شاید کار بعدی‌ام طنز باشد

گفت و گو با احمدرضا معتمدی

□ امید جهان آرا
□ امیر توحید فاضل

مصاحبه ما با احمدرضا معتمدی در محل کار او انجام شد. آن هم در شرایطی که قرارمان با ایشان چندین بار به تأخیر افتاده بود. در اواسط یک روز بسیار گرم تابستانی معتمدی در حالی پذیرای ما شد که به دلیل قطعی برق منزلشان در صبح همانروز نتوانسته بود اصلاح کند و از عکاس‌مان می‌خواست که اینقدر از او عکس نگیرد. ضمن آنکه در میان گفت‌وگو بارها و بارها انگشت سبابه خود را روی دکمه stop ضبط گذاشت تا برخی از مطالب سوءتفاهم برانگیز را فقط برای ما بگوید.

آنچه‌می‌خوانید گفت‌وگوی دو - سه ساعته ماست با سازنده دیوانه‌ای از قفس پرید، البته یک گفت‌وگوی کاملاً ویرایش شده!

گفتها: شما سال ۷۱ هبوط را ساختید و پنج سال بعد زشت و زیبا را. حالا هم که پنج سال طول کشیده تا دوباره فیلمی بسازید به نام دیوانه‌ای از قفس پرید. چرا اینقدر بین کارهایتان فاصله است؟

من این را مکرراً توضیح داده‌ام. تا یک مضمونی که به جان آدم چنگ می‌اندازد بخواهد تبدیل به یک ساختار شود، شخصیت‌ها و دیالوگها جان بگیرند، مدتی زمان می‌برد. مگر اینکه کسی نبوغ شکسپیر و فردوسی را داشته باشد. تعجب من از دوستانی است که چند شبه یا چند هفته‌ای به خلق یک فیلمنامه می‌رسند. من چون نبوغ آنها را ندارم، بنابراین باید کار کنم. چندین سال باید همینطور بازنویسی‌های مکرر کنم و متن را در اختیار دیگران بگذارم. گاهی هم لازم می‌شود که در بازنویسی‌های مکرر از ناحیه یک موقعیت دوباره فیلمنامه را بازنویسی کنید تا نقایص برطرف شود. اما باز هم می‌بینید که کم و کاستیهایی وجود دارد، این است که تا آدم به یک رضایت خاطری برسد در مورد یک فیلمنامه مدتی طول می‌کشد. گرچه تولید فیلمهای من خیلی خوب پیش رفت. یعنی زمانهایی که ما فیلمبرداری کردیم، همه‌اش به قاعده بوده. مثلاً در همین فیلم اخیر، هفتاد جلسه بیشتر فیلمبرداری نداشتیم.

گفتها: در حالیکه تولید سنگینی هم بود.

بله، بله. مثلاً در یکی از فیلمهای چند سال اخیر،که شباهت خاصی با این فیلم داشت دوستانی که در آن پروژه بودند به من گفتند که مراقب باش، آن پروژه هم قرار بود زود تمام شود ولی حدود هفت ماه طول کشید. البته این را روزهای آخر به من گفتند. می‌گفتند می‌خواستند زودتر این را بگویند، ولی می‌ترسیدند وحشت کنم. ولی خوشبختانه کار ما خیلی خوب پیش رفت. در زشت و زیبا ما فقط یک ماه اواسط کار معطل بودجه ماندیم. یعنی کار مرحلهٔ تهران که آن معبد را دکور زده بودیم، در حدود ۴۵ جلسه انجام شد. بعد که رفتیم شهرستان، تمام آن ۵۰ درصد بقیه را که لوکیشنهای متعدد بود، در بیست جلسه گرفتیم و کار در ۶۵ جلسه به پایان رسید.

