خسته از تلاش نافرجام برای شناخت مکیالی قابل قبول، و راضی از اینکه توانسته با مباحثه‌ای درونی و پیگیر قدرت منطق خود را بیازماید، و خوشحال از اینکه ساده‌لوحانه صدای مهیب سقوط یک بهمن او را از جا بدر نبرده، به استراحت می‌پردازد.

●

شخصاً احتمال نمی‌دهم اسلام به تنگی تُنگ بلور شب عید باشد که فقط برای یکی دو ماهی جا داشته باشد، و احتمال هم نمی‌دهم به گل و گشادی اقیانوس کبیر باشد که همه رقم ماهی را در خود جا بدهد. احتمال می‌دهم نقد اگر نقد باشد خوب و بد و سازنده و غیرسازنده ندارد؛ سینمای مبارزه هم به «نقد» احتیاج دارد نه به مبارزه و معارضه و زد و خورد و... گمان می‌کنم آن بخش از سفرهٔ سینما که ویژه منتقدینی است که دائماً دماغ خود را می‌گیرند و اه و پیف می‌کنند بدجوری پر شده و جای منقدینی که از سینما و نقد و رشد و... سر در بیاورند بدجوری خالی است. به همین دلیل از انتشار مجله شما هم خوشحالم و هم بیمناک. خوشحالم چون بالأخره عده‌ای همّت کرده‌اند تا از منظری اسلامی به نقد هنر معاصر بپردازند؛ بیمناکم که مبادا علاوه بر ضرب و شتم مثلاً هنری منتقدین موجود، مجله شما قصد ضرب و شتم اسلامی هنرمندان ــ و به‌ویژه سینماگران ــ را داشته باشد و هر دو طرف که صناری همدیگر را قبول ندارند مثل عسل و خربزه با هم دست به‌یکی کنند و دل و روده سینماگران را که بیشتر از بقیه هنرمندان توی بوق هستند، جلو چشم خلق الله بریزند کف خیابان.

مطلب آخر اینکه هیچ داوری از نقص خالی نیست و یکی از نواقص داوری جشنواره این است که هیچ کس صددرصد آن را قبول ندارد. هر علاقمند به سینما، همیشه با آراء هیئت داوران یکی دو مورد اختلاف نظر دارد و فقط کسانی که علاقمند هستند خود را خیلی متفاوت نشان دهند، خیلی اختلاف نظر دارند. اینها البته حسابشان سواست چون از بین نقشهای متعددی که می‌توانند در صحنه فعالیت هنری ایفا کنند، عاشق نقش گربه مرتضی علی هستند! که مبارکشان باشد. می‌ماند این نکته که چنانچه نویسندگان شما در زمینه داوری جشنواره هفتم نیاز به اطلاعاتی داشته باشند، اعضای هیئت داوری از جمله اینجانب فروگذار نخواهیم کرد.

سیف‌الله داد

۱۳۶۸/۱/۱۶

◆

• هم می‌توان به تاریخ رجوع کرد برای فیلم ساختن دربارهٔ زمان حال، و هم می‌توان به تاریخ رجوع کرد برای کشف واقعیت تاریخ یک دوره، و نشان دادنِ آن به قصد عبرت‌جویی و تذکّر.

بهروز افخمی، کارگردان سریال «**کوچک جنگلی**»، بیشتر از آن جوان است که از تجربه‌ای به سنگینی «کوچک جنگلی» این همه موفق بیرون آید. و بیشتر از آن متواضع است و بی‌تکلّف که در دام شهرت و خودبینی های روشنفکرمآبانه بیفتد.

در طول پخش سریال، خیلی سعی کردیم که او را به پای میز مصاحبه بکشانیم و نشد. کارش زیاد بود و موقعیت خاصّ آن روزها هرگز اجازه نمی‌داد که کار خود را رها کند... بعدهم، با این که دیر شده بود، و مصاحبه‌ای آنچنان نمی‌توانست چندان جاذبیت ژورنالیستی داشته باشد، امّا ما هم به جاذبیتهای ژورنالیستی چندان اهمیّت نمی‌دهیم.

بالأخره... طبق قرار قبلی به دفتر مجله آمد، بی ریا و صمیمی. امّا تنها آمده بود و «حسین موئینی» و «مهرزاد مینویی»، یاران قدیمی خود را نیاورده بود. عذر آورده بودند: «ما که کاری نکرده‌ایم.» سه چهار ساعتی با بهروز حرف زدیم که خلاصه آن را در

• ما با ذهنیتِ
«کوچک خان» نمی‌توانیم به
دورهٔ کوچک خان نگاه کنیم.
ما در این مرتبهٔ
تاریخی که هستیم، اسیریم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

•تعهد در برابر واقعیت تاریخ

نشستی با بهروز افخمی، کارگردان «کوچک جنگلی»

اینجا خواهید خواند. وقتی مصاحبه تمام شد، بهروز افخمی، بیش از پیش نزدیکتر و آشناتر، در دل همهٔ بچه‌ها نشسته بود.

•

□ آیا هنرمند، در هنگام رو کردن به تاریخ، باید خود را ملتزم نسبت به واقعیت تاریخ بداند یا خیر؟

■ در مورد ساختن فیلم تاریخی، یک نکتهٔ اساسی که همیشه دربارهٔ آن فکر کرده‌ام این است که چگونه ممکن است من روح حاکم بر تاریخی را که در آن زندگی نکرده‌ام، منعکس کنم؟ این تعبیر «درک کردن» که توسط علمای خودمان مورد استفاده قرار می‌گیرد، تعبیر بسیار مناسبی است؛ این که می‌گویند: «فلانی، فلان دوره را درک کرده است.» فرق است بین «درک کردن» و خواندن و بدست آوردن اطلاعات راجع به یک دورهٔ تاریخی. وقتی که «سربداران» را دیدم، گذشته از ایرادهایی که به آن دارم و جای ذکر آن در اینجا نیست، واضح بود که برای آقای نجفی اصلاً اهمیتی نداشته است که به تاریخ آن دوران و واقعهٔ سربداران نزدیک بشود. بعضی جاها احساس می‌کردم که ایشان شخصاً از زمانهٔ خویش و اتفاقاتی که در دوران خود دیده است، الهام گرفته. جایی هست که جسد یک نفر که در تظاهرات کشته شده است روی دست تظاهر کننده‌ها حمل می‌شود به داخل مسجد «باشتین».

دورتادور مسجد را سربازان مغول گرفته‌اند و نیزه‌ها را ردیف هم و به صورت ضربدر نگهداشته‌اند. بالأخره مجبور می‌شوند که بروند کنار و جنازهٔ شهید وارد مسجد بشود.

پرواضح بود که برای آقای نجفی اصلاً این سؤال اهمیّت نداشته است که: آیا سربازان دوران مغول، به آن صورت ردیف هم می‌ایستادند و مثل سربازانی که در دوران جدید، به سبک ارتش پروس در ایران تربیت شده‌اند، عمل می‌کرده‌اند یا نه؟ و اینکه اصلاً تظاهرات در آن روزگار امر شایعی بوده است؟ و اصولاً توی کَتِ مغولها می‌رفته است که چیزی مثل تظاهرات را تحمّل کنند یا خیر؟... به‌هرحال این میزانسن خیلی شبیه «حسینیهٔ ارشاد» بود، قبل از انقلاب، وقتی که گارد می‌آمد دورتادورش را محاصره می‌کرد و...

به نظر می‌رسید ما شاهد چیزی هستیم که به جای «ساینس فیکشِن» (علمی ـ تخیلی)، می‌شود به آن گفت «هیستوری فیکشِن»، یعنی فیلم تاریخی ـ تخیّلی؛ فیلمی که در آن، مردم به جای آنکه لباسهایی بپوشند مثل مردم قرنهای آینده با ماسکهایی روی سر، لباسهایی پوشیده‌اند مثل مردم قدیم و نیزه هم به دستشان گرفته‌اند، مثل جنگهای ستاره‌ای که با شمشیر جنگ می‌کنند، امّا تیغهٔ شمشیرشان از نور است. در برابر هر دوی این فیلمها تماشاچی احساس می‌کند که شاهد زمانهٔ خودش است، منتها تبدیل و تغییر لباسها، فضاها و زمینه‌ها بهانه‌ای است تا شباهتها پوشانده شود و حرفی را که نمی‌توان مستقیم برزبان آورد، غیرمستقیم بیان کرد. اگر نه چرا برای ما این قدر جذابیت دارد که فیلمی را ببینیم مربوط به دویست، سیصد سال آینده؟ ما برای فیلمساز قدرت پیامبرانه قائل نیستیم که منتظر باشیم تا او وقایع سیصد سال آینده را پیش‌بینی کرده باشد، پس لابد می‌رویم تا حرفی دربارهٔ دوران خودمان بشنویم. بسیاری از فیلمهای تاریخی هم، همین‌طور هستند. فیلمی که هم تماشاچی شما می‌داند دربارهٔ زمان حال است و هم خودتان می‌دانید و اصراری هم ندارید تا باور کنند که یک دوران تاریخی را می‌بینند که براستی بازسازی شده است. به‌نظر من، این مطلب قابل سرزنش نیست؛ یعنی به نظرم می‌توانیم فیلمهایی بسازیم که ظاهر یک دوران تاریخی را وسیلهٔ فیلمسازی غیرمستقیم دربارهٔ زمانهٔ خودمان کرده باشد، به شرطی که ما صراحتاً تأکید کرده باشیم که برخوردمان با تاریخ، چنین برخوردی است. یعنی از یک زمینهٔ تاریخی استفاده می‌کنیم برای سخن گفتن دربارهٔ زمانهٔ خودمان. آنچه غیرقابل بخشش است این است که شما دربارهٔ آدمهایی واقعی و دارای اسم و رسم، فیلمی بسازید که حیثیت تاریخی آنها در آن رعایت نشده باشد. این بیشتر دربارهٔ «ابن سینا» صدق می‌کند تا «سربداران». در «سربداران» شخصیتهای تاریخی چندان شناخته شده نیستند، نه برای مردم و نه حتی برای تاریخ‌شناسان. امّا «ابن سینا» یک شخصیت کاملاً شناخته شده است، هم دوران تاریخی‌اش، هم جنبه‌های مختلف زندگی‌اش و هم تفکّراتش برای عده‌ای، هرچند قلیل، به دقّت شناخته شده است. وقتی ما با شخصیتی چنین، چنان رفتار کنیم که انگار قهرمانی است جذاب برای زنان، ماهر در فن طب و آدمی است که درباب فلسفه حرفهایی بلد است که ما نمی‌فهمیم و چون نمی‌فهمیم تصوّر می‌کنیم که حرفهایی حسابی است، خوب، البته عده‌ای از مردم عادی ممکن است فکر کنند که ابن سینا همین بوده. فاجعه هم از همین جا آغاز می‌شود. اما کسانی که حقیقتاً ابن سینا را می‌شناخته‌اند گریه‌شان می‌گیرد. یکی از استادان مدرسهٔ صدا و سیما، مرحوم دکتر شکری، وقتی دربارهٔ ابن سینای آقای رهگذار صحبت می‌شد، واقعاً اشک می‌ریخت. او می‌فهمید که چه بلایی بر سر این شخصیت تاریخی آمده است.

