جهت روزی‌دوازده ساعت کارم را می‌کنم. همیشه دوست دارم و خواسته‌ام آدمی مفید باشم، حالا اگر در هر زمینه‌ای شد در ساختار یک کارتولیدی.

□ *فیلمنامه اولیه اصلا درباره مرگ خودت بود، یعنی تلخ‌تر از این چیزی که هست؟*

■ طرح اول این است که یک کارگردان که بیست سال است می‌خواهد فیلم بسازد و نمی‌گذارند او فیلم بسازد، تصمیم می‌گیرد با یک دوربین ویدیو که اجازه لازم ندارد یک فیلم ویدیویی راجع به تشییع جنازه خودش بسازد. و این باعث می‌شود که مروری بر زندگیِ خودش بکند و به سراغ هنرپیشه‌های قبلی‌اش برود در نسخهٔ اول فیلمنامه، فرامرز قریبیان و فخری خوروش و جمشید مشایخی هم هستند. سراغ همه می‌رود و در عین حال برای کارش تدارک‌هایی مهم می‌بیند. در نسخهٔ اول همسرش مرده است. علت کشتن زن هم به همین سادگی بود که فکر کردم بخواهم همسر قهرمان فیلم را با چادر یا روسری در اتاق خواب نشان بدهم، یا مثلاً زن روی تخت بخوابد و مرد مثلا با یک دیالوگ بگوید که من روی زمین راحت‌تر می‌خوابم، خیلی مضحک است و فکر کردم اگر از اول او را بکشم راحت‌ترم. پس از همان ابتدا او را کشتم. وقتی این اتفاق افتاد، مسألهٔ تنهایی و نبود بچه‌ها و ساختن یک فیلم راجع به خودش اصلا باعث شد که فیلم، تلخیِ بیشتری بگیرد. ولی این تلخی در بازنویسی‌های‌مجدد با توجه به طنزی که در وجودم هست . چرا که اصلاً در واقعیت، آدم تلخ و

نومیدی نیستم . ز داخل مضمون و فیلمنامه و آدم‌ها و لحن فیلم درآمد. کمی با توجه به شخصیت عبدالله یا دکتر یا پرسوناژهای دیگر حس تلخی را تلطیف کردم. تا این که‌به قسمت کافکا رسیدم؛ یعنی قسمت مصاحبه با کافکا. او جمله‌ای می‌گوید که راجع به تاریخ و اثرگذاریِ وقایع کوچک برهمدیگرست ... جمله‌ای که می‌گوید مثل این است که شما سنگی در آب بیندازید، امواجش دیگر دست شما نیست. این مسأله‌به من این فکر را داد که این پایان خوبی‌ست، والاّ از متن اولیه تلفن زدنِ پسر و تولد نوه باقی مانده بود همین تولد در آن سوی دنیا باعث می‌شد که او، قهرمان فیلم . از مرگ به زندگی برگردد. عشق دوباره باعث بازگشت می‌شود. این گفت‌وگوی کافکا که «تا عدالتی در کار نباشد هیچ چیزی، نهایی نیست» و دیدگاهش راجع به تاریخ، فیلم سیرالئون که یک فیلم ۸۰دقیقه‌ای است‌که من حدود ۵۰ ثانیه‌اش را گرفتم و یک متن هم برایش نوشتم و فیلم خبری آقای خاتمی، همه در نسخهٔ اول فیلمنامه بود. که همه را کوتاه کردم. البته در مورد نطق آقای خاتمی . برای این که فکر نکنند من به صورت تعمدی یا ساختگی دو جمله را برداشته‌ام،حدود یک یا دو دقیقه اضافه گذاشتم که شکل خبری محفوظ باشد و نشان آزادیِ اندیشه در جامعه باشد.

□ *پس در بازنویسی‌ها مدام فیلمنامه را تلطیف کرده‌اید، و امید به آینده‌اش را زیادتر کرده‌اید؛ لابد در ابتدا خیلی تلخ و سیاه بود.*

■ بله؛ فیلم البته تلخ است اما فیلمی ناامید نیست. در ابتدا ناامیدم ولی من اصولاً آدم ناامیدی نیستم. ممکن است یک هفته یا ده‌روزی افسردگی مرا بیندازد، اما همسرم که آدمی بسیار مؤثر در زندگی‌ام هست باعث شده که بعد از پنج، شش روز خودم را جمع و جور کنم و دوباره بلند بشوم و شیخون بزنم. مجموعهٔ این ماجراها همین برداشت توست، یعنی تلطیف تدریجیِ ماجراها. الان که به فیلم نگاه می‌کنم می‌بینم همهٔ چیزهایی که می‌خواستم بگویم در آن هست و گفته‌ام، ولی وقتی از فیلم بیرون می‌آیید حالتان بد نیست. فصل‌هایی کوتاه‌تر شده‌اند. البته علت کوتاهیِ فصل‌ها این بوده که نمی‌خواستم خیلی مته به‌خشخاش بگذارم و زیاده‌روی کرده باشم.

□ *وقتی فیلمنامه را می‌نوشتید به شکل یک قالب ساختاری مشخص، مثل این بردید یا این که فکر می‌کردید باید به شکل زمان‌بندی و خطی جلو برود؟*