گفتها: ایدهٔ اولیهٔ فیلمنامهٔ دیوانه ... کی به ذهنتان رسید؟ بلافاصله بعد از زشت و زیبا یا مدتی طول کشید؟

مفاهیم اصلی که با آنها درگیر بودم و قرار شد اینجا کمتر به آنها بپردازیم، بحث سنت و تجدد در ایران معاصر بود که می‌خواستم به آن بپردازم. اما بحث انتخاب یک قالب اجتماعی معاصر برای این بعد از زشت و زیبا اتفاق افتاد. حدود سال ۷۷ بود که حادثهٔ طلاق گرفتن همسر یکی از دوستان قطع نخاعی‌ام که روی صندلی چرخدار می‌نشسته ضربهٔ شدیدی به من زد. بعد ایده‌ای هم از جمله گابریل مارسل گرفتم که می‌گوید: عهد و پیمان مشروط نیست. اگر برای آن شرط بگذارید آن را به معامله تبدیل کرده‌اید. این استحالهٔ معاهده‌ها به معامله‌ها. به هر حال من یک نگاهی هم به زندگی داشتم به خصوص با دیدگاههای نیچه‌ای. بازی عقل و بی‌عقلی را در این فیلم داریم به عنوان یک بن‌مایه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
عکسها: محمد بابایی

گفتها: فیلمنامه را خودتان به تنهایی نوشتید؟

بله.

گفتها: کسی بود که بخواند و پیشنهادی هم بدهد برای تغییر و بازنویسی؟

بله. من سر زشت و زیبا به یک فهرست سی چهل نفره از اهل فلسفه و ادبیات فیلمنامه را دادم. همان موقع یکی از منتقدان نوشت دلیل آشفتگی فیلمنامه همین است. واقعاً آدم از برخی برخوردهای دوستان منتقد شگفتزده می‌شود. اگر فیلمنامه را به هیچکس ندهیم، می‌گویند نشسته‌اند در برج عاج و خودشان یک چیزی نوشته‌اند و عرضه کردند. اگر هم بدهیم با این همه دیدگاههای مختلف، این حرفها گفته می‌شود. ولی واقعاً وقتی فیلمنامه را به اهل ادبیات می‌دهی، بهره‌ای که باید از آن می‌گیری، بچه‌های سینما از یک زاویهٔ بصری و بچه‌های تئاتر از زاویه‌ای دراماتیک. اهل فلسفه و تفکر هم خیلی کمک می‌کنند به شما تا یک تفکر در عمق و جان اثر اجتماعی حضور داشته باشد. در این فیلم هم تقریباً همان مسیر آثار قبلی اتفاق افتاد به اضافهٔ اینکه اینجا چون از همان ابتدا ترکیب بازیگران مشخص بود، یعنی از همان زمان ابتدای کار، این چهار بازیگر اصلی را در ذهن داشتم. فقط یک فرق کوچک کرد در نسخهٔ نهایی و آن اینکه مادر یلدا در نسخهٔ اول حضوری جدی‌تر داشت که برای آن نقش مرحوم جمیله شیخی را انتخاب کرده بودیم که بعد از فوت ایشان کلاً آن نقش را حذف کردیم. یعنی تا این حد من فکر می‌کنم ظرفیت بازیگری باید وجود داشته باشد که اگر نباشد فیلم خراب می‌شود. فیلمنامه یک چیزی است و فیلم یک چیز دیگر.

گفتها: در این پروسه، فیلمنامهٔ اولیه با بازنویسی شده، چه تفاوتهایی کرد؟

تغییرات به نوعی کلی و اساسی بود. در فیلمنامهٔ اولیه به لحاظ سبک خیلی نزدیک بودیم به کار سوررئالیستی و به تدریج به این نتیجه رسیدیم

که یک مقداری به زمین نزدیک شویم و تقریباً رئالیستی کار کنیم.

گفتها: به نظرتان نتیجه کار بهتر شد یا بدتر؟ چون کارهای قبلی‌تان چندان با مخاطب عام ارتباط برقرار نکرد.

