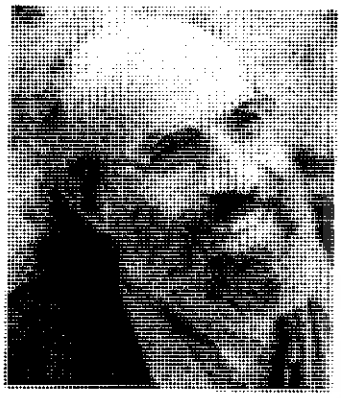
گفت‌وگو با کیانوش عیاری

تحقیق در خدمت باورپذیر کردن فضا

کیانوش عیاری در اواخر دههٔ چهل به عضویت سینمای آزاد اهواز درآمد و فعالیت سینمایی خود را با ساخت فیلم‌های کوتاه هشت میلیمتری آغاز کرد. او تا امروز هشت فیلم سینمایی و تعداد زیادی فیلم هشت و شانزده میلیمتری ساخته که فیلم زیبای «بودن یا نبودن» شاخص ترین کار اوست.

عیاری فیلم‌ساز بسیار با استعداد و صاحب قریحه‌ای است که احاطه و شناخت خوبی از تکنیک‌ها و دست‌افزارهای سینمایی و شیوهٔ کاربرد آن‌ها دارد. او همواره با سماجتی مثال زدنی در پی کسب تجربه‌های جدید و تازه است وگاه این تجربه‌ها به‌دلیل عدم حمایت کافی و لازم از او، با شکست‌های تجاری سنگین همراه می‌شود.

در ابتدای این گفت‌وگو قصد داشتیم تنها به بررسی فیلم‌نامه «بودن یا نبودن» بپردازیم، اما خود عیاری در پاسخ به برخی از پرسش‌ها در مورد کارهای دیگرش‌هم صحبت کرد که این مسأله به روشن شدن موضوع مورد بحث کمک شایانی کرد.



■ آقای عیاری، معمولاً فیلم‌نامه‌های شما چطور شکل می‌گیرند؟ به عنوان مثال فیلم‌نامهٔ بودن یا نبودن چطور شکل گرفت؟

● چه در دورانی که در قالب فیلم سوپر هشت کار آماتوری می‌کردم و چه در دوران برزخ ساختن فیلم‌های شانزده میلی‌متری سفارشی و چه وقتی که راه به سینمای حرفه‌ای یافتم، معمولاً پس از اولین برخورد با مضمون که در غالب موارد برخوردی عاطفی است، ظرفیت‌های آن برایم شکلی عقلایی می‌یابد و در نهایت نحوهٔ نگارش، راه خود را تعیین می‌کند.

اما، آن برخورد عاطفی اولیه با مضمون، ممکن است در واکنش به جیک جیک پرنده‌ای گرسنه باشد و یا از مشاهدهٔ کسی باشد که می‌کوشد یک شیء ریز خارجی را از لای پلک چشمش بیرون بکشد و یا از دیدن هر اتفاق پیش‌پا افتاده و گم و یا پنهانی که در طی روز صدها بار در اطرافمان رخ می‌دهد. مهم اهمیت و ماهیت آن رخداد نیست. آن چه که به آن لحظهٔ سمج نقش بسته در ذهن قابلیت شکل‌گیری می‌دهد، شرایط ادراکات ماست.

موضوع که بدین‌گونه از دل یک تصویر معمولی می‌جوشد هرگز ارادی نیست و نباید هم کوشش کنیم که باشد. زیرا بخش ارادی، متعلق به دوران تکوین فیلم‌نامه است. به خاطر دارم که طرح یکی از فیلم‌های آماتوری‌ام به نام **خاک‌باران** هنگامی به ذهنم خطور کرد که در بحرانی مرتبط با شغلم، که تدریس فیلم‌سازی بود، به سر می‌بردم. تأثیر روانی این بحران، در قالب فیلم **خاک باران** سر باز کرد.