خلاصه هر دو کار ممکن است: هم می‌توان به تاریخ رجوع کرد برای فیلم ساختن دربارهٔ زمان حال و هم می‌توان به تاریخ رجوع کرد برای کشف واقعیت تاریخ یک دوره و نشان دادنِ آن به قصد عبرت‌جویی و تذکّر. مسلّم است که وقتی شما می‌خواهید از تاریخ استفاده کنید برای بیان حال، باید دقّت داشته باشید که آدمهای واقعی بی‌اعتبار نشوند و واقعیت تاریخی قلب نشود. فیلم «هزاردستان» به این نزدیکتر است. او می‌خواسته حرفی دربارهٔ زمان حال بزند؛ در این شکی نیست. امّا حرفش چه بوده است که می‌خواسته در لفّافه باشد و فیلم هم با سرمایهٔ دولتی ساخته شود، کاری نداریم. امّا حداقل این دقّت را داشته است که هیچ اسم واقعی و هیچ زمینهٔ تاریخی را بهانه کار قرار نداده است. می‌بینید فلانی شبیه «سرپاس مختاری» است، امّا اسم او را برخود ندارد. ترکیبی است از چند نفر و تازه این را هم نمی‌توان اثبات کرد. شما نمی‌توانید یقهٔ فیلمساز را بگیرید که این حادثه، آن‌طور که تو می‌گویی اتّفاق نیفتاده است. باید هنگام ساختنِ فیلمهای تاریخی ـ تخیّلی، لااقل یک چنین دقّتی را داشت. ولی وقتی که فیلم تاریخی می‌سازید و می‌خواهید که حوادث یک دوران تاریخی را تحلیل کنید و به تصویر بکشید، باید مطالعهٔ جدی داشت و به واقعیت آن دوره، تا آنجا که ممکن است نزدیک شد.

□ هنر امروز حدیث نفس است و هنرمند امروز، فقط نسبت به نفس خودش و بیان احوالات درونی خودش متعهد است، و اگر هم روی به تاریخ می‌آورد، برای آن است که خودش را جلوه بدهد و برای این کار گاهی ضرورتی می‌بیند که به سراغ تاریخ برود؛ حال آنکه روی کردن به تاریخ با حفظ التزام نسبت به واقعیت تاریخ، احتیاج به از خودگذشتگی دارد که خیلیها اهل آن نیستند. در فیلم ابن‌سینا، فیلمساز خودش را در ابن‌سینا و یا تصوّر خودش را از او تصویر کرده است.

■ من فکر می‌کنم که ابن سینا کوچکترین ارزشی برای او نداشته است. از اسم او سوءاستفاده کرده است. یعنی اسم او را گذاشته روی قهرمان زیبایی که می‌پنداشته باید قهرمان فیلمها باشد و این سوءاستفاده‌ای است که نابخشودنی است. اینکه فیلمساز از یک دورهٔ تاریخی برای حدیث نفس استفاده کند، بد است امّا به آن اندازه کاسب‌کارانه نیست که شما مثلاً اسمی را که می‌دانید مردم می‌شناسند بردارید و با سوءاستفاده، بگذارید روی کسی که می‌دانید اصلاً کوچکترین شباهتی با آن شخصیت تاریخی ندارد. بالأخره خیلیها هستند که فلسفهٔ ابن سینا را فهمیده‌اند و او را دوست دارند؛ با او زندگی کرده‌اند و سعی کرده‌اند بفهمند که چه می‌گوید. آنها می‌دانند که چه بلایی سر این آدم و تاریخ او آمده است.

□ حال باید ببینیم که این ابن‌سینا چه نسبتی دارد با آن بنده‌خدایی که این فیلم را ساخته است.

■ بله. یعنی ابن‌سینای سریال را باید با فیلمساز آن سنجید نه با واقعیت تاریخی ابن‌سینا. هنرمند امروز عادت کرده است به سوءاستفاده از همه چیز برای کار و هدف شخصی خودش، بدون توجّه به ارزش آن چیزی که مورد سوءاستفاده واقع شده است. این مطلب مرا یاد مقدّمهٔ کتاب «زمین انسانها» می‌اندازد که «روژه کایوا» نوشته است. مقدّمهٔ سنگین و روشنفکرانه‌ای است، برخلاف زبان «اگزوپری» که ساده و بی‌پیرایه است. این مقدّمه راجع به نحوهٔ استفادهٔ نویسندگان از کلمات و تقدّسِ کلمات است. «روژه کایوا» در آن مقدّمه توضیح مبسوطی داده است که رُمان‌نویس‌ها از کلمات سوءاستفاده می‌کنند. آنها می‌دانند کلمات حالت تقدّس دارند، مخصوصاً کلمات چاپ شده. ما اوّلین کتابی که می‌خوانیم کتاب مقدّس است و بعد... دایرةالمعارف و کتابهایی که مورد اعتماد ما هستند، از آن نظر که اطلاعات صحیح و دقیقی در اختیار ما می‌گذارند. او می‌گوید رُمان‌نویس‌ها از این تقدّس کلمات چاپ شده در ذهن ما سوءاستفاده می‌کنند، از این باوری که در ناخودآگاه ما موجود است. آنها می‌دانند که هرچه بنویسند و چاپ بشود، مردم باور

می‌کنند، و بنابراین، با کلمات برخوردی کاسب کارانه دارند. آنها راجع به همه چیز می‌نویسند: دربارهٔ جنگهایی که نکرده‌اند، دربارهٔ عشقهایی که نورزیده‌اند، دربارهٔ چیزهایی که نمی‌دانند... و خلق‌الله هم باور می‌کنند. «کایوا» می‌نویسد «اگزوپری»، برخلاف دیگران، نویسنده‌ای است با اصالتی کمیاب و متناقض‌نما. هم نویسنده است و هم خلبان. او به عنوان خلبان از همان آغاز یاد گرفته است که هر اشتباهی، هر چقدر کوچک، ممکن است مرگبار باشد، و این صفت را به نویسندگی‌اش هم انتقال داده است. او راجع به چیزی که نمی‌داند، هیچ نمی‌گوید، چرا که تقلّب در کار او ــ یعنی خلبانی ــ مرگبار است و مقایسه‌اش می‌کند با «کُنراد» که دریانورد بوده است. می‌گوید «کُنراد» هم همین طور بود.

حالا نگاه کنید به نویسندگان امروز و این رئالیسم جادویی «سلمان رشدی» و «مارکز» و از این قبیل. اینها عادت کرده‌اند که حتّی اعتقادات مذهبی مردم و ماوراءالطبیعه را نیز وسیلهٔ کاسبی خود قرار دهند. اینها دارند با اهرمهایی بازی می‌کنند که تقدّس آنها برای مردم از تقدّس کلمات چاپ شده نیز بیشتر است. من خیلی خوشحال شدم که یکی از اینها با اهرمی بازی کرد که مرگبار بود. من وقتی قضایای سلمان رشدی پیش آمد، صرفنظر از این که از لحاظ شرعی به این قضیه فکر کنم، بی‌اختیار ذوق کردم. فکر کردم برای روشنفکرانی که همهٔ پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و... همهٔ مقدسات را بازیچهٔ خویش می‌انگارند، این از معدود مواقعی

• وقتی شما می‌خواهید از تاریخ استفاده کنید برای بیانِ حال، باید دقت داشته باشید که آدمهای واقعی بی‌اعتبار نشوند و واقعیت تاریخی قلب نشود.

• امکانات واقعی سینما اگر کشف شود، آن‌گاه خواهیم دید که از سینما کارهایی برمی‌آید که پیش از این، اصلاً به فکرمان هم نمی‌رسید.

است که آنها درمی‌یابند این بازیها ممکن است مرگبار و خطرناک باشد. اینجا برای یک بار موضوع جدی شده است. این کار سلمان رشدی به همهٔ بازیگران عرصهٔ فرهنگ نشان داد که خیلی چیزها هست که بازیچهٔ خطرناکی می‌تواند باشد.