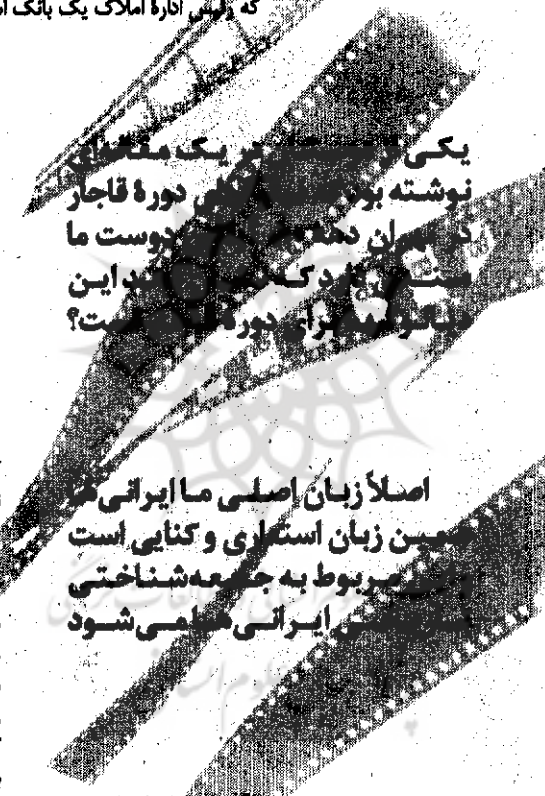
ما با خود بازیگران در یک مرحله این مشکل را داشتیم. چون شدیداً علاقه‌مند شده بودند به آن فیلمنامهٔ اولیه و مقاومتی بود برای فیلمنامه‌های بعدی. ولی من به این نتیجه رسیدم که متن اولیه نتیجه نمی‌دهد. یعنی به سرنوشت فیلمهای قبلی دچار می‌شود.

گفتها: بپردازیم به دیالوگهای فیلم. نوع گفت و گوهای میان شخصیتها در دوران جشنواره هم حرفهایی را برانگیخت. برخی معتقدند مثلاً از شاگرد یک حجره انتظار نداریم چنان حرف بزند. یا حتی از خود مستوفی که یک بازاری نزولخوار است. اصلاً چقدر از دیگران به ویژه مرحوم علی حاتمی در دیالوگ‌نویسی تاثیر پذیرفته‌اید؟ این زبان خاص را از کجا آورده‌اید؟