فیلم **شیخ کژدم** اگرچه نشانگر مرارت‌های من در راه‌یابی به دژ تسخیر ناپذیر سینمای حرفه‌ای بود، امّا موضوع آن از دریچه‌ای دیگر خود را به من تحمیل کرد. در سال ۶۲، در هنگامهٔ سروکله زدن با تهیه‌کنندگان برای جلب توجه‌شان به فیلم‌نامهٔ **تنورهٔ دیو**، با کسی آشنا شدم که به خاطر ایفای نقش اصلی فیلم حاضر به سرمایه‌گذاری بود. امّا تردیدها و دو دلی‌هایش، ذهن به شدت محافظه کارش را می‌آزرد. وقتی استخاره می‌کردم دانه‌های تسبیح به سود من جفت می‌شدند و آن‌گاه که مخفیانه با کارکشته‌های سینما مشورت می‌کرد زیرآبم را می‌زدند. عاقبت او به جادو و جنبل پناه برد و با یک پیش‌گوی تلفنی صحبت کرد. اگرچه من فیلم‌ساز آماتور خوشبختی بودم که آن پیش‌گو براساس نوع اسم من و مادرم و قیافه‌ام و رفتارم که از پشت تلفن برایش تشریح شده بود، به تولید فیلم **تنورهٔ دیو مهر** تأیید زد، امّا محافظه‌کاری افراطی و شاید تصمیم عاقلانه‌اش مانع از تهیه‌کنندگی‌اش برای تنورهٔ دیو شد! امّا همین واقعهٔ جاهلانه، دوسال بعد در حین یکی از

راه‌پیمائی‌های شبانه‌ام، در لابلای فیلم‌نامهٔ شبح کژدم که با ساختمان کاملش در عرض چند دقیقه به ذهنم خطور کرده بود وجود داشت.

موضوع فیلم **بودن یا نبودن** معلول خبر کوتاهی دربارهٔ انجام موفق اولین پیوند قلب در ایران بود که در روزنامهٔ اطلاعات تیرماه سال ۷۲ خوانده بودم. ماهیت علمی این خبر هیچ هیجانی برایم نداشت. زیرا می‌دانستم پروفسور بارنارد بیست و چند سال قبل از آن تاریخ، نخستین پیوند قلب را در ژوهانسبورگ انجام داده بود. بنابراین چندان درگیر تفاخر ملّیِ ناشی از این موفقیت پزشکی نشدم. عنصر مهم‌تری مرا جذب خود کرده بود. نقش و حضور انسان تنها عامل انرژی‌زای این طرح جدید بود. بگذارید روشن‌تر بگویم. پس از خواندن خبر، بیمار نیازمند قلب را می‌دیدم که در حال عبور از مسیری دشوار و نفس‌گیر است تا به خانه‌ای که خانوادهٔ مرگ مغزی در آن جا هستند برسد. مسیر دشوار و نفس‌گیری که نمی‌توانست چیزی ساده‌تر و منطقی‌تر از پله‌هایی بلند باشد، و تعارض این مسیر با نفس‌های کم رمق بیمار همان انرژی الهام بخشی بود که مرا محسور خود کرده بود. و بدین ترتیب موضوع به واسطهٔ صحنه‌ها، کم‌کم شکل گرفت و بعد پله‌ها تبدیل شدند به هستهٔ اصلی فیلم‌نامه. آن قدر که فکر می‌کردم همهٔ اتفاقات باید پیرامون پله‌های رخ بدهد و گسترش یابد.

در طول اولین سالی که درگیر این موضوع شده بودم و به رغم تحقیقات وسیع‌تر که از طریق دکتر عالی‌نژاد و دکتر ماندگار و تیم پیوند قلب بیمارستان شریعتی انجام داده بودم، انگیزهٔ چندانی برای شروع کار نداشتم. کمبود چیزی که نمی‌دانستم چیست توانم را گرفته بود. تم پیوند قلب تکیه‌گاهی در نزد من نداشت و هرگاه که آن را مرور می‌کردم مأیوس‌تر می‌شدم تا این که در یکی از شب‌های تابستان سال ۷۳، نزدیک نیمه شب دکتر عالی نژاد با من تماس گرفت و خبر از یک مورد مرگ مغزی در بیمارستان شریعتی داد. بلافاصله به آن جا رفتم. دکتر عالی‌نژاد مقابل بیمارستان منتظرم بود. با هم به طرف بخش I.C.U رفتیم. در طول مسیر کوتاه مطلع شدم بیمار دختر شانزده‌ساله‌ای است که صبح همان روز در پی یک سردرد ناگهانی به بیمارستان منتقل شده و در آن جا هم دچار اغماء و متعاقب آن مرگ مغزی شده است. دختر با چشم‌هایی نیمه باز روی تخت خوابیده بود و سینه‌اش آرام بالا و پائین می‌رفت. معصومیت و جوانی و آرزوهایی که حانیه حاجی‌اکبرزاده با خود به گور می‌برد مرا به شدت متأثر و منقلب کرد. از دکتر عالی‌نژاد خواهش کردم تا دقایقی مرا با او تنها بگذارد. دکتر از اتاق خارج شد و کسانی را هم که از پشت پنجرهٔ I.C.U نظاره‌گر بودند با خود برد و من در تنهایی به چشم‌های نیمه‌باز حانیه و آهنگ منظم امّا بی‌حاصل تنفس مصنوعی‌اش نگاه می‌کردم. شاید این دوران به ظاهر طولانی بیش‌تر از پانزده یا بیست دقیقه طول نکشید، امّا در همین مدت اتفاق بزرگی برای فیلم‌نامهٔ **بودن یا نبودن** افتاد. در آن لحظه دیگر به آن دویست - سیصدنفری که در فهرست انتظار دریافت قلب بودند فکر نمی‌کردم. منظورم همان بیماران نیازمندی است که هرگاه می‌دیدم‌شان متأثر می‌شدم و با آن‌ها همدری می‌کردم. شگفت این که در آن لحظه، در کنار حانیه، همه‌اشان را