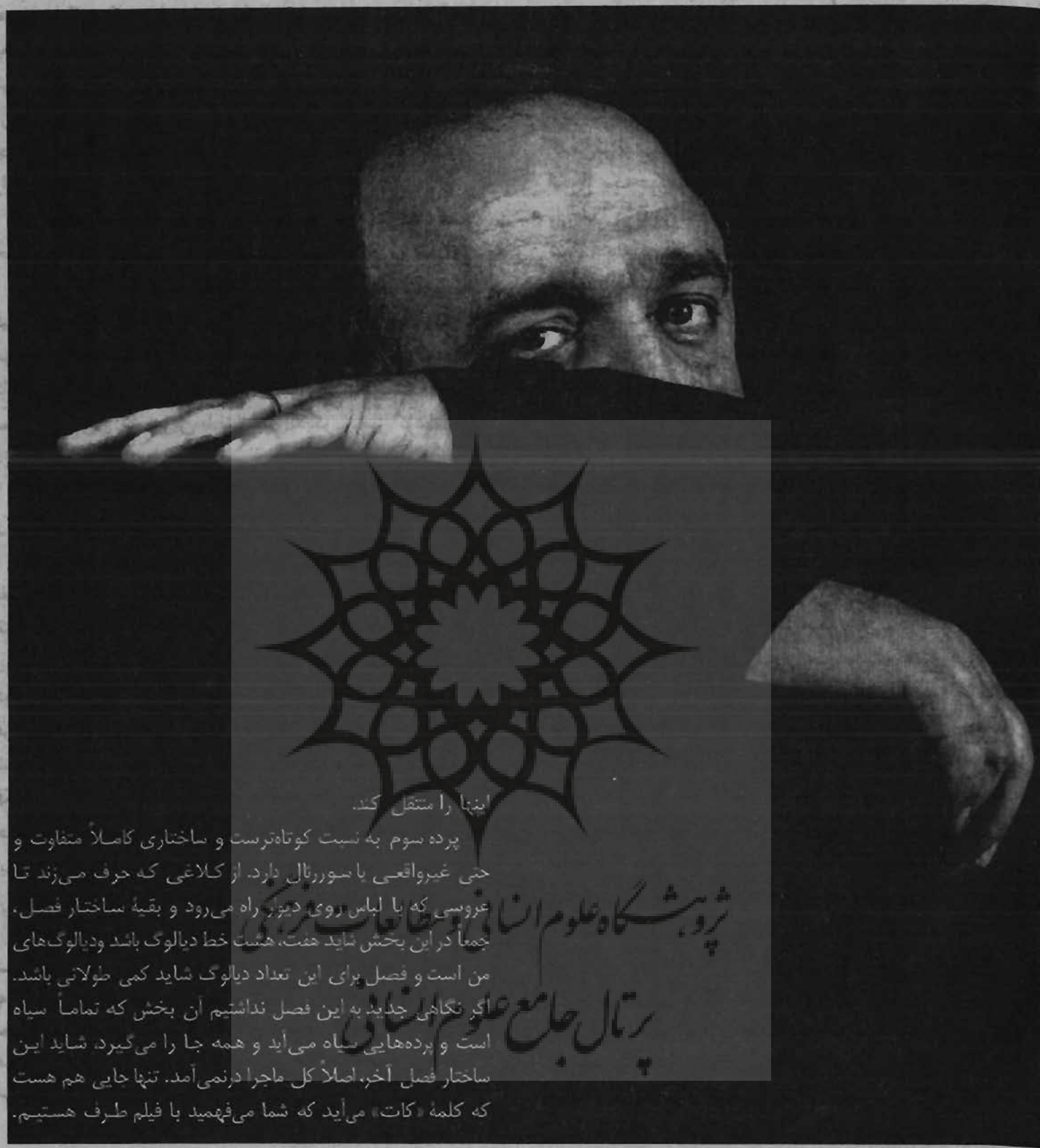
■ از اول، ساختار فیلم پرده به پرده بود. دلیلش این بود که برای این نوع کار نمی‌خواستم یک شکل قصه‌گوییِ سنتی به کار ببرم.چون در آن شکل روایت گیر می‌کردم. نمی‌شد به دیدار دوستی که چند روز است ناپدید بوده و حالا پیدا شده نروم. موقعی که می‌رفتم آن ماجرا و قصه را به مقوله‌های دیگر و فرعی می‌کشاند. اما این ساختار به شکلی‌ست که تماشاگر فکر می‌کند ما اول‌حتماً در ۴۰ دقیقهٔ اول به سراغ دختر می‌رویم و مسألهٔ بچه و سرنوشتش را مطرح می‌کنیم و اگر من آخر پردهٔ اول را با بازگشت دوستم تمام نمی‌کردم تماشاچی می‌توانست بپرسد که عجب آدم بی‌عاطفه‌ای هستم که سراغ ترس می‌روم و راجع به دوستش‌صحبت نمی‌کند! این ساختار از ابتدا بود که بتوانم از زیر خیلی چیزها در بروم. فیلم باید از قصه‌گوییِ سنتی فرار کرده، قالب‌رمان نو را می‌گرفت. این قالب رمان نو آزادی‌هایی به آدم می‌دهد که . به اصطلاح . من از آن در ساختار این کار وام گرفتم که شما زیاد به تفسیر و اثرگذاریِ یک واقعه نمی‌پردازید. یعنی واقعه را به بهترین شکلی که می‌توانید عرضه می‌کنید و بعد تماشاچی می‌ماند و سبک و سنگینیِ اثری که رویش می‌گذارد که این دیگر همهٔ فیلم است. راجع به خیلی از صحنه‌ها با من‌صحبت کرده‌اند؛ مثلاً راجع به صحنهٔ مادر، صحنهٔ گفت‌وگوی طولانی خواهر با فرجامی، و خیلی هم راجع به صحنه گفت‌وگوی‌عبدالله با فرجامی می‌گویند که گریهٔ عبدالله خیلی اثر می‌گذارد به نظرم دلیلش ساده است. من هیچ صحنه‌ای را هل نداده‌ام ومردم ما با بسیاری از صحنه‌ها رابطه برقرار کرده‌اند. مثلاً احمدرضا احمدی روی دستگاه منشی تلفنی، نوزده دقیقه حرف زده بود و گفته بود که فیلم با او چه کرد، و احساساتش را بیان کرده بود. احمدرضا گفته بود که این بسیار درست و صادقانه است. گفته‌بود که وقتی از سینما بیرون آمدم، دست چپم درد گرفته بود و حتی ترسیده بودم که نکند فشاری بر قلبم وارد آمده باشد.احمدرضا گفته بود که این حدیث درست و صادقی از نسل ماست. او بر مقصود اصلیِ من بر این فیلم انگشت گذاشته بود که این‌حدیث یک نسل است و نه فقط من یا یک کارگردان یا حتی آدم بخصوصی.

□ *در دو فصل اول تا صحنهٔ کابوس که یک اوج است ما با وجوه مختلف مرگ رو به روییم. شما از هر فرصتی در این دو فصل استفاده کردید تا مظاهر مرگ را در همه سوی زندگی آدم فیلم نشان بدهید و آن، فضایی از نزدیکی با مرگ است. فصل آخر نوعی آ، و نوعی غزلی برای بازگشت به زندگی‌ست. آیا قصد همین ساختار بود؟ یعنی مرگ را تا اوج بردن و حتی به مرگ‌فیزیکی رساندن؟ چرا اوج را تا حد فصل خواب مطرح کرده‌اید؟ آیا قصد نداشتید این گونه‌گونی مواجهه با مرگ را تقسیم کنید؟ یعنی فکر نکردید که بهتر است به‌شکل شبه‌واقع‌گرای فیلم‌تان لطمه می‌زنید؟ یا اصلا می‌خواستید بین واقعیت نهایی و رؤیا در نوسان باشید؟*

■ دو فصل اول همین طور طراحی شد. فصل سوم با تنها فصلی شروع می‌شود که من در آن حضور ندارم؛ یعنی تدفین نویسنده. قبل از آن با قطار به تونل می‌رویم. قطار استعاره‌ای از مرگ است. من فصل قطار را در اصل برای عنوان‌بندی گرفتم، بعد در شبی که داشتم با کلاری صحبت می‌کردم؛ همان چیزی را گفتم که به خیلی‌های دیگر کمابیش گفته بودم که شما وقتی با قطار دارید به‌سفر می‌روید، یک رشته مناظر از جلوی چشم و دید شما می‌گذرند. اگر شما به یک منظره خیلی علاقه‌مند هم بشوید، باز وقت‌کمی برای تماشای آن دارید. بعد فکر کردم که این می‌تواند قطار مرگ باشد و همین را به کلاری هم گفتم. برای همین هم‌هست که‌هر آدمی تنها یک فصل حضور دارد و بعد می‌آید و رد می‌شود. یعنی تکه تکه مناظری هستند که از دید شما وقتی‌سوار قطار هستید رو می‌شوند. ولی قطار را نگرفته بودم. اصلا به فکرم هم نرسیده بود که بگیرم. قطار را دو و نیم ماه بعد از پایان تدوین برای عنوان‌بندی گرفتم. بعد فکر کردم که این فیلم تدوینشده در واقع مثل اپیزودهایی‌ست که افکار تداوم ندارند، یعنی‌خط یا نخ تسبیحی نیست که این فصل‌ها را به هم ربط دهد. و ناگهان فکر کردم که این قطار می‌تواند، این نخ تسبیح باشد.مثل زنجیری که این قطعات به ظاهر غیر پیوسته را به هم وصل می‌کند.