□ بنابر آنچه گفتید، در فیلم تاریخی باید افراد حقیقی و وقایع، با واقعیتی که وجود داشته است وفق داشته باشند، امّا در سریال «کوچک جنگلی» چه بسا بسیاری از وقایع و دیالوگها حس می‌شد که با وقایع روز تناسبی نزدیک دارند. مثلاً درگیریهای «پل منجیل». یکی از دوستان ما که از فرمانده‌های سپاه بود، در منزل ما، بعد از تمام شدن درگیریها با تأثّر فراوان گفت: این مثل کربلای چهار بود. و یا آخرین قسمت سریال شرایطی را ارائه می‌داد که برای ما بسیار ملموس بود. آیا این تطابق اتفاقی بوده است؟

■ **بله اتّفاقی بوده، یعنی به هر حال آگاهانه نبوده. گفتیم که آدم می‌تواند از وقایع تاریخی استفاده کند برای ساختنِ فیلمهای «تاریخی ــ تخیلی» در توضیح زمانِ حال، و یا اینکه فیلم تاریخی بسازد با حفظ التزام نسبت به واقعیت تاریخ. من سعی کردم این دوّمی را انجام دهم. از همان آغاز به طور جدّی سعی کردم بفهمم برای کوچک‌خان جنگلی چه اتّفاقی افتاده است و این برای من که مطالعاتی سطحی در باب تاریخ آن روزگار داشتم، بسیار متوحّش کننده بود. شروع کردم به خواندن و به نظرم همهٔ کتابهایی را که مربوط به این قضیه بود خواندم و بالأخره فکر می‌کنم فهمیدم که چه اتّفاقی افتاده. به هیچ وجه کاری به زمان خودمان نداشتم و حقیقتاً در جستجوی واقعیت آن دوران بودم. کوچک‌خان یک شخصیت مسلمان مبارز و انقلابی بوده است و مشروطه‌خواه، تحت تأثیر افکار خاصّ آن دوران ــ افکاری که ما بعضاً نمی‌پسندیم. او قهرمان بی‌نقص یک نهضت ایده‌آل نبوده است. بالأخره فکر می‌کنم فهمیدم که حوادث و وقایع چه سیری را طی کرده است و برای چه به اینجا رسیده. منتهیٰ در هر حال این هست که ما هرچند وفادارانه و با صداقت سعی کنیم که به حقیقت تاریخ نزدیک شویم، امّا بازهم از زمانهٔ خودمان و ذهنیات جامعهٔ خودمان به آن دوران نگاه می‌کنیم. کوچک‌خان نمی‌دانست که جنگ دوّمی هم پیش خواهد آمد؛ ما می‌دانیم که جنگ دوّمی پیش آمد. ما در یک دنیای دوقطبی زندگی می‌کنیم؛ او در دنیای امپراطوریها زندگی می‌کرد. ما در دنیای جنگ اتمی زندگی می‌کنیم؛ او در دنیای جنگهای کلاسیک زندگی می‌کرد... مگر ما می‌توانیم ظرف ذهنیمان را از این اطلاعات تخلیه کنیم؟ ما از دانش خودمان نمی‌توانیم**

کم. کنیم واین خودش حجابی است. یعنی ما با ذهنیت کوچک خان نمی‌توانیم به دورهٔ کوچک خان نگاه کنیم. ما در این مرتبهٔ تاریخی که هستیم اسیریم. این ناگزیر است. من ناگزیرم از آنکه جنگی که می‌سازم شبیه به جنگهایی باشد که خودم دیده‌ام. این تطابق که می‌گویید، ناخودآگاه و در عین کوشش جدی من درترسیم جزییات جنگ منجیل پیش آمده. اگر نوشته‌اند که در جنگ منجیل، آنها توپخانه داشتند واینها دوتا مسلسل داشتند؛ آنها کاملاً منظّم بودند و اینها کاملاً نامنظّم؛ آنها از فرماندهی واحد پیروی می‌کردند و اینها نه... من حقایق را تحریف نکردم. همهٔ آنچه را که «فخرایی» در کتابش نوشته، راجع به جنگ منجیل، من آورده‌ام. امّا گذشته از چیزهایی که اسناد مورد تأکید قرار می‌دهند، جزئیات را من ناچار بوده‌ام که خودم تصوّر کنم. تخیل من به جایی جز جنگهایی که خودم دیده‌ام، پر نمی‌کشد. و همین طور در مورد اختلافات. در نتیجه شاید بتوانیم بار دیگر بر همان چیزی که در سؤال اوّل مورد تأکید قرار گرفت، پافشاری کنیم: درک کردنِ آن دورهٔ تاریخی. شاید حضرت امام که در آن زمان مثلاً حدود بیست سال داشته‌اند، آن دوره را درک کرده باشند؛ امّا من درک نکرده‌ام. از همان آغاز فکر می‌کردیم که ما داریم کوچک خان را تصویر می‌کنیم و این تصویری که ما از او ارائه می‌دهیم، ثابت و پایدار خواهد ماند. یعنی مردم آنچه را که در این فیلم ببینند، یاد خواهند گرفت و... بنابراین باید واقعیت را حفظ کنیم و بیان کنیم. به‌تدریج که جلوتر رفتم، احساس کردم که این جنگ منجیل، شباهت زیادی به جنگ خودمان دارد. آن موقع، دو سال و نیم پیش، اصلاً جنگ ما قرار نبود که این سرنوشت را پیدا کند. گفتم که اگر جنگ ما با پیروزی تمام شود، این فیلم قابل نمایش است و اگر با شکست تمام شود، به کلّی غیرقابل پخش خواهد بود. اصلاً وضعیت فعلی قابل تصوّر نبود. وقتی این وضع پیش آمد و پخش سریال شروع شد، اوّلش فکر کردیم که خوب عیبی ندارد. امّا از قسمت پنجم به بعد دیدیم که نه، همان اتّفاقی که پیش‌بینی می‌کردیم دارد رخ می‌دهد و مردم دارند فیلم را با وضعیت فعلی خود مقایسه می‌کنند.

□ پایان فیلم به همان شکلی اتّفاق افتاد که در نظر داشتید؟

■ بله، همان چیزی بود که در نظر داشتم. البتّه یک چیزی هست. سه ماه قبل از شروع کارگردانی، در سال ۶۵، من سناریوی «تقوایی» را برای اوّلین بار به عنوان کسی که می‌خواهد کارگردانی کند، خواندم و دیدم که خیلی ضعف دارد. قبلاً به نظرم سناریوی خوبی می‌آمد، امّا وقتی که خواستم تقسیمش کنم به نماها و میزانسنهای مختلف و کار را شروع کنم، دیدم خیلی چیزها هست که حسابش را نکرده‌ام. و به تدریج این ضعف در سناریو زیاد شد. یعنی پنج قسمت اوّل سناریو نسبتاً خوب بود. در پنج قسمت دوّم، بازنویسی زیادی لازم داشت و در پنج قسمت آخر ــ که مربوط می‌شود به سه سال آخر نهضت جنگل و تشکیل جمهوری شورایی گیلان ــ اصلاً سناریو به شدّت بد بود و پر از غلطهای تاریخی مغشوش بود و خسته کننده.

این پنج قسمت آخر داستان خیلی پیچیده است؛ داستانِ برخورد میرزا با بلشویکها، اختلافاتش، درگیریهایش، کودتایی که آنها برضدش کردند، مشکلاتی که بعدها پیش آمد و منجر به مرگ میرزا و از بین رفتن کامل نهضت شد. پنج قسمت اوّل را چندان نیازی به بازنویسی نداشتیم؛ پنج قسمت دوّم را می‌توانستیم در طول کار بازنویسی کنیم، امّا پنج قسمت سوّم را نمی‌شد در طول کار بازنویسی کنیم. ضربهٔ نفتی سال ۶۵ هم خیلی چیزها را تغییر داد. ناگهان نفت از ۳۰ دلار به پنج دلار رسید و ما دیدیم که تلویزیون شاید حتّی از عهدهٔ پرداخت همان ۴۰ میلیون تومان اوّلیه نیز برنیاید. در شرایطی که بسیاری از پروژه‌های عمرانی بزرگ، خوابیده بود، ما چطور می‌توانستیم بگوییم که: «آقا پول بدهید ما فیلممان را تمام کنیم.» این ضربه باعث شد که ما از ساختن پنج قسمت آخر که می‌بایست بسط پیدا کند و به ده قسمت تبدیل شود صرفنظر کنیم. قرار شد که همان کتاب اوّل را بسازیم و در همین دورهٔ اول فروپاشی نهضت جنگل، تمام کنیم. نهضت جنگل هفت سال است. سه سال و نیم اوّل، حوادثی دارد که دیدید و در همین جا تمام می‌شود. بعد، یک سال دوران فترت نهضت است. میرزا در جنگلهای شمال منزوی است و در واقع، نهضت تمام شده به حساب می‌آید. آتشی زیر خاکستر. یک سال بعد، یعنی یک سال و چهار روز بعد از همین سکانس آخر اعدام دکتر حشمت که دیدید، بلشویکها بندر انزلی را بمباران می‌کنند، وارد گیلان می‌شوند و جریانات تشکیل جمهوری شورایی گیلان آغاز می‌گردد. وقتی به این فکر افتادم و موافقت شد که فیلم را در همین جا تمام کنم به فکر سکانس پایانی افتادم: چال کردن تفنگها، زیر برگهای جنگل.

□ معنایی سمبلیک نیز پیدا می‌کند.

■ بله. از یک لحاظ وجه المقایسه‌ای با انقلاب خودمان پیدا می‌کند و اگر کتاب دوّم را هم بخواهید شروع کنید زمینه‌ای آماده در اختیار می‌گذارد: تفنگها بیرون می‌آید و دوباره مبارزه شروع می‌شود.