● انسان‌ها به ظاهر اختلاف‌های فراوانی دارند که ارتباطی به وجود اصلی‌اشان به عنوان انسان ندارد. مثلاً اختلافاتی از حیث قومی و نژادی و فرهنگی و طبقاتی و معیشتی و دینی و مذهبی، امّا اگر این اختلافات عامل تعیین کننده بود، تا به امروز انسانی روی پهنهٔ گیتی نمی‌ماند. امّا آن چه که فراتر از این وجوه اختلاف خود را به رخ می‌کشد، وجه اشتراک بسیار نیرومند گوهر انسانی است که حکم بر برابری دارد و اشاره به بهره‌گیری عادلانه آدم‌ها از مائده‌های زمینی.

فراموش کرده بودم.تنها به کسی فکر می‌کردم که در سن شکفتن، زندگی‌اش به پایان رسیده بود. این حس فائق و نیرومند عاقبت کار خود را کرد و مرا به دوراهی دشواری کشاند که به راستی یک پزشک در چنین شرایطی چه باید بکند؟ آیا از این که یکی از بیمارانش صاحب قلب یک فرد مرگ مغزی شده باید خوشحال باشد یا این که آرزو کند تشخیص بالینی‌اش دربارهٔ حدوث مرگ مغزی اشتباه باشد؟

این گرایش چه در مسیر انسانی و چه در زمینهٔ علمی خارج از اقتدار پزشکان است، امّا آن چیزی که به خلوت انسان مربوط است، نسبت تقسیم این حزن و اندوه از یک سو و رضایت و خوشحالی از دیگر سو است. ما ممکن است تجلّی این حس را، آن طوری که در وجودمان است بروز ندهیم، امّا نمی‌توان منکر شد که در هر دوسوی چنین واقعهٔ تلخ و شیرینی، عده‌ای هستند که منافعی کاملاً متفاوت دارند.

چند روز بعد از مرگ حانیه، از پزشکان تیم پیوند قلب پرسیدم آیا شما تا به حال به تنهایی شطرنج بازی کرده‌اید؟ از سئوال من تعجب کردند. توضیح دادم که در دوران نوجوانی به خاطر علاقهٔ زیاد به شطرنج، هرگاه که حریفی نداشتم در تنهایی به بازی می‌پرداختم. به طور متناوب مهره‌های سفید و سیاه را حرکت می‌دادم و البته وانمود هم می‌کردم که همهٔ قوای فکری خود را صرف مهره‌های هر دوطرف می‌کنم. اگر تدبیری بود متعلق به مهره‌های سیاه و سفید بود و اگر حیله‌ای هم به کار می‌بردم برای هر دو طرف بود. امّا در همان حال که عدالت به ظاهر اعمال می‌شد، نمی‌توانستم گرایش و میل مبهم خود را به سمت مهره‌های سیاه حس نکنم. انرژی و تدابیر اصلی من ناخواسته معطوف به یک سوی صحنهٔ شطرنج می‌شد. هدف از طرح این موضوع برای پزشکان تیم پیوند قلب، کاوش در احساس شخصی آن‌ها بود. وقتی به صراحت پرسیدم حق با کدام طرف است، خانواده‌ای که عزیزشان در اثر مرگ مغزی از دست رفته یا بیماری که در انتظار دریافت قلب است؟ غافل‌گیر شدند، امّا یکی از آن ها گفت: «طبیعی است که مرگ یک انسان ناراحت کننده است، امّا در کنار چنین تأثری ما ناچار هستیم ضمن غلبه بر احساسات خود، بیماران نیازمند قلب را نیز فراموش نکنیم». انتظار این پاسخ را داشتم، امّا پاسخ سئوال برانگیز مرا حانیه داده بود. او فیلم‌نامه را به مسیر دیگری کشانده بود و پتانسیل پنهان این واقعه و تجربهٔ نادر انسانی را از درون به بیرون آورده بود. در آن شب، مشکل فیلم‌نامه را پیدا کردم و مسیر را تغییر دادم. دختری نیازمند یک قلب سالم، در پی متقاعد کردن خانوادهٔ جوانی که دچار مرگ مغزی شده، راه دشواری را که شاید پله‌هایی بلند و صعب باشند طی می‌کند و دست آخر به آن خانواده می‌رسد. این وقایع باعث برانگیختن حس همذات‌پنداری تماشاگر با دختر می‌شد که شاید نیمی از زمان فیلم را در بر می‌گرفت. در مرحلهٔ بعدی می‌خواستم این احساس را تخریب و احساس بعدی را جایگزین کنم. آن هم از طریق ورود دختر به خانواده جوان و مشاهدهٔ حزن و اندوه و اضطراب آن‌ها و هم چنین لمس آرزوهای از دست رفتهٔ جوان. به واسطهٔ جایگزینی این حس ثانوی، حس پیشین، یعنی همذات پنداری تماشاگر با دختر تضعیف می‌شد و به تدریج خود را در میان خانواده‌ای می‌یافت که جوانی را در حال شکفتن را از دست داده‌اند. معطوف کردن توقع تماشاگر از این سو به آن سو، انگار برگرداندن صفحهٔ شطرنج در بازی‌های شطرنج تک نفره‌ام بود. طبیعی است که به دنبال این دو حس متعارض، آن گاه که خانوادهٔ جوان با اهداء قلب او موافقت می‌کردند، تماشاگر دریافتی عمیق‌تر و ماندگارتر از احسان پر عظمت و شگفت آن خانواده داشت.