وقتی درس می‌دهم همیشه به شاگردانم می‌گویم که مثلاً ۴۰ دقیقهٔ اول تماشاچی تازه وارد سالن شده، هنوز محیط‌خسته‌کننده نشده، هنوز صندلیِ سینما برایش سخت و دردناک نشده است. پس این ۴۰ دقیقهٔ اول بیشترین زمانی‌ست که‌تماشاچی با شما همراه است و در تقسیم‌بندیِ فیلم به ۱۰ پرده، همیشه فکر می‌کنم و می‌گویم که در این ۴۰ دقیقهٔ هر چه می‌خواهید می‌توانید بگویید این ۴۰ دقیقهٔ اول باعث می‌شود که ۴۰ دقیقهٔ دیگر با شما راه بیاید. می‌خواهد ببیند آن چه شمادر ۴۰ دقیقهٔ اول گفته بودید و او با شما همراه شد به کجا خواهد انجامید بعد که می‌خواهید به سراغ اوج، یعنی ۴۰ دقیقهٔ دوم بروید دیگر نمی‌شود آن را طول داد. باید او را زود به آنجا رساند. این فیلم هم در ۴۰ دقیقهٔ اولش تماشاچی را مبهوت می‌کند ودر واقع طرح می‌کند که به کجا می‌خواهیم برویم. مخصوصاً در ۴۰ دقیقهٔ دوم ترمز کشیده می‌شود حتی گاهی در وسط این ۴۰ دقیقهٔ دوم سنگین هم می‌شود؛ یعنی فصل دوم. حتی وقتی در پرده دوم تکه‌هایی را درآوردیم برای این بود که به تماشاگر برای‌تحمل این بخش وسط، سهولت و آسانی بدهیم. این حدود هفت، هشت دقیقه را از این بخش کوتاه کردیم تا صحنه ایست قلبی و در واقع حضور واقعی مرگ سرعت و شتاب تند و سریع خودش را به درستی بگیرد. ایست قلبی مثل ضربهٔ واقعی جلوه می‌کند. در ضمن در صحنهٔ ایست قلبی، مناظری که در ذهن این آدم می‌آید امکان وجود و نمایش را پیدا می‌کند. در واقع درطول فصل‌های اول و دوم طبیعت و حضور طبیعت انگار از زندگی فراموش شده، اما این شوک حضور طبیعت را یادآوری می‌کند. ما آدمها با زندگی‌ای که دور خودمان می‌تنیم و گرفتاری‌های زندگی و هزاران شکل دیگر و سختی معیشت و کار و کوشش،طبیعت و زیبایی‌های طبیعی و حتی زیباییِ خودِ زندگی را فراموش می‌کنیم. درست است که فصل ملاقات فرجامی با مادرش را من با مادر خودم گرفته‌ام، اما اشک من در آن صحنه، جدا از احساسات طبیعی‌ام که به هر حال برای مادر خودم می‌ریزم،اشک و افسوسی‌ست برای مام وطن. اما ما بچه‌های خوبی بودیم. عکس خودمان را می‌بریم لای عکس‌های هم‌نسل‌ها وآشناهای او می‌گذاریم؛ شاید جرقه‌ای باشد و یاد ما بیفتد، وقتی او عکس خودش را می‌گذارد وسط عکس روح‌انگیز و بنان و قمر، شاید عکس ما را وسط آن عکس‌ها ببیند و چیزی یادش بیاید.

من باید این طبیعت را جایی می‌گذاشتم، و به نظرم می‌آید که جایی گذاشته‌ام که جواب می‌دهد. در ضمن معنیِ دیگر آن عکس وسط آن عکس‌ها این است که عصر و دورهٔ ما هم تمام شده



اینها را منتقل کند.

پرده سوم به نسبت کوتاه‌ترست و ساختاری کاملاً متفاوت و حتی غیرواقعی یا سوررئال دارد. از کلاغی که حرف می‌زند تا عروسی که با لباس روی دیوار راه می‌رود و بقیهٔ ساختار فصل. جمعاً در این بخش شاید هفت، هشت خط دیالوگ باشد ودیالوگ‌های من است و فصل برای این تعداد دیالوگ شاید کمی طولانی باشد. اگر نگاهی جدید به این فصل نداشتیم آن بخش که تماماً سیاه است و پرده‌هایی سیاه می‌آید و همه جا را می‌گیرد، شاید این ساختار فصل آخر، اصلاً کل ماجرا درنمی‌آمد. تنها جایی هم هست که کلمهٔ «کات» می‌آید که شما می‌فهمید با فیلم طرف هستیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همین جا بگویم که من از ساختار فیلم در فیلم خیلی خوشم نمی‌آمد، یعنی در مورد ساختار این فیلم نمی‌خواستم که فیلم در فیلم باشد. در انتهای رؤیای تشییع‌جنازه‌اش ـ در واقع ـ می‌فهمیم که او دارد آن فیلمی را که می‌خواست می‌سازد. قبلاً البته انتشاراتی هست، جایی که در اتاق نشسته و دارد دیالوگ‌های آن دخترِ داخل اتومبیل را می‌نویسد.

□ *اما فقط بحث یک فصل نیست، به نظر می‌رسد که با همه خواستن شما، کل فیلم ساختار فیلم در فیلم پیدا کرده است؟*

■ کل فیلم را «فیلم در فیلم» کرده و چند دقیقه قبل از این که فیلم تمام شود، کل فیلم را زیر این سئوال می‌برد که همهٔ اینها مربوط می‌شود، یا ممکن است مربوط شود به فیلمی که این فیلمساز دارد می‌سازد. ولی از این که مرتب در طول فیلم با نشانه‌هایی مثل رفتن روی میز تدوین یا نشانه‌های دیگر ـ پرهیز کرده‌ام که دیگر تمهیداتی مستعمل و از رسم افتاده است.