□ این سؤال برای تماشاگران باقی مانده است که بالأخره میرزا چه شد؟

■ خلاصهٔ کتاب دوّم این است: بلشویکها وارد گیلان می‌شوند و از میرزا به عنوان رهبر ملّی، و به تعبیر خودشان رهبر محبوب بورژوازی ملّی، دعوت می‌کنند که بشود رئیس جمهوری شورایی گیلان. میرزا این دعوت را با تأخیر بسیار می‌پذیرد. مدّتی در خانه بوده است و نمی‌رفته. بازاریها و روحانیون و دیگر اقشار مردم رشت می‌رفتند و با التماس از میرزا می‌خواستند

● کوچک خان یک شخصیت مسلمان مبارز و انقلابی بوده است و مشروطه‌خواه، تحت تأثیر افکار خاصّ آن دوران... او قهرمان بی‌نقص یک نهضت ایدآل نبوده است.

که این سِمَت را قبول کند و اگرنه، اینها قصد دارند که با انجام جنایات وحشت‌انگیز در گیلان، یک حکومت کمونیستی خالص سرکار بیاورند. میرزا از روی ناچاری و تحت تأثیر فشارها، سرگُمیسری را می‌پذیرد. دو جناح معروف حزب سوسیال دموکرات کارگری روسیه ترتوسکیست‌ها و استالینیست‌ها، در مقابله با یکدیگر سعی دارند که تئوریهای خویش را به کرسی بنشانند. ترتوسکیست‌ها که طرفدار به وجود آمدن حکومت خالص کمونیستی و اشتراکی بودند، می‌خواستند اثبات کنند که نظریات استالین دربارهٔ بورژوازی ملّی، در همه جای دنیا، نظری بی فایده است. خلاصه می‌خواستند بی لیاقتی میرزا را اثبات کنند. سَرِ یک ماه، اینها زمینه‌چینی کردند که میرزا را در یک مراسم سخنرانی ترور کنند. میرزا از این توطئه خبردار شده است و رفته به «فومن». در تاریخها اگر بخوانید، تا چندماه رئیس جمهوری شورایی گیلان به حساب می‌آمده است، ولی عملاً بیشتر از یک ماه در رشت نماند. فومن جایی بوده است که همهٔ مردم آن طرفدارش بوده‌اند. از این پس شما چیزی جز توطئه و شکست و خیانت در جمهوری شورایی گیلان نمی‌بینید. در دورهٔ اوّل ترتوسکیست‌ها خودشان رئیس جمهور تعیین می‌کنند: «احسان‌الله خان» رئیس جمهور می‌شود و «سلطان‌زاده»، اوّلین حزب کمونیست را در بندر انزلی برپا کرده است.

مینیاتور حوادثی که در «کامبوج» در دوران حکومت «خمرسرخ» اتّفاق افتاد در یک مدّتی کمتر از یک سال در گیلان اتّفاق می‌افتد. کشتارهای وحشتناک. مثلاً بازاریها را می‌بردند و مجبور می‌کردند که گور خودشان را بکنند. می‌گفتند پول بدهند و اگر طرف، پول نداشت می‌کشتندش و یا زنده به گورش می‌کردند و از این قبیل... طوری که بعداز حدود یک سال، وقتی قوای دولت مرکزی به فرماندهی استراسلیسکی، فرماندهی تزاری که قشون ایران را تربیت کرده است، حمله می‌کنند به طرف گیلان که آن را به خاک ایران بازگردانند، مردم رشت قبل از ورود قشون دولت مرکزی، به جان نیروهای احسان‌الله خان می‌افتند و آنان را وحشیانه می‌کشند تا آنجا که احسان‌الله از جانب خود مردم دچار خطر می‌شود. قوای دولت مرکزی مثل فرشتگان نجات‌بخش، در میان استقبال کامل مردم، وارد شهر رشت می‌شوند و روبه بندرانزلی می‌گذارند. دولت لنین که بندرانزلی را به عنوان بندری بسیار مهم تلّقی می‌کرده است و ناوگانش بین انزلی و رشت، که آن روزها تا پیربازار پیشروی داشته، استقرار داشته است، قوای دولت مرکزی را گلوله‌باران می‌کنند که اتریاد همدان به کلّی قتل عام می‌شوند. قوای دولت مرکزی مجبور به عقب‌نشینی می‌گردد و حتّی از رشت هم عقب‌نشینی می‌کند. مردم نیز از ترس نیروهای احسان‌الله خان فرار می‌کنند و احسان‌الله وارد شهری می‌گردد که پرنده هم در آن پر نمی‌زند. اعلامیه می‌دهند که: آی مردم مطمئن باشید، برگردید، کاری با شما نداریم! گاریهای ذغال را که قبلاً اشتراکی کرده بودیم مال خودتان؛ و از این قبیل حرفها... امّا مردم نمی‌آیند و مدّت چندین ماه احسان‌الله در شهری خالی از سکنه حکومت می‌کند. این واقعه باعث می‌شود تا بی لیاقتی ترتوسکیست‌ها و غلط بودن نظریات آنها، در کمینهٔ مرکزی حزب کمونیست شوروی مطرح بشود. جناح استالینیست‌ها قدرت می‌گیرند. آنها با نظریات خودشان می‌آیند که باید دوباره از میرزا دعوت کرد، به عنوان رهبر بورژوازی ملّی، که حاکم شود و نیروها را به ائتلاف برساند. «حیدر عمواوغلی» با این نقشه می‌آید، با یک کیف پر از جواهر، برای اجرای منویات استالین. آن روزها به علّت جنگ و تضعیف امپراطوریها، پول بی ارزش بوده است و «حیدر عمواوغلی» با یک کیف پر از جواهر آمده است تا هرجا که قرار باشد خرج کند مستقیماً از جواهرات مایه بگذارد. او سعی می‌کند که نیروها را به ائتلاف برساند. «احسان‌الله خان»، «خالوقربان»، «سلطان‌زاده» و خود میرزا را در عمارتی به نام «ملاسرا» جمع می‌کرده که مذاکره کنند و به اتّفاق یکدیگر حکومتی تشکیل دهند. در طول چند هفته مذاکراتی انجام می‌شود. ظاهراً حیدر عمواوغلی به این نتیجه می‌رسد که میرزا آن رهبری نیست که اینها انتظارش را دارند. یعنی زرنگ‌تر از این است که تن به اهداف آنها بدهد. در نتیجه تصمیم می‌گیرد که میرزا را به ملاسرا بکشاند و ترور کند. این خبر را به میرزا می‌رسانند. کسانی با میرزا همکاری می‌کردند که بلشویکها آنها را جزء خودشان می‌دانسته‌اند. از جمله «گائوک» آلمانی، که اصلاً جزو بلشویکها محسوب می‌شده است. این که چرا گائوک جذب میرزا شد، از غوامض تاریخ است. کسی که تا آخرین لحظه، بعد از خیانت همهٔ دوستان، در کنار میرزا مانده و در گردنه «گدوک» برفگیر شده و همراه میرزا یخ زده است گائوک آلمانی است. و همین گائوک است که خبر توطئه حیدر عمواوغلی را به میرزا رسانده است.

حمله به عمارت ملاسرا که معروف است به دستور میرزا انجام شده است، حملهٔ ناموفّقی بوده است... امّا ضربهٔ آخر و تیر خلاص است به جمهوری شورایی گیلان که ماههاست دیگر وجود ندارد. هر کس در یک شهر حکومت می‌کرده است: احسان‌الله خان در رشت؛ خالو قربان در لاهیجان؛

میرزا در فومن. بالأخره قوای دولت مرکزی به فرماندهی سردار سپه، حمله می‌کند و خیلی راحت پیشروی می‌کند، هنگامی که اینها در برابر هم موضع گرفته‌اند. رشت را می‌گیرند، لاهیجان را می‌گیرند و به طرف بندرانزلی پیشروی می‌کنند. بلشویکها نیز، این بار به دلایلی که مسئله‌اش جداست، عقب‌نشینی می‌کنند و به احسان‌الله‌خان و خالوقربان و هر که پناه آورد به بندرانزلی، می‌گویند که سوار کشتی شوند و با آنها بروند. آنها نیز از روی ناچاری می‌روند. از فلاکتهایی که احسان‌الله‌خان در روسیه دچارش شده این است که ده سال بعد ناچار می‌شود در فیلمی نقش احسان‌الله‌خان را ایفاء کند!

□ شخصیت میرزا کوچک‌خان در فیلم زیاد پرورده نشده است. اگر چنین چیزی باشد آیا علّت آن احتیاطی نیست که از التزام به واقعیت تاریخ نتیجه می‌شود؟

■ چرا؛ من به طور کلّی سعی کرده‌ام که با میرزا آن‌طور که در اسناد تاریخی و کتابها دیده‌ام، روبرو شوم. من میرزا را آدم بسیار محکمی ندیدم. در مواردی حتّی فاقد آن قاطعیتی است که برای رهبری لازم است. میرزا آدم بسیار باهوشی بوده است. سیاسی بوده، به مفهوم واقعی آن، بدون آن که از اصول خویش بگذرد. به مفهوم مطلوب ما مسلمانها، سیاستمدار بوده است، بدون آن که دروغ بگوید و یا خلاف کند... امّا گاهی به نظر می‌رسد که از قاطعیت در تصمیمات بزرگ محروم بوده است. البتّه سماجت بسیاری در حفظ مواضع خود داشته، آن‌چنان که در اواخر فیلم دیدیم. از همان اوایل فیلمبرداری می‌گفتند که «مجلل» برای این نقش خوب نیست. می‌گفتند که قهرمان نیست. انتظار داشتند که ما قهرمان بسازیم و خود مجلل هم میل داشت که قهرمان باشد. روغن داغش را زیاد می‌کرد و روبه اغراق می‌آورد. من فقط بلد بودم جلویش را بگیرم و بگویم این کار را نکن. آن کار را نکن. کم کم یاد گرفت که چه کارهایی را نباید بکند و چه اداهایی را نباید دربیاورد. و چیزی که شد این بود که میرزا کاراکتری است که یک کارهایی را نمی‌کند و یک چیزهایی را که باید از خودش نشان دهد، نشان نمی‌دهد. باید پذیرفت که کاراکتر میرزا آنطور که ما ساخته‌ایم درست درک نمی‌شود. در قسمتهایی از سریال به نظر می‌آید که داریم به میرزا نزدیک می‌شویم. مثلاً در قسمت پنجم که «ماسوله» محاصره شده است و یا در قسمت آخر... امّا بازهم کاملاً درکش نمی‌کنیم. این را بنده یکی از ایرادهای وارد به کار خودم می‌دانم.