یکی از دوستان در یک مقاله‌ای نوشته بود که دیالوگهای دورهٔ قاجار در تهران دههٔ ۸۰. آیا این دوست ما سندی دارد که نشان دهد این دیالوگها برای دورهٔ قاجار است؟ ببینید این جوری نیست. ما یک فرهنگ مکتوبی داریم که شما وقتی نگاه می‌کنید می‌بینید تمام اینها در گذشته به قوت تمام وجود داشته. اصلاً زبان اصلی ما ایرانی‌ها همین زبان استعاری و کنایی است و این مربوط به جامعه‌شناختی تاریخی ایرانی‌ها می‌شود. به دلیل سلطه‌هایی که بر این سرزمین وجود داشته. در یک دوره‌ای حاکمیت یونانی‌ها بوده، اعراب، مغولها و بعد هم حاکمان ایرانی هم بعضاً استبدادی بودند و از سلطهٔ بیگانه اعمال می‌کردند. به هر حال این جنس ادبیات حاکم بر ماست. شما وقتی نگاه کنید می‌بینید که کمتر اثر ادبی با صراحت سخن خود را گفته باشد. زبان رمز و اشاره و کنایه زبان رسمی مجموعه آثار ادبی ماست. حالا هر کدام به یک نحوی. این به لحاظ کلی. اما به‌وقتی که ما می‌آییم یک فیلمنامه را شروع می‌کنیم و وارد جزئیات نهایی آن می‌شویم یعنی وقتی تم به یک ساختاری رسید، نقاط اوج و بحران و فرود و همهٔ اینها مشخص شده، شخصیتها شکل گرفته‌اند، تبدیل موقعیتها به یکدیگر معلوم شده تا موقعیت نهایی، الان دیالوگ چه نقشی می‌تواند ایفا کند؟ آیا وظیفهٔ دیالوگ جز این است که به تمام اجزای موجود در فیلمنامه سرویس بدهد؟ بنابراین شخصیتها در دل موقعیتها شکل می‌گیرند و دیالوگ باید در دهان همین شخصیتها بنشیند. از کوزه برون همان تراود که در اوست. اگر یک ذره پس و پیش شود، بیرون می‌زند. من مایلم برای اینکه به این پرسش پاسخ بدهیم، بیاییم و تک تک شخصیتها را تجزیه و تحلیل کنیم. دیالوگها هم الان جلو من است. من مخصوصاً فیلمنامه را به همراه خودم آورده‌ام. می‌توانیم همینطور متن فیلمنامه را باز کنیم و ببینیم مثلاً دربارهٔ یعقوب که بحثش شد، چگونه حرف می‌زند. در فیلم یعقوب که در طول شخصیت پدرخوانده‌اش مستوفی قرار گرفته، در حقیقت دارد به یک نحوی ترجمان دیگری از روش سخن گفتن او را تداعی می‌کند. البته موقعیت نمایشی یعقوب به خاطر عشق یکطرفه‌ای که نسبت به یلدا دارد با مستوفی متفاوت است. در اینجا ما یک دیالوگ غالب داریم و آن دیالوگ مستوفی است. مستوفی شخصیتی است مربوط به دوران گذشته که خودش را منطبق کرده بر دوران معاصر. یعنی سعی کرده همان نفوذ و قدرتی که از طریق یک حجره و نزولخواری در دوران گذشته داشته به دوران معاصر منتقل کند، ساخت و ساز دارد، در بندر جنس دارد، مثل موش کوری که از درون سعی می‌کند یک نظام اقتصادی را از هم بگسلد یا به نفع خود مصادره کند. یک همچین شخصیتی اگر نگاه کنید می‌بینید که اصلاً به صحبتهای دیگران توجهی نمی‌کند. حرفهای خودش را می‌زند و اصلاً توجهی ندارد که دیگران چه می‌گویند. دیالوگهای بعدی او اصلاً در پاسخ به دیالوگهای قبلی افراد نیست. بنابراین دیگران وقتی کنار او قرار می‌گیرند سعی می‌کنند گفتگویشان را به مستوفی نزدیک کنند. یعنی بتوانند با او ارتباط برقرار کنند. فراست، یلدا، روزبه و یعقوب وقتی در کنار مستوفی هستند می‌خواهند به زبان او صحبت کنند تا این ارتباط حداقل برقرار شود. اما این شخصیتها را جدا کنید از مستوفی، ببینید هر کدام جور دیگری حرف می‌زنند. زمانی که یلدا و روزبه در کنار هم هستند اصلاً آن زبان حضور ندارد. یک زبانی هست مربوط به دوران دانشجویی خودشان و بعد عشقی که ظاهراً الان به تردید رسیده یا مثلاً یک شکست ظاهری خورده. همه‌اش یک جوری بازسازی گذشته است که تا جایی روزبه این کار را انجام می‌دهد و از مرحله‌ای دیگر یلدا برمی‌گردد به سمت روزبه. دیالوگهایی که یلدا می‌گوید از همان صحنهٔ اول در دادگاه، یک جنس اگزیستانسیالیستی دارد. مثلاً فرض کنید دیالوگ ویرجینیا وولف را می‌گوید: زندگی یه کابوسه که مثل خوره روح تو می‌خوره... و یا جایی که می‌خواهد امید بدهد، شعر اخوان ثالث را می‌خواند: بیا ره‌توشه برداریم، قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم.