□ *پس ابایی نداشتید که با یک شکل واقع‌گراتر شروع کنید و کم کم به شکل سوررئال‌تری ببرید. آیا به این فکر کرده بودید؟*

■ بله؛ قصد این بوده که از یک شکلی واقعی‌تر، شبیه حدیث نفس شروع کنم و کم کم به سمت یک قالب سوررئال‌تر بردم و در انتها چنین به نظر برسد که می‌شود همهٔ این، فیلم در فیلم باشد. این طرح و فکر اولیه بود و برای اجرا هم جز این نمی‌شد. راهی دیگر نبود. اگر ساختار دیگری انتخاب می‌کردم هر کدام از مایه‌های فرعی، مثلاً آن زن داخل اتومبیل، مایه‌هایی بودندکه می‌شد تعقیب شوند و آن وقت اصلاً فیلم یا فیلم‌هایی دیگر می‌شدند و شیرازهٔ فکر از دست می‌رفت. همین قدر که این صحنهٔ زن داخل اتومبیل هست و اثر ضربه زننده‌اش را دارد، به نظرم کافی‌ست و بیش از این لازم نبود و نیست. چون او هم به‌نوبهٔ خودش تماد یا مظهری از یک مادر جدید است.

□ *همین‌طور از لحاظ ساختاری از یک بافت واقع‌گرا به سمت بافتی سوررئال می‌رویم و در انتها به بافت فیلم می‌رسیم، به نظر می‌آید که کل اجرا هم در ریتم عوض می‌شود. ما در فصل اول گشاد و پر تفصیل کار می‌کنیم، دقایقی در میانه صرف عبور از راهروها می‌شود و آرام آرام این حواشی توضیحی حذف می‌شوند و به سوی خود نقطه اصلی می‌رویم. آیا این هم قبلا فکر شده‌بود و در فیلمنامه بود یا بعداً در اجرا و تدوین چنین شد؟*

■ در فصل اول قهرمان فیلم ـ آقای فرجامی ـ وارد یک لابیرنت می‌شود که من بیش‌تر روی آن تأکید داشتم. مثلا خانه‌ای که من‌برای نویسنده انتخاب کرده بودم طوری بود که فرجامی انگار از یک عمق و گودی بالا می‌آید. من حتی این را گرفته بودم ولی بعداً در تدوین حذف کردم، حالا ما بالا آمدنش را نمی‌بینیم. شروع جمله این طوری‌ست: «که باز دعوای‌تان شده؟» بعد از این که می‌فهمد دوستش نیامده و حالا باید به بیمارستان‌ها سر بزند و جست‌وجو کند تا او را بیابد، ما در اجرا بالا می‌ایستیم و او به‌گودی می‌رود. توی راهرو که می‌خواستیم فیلمبرداری کنیم به کلاری گفتم که می‌خواهم از سیاهی به روشنی و نور بیاید. نورپردازی کلاری طوری بود که نشان می‌داد او از تاریکی به نور می‌آید. مثل این که او به اتاقی رفته بود و حالا دارد از اتاق بیرون می‌آید. ما در بیمارستان باز یک ورود داریم. در موقعی که می‌خواهد به سردخانه برود، باز باید از پله‌هایی پیچ پیچ وراهروهایی به اعماق می‌رود. همه جا می‌خواستم این حالت لابیرنتی، پیچ در پیچ، به عمق و گودی رفتن باشد.

من شاید می‌توانستم کل فصل بیمارستان را در بیاورم، اما من آن حس به عمق و گودی رفتن را می‌خواستم. همه چیز برای من این حس بود. اما وقتی حس در می‌آید، و همه چیز به سکتهٔ قلبی می‌رسد و او از این سکته هم جان سالم به در می‌برد حالا آن‌فصل مراسم تدفین واقعی به نظر می‌رسد از اینجا به بعد من با گذاشتن آن میان‌برها، ریتم را تند می‌کنم. اولین مال حجله است، دومی ملاقات با پزشک است، و می‌بینید که اغلب این فصل‌ها مقدمه و یا حتی انتها ندارند، ملاقات با شیراندامی هم‌همین طور؛ همه این فصل‌ها مرتباً کوتاه‌تر می‌شوند، سعی می‌کنم فقط آن میزان مورد لزوم و کافی از فصل را نشان بدهم تا هم ریتم تندتر شود و هم این که اصلاً آن حس در یک استقرار و ثبات بماند.

□ *به نظر می‌آید که کل فیلم یک کنسرتوی سه موومانه است. شما معرفی تم‌ها و خطها را دارید. بعد کمی تندتر می‌شود، در میانه و نزدیک به اواخر به یک روند می‌رسیم و بعد در یک فینال خیلی غنایی و تغزلی پایان می‌یابد.*

■ بله این تحلیل درستی از ساختار است ...

□ *این را در اجرا گرفتید یا در تدوین ساختید؟*

■ در تدوین به آن شتاب دادم، اما در اجرا باید اینها را به هر حال گرفته باشی. من در اجرا همه چیز را کامل گرفته بودم، و همان‌طور که گفتم حتی بیشتر از این که می‌بینید اما روی میز تدوین شما فرصت و امکان پیدا می‌کنید که این گونه کارها را با ریتم کنید. در واقع در سینما، فیلم روی میز تدوین درست می‌شود. شما هر تجربه‌ای هم که باز بخواهید روی میز تدوین به آن می‌رسید. در این فیلم بخصوص من یک شکل دیگر هم داشتم. من مجبور بودم کل صحنه را از پشت چشمی دوربین، بدون خودم ببینم و کنترل کنم، بروم و صحنه را بازی کنم و دوربین بگیرم. یک دوربین ویدیویی هم صحنه را می‌گرفت، من توی فیلم ویدیویی نتیجه را می‌دیدم و اگر شکالی داشت دوباره، وگرنه می‌رفتیم سر صحنهٔ بعدی. در ضمن در موقع اجرا من کامل و با اضافات می‌گرفتم، و با این امید که روی میز تدوین مقدار مورد نیازم را بردارم، شاید هشت جمله می‌گفتم که فقط دو جمله‌اش به دردم می‌خورد. همه چیز را روی میز تدوین می‌دیدم. حالا می‌فهمیدم که مثلاً همه فصل شیراندامی، یک ورود دارد که دیگر به لحاظ ریتم لازم نیست. جملهٔ اول شیراندامی لازم نیست و باید حذف شود، جملهٔ دوم مثلاً زیادی‌ست و فقط یک جملهٔ لازم‌است. در واقع هم ریتم را ساختم، همه آن چه را که لازم داشتم گذاشتم و بقیه مورد لزوم نبودند.

□ *اما در عین حال هم دارید روایت را تند می‌کنید و هم به تبع روایت، ریتم را تند می‌کنید و هم این که به سمت یک سوررئال ـ به‌قول خودتان ـ می‌روید.*

■ بله؛ اما در عین حال در دو پرده اول ریشه‌ها محکم در زمین است و در پرده آخر، مخصوصاً بعد از گفت‌وگوی با کلاغ و دیدن جنازه خودش، وارد غیرعادی‌ه می‌شویم ...