□ اگر ممکن است حالات و روحیات شخصی میرزا را کمی بیشتر توضیح دهید.

■ حالات و روحیات میرزا اگر که مربوط به زندگی خانوادگی او باشد، باید گفت که میرزا در دورانی که ما نمایش داده‌ایم زندگی خانوادگی نداشته است؛ نه زن داشته و نه ارتباط خاصّی با مادرش و یا اعضاء دیگر خانواده. آقای تقوایی در آن سناریوی مقدّماتی سعی کرده بود که نامزدی برای میرزا جور کند.

□ یک نامزد خیالی؟

■ بله، یک نامزد خیالی. هیچ اثری از این نامزد در تاریخ نیست. دیدارهایی هم بین این دو ترتیب داده بود و گاهی هم معلوم نبود چطوری سروکلّهٔ «جواهر» در بحبوحهٔ جنگ و شلوغیها پیدا می‌شد. امّا من هرچه فکر کردم که چطور این جواهر را به نحوی منطقی به داستان فیلم بکشانیم، به جایی نرسیدم. خودم هم می‌دانستم که وجود یک زن در سریال، به نحوی قابل قبول، چقدر بر جذابیت آن در میان خانمها خواهد افزود، امّا دیدم برای من هیچ باور کردنی نیست که سروکلّهٔ «جواهر» در بحبوحهٔ آن حوادث در زندگی میرزا پیدا بشود. این بود که سکانسهای مربوط به جواهر را نگرفتم.

همهٔ علاقه من این بود که اصالت و دقّت در بیان حوادث تاریخی ملحوظ بشود، البتّه با حفظ گیرایی و کشش. حوادث پشت سرهم اتّفاق بیفتند و تماشاچی رها نشود. من می‌بایست یک فیلم با پشتوانهٔ تاریخی بسازم. تنها موقعی که به تخیّل خود اجازه دادم جولان کند، در فصل پنجم بود، در جریان محاصرهٔ «ماسوله»، وقتی که میرزا به تنهایی در خیابانهای ماسوله قدم می‌زند و اتفاقاً در همان قسمت است که تماشاچی‌ها احساس نزدیکی کردند و شروع کردند به رفیق شدن با میرزا. و بعد به نظرم آمد که چیزی یاد گرفته‌ام.

□ البتّه این اشکال اگرچه ممکن است به عنوان ضعف فیلم محسوب شود، امّا در عین حال باعث شده است که فیلم از خلوص و صداقت بیشتری برخوردار شود؛ نمی‌خواهد کسی را گول بزند.

■ بله. من نمی‌خواستم از تواناییهای خاصّ سینما در حد افراط استفاده کنم و تماشاچی را گول بزنم. در چنین مواقعی احساس می‌کردم که دارم دروغ می‌گویم.

□ این موضوع فیلم را به مستند تاریخی نزدیک کرده است. فیلم مستند لزوماً باید صداقت بیشتری داشته باشد و این صداقت در سریال کوچک جنگلی موج می‌زند. مثلاً این فیلم جزء تنها نمونه‌هایی است که بدون استفاده از جاذبیت جنسی زن، کارشده و این از ارزشهای این مجموعه است.

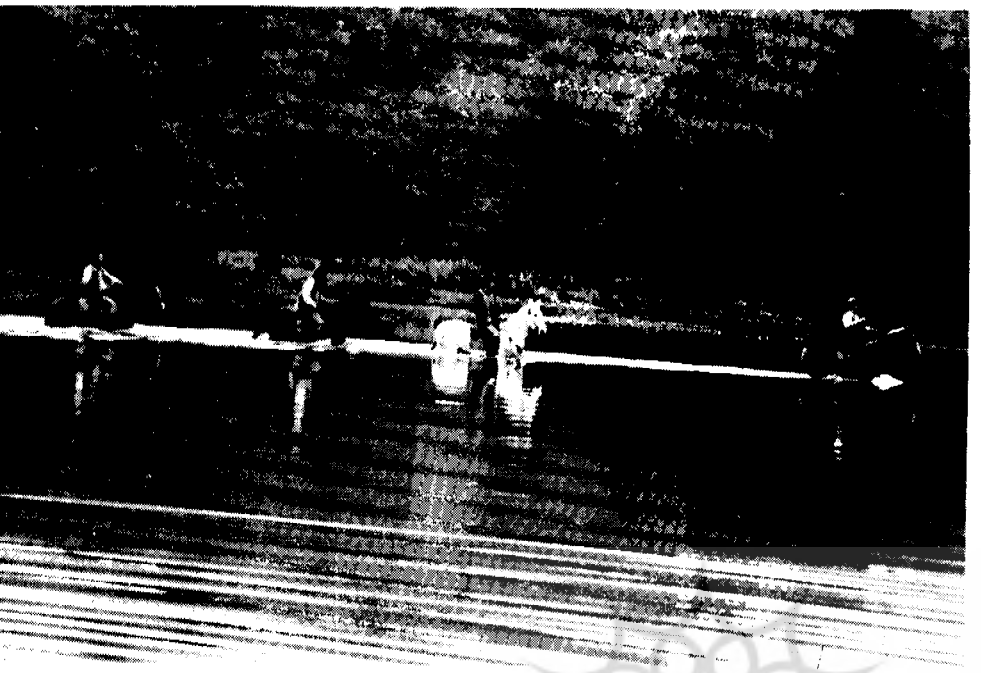
■ البتّه جاذبیت زن، با جاذبیت جنسی زن فرق دارد. اگر فیلم بتواند شخصیت زن را در شأن حقیقی خویش به کار گیرد، تماشاچی زن می‌تواند با فیلم احساس نزدیکی کند. مثلاً در فیلم «گذرگاه» شهریار بحرانی، که یک فیلم جنگی و کاملاً مردانه است، در هنگام نمایش بسیاری از صحنه‌ها خود من شاهد بودم که زنان تماشاچی اشک می‌ریختند، زیرا وجود دختری که نامزد (عقد شده) یکی از قهرمانان فیلم بود باعث همدردی آنها با فیلم شده بود. زنها گریه نمی‌کردند به این خاطر که یک فیلم مردانهٔ خالص را تماشا می‌کنند. بلکه آنها داشتند برای قهرمان زن فیلم گریه می‌کردند... استفاده از جذابیت زنانه به نظر من لازم است. نیمی از تماشاچی‌ها، زن هستند و آنها از طریق پرسوناژهای زن با فیلم ارتباط برقرار می‌کنند. اگر واقعیت تاریخی اجازه می‌داد، من نه نامزد، بلکه همسری برای میرزا درست می‌کردم و صحنه‌هایی می‌ساختم با این مضمون که هر وقت میرزا می‌خواهد به خانه برود، حادثه‌ای اتّفاق بیفتد و جنجالی درست شود و مانع از رفتن او به خانه‌اش گردد. چنین صحنه‌هایی برای زنها قابل فهم می‌بود. در جریان انقلاب خیلی از مردها این گرفتاری را دارند و زنها هم این مطلب را خوب می‌فهمند. گرچه میرزا یک شخصیّت ملّی است، ولی زنها به هر حال نمی‌توانند با مردها و دنیایشان آن‌طور که باید درگیر شوند، مگر از طریق زنها و مسایل خاصّ آنان.

□ خوب، اگر خسته نشدی، می‌خواستیم راجع به هویتی هم که سینمای ایران باید در جستجوی آن باشد نظر تو را بدانیم.

■ ببینید، سینما پدیده‌ای بسیار پیچیده است؛ نه فقط در ارتباط با انقلاب، اصلاً سینما پدیدهٔ پیچیده‌ای است، به طور مطلق. بعد از نود سال که از عمر سینما می‌گذرد، هنوز سینما در نزد «منتقدین و فیلمسازان و علاقمندان و تئوریسین‌ها شناخته نشده است. هنوز ما با نگرشها و تئوریهایی روبرو هستیم که سینما را ادامهٔ نقاشی می‌دانند، ادامهٔ موسیقی می‌دانند، سینما را یک زبان جدید می‌دانند، حال آنکه از نظر من اینها تعبیراتی هستند صراحتاً بی ربط. چرا ما باید بخواهیم با سینما مشغول به ساختن موسیقی و یا به‌وجود آوردن شعر بشویم، یا نقاشی و چیزهای دیگر؟ هر کسی سعی می‌کند سینما را با معلومات قبلی خودش معرفی کند. به نظر من در ایران ما نباید دنبال این باشیم که سینمای خاصّ اسلامی و یا انقلابی به‌وجود بیاوریم؛ ما باید دنبال این باشیم که سینما را آن‌طور که هست ــ بماهو سینما ــ بشناسیم و امکانات آن را کشف کنیم. اگر چنین باشد، به این نتیجه خواهیم رسید که

باید در بسیاری ازاین برنامه‌ریزی‌هایی که الآن انجام می‌شود، تجدید نظر کنیم. امکانات واقعی سینما اگر کشف شود، آن‌گاه خواهیم دید که از سینما کارهایی برمی‌آید که پیش از این اصلاً به فکرمان هم نمی‌رسید. شاید آن موقع راحت‌تر بتوان به سمت هویت خاصّی حرکت کرد.