در مراحل پایانی این ورسیون، به تدریج درگیر مسئله جدیدی شدم که عاقبت بازهم مسیر فیلم‌نامه را اندکی تغییر داد. متوجه شده بودم که ترفند کشانیدن حس تماشاگر از این سو به آن سو، که البته برای تشدید احساس نهایی فیلم کاربرد مفیدی هم داشت، به نوعی اغفال ذهنی است که می‌خواهد در کوران واقعه‌ای قرار بگیرد که به لحاظ موقعیت، یک تراژدی است. امّا راه حل فرمالیستی من می‌توانست به راحتی مُخِل آن ذهن رها شده باشد. حالا دیگر به این نتیجه رسیده بودم که قالب، یعنی همان جابه جایی حس تماشاگر، ارجح بر موضوع شده است. البته ایرادی هم ندارد که به واسطهٔ یک فرم، محتوا غنی‌تر بشود و زبان سینما بیش‌تر پرورده شود و میزان تأثیرگذاری افزایش یابد، امّا ظاهراً به این باور رسیده بودم که نزدیک شدن به یک زبان مستندگونه، بدون هرگونه فشار روانی به تماشاگر و بدون توسّل به هرگونه شکلی فراتر از ظرفیت‌های یک گزارش، تنها نیاز این موضوع خطیر است. البته در فیلم، شما با دیدن صحنه‌های بالا رفتن دختر از پله‌ها به طور کامل این حس گزارش گونه بودن بیان فیلم را ندارید. زیرا حتم داشتم که آن حس اگر در تمام طول فیلم جاری باشد چیز خسته

کننده‌ای خواهد بود و صد البته دغدغهٔ این را هم داشتم که ممکن است لحن فیلم دوپاره شود. برای احتراز از چنین خطری، لحن بخش‌های گزارش گونه را که عمدتاً در اوایل فیلم هستند، به صورت کلاسیک طراحی کردم تا این تفاوت در نمای بیرونی فیلم محو شود.

■ **چرا شخصیت دختر را ارمنی انتخاب کردید؟**

● انسان‌ها به ظاهر اختلاف‌های فراوانی دارند که ارتباطی به وجود اصلی‌اشان به عنوان انسان ندارد. مثلاً اختلافاتی از حیث قومی و نژادی و فرهنگی و طبقاتی و معیشتی و دینی و مذهبی، امّا اگر این اختلافات عامل تعیین کننده بود، تا به امروز انسانی روی پهنهٔ گیتی نمی‌ماند. امّا آن چه که فراتر از این وجوه اختلاف خود را به رخ می‌کشد، وجه اشتراک بسیار نیرومند گوهر انسانی است که حکم بر برابری دارد و اشاره به بهره‌گیری عادلانه آدم‌ها از مائده‌های زمینی.