□ *در عین حال از آرامش شروع می‌کنید. به تندی و سرعت می‌روید و دوباره به آرامش می‌رویم. از خاک و ریشه شروع می‌کنیم و به تخیل و خیرالتمی‌ها و پروازها می‌رسیم و بعد ناگهان دوباره روی خاک می‌نشینیم.*

■ بله؛ نوعی ریتم دورانی، این درست است. برگشتن او به برکه و سنگی در آب انداختن تصمیمی‌ست بر این که دیگر تماشاچی روزگار نباشد.

□ *ابتدا که نوشتید، این طور که خودتان گفتید، یک حدیث نفس مدنظر بود. بتدریج فهمیدید که این حدیث یک نسل است یا مثلاً از جایی در نگارش‌های بعدی فکر کردید که این را به یک حدیث نسل بدل کنید؟*

■ آدم وقتی ابتدا شروع می‌کند، بهتر است از خودش شروع کند. این شروعی مطمئن است. آدم می‌پذیرد که خودش را در معرض نمایش بگذارد. آدم این را می‌پذیرد ...

□ *با همه تهمت خودپرستی و نارسیسم‌اش؟*

■ ... دقیقاً؛ می‌دانستم از همان ابتدا که تهمت نارسیسم و خودپرستی خواهم خورد به جان پذیرفتم، ولی فکر کردم از خودم شروع کنم که مطمئن‌ترین جای پای ممکن برای شروع است. می‌دانید که از ابتدا اصلاً قرار نبود خودم این نقش را بازی کنم. ولی موقعی که قرار شد خودم بازی کنم ...

□ *این قصه خودپسندی و نارسیسم هم به خاطر بازی خودتان است ...*

■ واقعیت این است که من از ابتدا آقای آغداشلو را برای این نقش انتخاب کردم. از او تست گرفتیم. یک فصل کامل مکالمه با همسر را گرفتیم. اجرا کرد. خیلی خوب بود. صورت و بدن و همه چیز جواب می‌داد. اساس بر این شد که آیدین هنرپیشهٔ اصلی ماست. یک هفته قبل از شروع فیلمبرداری آیدین تلفن کرد که به دلایلی نمی‌تواند بازی کند. من حتی یک جلسه بعد از این تلفن با او دیدار داشتم ولی متأسفانه نشد. دلایلی داشت که مهم‌ترینش این بود که می‌گفت از من بر نمی‌آید. به نظرش احترام گذاشتم، اما مشکل این بود که من برای انتخاب بازیگر دیگری وقت نداشتم. ظرف یک هفته به عده‌ای زیاد فکر کردم و ازعده‌ای دیگر تست گرفتم؛ از زرین کلک گرفته تا نیما پتگر، از رضا بابک تا پرویز کیمیایی. از مجید مظفری حتی تست گرفتیم. به همهٔ روشنفکران و نویسندگان و شاعران فکر کردیم و تماس گرفتیم. روزها می‌گذشت و به جایی نمی‌رسیدیم. وقتی آیدین گفت بازی نمی‌کند یاد حرفی از عباس کیارستمی افتادم که از روز اول که فیلمنامه را خواند، گفت: گر خودت در این نقش بازی نکنی هیچ کس این قضیه را باور نمی‌کند، یعنی باورپذیر نمی‌شود. بیست و چهار ساعت قبل از

شروع فیلمبرداری که دیگر از یافتن کسی هم ناامید شده بودم، محمود کلاری و دستیاران من گفتند که اگر خودت در این فیلم بازی نکنی، در نمی‌آید. اگر وقت داشتم فیلمبرداری را عقب می‌انداختم تا کسی را پیدا کنم، اما موقعیت من فرق می‌کرد. بعد از بیست و یک سال فرصت وامکان یافته بودم که فیلمی بسازم و کافی بود به هر بهانه‌ای آن را عقب بیندازم. می‌ترسیدم که هر اتفاقی بیفتد. دیگر این که‌اختلاف بین تهیه‌کننده و پرویز کیمیاوی، بر سر فیلم *ایران سرای من است* را می‌دانستم و می‌ترسیدم که هر اتفاقی که به عقب‌افتادن فیلمبرداری منجر شود باعث بروز گرفتاری شود. در ضمن نمی‌خواستم پشت سرم بگویند اینها دیگر توان و حوصلهٔ کارندارند و خلاصه ترسیده‌اند و جا زده‌اند. قراردادها را هم بسته بودم. تا سه چهار روز اول که راش‌ها را ندیده بودم کابوس داشتم.همیشه به دوستانی که می‌خواهند با هم عکس بگیریم می‌گویم اگر از من در نمای دور هم عکس بگیرید، من در نمای درشت‌خواهم بود! با این فیزیک و هیکل و چاق، قرار بود که در ۴۲ فصل یک فیلم ۴۳ فصلی در نقش اول باشم. چه کابوسی؟! اما وقتی راش‌ها را دیدم دریافتم که حق با عباس است. اگر به دل می‌نشیند شاید به این خاطر است که در این بازی شیله پیله‌ای نیست. من در واقع بازی نمی‌کنم. به همهٔ بازیگران رو به رویم هم می‌گفتم که من بازی نمی‌کنم. من خودم هستم یا بهتر است بگویم دارم خودم را بازی می‌کنم. بنابراین شما هم از میزان بازی‌تان بکاهید، چون بازیِ شما با نابازیگریِ من ناهمخوان‌خواهد شد. همه بازیگران هم سطح کارشان را به حد بازیِ من تنزل دادند. با رضا کیانیان لازم نبود، چون همین قدر راحت وساده کار می‌کند ولی با شیراندامی مثلاً لازم بود. نهایت این شد که می‌بینید.