به نظر من اصلی‌ترین خصوصیت سینما، توانایی ایجاد «وَهم واقعیت» است، یعنی واقع‌نمایی، یعنی همان چیزی که باعث شد تا سینما از همان آغاز اختراع جذاب باشد. آن موقع که در یک زیرزمین پاریس فیلم نمایش دادند، مردمی که بلند شدند و فرار کردند و آنها که پرده را پاره کردند تا ببینند که پشتش چه هست، اینها دنبال شکل جدیدی از نقاشی نبودند، دنبال موسیقی نبودند؛ اینها فقط از همان وهم واقعیت که روی پردهٔ سینما به‌وجود می‌آمد لذّت بردند. آنچه که آنها دوست داشتند این بود که بروند در یک سالن تاریک و چیزهایی واقعی را ببینند و در عین حال خطری برایشان نداشته باشد، صدمه‌ای به آنها نزند. هیچ علّتی ندارد که وجه استقبال مردم از سینما در طول این نود سال تغییر کرده باشد، و تغییر هم نکرده است. غالب کسانی که پای تلویزیون می‌نشینند تا جنگ منجیل را تماشا کنند، می‌خواهند در تجربهٔ جنگ شریک شوند بی‌آنکه صدمه‌ای به خودشان بخورد، بدون اینکه زخمی و یا کشته بشوند. توانایی اصلی سینما همین است که ما باید از آن استفاده کنیم. پیش از هر چیز باید بدانیم که این توانایی یعنی توانایی هیپنوتیزم کردنِ تماشاچی. تماشاچی می‌آید، در تاریکی می‌نشیند و با فیلمساز همکاری می‌کند و می‌کوشد تا آنچه را که به او عرضه می‌شود به عنوان واقعیت بپذیرد و اجازه می‌دهد که او را هیپنوتیزم کنند. این حالت نیمه هیپنوتیزه همان چیزی است که بعضی به آن ایراد می‌گیرند. می‌گویند باید سینما تماشاچی را آگاه نگهدارد. من واقعاً این را نمی‌فهمم. این حرف مثل آن می‌ماند که بگوییم: «می‌خواهیم فیلمی بسازیم که فیلم نباشد.» می‌گویند «ملی‌یس» وقتی به «لومیر» گفت که دستگاهت را به من بفروش، لومیر پرسید: «برای چه می‌خواهی؟». گفت: «می‌خواهم با آن فیلمهای داستانی بسازم.». می‌گویند لومیر جواب داد: «بابا این وسیلهٔ ثبت حرکت است و به درد این کارها نمی‌خورد. به این درد می‌خورد که ما حرکاتی را که چشممان توان تجزیهٔ آن را ندارد، تجزیه کنیم. داری پولت را حرام می‌کنی.»، «ملی‌یس» نشان داد که این فقط یک وسیلهٔ ثبت حرکت نیست. حالا چه شده است که ما می‌آییم فیلم می‌سازیم ولی منکر توانایی ذاتی سینما می‌شویم؟ شاید این عکس العملها



از روشنفکرزدگی و تمایل به تئوریهایی که از دیگر هنرها آمده است، منشأ گرفته باشد. مثلاً از موقعی که سینما پدید آمد، تئاتر توانایی‌اش را به عنوان یک هنر نمایشی مورد تهدید دید. گرایشهایی در تئاتر به‌وجود آمد، برای بازگشتن به توانایی‌های ذاتیِ آن. آدمی مثل «برشت» پیدا شد که گفت در تئاتر باید خودآگاهی تماشاگر را حفظ کرد. این حرفهایی که برشت زده است در مورد «فاصله گذاری و حفظ خودآگاهی تماشاچی»، اینها به نظر من فقط ظاهر قضیه است. اصل قضیه این است که در تئاتر این امکان وجود دارد که هنر پیشه برگردد و با تماشاچی حرف بزند و این از توانایی‌های ذاتی تئاتر است. یعنی اگر علیرضا مجلل روی صحنه برگردد و با تماشاچی‌ها حرف بزند، تماشاچیان صحنه را زنده‌تر و لمس‌پذیرتر احساس می‌کنند. امّا اگر همین علیرضا مجلل توی فیلم برگردد و با دوربین حرف بزند وضع خیلی مسخره‌ای به‌وجود می‌آید. چرا ما سعی می‌کنیم آنچه را که در تئاتر یاد گرفته‌ایم در سینما به کار ببریم؟ چرا بعضی از ما به سراغ فیلمسازی آمده‌ایم در حالی که از فیلم بدمان می‌آید و منکر آن هستیم؟ من واقعاً احساس می‌کنم که بعضیها این حالت را دارند. دربارهٔ فیلم اظهارنظر می‌کنند حال آنکه از فیلم و ذاتیات آن بدشان می‌آید و از ساختن فیلم احساس گناه می‌کنند. احساس می‌کنند که کار سبکی است و در شأن آنها نیست. فکر می‌کنند باید خود فیلم را آن قدر سنگین بکنند که در شأن آنها قرار بگیرد... آن وقت همان اتّفاقی می‌افتد که اکنون در سینمای ایران افتاده است. فروش فیلمها را که بررسی کنید، می‌بینید که ما در آستانهٔ تعطیل کلّ سینما هستیم. چرا این اتّفاق پیش آمده است؟ جز این است که ما به سینما با توجّه به امکانات ذاتی خود سینما فکر نکرده‌ایم؟ می‌گوییم که می‌خواهیم سینمای کودکان به‌وجود بیاوریم و دیگر فکر نمی‌کنیم که خیلی از فیلمهایی که این روزها داریم به جرم ایجاد هیجانات کاذب و تقلید فرمهای کلاسیک سینمای غرب، تولیدشان را ممنوع می‌کنیم، دارای فرمهای ساده وآشنا و امتحان شده‌ای است که اختراع غربیها هم نیست و بیشترین و عمیقترین تأثیر را روی کودکان تماشاچی دارد.

وقتی ما داریم صحبت از هیپنوتیزم کردن می‌کنیم، باید بدانیم که هیپنوتیزم روشن است که روی اشخاص نابالغ تأثیر بیشتری می‌گذارد. روی نوجوانانی تا سن پانزده و شانزده. واقعاً تأثیر اصلی سینما هم روی همین گروه است. یعنی صورت مسئلهٔ ما این است که ما وسیله‌ای داریم که می‌تواند روی نسل نوجوان تأثیری بگذارد که نتیجه‌اش مثلاً ۱۲ سال دیگر معلوم می‌شود. سینما قدرت پرورش نسلهای آینده را دارد، منتها مع‌الأسف توسّط اشخاصی دربارهٔ این وسیله اظهارنظر می‌شود که فاقد شور نوجوانی هستند. حوصله‌شان را از دست داده‌اند و دیگر دلشان نمی‌خواهد که یک صحنهٔ هیجان‌انگیز ببینند. مارکی دارند به نام «هیجانات کاذب» که می‌کوبند

روی هر چیزی که به نظر بچه‌های ما زیبا و مؤثّر است و چه بسا که بتواند راهگشای دنیاهایی بسیار باارزش باشد.

من برای آنکه این قضیه را روشن کنم باید خیلی روده‌درازی کنم: «سامرست موآم» در کتاب «دربارهٔ رمان و داستان کوتاه» مطلبی گفته که برای من بسیار عبرت‌آموز بوده است. گفته است: «می‌گویند آدمهای داستانهای «بالزاک» بیشتر به آدمهای نسلی شبیه هستند که بعد از دوران او متولّد شده، تا آدمهایی که معاصر خود بالزاک بوده‌اند و من خود به چشم خویش دیدم که آدمهایی شبیه قهرمانان «کیپلینگ» بیست سال بعد از آنکه او بهترین داستانهای خودش را نوشت، در اقصی نقاط مستعمرات امپراطوری ظاهر شدند.» این حرف را اگر به مارکسیستها نشان بدهی، می‌گویند: «خوب منظور موآم این بوده که اینها قدرت پیش‌بینی تاریخی داشته‌اند.» ولی موآم آنجا توضیح داده است که مقصودش این نیست. مقصودش این بوده است که کیپلینگ و بالزاک آن همه قدرتمند بوده‌اند و آن همه در میان مردم جاذبه داشته‌اند که نوجوانانی که رُمانهای آنها را می‌خوانده‌اند، تصمیم می‌گرفتند که به قهرمانان این رُمانها تأسّی کنند. آن روزها رُمان به صورت پاورقی چاپ می‌شده و توسّط فرد یا سوادی در هر منزل خوانده می‌شد. در حالی که دیگران پای بخاری می‌نشسته‌اند و گوش می‌سپرده‌اند. بیست سال بعد از آنکه کیپلینگ فراماسونر، بهترین داستانهای

● من می‌بایست یک فیلم با پشتوانهٔ تاریخی بسازم. تنها موقعی که به تخیل خود اجازه دادم جولان کند، در فصل پنجم بود، در جریان محاصرهٔ «ماسوله»، وقتی که میرزا به تنهایی در خیابانهای ماسوله قدم می‌زند.

خود را دربارهٔ فراماسونهایی نوشت که در دورترین نقاط دنیا اهداف امپراطوری را پیش می‌برده‌اند. در اقصی نقاط مستعمرات امپراطوری بریتانیا افرادی پیدا شدند که همچون قهرمانان رُمانهای کیپلینگ زندگی می‌کرده‌اند. این قهرمانها بیست سال پیش کودکانی بودند که در پای بخاری گوش به داستانهای کیپلینگ می‌سپردند. آن وقت داستانهای کیپلینگ را بخوانید که حد ساخت ماجرایی ساده و قدرتمندی دارد.

ما می‌توانیم فیلمهایی بسازیم که در نسل جوانان این عزم را ایجاد کنند که بشوند قهرمانهای مورد نظر ما، به شرط آنکه دست و پای ما را با تفسیرهای روشنفکرانه نبندند. «رابینسون کروزو» به شدّت مدیون «حی بن یقظان» (زندهٔ بیدار) است و اصلاً داستان‌نویسی غرب کاملاً متأثّر از داستان‌پردازی شرقی است. حالا ما ساختاری را که آنها تکمیل کرده‌اند، دوربریزیم با این عنوان که غربی است؟ ما داریم روشنفکربازی می‌کنیم. ما با سینما به عنوان یک وسیلهٔ واقعاً مؤثّر روبرو نمی‌شویم و این باعث تأسّف است.