در مرحلهٔ نهایی که شخصیت اصلی فیلم، یعنی آن دختر بیمار نیازمندِ قلب، ارمنی شد، فیلم‌نامه بُعد دیگری یافته بود. حالاً زمینهٔ پردازش هم گوهری انسان‌ها بیش‌تر شده بود و قطعاً در کنار آن خطر تفسیرهای انحرافی و اغراق‌آمیز هم افزایش می‌یافت. به خصوص که برای جلوگیری از قلب واقعیت‌ها، ناچار بودم برخی از تعارضات اجتماعیِ فیمابین یک مسلمان و یک مسیحی را نیز نشان بدهم.

آن خبر کوتاه مندرج در روزنامهٔ اطلاعات، حالا دیگر کاملاً در من رسوب کرده بود و غالب جنبه‌های عاطفی و احساسیِ صرف آن در مسیر شعور تماشاگر رشد یافته بود. بد نیست بگویم که در طی چند سالی که فیلم‌نامه در حال شکل‌گیری بود، همواره نگران تأثیرگذاری افراطیِ این موضوع در برخورد با تماشاگران بودم. از واکنش‌های احساسی شدید می‌ترسیدم و دوست نداشتم تنها دلیل ارتباط تماشاگر با فیلم این جنبه باشد. اگرچه وجود بارهای عاطفی یکی از قطعی‌ترین ملزومات هنر است، ولی دربارهٔ این موضوعِ خاص نگرانی‌های من بی‌مورد نبود. زیرا طرح خام فیلم‌نامه هم در خوانندگان و شنوندگان، تأثرآفرین بود. به همین علت در مرحلهٔ نگارش، با بیش‌ترین تلاش و بی‌رحمی تمام، به جرح و تعدیل چنین جنبه‌هایی پرداختم.

■ **در کارهایتان چقدر به تحقیق اهمیت می‌دهید؟**

● تحقیق اصلی به مثابه عاملی جهت دهنده، در مرحلهٔ نگارش فیلم‌نامه رخ می‌دهد که ممکن است در زمینهٔ مطالعات جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و روان شناسی و غیره باشد و یا در زمینهٔ مطروحهٔ فیلم به کار آید، مثلاً اگر فیلمی مثل **تنورهٔ دیو** به قنوات و چاه‌های عمیق بپردازد و یا مثل **آن سوی آتش** پیرامون چاه‌های نفت رخ بدهد و یا همانند **بودن یا نبودن** در ارتباط با پیوند قلب باشد.

امّا تحقیق مصرف دیگری هم دارد که به نظر می‌رسد کم‌تر به جایگاهش بها می‌دهند. واقعی کردن جزئیاتی که در طول یک فیلم ممکن است صدها بار وجود داشته باشد همان تحقیق نامریی

● طی چند سالی که فیلم‌نامه بودن یا نبودن در حال شکل‌گیری بود، همواره نگران واکنش‌های احساسی مخاطب بودم و دوست نداشتم تنها دلیل ارتباط تماشاگر با فیلم این جنبه باشد. اگرچه وجود بارهای عاطفی یکی از قطعی‌ترین ملزومات هنر است ولی دربارهٔ این موضوعِ خاص نگرانی‌های من بی‌مورد نبود. زیرا طرح خام فیلم‌نامه هم در خوانندگان و شنوندگان، تأثرآفرین بود. به همین علت در مرحلهٔ نگارش، با بیش‌ترین تلاش و بی‌رحمی تمام، به جرح و تعدیل چنین جنبه‌هایی پرداختم.

است که چندان جدی گرفته نمی‌شود و اگر هم گرفته شود عمدتاً تکیه به تجارب شخصی کارگردان و یا افراد حاضر در صحنهٔ فیلم‌برداری دارد. مثلاً فرض کنید بازیگر فیلم که ایفاگر نقش یک نجّار است باید چوبی را اره کند. خب هر کسی می‌تواند اره‌ای را به دست گرفته و چوبی را ببرد، امّا می‌توان احتمال داد که یک نجّار تجربهٔ خاصی در استفاده از اره دارد که با شکل استفادهٔ آن توسط مردم عادی متفاوت است، یا نحوهٔ شمارش اسکناس توسط مردی که با پول سروکار دارد و یا هر کار به ظاهر ساده و رایجی که فکر می‌کنیم در لحظهٔ اجرا مشکل ندارد.