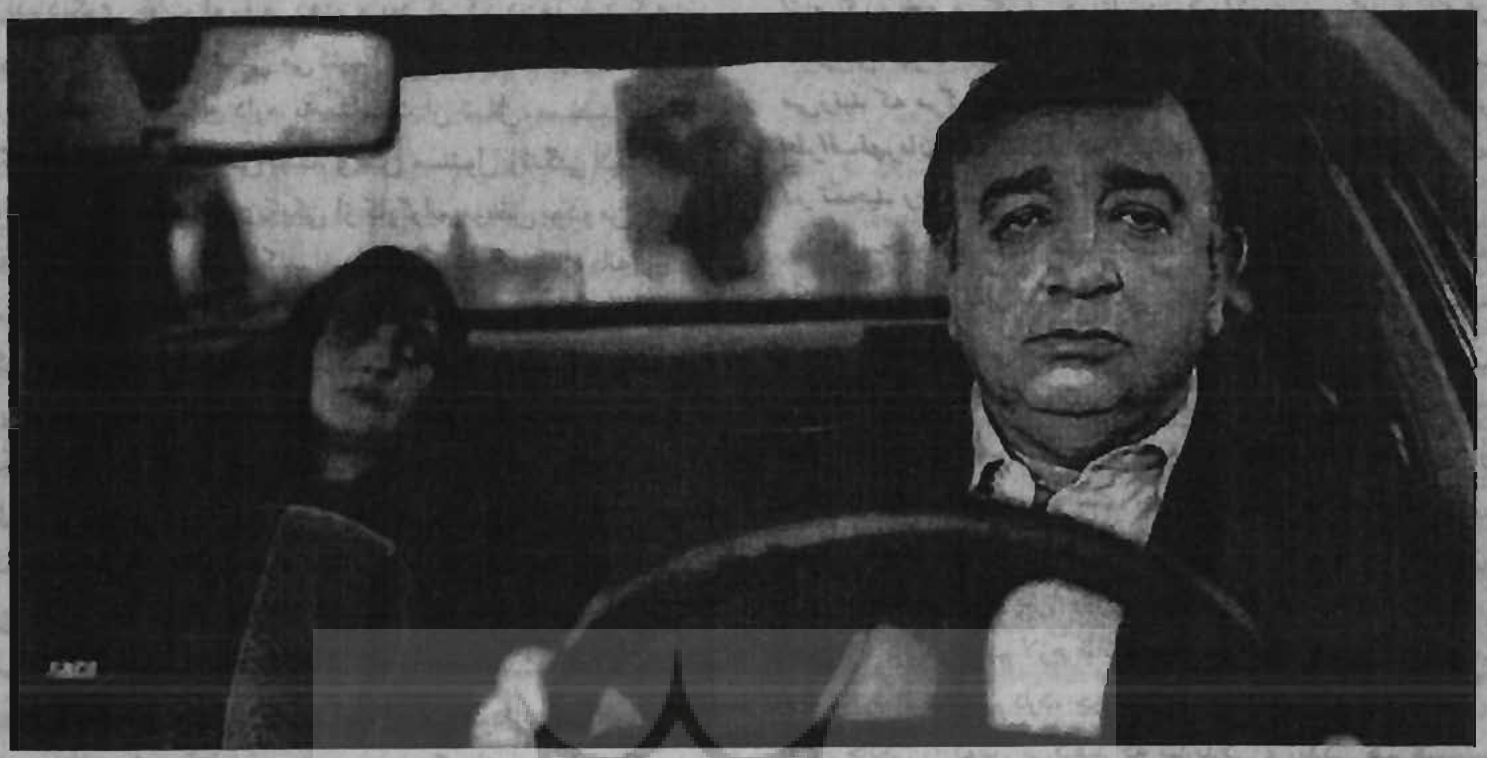
اینکه مرتب می‌گویند حدیث نفس؛ بسیار روشن است، چون فرجامیِ فیلم شباهت‌هایی به من دارد. قرار بود کس دیگری بازی کند که از ابتدا حدیث نسل باشد و نه حدیث نفس، که حالا هر دو شده یا وجه حدیث نفس کمی بر حدیث نسل می‌چربد. هدف من این بود که من فضای زندگی و حسِ یک نسل ـ نسل ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۵ ـ را نشان بدهم که همه در این حال و هوا هستیم.نشد! این که نشد ، البته باعث تفریح همهٔ بچه‌های فنی هم بود. فضای فیلمبرداری البته غم‌انگیز می‌شد اما طنز من ـ که دست‌خودم نیست ـ باعث می‌شد که مرتب سرِ صحنه جشن و خنده و ضیافت باشد. جایی در کنار استخر، نمای استخر را گرفتیم. ازمحمود پرسیدم که اسم فیلم چیست؟ گفت *بوی کافور، عطر یاس*. من گفتم که اشتباه می‌کنی، اسم فیلم *موبی‌دیک* است! این‌شوخی‌ها و خندیدن به خود، و ول کردن خودم به فیلم خیلی کمک کرد. فکر می‌کنم خستگیِ شدید من از کار این فیلم در بعضی‌از فصل‌ها حتی کمک کرد، مثلاً فصل مرگ، که خستگیِ چهرهٔ من روی فیلم ثبت است و کاملاً آشکار.

□ ***پس از ابتدا که طرح را نوشتید به فکر حدیث نسل بودید؟***

■ حدیث یک نسل بود. من اگر شخصیت اول را یک کارگردان انتخاب کردم به امکان استفاده از صحنه‌های فیلم‌های قبلی فکرکرده بودم که البته همهٔ اینها را بعداً حذف کردم، یعنی بتدریج چون خودم بازی کردم، دیگر آن صحنه‌ها را زائد دیدم و همه را دور ریختم که از حالت غلوشدهٔ شخص خارج شود.

□ ***با این که آدم شیرین و طنازی هستید و خیلی هم زندگی را دوست دارید، اما فیلم با نوعی ستایش مرگ آغاز می‌شود. انگار کسی مرگش را طلب می‌کند، اما کم کم مایه‌های زندگی ـ که از ابتدا با امکان تولد نوه شروع شده ـ در طول فیلم زیاد می‌شود تا سرانجام زندگی پیروز می‌شود. آیا این حس مرگ‌طلبی هم از ابتدا بود؟***

■ شبی که جوایز را دادند، من از پله‌های صحنه پایین آمدم و قرار شد بایستیم تا یک عکس دسته‌جمعی بگیریم. جوانی به من‌نزدیک شد و گفت من رئیس روابط عمومی بهشت زهرا هستم. من خندیدم و گفتم آقا! این یک فیلم است و جدی نگیرید. اوگفت که مدیر کل بهشت زهرا می‌خواهد با شما صحبت کند. او به نظر مرد چهل و چند ساله‌ای آمد و گفت که می‌خواهد از من‌تشکر کند بابت نگاه جدیدی که به مرگ دارم و ارائه می‌کنم. مسألهٔ مرگ و ترس از مرگ، در عین عشق به زندگی، چیزی است که همراه برخی از ما هست، بی‌آن که شاید روزمره باشد، اما در کنار و ذهن ما هست. من همیشه فکر می‌کردم که وقتی‌بچه‌هایم بزرگ بشوند و زندگی سر و سامان پیدا کنند، دیگر دغدغهٔ این که چه خواهد شد و آینده چیست، نخواهم داشت. خدا هم به من لطف داشته و همیشه زندگیِ خوبی داشته‌ام. اما در من هراس از مرگ اصلاً وجود ندارد. به استقبال آن نمی‌روم، حتی‌سعی می‌کنم بهداشتی