□ ما این را به عنوان یکی از اصلی‌ترین خصوصیتهای سینما پذیرفته‌ایم که به قول شما تماشاچی را هیپنوتیزم می‌کند و اصلاً فیلم و سینما وقتی معنا پیدا می‌کند که تماشاچی با پای خودش به این فضای تاریک بیاید، روی صندلی بنشیند و اختیار خودش را به دست کارگردان بسپارد. امّا به هر تقدیر، همین تأثیراتی که شما دربارهٔ هیپنوتیزم گفتید دارای جنبه‌های فرهنگی و اخلاقی است؛ هم می‌تواند خیر باشد و هم شر. در این صورت، آیا به نظام حق نمی‌دهید که فعالیتهای سینمایی کشور را از این جهات فرهنگی و تبعات اخلاقی آن، ارزیابی کند و معیارهایی قائل شود؟

● به نظر من در ایران ما نباید دنبال این باشیم که سینمای خاصّ اسلامی و یا انقلابی به وجود بیاوریم؛ ما باید دنبال این باشیم که سینما را آن‌طور که هست ــ بماهو سینما ــ بشناسیم و امکانات آن را کشف کنیم.

■ چرا، حق کنترل را نمی‌توان منکر شد. سینما را نمی‌توان بدون کنترل رها کرد. امّا من فکر نمی‌کنم که این کنترل از آن زاویه‌ای که شما گفتید صورت می‌گیرد. گمان می‌کنم که معیارهای کنترل زیادی روشنفکرانه است. سینما در همه‌جای دنیا سرگرمی بچه‌ها و جوانان زیربیست سال است. ما اینجا در واقع با سینما به عنوان «خوراک روشنفکران» برخورد می‌کنیم. همان فیلم جنگهای ستاره‌ای را، با هر کیفیتی که ساخته می‌شود، بیشترین کسانی که می‌بینید و تأثیر می‌پذیرند، بچه‌ها هستند، در صورتی که ظاهراً فیلم کودکان نیست. فیلم «مردی که می‌خواست سلطان باشد» را نیز کیپلینگ برای بچه‌ها نوشته است. بزرگان ذهنشان شکل گرفته است و دیگر متحوّل نمی‌شوند. آن کسانی که شما می‌خواهید تأثیر بگذارید و دنیا را عوض کنید، هنوز هیجده سالشان تمام نشده است. نویسندگان بزرگ و هنرمندانی که می‌خواهند دنیا را تغییر دهند، تن به یک بازی روشنفکرانه با آدمهای هم‌ریش خودشان نمی‌سپرند. چیزی که مرا بسیار خوشحال کرده است و شاید اصلاً با انواع استقبالهای دیگری که از کوچک جنگلی شده قابل مقایسه نباشد، این است که این فیلم محبوب بچه‌ها بوده است. از بچه‌های سه چهارساله تا سنین بالاتر پاچه‌های شلوارشان را در جورابهایشان می‌کنند که یعنی ما می‌خواهیم جنگلی بشویم.

□ «روبینسون کروزو» و داستانهای کیپلینگ، در صدر تاریخ جدید زمینه را برای توسعهٔ استیلای غرب فراهم می‌کنند. آیا مقصود شما این است که ما نیز با توجّه به تأثیر وسیع سینما در نوجوانان و کودکان اسوه‌هایی را تصویر و ترسیم کنیم که آیندهٔ انقلاب ازما توقع دارد؟

■ **منظور من دقیقاً همین است. ما سینما را به عنوان یکی از مؤثّرترین وسایل تداوم دهندهٔ انقلاب اسلامی در اختیار داریم؛ نباید آن را بازیچهٔ بحثهایی کنیم که در آن واقعاً هیچ کس نمی‌داند که درست می‌گوید یا نه؛ بچه‌ای که دارد آتاری بازی می‌کند که سرتاپایش هیجان است، به هر حال این کار را می‌کند. دنیای جدید، دنیایی است پر از این جور سرگرمیهای خالی شده از ارزش. ما باید به فکر این نسل باشیم. باید بدانیم که اگر جذابیت سینما را از آن بگیریم نسل فردا سراغ وسایل بی‌هویت و بی‌ارزشی برای سرگرم شدن خواهد رفت.**

□ بله؛ اگر این بحثهای فلسفی بخواهند تا آنجا پیش بروند که منکر صفات ذاتی سینما شوند، حق با شماست. امّا به هر تقدیر، ما در آغاز تاریخ انقلاب اسلامی هستیم و باید برای شناخت ماهیت سینما و قابلیتهای آن به تفکّر و مباحثه بپردازیم.

■ **والله من اصلاً با این بحثها موافق نیستم.**

□ پس چگونه سینما را بشناسیم؟

■ **به نظر من، فیلم موقّق را با فیلم ساختن می‌شود شناخت، نه با بحث کردن. در سینمایی که من دوست دارم و می‌شناسم، می‌دانم کسانی که این فیلمها را دوست دارند، اهل بحث کردن راجع به ماهیت سینما نیستند. باید در هنگام ساختنِ فیلم، در کشاکش مونتاژ، فریم به فریم تأثیرات فیلم و صورتهای متفاوت آن را تجربه کرد تا سینما را شناخت. آدمی مثل «جان فورد»، که من دوستش دارم و فکر می‌کنم که او در پی یافتن همان سینمایی بود که ما دوست داریم، اصلاً اهل حرف زدن و مصاحبه کردن راجع به فیلمهایش نبود. اصلاً امکان ندارد که شما لحظات ظریف و لطیفی را که در فیلمهای جان فورد دیده می‌شود، تعریف کنید. نباید راجع به سینما حرف زد. کوشش برای حرف زدن دربارهٔ سینما یک کوشش روشنفکرانه است؛ یک کوشش ذاتاً غیر سینمایی است.**

□ پس در واقع شما نقد ونقادی دربارهٔ سینما را لازم نمی‌دانید؟

■ **نه؛ واقعاً فکر نمی‌کنم لزومی داشته باشد. البتّه نظر تماشاچی‌ها فرق می‌کند با حرفهای منتقدان. منتقدان فکر می‌کنند که فیلمساز هستند؛ فیلمسازهایی که هرگز فیلم نساخته‌اند و اصلاً کار فیلمسازی را درک نکرده‌اند. من به نظر مردم دربارهٔ فیلم اهمیّت می‌دهم امّا به نظر منتقدان فیلم، نه. موضع منتقدان، موضع تماشاگران نیست. (منتقد) می‌خواهد بگوید که همه چیز می‌داند امّا واقعاً هیچ نمی‌داند. حتّی آن برداشتهای پیش پا افتادهٔ تماشاگران عادی را هم ندارد، چرا که دیگر احساساتش خراب شده و درست نمی‌فهمد.**

□ درست است که ما نباید جلوی رشد سینما را بگیریم، امّا تأثیرات آن را باید کنترل کنیم؟

■ **بله، این کاملاً مسلّم است.**

□ خوب؛ آنچه مشکل اساسی کار ماست این است که سینما، از لحاظ محتوا، هدایت نمی‌شود. فیلمهایی که روی پردهٔ سینماها می‌آیند، غالباً تأثیراتی در جامعه باقی می‌گذارند که همسو با اهداف انقلاب اسلامی نیست.

■ **خوب، معلوم است. وقتی که ما طرحی نداریم که پیشنهاد کنیم و یا طرحهایی که داریم کارآمد نیست، آن وقت دیگران که طرح دارند به اهداف خویش می‌رسند. الویت ما نباید در ایجاد محدودیت باشد؛ ما باید طرح داشته باشیم. یعنی فعال برخورد کنیم نه انفعالی. فیلمی مثل «رمبو» را در آمریکا، ده بار بیشتر از «جوخه» ساختهٔ «الیور استون» دیده‌اند. حکومت امریکا جوخه را که یک فیلم ضدّ جنگ و چپ گرا است، ممنوع نمی‌کند بلکه در مقابل آن «رمبو» را عَلَم می‌کند که منعکس کنندهٔ نظرات رسمی حکومت است و خیلی مؤثّرتر از «جوخه» ساخته شده.**

□ به هر تقدیر این حرف بسیار خوبی است که باید طرح داد. بگذریم سؤالی داشتم و آن این است: سریال کوچک جنگلی هم از نظر محتوا و هم از نظر تکنیک و رعایت قواعد هنری کار، بسیار مطلوب است؛ مگر نه اینکه شما کار اوّلتان بوده است؟

■ **البتّه من ده یازده سال پیش یک فیلم داستانی ساخته‌ام که نگاتیوهایش گم شد. آن روزها من در گروه تلویزیونی جهاد بودم و حسّ و حالی داشتم که اهمیّت نمی‌دادم. از این فیلم گذشته، کوچک جنگلی اوّلین کارم بوده است.**

□ اگر بخواهیم حساب کنیم، سریال کوچک جنگلی به اندازهٔ چند فیلم است؟

■ **دقیقاً به اندازهٔ هشت فیلم سینمایی است.**

□ با توجّه به وسعت کار، شما توانایی بالایی از خود نشان داده‌اید.