در دورانی که فیلم‌نامهٔ **تنورهٔ دیو** را می‌نوشتم، نزدیک به سه سال درگیر تحقیق بودم. مثل بچه‌های جهادسازندگی بخش اعظم مناطق کویری ایران را درنوردیدم. از هیچ تجربه‌ای روی گردان نبودم. یک بار به اعماق چاهی هفتادمتری رفتم. در ته چاه وقتی بالای سرم را نگاه کردم، زندگی و حیات را به شکل روزنه‌ای به اندازهٔ سوراخ سوزن دیدم و ناگهان متوجه کار مخوفی که انجام داده بودم شدم. به سرعت طناب را تکان دادم تا مرا بالا بکشند. در آن لحظه‌های تمام نشدنیِ بین ته چاه تا دهانهٔ چاه احساس می‌کردم در بین زمین در حال پرس شدن هستم. وقتی پا به سطح زمین گذاشتم و حرارت آفتاب را دیگر بار حس کردم، همه‌چیز را به گونه‌ای دیگر می‌دیدم. تا ساعت‌ها نگاهم نسبت به آدم‌ها و مناظر اطراف تغییر کرده بود. منگ و ناباور، به دست‌ها و پاهای خودم نگاه می‌کردم تا یقین کنم که هستم. و حالا بعد از گذشت شانزده سال، توی آسانسور یا در یک مکان کوچک دچار خفقان می‌شوم و این بهای تمایل و اعتقاد به واقع‌گرایی بود.

در هر حال کوشش محققانه من در زمان نگارش فیلم‌نامه تنورهٔ

دیو می‌توانست به بار بنشیند، امّا فیلم‌نامه پنج یا شش بار در وزارت ارشاد مال‌های شصت و یک و شصت و دو مردود شد و در نهایت با اصلاحات فراوان مورد تصویب قرار گرفت که به منزلهٔ پنبه شدن رشته‌های سه ساله‌ام بود.

فیلم بودن یا نبودن هم به دلیل ماهیت موضوعش چنین تحقیقی را می‌طلبید. در طول چهار سالی که با موضوع کلنجار داشتم هرگز نکوشیدم با نادیده گرفتن طبیعی وقایع، به گره افکنی‌های روایتی کمک کنم. این تحقیق وسیع و دامنه‌دار تا دوران فیلم‌برداری هم استمرار پیدا کرد و در صحنه‌های بیمارستان همواره از حضور کارشناسان بهره‌مند شدم. چه در آرایش مکان و نحوهٔ استفاده از ابزار و ادوات پزشکی و چه در گفته‌ها و حرکت‌های کارکنان و بیماران و مراجعین. آن قدر که حتم دارم هیچ بهانه‌ای حتی در سطح رعایت جزئیات پزشکی به دست کسی نداده‌ایم.

بد نیست اضافه کنم. این میل فراوان به واقعی بودن همهٔ هستی تصویری فیلم را از دیرباز، در دوران ساختن فیلم‌های سوپر هشت، نیز با واقع‌گرایی در اخذ بازی از بازیگران داشته‌ام. بازی‌های نمایشی و اغراق‌آمیز و یا روابط غیر قابل درک را بخشی از دروغین بودن فضای فیلم می‌دانستم.

■ **این اصرار بیش از حد و افراط گونهٔ شما، برای رعایت جزئیات، چه دلیلی دارد؟**

● مهم‌ترین کاری که باید در سینما انجام پذیرد، درگیر کردن تماشاگر به لحاظ عاطفی و فکری با تمی است که به مدد عنصر زمان ومکان گسترش یافته است. و یکی از اصلی‌ترین شیوه‌ها برای این تأثیرگذاری، خلق فضای باورپذیر است که به رعایت جزئیات اتکاء زیادی دارد. حضور جزئیات صحنه را قابل باور می‌کند و قابل باور بودن صحنه هم به رشد احساس درگیری تماشاگر با فیلم کمک می‌کند. به نظر من بخش عمده‌ای از مقاومت ناخودآگاه تماشاگر در تقابل با یک فیلم، در ارتباط با گسست همین احساس است.

■ **فیلم‌نامه را چطور بنا می‌کنید؟**

● این مقوله شکل ثابتی ندارد. وابسته به شرایط است. گاهی ناچار شده‌ام خلاصهٔ فیلم‌نامه را بنویسم تا در صورت تصویب وقت خود را صرف نگارش متن اصلی بکنم و گاهی نیز بدون رعایت چنین ملاحظاتی، فیلم‌نامه را به طور کامل نوشته‌ام و در مراحل اداری به اجبار برای مطالعهٔ اعضاء شورایی خاص، از اصل فیلم‌نامه، خلاصه‌ای را استخراج کرده‌ام. امّا روش همیشگی من اجتناب از نوشتن خلاصه است.

موضوع را در ذهن می‌پرورانم و دائماً مرور می‌کنم و صحنه‌ها رابه عقب و جلو کشیده و در نهایت پس از قوام ساختمان اصلی، پشت میز نشسته و در یک دورهٔ نسبتاً کوتاه آن چه را که در ذهن دارم به روی کاغذ منتقل می‌کنم. غالباً انتقال بیش‌تر از دو هفته به طول نمی‌کشد.