جنس دیالوگهایی که فراست دارد، یک مثلاً وکیل، یک شخصیت حقوقی که رئیس ادارهٔ املاک یک بانک است. ببینید در همین نسخه‌ای که ما فیلم را براساس آن ساختیم و در کنار برخی صفحات مطالب و تغییرات مورد نظر را یادداشت کرده‌ایم، همینجا نوشته‌ایم: تابلوی ادارهٔ حقوقی بانک ـ شعبهٔ املاک و مستغلات. این هم واقعاً از چیزهای عجیب بود که یکهو جوسازیهایی که بعد از فیلم صورت گرفت و سعی کردند فراست را یک مقام قضایی جلوه بدهند.

در حالیکه من حواسم هست فیلمی با یک زیربنای فلسفی را درگیر دعواهای روزمره نکنم. دعواهای بی‌ریشه‌ای که جناحهای مختلف دارند و به ما مربوط نیست. اصلاً شامن یک فیلسوف و متفکر و نه یک هنرمند به نظر من این نیست که خودش را وارد دعواهای سیاسی بکند. البته نمی‌گویم وارد سیاست نشود. به هر حال، دیالوگهای فراست را اگر نگاه کنید یک سری زمانهایی که در کنار مستوفی است، [illegible] شخصی است که مقام و موقعیت دارد، اما در مواجهه با روزبه نوع دیگری سخن می‌گوید. در مجموع، عنصر کنش در قصهٔ ما مستوفی است که بعد فراست را به ابزار خودش تبدیل می‌کند و عنصر کنش است که قصه و ماجرا را پیش می‌برد. بنابراین گفتمان عنصر کنش غالب است و آدمهای ماجرا بر اساس موقعیتها و شخصیت خودشان، دیالوگهای خودشان را می‌گویند. من یکدست بودن دیالوگها را تا آن حد قبول دارم که در یک فیلمنامهٔ خوب دیالوگها چند دست نباشند، ولی هر شخصیتی دیالوگ خاص خوش را می‌گوید. الان هم فیلمنامه جلویمان است. می‌توانیم بخوانیم و قضاوت کنیم.



گفتها: همهٔ اینها قبول. اما پاسخ منتقدان را چه می‌دهید که معتقدند جنس دیالوگها به فضا و داستان فیلم نمی‌خورد؟

آقای تقوایی جملهٔ قشنگی گفته بود چند وقت پیش به این مضمون که هنرمند واقعی و خلاق همیشه یک مقدار جلوتر است و منتقد دوست دارد با چیزی از گذشته مقایسه کند. اگر جریان انتقاد اینگونه باشد که ما همیشه باید موجوداتی افول کرده و رو به گذشته باشیم. چرا باید اصلاً مقایسه شود؟ اتفاقاً در همین مجلهٔ شما پس از جشنواره یکی دو مطلب دربارهٔ دیالوگ‌نویسی بود که عقیده داشت دیالوگها متعلق به فیلم است و هیچ ربطی به آثار آقای بیضایی و مرحوم حاتمی ندارد. برخی هم با آثار آقای کیمیایی مقایسه کرده بودند. بالاخره من نفهمیدم این فیلمنامه یک فیلمنامهٔ فاخری است به لحاظ ادبی یا عوامانه. این پارادوکسها آدم را گیج می‌کند و آدم نمی‌داند که باید به

کدام‌شان پاسخ بدهد. اما من فکر می‌کنم ما کلاً در فیلمنامه‌های سینمای ایران ضعف ادبی داریم. یعنی آن نسلی که یک ریشه‌های عمیق‌تر و قوی‌تر ادبی داشتند، الان دیگر در سینمای ما حضور ندارند. یک زمانی غلامحسین ساعدی برای آثار مهرجویی فیلمنامه می‌نوشت یا به همراهی هم می‌نوشتند. یا آقای گلشیری برای آقای فرمان‌آرا. الان ظاهراً دیگر چنین چیزهایی نیست. اما ما چرا باید از گذشتهٔ فرهنگی خودمان گسست داشته باشیم و برای هر اثری یک انگ بچسبانیم. مرحوم علی حاتمی در آثارش با وجودی که به ستایش سنت می‌پرداخت، در عین حال گوشه‌هایی از تجددگرایی معاصر را به شکل زیبایی عرضه می‌کرد. همینجا مشخص می‌شود که من و ایشان از لحاظ فکری و فلسفی قرابت چندانی نداریم. پس چطور می‌توانم بیایم و دیالوگهایم را از او وام بگیرم؟