زندگی کنم، وزن کم کنم و سالم‌تر باشم، اما آن طور هم نیست که اگر سکته کردم درها را روی خودم ببندم و دچار افسردگی بشوم. اما این که فیلم به سمت زندگی می‌رود بسیار روشن است. این که دوباره می‌توانستم کار کنم طراوت زیادی به من داده بود. اگر به جای این می‌توانستم پنجاه تا کارخانهٔ دیگر هم پیدا کنم و ده برابر این هم پول در آورم باز این طراوت را در خودم احساس نمی‌کردم. هر چه به انتهای فیلم نزدیک‌تر می‌شدیم، حال و روزگار سرِ صحنهٔ من هم بهتر می‌شد. این از خوشحالیِ من می‌آمد. احساس این که مغزم کار می‌کند، شب‌ها می‌نشستم و دیالوگ‌ها را بازنویسی می‌کردم، هرشب فکر تازه‌ای به ذهنم می‌رسید. شالودهٔ همه چیز از قبل بود، اما این که هر شب و روز احساس می‌کردم که فکر و حرف‌تازه‌ای به ذهنم می‌رسد، به من احساس تازگی و طراوت می‌داد و احساس سرزندگی. مثلاً صحنه‌های وسط ایست قلبی درآخرین روزهای کار به ذهن من رسید. من و محمود و دستیارش یک سفر به شمال ـ تا حوالی گردنهٔ حیران ـ کردیم و این‌بیست تما را گرفتیم و برگشتیم. وقتی پشت میز تدوین، اینها را وصل کردیم، دیدم که ماجرا اصلاً معنایی فلسفی پیدا کرده است. این برگشتن به طبیعت علاوه بر فلسفی بودن برای خودِ من هم طبیعی و نزدیک به باور من بود. این نگاه گرم به مرگ، و بعد این جور نگاه به زندگی شاید پیش از آن که نوشته شده باشد بتدریج در طول فیلم به وجود آمد.

□ *فیلم شما از سوی دیگر، بخصوص در بخش اول تا نیمه بخش دوم، یک وجه سیاسی ـ اجتماعی بیرونی هم پیدا می‌کند. وقتی نرجامی دائماً در طول فیلم با مظاهر مرگ سروکار دارد، به فشارهای اجتماعی اشاره می‌شود و فیلم دربارهٔ شرایط زمانه می‌شود. جوانی هم وجود ندارد و همه میانسال هستند. آیا متوجه این وجه سیاسی بودید؟*

■ این موضوعی‌ست که در هر حال یک وجه سیاسی ـ اجتماعی در عمق خود دارد. وقتی به فیلم‌های گذشتهٔ من نگاه کنید ـ چه *شازده احتجاب* و چه *سایه‌های بلند باد* ـ متوجه می‌شوید که هر دوی آنها یک وجه غالب سیاسی ـ اجتماعی دارند. به هر حال من هم که دور از اجتماع زندگی نمی‌کنم؛ این اتفاقاتی است که در حول و حوش ما می‌گذرد. آن قدر از جوانب مختلف به آدم فشار وارد می‌شود که نمی‌توانید به آن فکر نکنید یا در ذهن‌تان نباشد. هر روزنامه‌ای را که می‌خواهید بخوانید، می‌بینید این یک حرفی

می‌زند، دیگری جواب او را می‌دهد، و بعد کم کم در می‌یابید که داریم وسط یک دعوا زندگی می‌کنیم.

من یک کار تولیدی دارم. به مناسبت آن شغل، سیصد نفر کارگر زیر دستم کار می‌کنند و من مسئول زندگی آنها و خانواده‌شان‌هم هستم. روزی، یکی از کارگرانم مریض بود و من به محلهٔ آنها رفتم تا از او دیدار کنم. او در یک کوچهٔ ۶ متری، خانه‌ای داشت که کل مساحت آن ۴۰ متر مربع بود و او و عائله‌اش در آن زندگی می‌کردند. اما این فقط او نبود در آن کوچه ده‌ها خانه شبیه این‌بود و در بعضی از خانه‌ها، در این فضای ۴۰ متری، شاید نزدیک به ده نفر زندگی می‌کردند. از کوچه که رد می‌شدم، به ده‌ها جوان برخوردم که در کوچه بودند؛ نه کاری داشتند و نه می‌دانستند حتی این اوقات فراغت را چگونه بگذرانند! خب؛ نمی‌شد به‌این مسأله فکر نکرد. نمی‌شود این چیزها در ذهن آدم نباشد. جواب به این مسأله‌ها چیست؟

من بیست سال ممنوع کار بودم. مگر می‌شود این مسأله از ذهن من خارج شود. قتل‌های زنجیره‌ای مگر از ذهن آدم پاک می‌شود.

پس خواهی نخواهی زیربنای این فیلم هم سیاسی ـ اجتماعی است. گم شدن و مرگ نویسنده، بازتاب قتل‌های زنجیره‌ای است، یا آخر دو نفر در کنار آسانسور. اینها در دور و بر تو اتفاق می‌افتند. نمی‌توانستم بعد از بیست سال بیایم و فیلمی بسازم که‌فقط قصهٔ بهمن فرجامی باشد که زندگیِ مرفهی دارد. کارکنان سینما در ایران زندگی سختیِ دارند، حتی کارگردانان موفق ونامدار ما هم زندگیِ راحتی ندارند. موفق‌ترین کارگردان سینمای ایران، اگر هر دو سال یک فیلم هم بسازد، برای این فیلم بیست میلیون می‌گیرد. تقسیم کنید به بیست و چهار ماه. لوله‌کش از این فرد بیشتر در می‌آورد. این زیربنای اقتصادی، سیاسی‌و اجتماعی در فیلم‌های من بوده و هست، منتها ما در *شازده احتجاب* با فضای دورهٔ قاجار سر و کار داریم که ما هم روی آن‌تأکید کردیم. *سایه‌های بلند باد* هم در زمان خودش اتفاقی را که داشت می‌افتاد پیش‌بینی می‌کرد. اما در این فیلم نمی‌توانستم‌از اتفاقات دور و برم بگذرم ولو این که به امکان حاد شدن قضیه فکر کنم.

□ *مقصود من کمی حادتر بود. همه جای فیلم قهرمان فیلم از مرگ سخن می‌گوید. در تلویزیون، آن معممی که در اکران عمومی تهران با یک قاری قرآن بدل شده و از ملتی حرف می‌زنید که مرگ‌پرست است، همه چیز در ستایش از مرگ در اطراف‌قهرمان فیلم است. گویا بیانیه‌ای می‌دهید از جامعه‌ای که در تمجید و استقبال از مرگ است.*