■ **اگر توانایی باشد، من خود را مدیون انقلاب می‌دانم. قبل از انقلاب ما با ولع، همهٔ آنچه را که مربوط به تکنیک و فن سینما می‌شود یاد می‌گرفتیم، امّا نمی‌دانستیم که راجع به چه چیزی باید فیلم ساخت؛ آنچه که ارزش زحمت کشیدن داشته باشد. در دوران انقلاب و بعد از آن، قضیه برعکس شد و به نظرمان آمد که دیگر نباید فیلم ساخت و باید رفت و**

در انقلاب شریک شد؛ باید فعالانه در این حرکت عظیم سهیم شد. یک دورهٔ ده ساله جستجو کردن داشتیم که اگر فیلم هم می‌ساختیم، فیلم گزارشی بود و بیشتر در مقام فیلمبردار نه کارگردان. در واحد خبر می‌گفتند بروید کردستان فیلم بگیرید. ما می‌رفتیم. در این دوره ما بیشتر بین سربازان و بسیجیها زندگی کردیم... به عنوان یکی از همراهان خودشان پذیرفته می‌شدیم تا به عنوان فیلمساز. آن انضباط و انسجامی که شما اشاره می‌کنید در فیلم کوچک جنگلی وجود دارد، اگر هست ناشی از همین است: زندگی کردن با مسائل واقعی و درگیر شدن با آنها. بعداً وقتی که می‌خواستیم برویم سراغ کوچک جنگلی، بیشتر به عنوان کسی بود که هم زندگی کرده، تجربه کرده، زخم خورده، و هم فیلمسازی بلد است. اگر انسجامی باشد ناشی از این است که شما برای سینما کمتر اهمیّت قائل شوید و برای خود زندگی و واقعیت که در جریان است، بیشتر.

□ البته مونتاژ بسیار خوب سریال در رسیدن به این کیفیت، بسیار مؤثر بوده است و کاش «حسن موئینی» هم در این جلسه حضور داشت.

■ ایشان علاقه‌ای به حرف زدن ندارد، بیشتر اهل کار است؛ برعکس من.

□ در مورد موسیقی، مثل اینکه شما خودتان را زیاد دخالت نداده‌اید؟

■ نه، من زیاد گوش خوبی برای موسیقی ندارم. در یکی دو قسمت از کار سعی کردم که این کار را بکنم، امّا دیدم که اشتباه کرده‌ام. لذا نظارت کار موسیقی فیلم را به «مهرزاد مینویی» سپردم که سرِ موسیقی «دست نوشته‌ها» هم با «میرزمانی» کار کرده بود. اشکالاتی که در کار وجود دارد شاید به این دلیل است که با اینکه من کار را به دیگران سپرده بودم، امّا بازهم دخالتهای بیجا می‌کردم و می‌گفتم که مثلاً فلان‌جا موسیقی بگذارید و فلان‌جا نگذارید. نکته‌ای هست و آن این که در این فیلم به نظر نمی‌آید که موسیقی زیاد کارآیی داشته باشد. آدم احساس می‌کند که با واقعیتی روبروست و بعد یکهو، صدای عجیبی می‌آید که نه افکت است و نه چیز دیگر... و آدم پرت می‌شود به بیرون از فیلم. شاید به دلیل وجههٔ مستند فیلم، موسیقی چندان به نفع آن تمام نشده است. البتّه شک دارم که اگر آهنگساز دیگری این کار را می‌ساخت بهتر از این از آب درمی‌آمد.

□ موسیقی را در فیلم می‌توان کم کرد امّا نمی‌توان حذف کرد، چرا که موسیقی در فیلم جلوهٔ عواطفی است که با افکت و تصویر نمی‌توان بیان کرد.

■ ارکستراسیون پیچیده، گاهی اوقات به جای آن که تأثیر عاطفی صحنه را تقویت کند، آن را مغشوش می‌کند همین طور که شما گفتید موسیقی مثل افکت عواطف است؛ وقتی کسی وحشت می‌کند، افکت ندارد، امّا نوعی افکت عاطفی می‌تواند وجود داشته باشد که ترس را برساند. اینها باید خیلی ساده باشد، یعنی نباید خود ارکستراسیون آن قدر پیچیده باشد که تماشاگر فقط خود موسیقی را گوش بدهد. موسیقی فیلم باید کاملاً همراه با تصویر و در متن فیلم شنیده شود، بدون اینکه حواس آدم را پرت کند.

□ آیا از جنبه‌های فنّی کار خود راضی هستید؟

■ از لحاظ جنبه‌های تکنیکی کار، فیلمبرداری و طراحی صحنه‌اش به نظر من راضی کننده است. در مورد فیلمبرداری که وجود «نعمت حقیقی» واقعاً نعمتی بود؛ ما که خیلی لذّت بردیم از کار کردن با ایشان.

□ شما در کار فیلمبرداری دخالت می‌کردید؟

■ بله، هر دو در کار هم دخالت می‌کردیم. رابطهٔ خوبی به‌وجود آمده بود، به طوری که وقتی کار تمام شد، ناراحت شدیم و قرار شد فیلم دیگری را با هم شروع کنیم. نعمت حقیقی خودش یک‌پا کارگردان است و همین همیشه اسباب دردسرش شده. یعنی سرِ صحنه که می‌رود، از شکستن خط فرضی تا بد بازی کردن هنرپیشه، همه را می‌بیند و نمی‌تواند هم نگوید و مشکل او با همه همین بوده است. من نیز خودم مدّعی فیلمبرداری بودم؛ «زیرباران» را مدیریت کرده بودم و آمده بودم سرِ کوچک جنگلی. من هم در کار فیلمبرداری دخالت می‌کردم، ولی رابطهٔ نسبی ما خیلی مطلوب بود. «رامین‌فر» هم باید بگویم که در صحّت و دقّت کارش همین بس که شما نمی‌توانید بگویید ما کجا را دکور ساختیم و کجا را نساختیم. صحنه‌های دکور و واقعی را با هم مونتاژ می‌کردیم، به صورت پارالل، و راحت پذیرفته می‌شد.

□ علی رغم اینکه مونتاژ فیلم بسیار خوب است، امّا در این صحنهٔ برخورد میرزا و دکتر حشمت در آخر کار، تماشاچی اذیت می‌شود.

■ بله، این صحنه ایرادهایی دارد که سرِ فیلمبرداری ما به‌وجود آمد و موئینی هم بسیار زحمت کشید تا کار به این صورت درآمد. مجلل به دلیل انضباط فوق‌العاده‌اش کار انسان را راحت می‌کند و هر صحنه‌ای را بگویی، هرچند بار، به همان شکل اوّل اجرا می‌کند و حتّی روی پلک زدنش می‌توانیم فیلم را مونتاژ کنیم. امّا هنرپیشه‌ای که بازی‌اش بسیار مؤثر است و مورد علاقهٔ من، «مهدی هاشمی» است که آدم را موقع مونتاژ بیچاره می‌کند. همه‌اش فکر می‌کند روی صحنه تئاتر است. هی می‌گوید: دوربین را ببرید عقبتر که ما بازی بکنیم.

□ بازیگرها را شما انتخاب کرده‌اید یا تقوایی؟

■ من تقریباً نیمی از بازیگرهای تقوایی را عوض کردم، از بازیگرهای اصلی. ایشان آقای «ارجمند» را برای نقش میرزا انتخاب کرده بود. «حسین کسمایی» را قرار بود «بهروز به‌نژاد» بازی کند و دکتر حشمت را «جعفر والی». تقریباً تمام هنرپیشه‌های اصلی را عوض کردم.

□ «فتحعلی اویسی» را چطور؟

■ نه؛ او از اوّل بود و خیلی هم خوب در نقش خود جا افتاد.

□ چه قسمتهایی را مهرزاد مینویی مونتاژ کرده است؟

■ تنها قسمتی را که مهرزاد مونتاژ کرده است جنگل منجیل است تا سکانس بانک شاهی. مهرزاد بیشتر در قسمتهای دیگر، به ما کمک کرده است.

□ دکوپاژ را به‌تنهایی به‌انجام رساندید یا گروهی؟

■ تنهایی. در جلسات اوّلیه، نعمت حقیقی دکوپاژها را می‌خواند، با دقّت بسیار، و تذکّراتی نیز می‌داد. امّا بعد به من اعتماد پیدا کرد و می‌آمد سرِ صحنه و هرچه را که می‌خواستم، می‌گرفت.

□ نظرت دربارهٔ آثار فیلمسازان خارجی که امروزه در ایران نمایش آنها باب شده است چیست؟

■ قضیهٔ سینمای «تارکوفسکی» و «پاراجانف» ما مثل این داستان مشهور است که یک روز غریبه‌ای وارد شهری شد با یک دستگاه پارچه‌بافی، و کارهای عجیبی می‌کرد شبیه بافتنِ پارچه. امّا چیزی نمی‌بافت؛ اصلاً نخی در کار نبود. پرسیدند: «چه می‌کنی؟» گفت: «پارچه‌ای می‌بافم که جز حلال‌زاده‌ها نمی‌بینند.» خوب مردم هم جرأت نمی‌کردند که بگویند چیزی نمی‌بینند. کار به آنجا کشید که از ترس، حتّی از نقش و رنگ پارچه‌ای که وجود نداشت هم، تعریف می‌کردند. تا نوبت به پادشاه رسید و او هم شروع کرد به تعریف کردن از پارچه و نقشها و رنگ آن، و کار آن همه بالا گرفت که قرار شد از آن پارچه لباسی هم برای پادشاه بدوزند. اوّلین بار، شاه لباسی را که اصلاً وجود نداشت در یک میهمانی با شکوه پوشید و مدعوین نیز، از ترس، هیچ کدام جرأت نمی‌کردند که واقعیت را بگویند. در آن میان یک بچه بود که اصلاً این تشریفات را نمی‌فهمید. او تنها کسی بود که واقعیت را گفت: «بابا پادشاه را ببین، لخت است».

حالا حکایت ماست. نشان دادنِ فیلمهایی مثل فیلمهای پاراجانف و تارکوفسکی و حلوا حلوا کردن‌ها، احتیاج به یک بچه دارد که بدون ترس از تهمتها و رعایت تشریفات بگوید: «پادشاه لخت است».