گفتها: برگردیم به شخصیتها. گفتید برای یلدا و روزبه ما به ازای بیرونی داشتید و از عالم واقع وام گرفته‌اید. برای خلق مستوفی و فراست و یعقوب چه مراحلی را طی کردید؟

عرض کردم، وقتی که ما به یک تمی می‌رسیم، این تم ما را وادار می‌کند تا در بطن داستان همه آنها را در قالب شخصیتها و موقعیتها نشان بدهیم. بحرانی که برای یلدا قرار دادم، دقیقاً مثل فروکش‌کردن هیجانات سنت و قرار گرفتن در بحران تجدد است. دیالوگهایی که می‌گوید در همین ارتباط است. اما حالا شخصیتهایی که دارند به یک نحوی بحران تجدد را در ایران دامن می‌زنند، به طور مشخص من این دو را به عنوان عناصر کنش انتخاب کردم که دو قطبِ مستوفی است. مستوفی عموی ناتنی یلدا است که درباره ناتنی‌بودن او هم نظر داشتم، کسی که آن نسبت حقیقی و واقعی را با پدر یلدا که به اصطلاح به نوعی سمبل فرهنگ و گذشته ما هست، ندارد. تعارض را در طول فیلم می‌دهد، ولی واقعاً کینه‌ای نسبتی ندارد. کما اینکه دارد به تمامی مشکلات که در کنارش هست به صورت یک تماشاگر نگاه می‌کند، حتی به خود یلدا. موقعیت نمایشی اولیه مستوفی، به دلیل حضوری که به تدریج روزبه دارد در اجتماع پیدا می‌کند، موقعیت نمایشی دستیابی است. یعنی کسی دارد چیزی را از دست می‌دهد ولی می‌خواهد آن را حفظ کند و از دست ندهد. موقعیت دوم حرکت مستوفی را می‌توان به نوعی آدم‌ربایی دانست. یعنی جدا کردن این زن از گذشته و بعد قراردادن او به عنوان یک دام برای فراست. موقعیت فراست جاه‌طلبی است در آن مقام خودش. بلافاصله در اثر طرح و توطئه‌ای که مستوفی ریخته، تبدیل به موقعیت نمایشی عشق به دشمن می‌شود و در نهایت وضعیت نمایشی همه چیز فدای هوس. اصلاً من به چه سئوالی قرار بود پاسخ بدهم؟