■ **به نظر شما ارتباط ویژهٔ میان مخاطب و شخصیت‌ها به چه عواملی بستگی دارد؟**

● اصل قابل باور بودن شخصیت‌ها، راه‌گشای بسیای از ارتباطات فیمابین فیلم و تماشاگراست. برای قابل باور بودن شخصیت، لزوماً نیازی به واقع‌گرایی نیست. مثلاً در فیلم **داستان اسباب‌بازی** شخصیت عروسکِ آقای سیب‌زمینی که کاملاً تخیلی است، دست و پا و چشم و گوش و دهان دارد. و البته عواطف هم دارد. آن قدر که به گونه‌ای باورنکردنی با آن ارتباط برقرار می‌کنیم. این باورپذیری به دلیل قدرت و نیروی تأثیرگذارندهٔ درام به طور عام و فضاسازی و شخصیت‌پروری به طور خاص است که یک سیب‌زمینی

دست‌وپادار عروسکی را قابل پذیرش می‌کنم. رمز هنر همین است. در سپید دندان با سگ سرگردان همراه می‌شویم و در خرس (ژان ژاک انوی) با بچه خرس یتیمی که شب‌ها درخواب کابوس هم دارد، هراس را تجربه می‌کنیم.

■ **دیالوگ‌ها را چطور می‌نویسید؟**

● در ابتداء دیالوگ‌ها را از ارزش فاخرانه و فاضلانه تهی می‌کنم و می‌کشانم به سمت ساده‌ترین و رایج‌ترین محاوراتی که در زندگی روزمرهٔ افراد شاهدش هستیم. وقتی که فیلم‌نامهٔ **تنورهٔ‌دیو** را می‌نوشتم، دیالوگ‌های فراوانی روی دستم مانده بود که برخی از آن‌ها محصول دوران تحقیق بود بخشی هم ریشه در متظاهر بودنم داشت. مثلاً در صحنه‌ای بابا عقیل (مرحوم اسماعیل محمدی) در کنار ماشین حفر چاه عمیق با حسرت، امّا اعتراض‌آلود به صاحب ماشین حفاری می‌گوید؛ یه زمانی بود که حریم قنات هم مثل حریم کعبه بین مردم عزت و احترامی داشت... و یا درجایی دیگر افاضه می‌کرد که: این کویر آبش راکده و خاکش جاری... و دیالوگ‌ها دهان پرکن دیگری که چون ذاتاً تمایلی به این لحن نداشتم تا حد ممکن در مرحلهٔ فیلم‌برداری و بعدتر، در مرحلهٔ تدوین حذف شدند و آن دیالوگ‌های پرمعنا و سرشار از افاضه هم اگر باقی ماندند از سر اجبار بود و نه علاقه. به همین علت فیلم به فیلم دیالوگ را سرند کردم و عاقبت به جایی رساندم که هیچ کدام‌شان حیاتی مستقل از داستان فیلم نداشته باشند. اگر به فیلم **شاخ گاو** و یا **بودن یا نبودن** مراجعه کنید احتمالاً نخواهید توانست دیالوگی را پیدا کنید که واجد ویژگی و بار فکری و معنایی در ارتباط با اندیشهٔ نویسنده‌اش باشد.

وقتی می‌خواهم دیالوگ‌های یک صحنه را بنویسم از قبل ذهنم را کاملاً آماده و متمرکز می‌کنم. می‌دانم دیالوگ‌ها از کجا شروع و به کجا ختم خواهند شد. نوع گویش و لحن گفتار افراد برایم روشن است. بعد آدم‌ها را در ذهنم در کنار هم قرار می‌دهم و آن‌ها شروع به حرف زدن می‌کنند و من تندوتند گفته‌هایشان را می‌نویسم. آن قدر سریع که فرصت مرورشان را پیدا نمی‌کنم و از اطراف خود کاملاً غافل می‌شوم. دیالوگ‌ها که تمام می‌شود، نفسی تازه می‌کنم و مجدداً برمی‌گردم به آغاز صحنه و چیزهایی را که نوشته‌ام مرور می‌کنم و تکرارهای احتمالی را حذف و اصلاح می‌کنم، امّا به ندرت اتفاق می‌افتد که دیالوگ‌های نوشته شده با چنین ریتمی دچار دخل و تصرف جدی بشوند.