■ سخنان معمم که شما در نسخهٔ جشنواره دیدید و حالا به یک قاریِ قرآن بدل شده، احکامی دربارهٔ مرگ است که از رساله آیت‌الله‌العظمی اراکی هم برداشته شده. من اکراه داشتم که این احکام را هنرپیشه‌ای بخواند. چون با کوچک‌ترین لغزشی‌مسأله حالت شوخی پیدا می‌کرد که برای من به هیچ وجه پسندیده و مطلوب نبود مطلقاً نمی‌خواستم، چون برای این مسأله احترام قائل بودم و هستم. دوم این که گفته می‌شود این فیلم برای تلویزیون ژاپن ساخته می‌شود؛ پس چیزی که ممکن است‌برای ما که در ایران زندگی می‌کنیم لازم نباشد، برای تماشاگر ژاپنی لازم است. اما اثر دراماتیک هم دارد، چرا که وقتی درتلویزیون حرف‌های آقای خاتمی را گوش می‌دهید که سازندگی و زندگی هم هست، گفته می‌شود که اکسیژن این حرف‌ها همان آزادی‌ست. اینها دو طرف معادله‌اند. حرف‌های حجت‌الاسلام عالمی در فیلم مرتب گوشزد می‌کند که آن حرف‌ها دربارهٔ آزادی به معنای شلختگی نیست، بلکه این احکام و اخلاق پشت این احکام هم وجود دارند و احترام‌انگیز هم هستند. وسط فصل صحبت با رادیو، اسدزاده گویی این حرف‌ها را او هم شنیده است، چون بیست و پنج هزار تومان از حق خودش را تخفیف می‌دهد. ما دو انتهای قضیه را ترسیم کرده‌ایم؛ من این احکام را به عنوان وجه اخلاقیِ قضیهٔ مرگ آورده‌ام، چون مرگ بالاخره می‌آید و باید آن را پذیرفت، یعنی تا زنده هستیم زندگی می‌کنیم و هر موقع که زمان رفتن باشد، خب می‌رویم. گفته می‌شود که‌ما که دنیا را کرایه نکرده‌ایم، زمانی داریم و موقع آن هم که برسد می‌رویم، ولی ما را هل ندهید. می‌شود در فاصلهٔ آمدن و رفتن کاری هم کرد، سازنده بود و زندگی کرد.

□ *به نظر می‌رسد که انگار خودتان در بازی اکراه دارید. گویا تا آخر فیلم می‌ترسید که بازی‌تان در نیاید. به نظر کمی سنگین هستید.*

■ اواسط فیلم که اول گرفته شد ممکن است این چنین باشد،

اما در بقیهٔ فیلم چنین نیست. وقتی راش‌ها را دیدم نگرانی‌ام از بین‌رفت و دیگر نگران نبودم. من بازیگر حرفه‌ای نیستم و شاید این حالت برای کسانی که عادت به بازی بازیگر حرفه‌ای دارند درست باشد. اولین فصلی که گرفتیم فصل حجله است که من در آن، خشک‌ترین وضع را دارم ولی جای این فصل در وسط فیلم باعث می‌شود که شما متوجه این خشکی نشوید. من آنجا پوستم چروک ندارد و خیلی هم زنده است، اما وقتی در خانه نشسته‌ام، یا فصل شیرانداختن یا فصل دیدار با مادر، در اصل درب و داغانم؛ چرا که اواخر کار هستم و از زور خستگی از پا درآمده‌ام، اما چون بازیگر نیستم نمی‌توانم نشان ندهم. باید بپذیرم که مثل هر آدم چاقی، سوار اتومبیل می‌شوم یا فصلی که با مادرم هستم، مثل هر آدم چاق دیگری هستم. این حالت‌ها چسبیده به شخصیت است. فصل خانم نونهالی اصلا برای ایشان فیلمبرداری شده. جز فصل مادر، در بقیهٔ فصل‌ها، کار طوری گرفته شده که انگار مال آنهاست و نماهای من فقط نماهای عکس‌العمل است که من جواب می‌دهم. منتها چون در ۴۲ فصل هستم، همیشه حضور دارم. از نظر بازیگری ناراحت نیستم، اما چون بازیگر نیستم، خب؛ بالاخره مثل بقیه راحت به نظر نمی‌آیم.

□ *فیلم را چگونه دکوپاژ کردید، سر صحنه دکوپاژ کردید یا قبلاً. البته فصل‌های خانه چون در خانهٔ واقعی خودتان فیلمبرداری کرده‌اید شاید راحت‌تر بوده؟*

■ فیلمبرداری فصل‌های خانه روی هم رفته یک روز طول کشید. علت این که در خانهٔ خودم گرفتیم این بود که در فصل آخر، من یک محوطهٔ مدور می‌خواستم. موقعی که می‌نویسم با این فکر می‌نویسم که قرار است روی پرده چگونه باشد به عبارت بهتر، موقع نوشتن، فصل یا صحنه را می‌بینم و می‌نویسم. این که دوربین کجا باید باشد. حتی در شرح صحنه اینها را می‌نویسم، اماوقتی به جای بخصوصی می‌روید، مثل جای خرید یا کرایهٔ حجله، با جایی برخورد کردم که دراز بود جا برای کار عرض دوربین نمی‌داد و این امکان نبود. حجله‌ها جایی جمع بودند. می‌خواستم مقدار زیادی حجله باشد. محل را که دیدم مجبورشدم دکوپاژ را بر اساس محدودیت‌های محل بنویسم، یعنی همان جا تصمیم گرفتم. مشکل دکوپاژ در این فیلم منهای فصل رؤیای مرگ خیلی کلاسیک، است. واقعیت این است که کلی از صحنه‌ها، یک رشته مکالمهٔ دونفره است و نیازی‌برای کارهای محیرالعقول وجود ندارد. فصل مادر تنها فصلی است که در دو نمای چهار دقیقه‌ای گرفته شده و سعی کرده‌ام که‌آن را خرد نکنم. تراژدی هم روشن است. مادر آلزایمر دارد و آلزایمر تراژدیِ مرگ اطرافیان است. او شما را به خاطر نمی‌آورد.می‌خواستم این فضا در بیاید. به همین جهت هم یک تراولینگ آرام دارم در یک نمای طولانی. جز این فصل، فصل رؤیاست‌که ساختار در آن متفاوت و کمی غیر متعارف است. در بقیهٔ فیلم همه چیز کلاسیک، ساده و متعارف است. از پیش می‌دانستم‌که این صحنه‌ها کوتاه خواهند بود و هر حرکت باید از میانه حرکت قطع شود و این قطع ما تازه آشفتگی و اغتشاش دید و نگاه هم می‌داد و بی‌فایده بود.

□ *جدا از رنگ خانه، بر کل فیلم یک فضای رنگ‌های مات و خفه و مرده حاکم است. این از کلاری می‌آید؟*

■ در این که کلاری فیلمبرداری قابل و درجه‌یک است هیچ بحثی نیست، جدا از این که صاحب یک دیدِ تصویری است. اما من‌در مورد رنگ‌ها با خانم مهرجویی . طراح صحنه ـ هم صحبت کرده بودم. بنا به خواست من، همهٔ رنگ‌ها را سفید و سیاه وطیف خاکستری‌ها گرفته بودیم. با محمود هم مکالمه‌ای داشتیم. به او گفتم که فیلم تاریک نمی‌خواهم، اما رنگ‌هایی‌می‌خواستم که با کلیت حسیِ فیلم بخواند. وقتی با فیلمبرداری از نظر فکری جور هستید، این چیزها جواب می‌دهد. فضا به‌همین علت‌ها در آمد. البته منهای این که به علت همفکری ما خیلی هم به من خوش گذشت.■