■ **شما با مشکل تنبلی در نوشتن چطور مقابله می‌کنید؟**

● وقتی انگیزه باشد تنبلی محلی از اعراب ندارد. وقتی انگیزه و هدف نباشد و چشم‌اندازی دیده نمی‌شود دائماً دور خود می‌چرخیم و به چیزهای بیهوده ور می‌رویم و اجازه می‌دهیم افکارمان بی‌نظم و تمرکز، هرکاری که می‌خواهد بکند. شاید این سبک‌بالی افکار، عین زندگی باشد، امّا در مسیر یک حرفهٔ مبتنی بر تفکر و تحقیق و مطالعه، چاره‌ای نیست جز تحمل سختی و مرارت. البته آدم‌های خوش شانسی هم هستیم که حرفهٔ دلنشینی داریم و در اکثر موارد شیفته‌اش هستیم.

من هم گاهی تنبلی و کم کاری داشته‌ام که حتما وابسته به شرایط روحی‌ام بوده و گاهی نیز بسیار بیش‌تر از انرژی‌ام کار کرده‌ام که آن هم لابد در ارتباط مستقیم با انگیزه و اشتهایم بوده.

■ **آقای عیاری شما چرا به سمت سینمای صرفاً تجاری و پر مخاطب نمی‌روید و هنوز سعی می‌کنید فیلم‌هایی با شیوه‌های بیانی جدید بسازید. چه بسا این فیلم‌ها شکست‌های سنگین تجاری برای شما داشته باشد. به بیان دیگر شما چرا با سینمای حرفه‌ای هنوز تجربه می‌کنید؟ آن هم تجربه‌های سنگینی مثل بودن یا نبودن؟**

● حتماً می‌دانید که تجربهٔ سینمای تجاری و پر مخاطب را هم داشته‌ام. فیلم‌های **روز بـا شکوه** و **دو نیمهٔ سیب** هیچ انگیزهٔ شخصی را در من بر نمی‌انگیختند، امّا ساخته شدند تا ارتباط من با حرفه‌ام قطع نشود. امّا سینمایی که برایم دلنشین است همان چیزی است که گفتید. تجربه و تجربه و بازهم تجربه. لابد حالا دارید فکر می‌کنید که خب، این همه تجربه کی باید به بار بنشیند و چگونه برای متولی‌اش بازدهی داشته باشد! نکتهٔ مهم در این معادله گرایش ناخواسته و غیر عمد من به تجربیات جدید و یا حداقل اجتناب از تکرار و تقلید است. من نیز در پی هر تجربه به احتمال کارآیی آن در برخورد با مخاطب می‌اندیشم. فیلم **بودن یا نبودن** به رغم نوع ساختار، ظرفیت بسیاری برای جلب مردم داشت و واکنش تماشاگران فیلم مؤید این ادعاست. بنابراین می‌توان مدعی بود که چنین تجربه‌ای تا چند قدمی موفقیت پیش رفت امّا به خاطر برخی اهمال کاری‌ها و بی‌توجهی‌ها و بی‌تجربه‌گی‌ها فیلم **بودن یا نبودن** در آستانهٔ ارتباط گستری و مزمزه کردن فروشی خوب و درخور، از آن چه استحقاقش را داشت محروم شد. به قول آقای عباس یاری این فیلم قربانی ندانم‌کاری گروهی شد که به قاعده من هم در میانشان هستم.

شاید آن چه که در کوران چنین تجربیاتی خستگی را در تن سازنده‌اش حبس می‌کند، عدم حمایت جدی و شفاف از سوی مسئولین است. باید باور کنند سماجت بیمارگونه در ادامهٔ این روش هم پایانی دارد و شاید اساساً تکوین چنین سینمایی که بعضاً ماندگار هم هست ظرفدارانی نداشته باشد، ولی راستش را بخواهید من هم در جست‌وجوی راهی حساب‌گرانه برای استمرار تولید این قبیل فیلم‌ها هستم. مثلاً آیا فکر می‌کنید شهرت فوق‌العادهٔ خانم **نیکی‌کریمی** می‌توانست ضمن ایجاد اعتدال راه‌گشا باشد؟ قطعاً جواب مثبت است امّا اگر فیلم را از یک چهره محروم می‌کنم، به دلیل آن است که با خوشبختی به حمایت‌هایی فکر می‌کنم که چندان هم متوقعانه نیستند.

■ **به عنوان آخرین سئوال می‌خواستم بپرسم شما چه توصیه‌ای برای جوانان علاقمند و مستعد دارید؟**

● شاید بی میل نباشم که توصیه کنم سیگار نکشند، امّا می‌دانم که انتظارات دیگری دارید. در این صورت خواهم گفت که اطراف خودشان را خوب ببینند: با حساسیت و بدون تنگ نظری. اگر جوهر فیلم‌سازی داشته باشند به نگاه خوب هم احتیاج دارند.▣