گفتها: شخصیتها را از کجا آوردید؟

آهان ببینید، فراست وقتی که در این شرایط قرار می‌گیرد، دیگر نمی‌تواند براساس آن تعریف شخصی ثابت خودش که شخصی سنتی بوده با یک عقل کل‌نگر پیش برود، بنابراین آن چیزی که دارد بحران تجدد ما را دامن می‌زند، یک بخشی از آن از ناحیه تحویل و تحول در شخصیتهاست که اتفاق می‌افتد. من جاهایی هم در دیالوگها به لحاظ حوادث اینها را اشاره کردم. اگر یادتان باشد در فیلم جایی هست که مدارکی که به سختی آصف و روزبه جمع‌آوری کرده‌اند، به سرقت می‌رود. روزبه دچار تشنج می‌شود و آصف او را از پشت می‌گیرد و می‌گوید: مدارک گم شده، حقیقت که گم نشده. دیالوگی که روزبه می‌گوید شاید اشاره به پرونده‌های پراکنده‌ای باشد که جمع و جور شده و حالا به سرقت رفته اما با یک بن‌مایه فلسفی دارد؛ می‌گوید: حقیقت گم نشده، تکه‌تکه شده به اسم معرفت افتاده دست یک مشت آدم بی‌معرفت. برای این فیلم من از دیدگاه فوکو و بحث دیوانگی و بی‌عقلی خیلی استفاده کردم. شکل‌گیری شخصیتهای ما هم بر اساس زیربناهای فکری و فلسفی در اندیشه‌های دکارت و فوکو بوده. ببینید آقا، هیچ کاری‌اش نمی‌شود کرد. گربه را هر جور بیندازی چهار پنجولی می‌آید روی زمین. ما فیلم اجتماعی هم بخواهیم بسازیم، چون اینها در آدم وجود دارد و ما شب روز با اینها سر و کار داریم، یک جوری خودش را نشان می‌دهد. به هر حال اینها چیزهایی بوده که شکل داده این شخصیتها را و من به هر حال سعی کردم در گیر و دار این تبدیل موقعیتها، حرفم را بزنم. مخلص کلام اینکه روزبه که سمبل یک امر قدسی است و آن سنت، از یک اسطوره خفته در جریان قصه می‌آید وارد عرصه اجتماع می‌شود، پرچم عدالتخواهی اجتماعی را می‌گیرد دستش و تردید یلدا با تماشای اسطوره زنده به یقین تبدیل می‌شود. شخصیت آصف کاملاً در طول شخصیت روزبه است. هیچ موقعیت نمایشی خاصی ندارد، ولی شخصیت یعقوب علیرغم اینکه در طول شخصیت مستوفی است، خودش یک موقعیت نمایشی ویژه هم دارد، به دلیل عشقی که به یلدا پیدا کرده.

گفتها: شخصیت آصف از ابتدا در قصه بود یا بعداً اضافه شد؟

نه، آصف از اول بود.

گفتها: شخصیتی نداشتید که در طول فیلمنامه شکل گرفته باشد؟

نه، نه. فقط یک مقدار تغییرات کرد. عرض کردم. مثلاً بخشی از ویژگیهای شخصیت آقای نصیریان که به یک عنوان یهودای قصه ماست، در نسخه اول در شخصیت مادر یلدا بود و این برادرش بود، یعنی دایی یلدا. او وکیل خانوادگی بود که به همراه مادر یک طیفی می‌شدند مقابل پدر به عنوان سمبل تاریخ و فرهنگ. در نسخه اول، پدر یلدا استاد روزبه بود که در اثر همین رابطه با پدر با یلدا آشنا می‌شود و ازدواج می‌کند و از یک جاهایی فیلم می‌رفت در مایه‌های سوررئالیستی. با فوت مرحوم جمیله شیخی من آن نگاه را کنار گذاشتم و شروع کردم به بازنویسی فیلمنامه البته با بازخوردهایی که داشتم. بازخوردهای اولیه‌ام همانی بود که من می‌گفت که باید از آن فضای سوررئالیستی بیرون بیایم و به زمین نزدیک بشوم. الان هم احساس می‌کنم که اگر قرار باشد ما زنده باشیم و باز بخواهیم فیلم بسازیم، اشکالی ندارد اینقدر ژانرهایمان متفاوت باشد. از یک کار سوررئالیستی برسیم به یک کار اجتماعی یا تاریخی. اصلاً من خیلی دوست دارم کار بعدی‌ام طنز باشد. می‌دانید که طنز زیربنای فلسفی‌اش از بقیه ژانرها بالاتر است. اکثر رساله‌های دکتری فیلسوفان بزرگ دنیا درباره طنز است. همه درباره طنز اظهار نظر کردند. من یک مجموعه غنی در دوران دانشجویی جمع کردم درباره طنز. شاید فرصتی دست داد و ما یک کاری هم در زمینه طنز کردیم.

گفتها: نقش بازیگران در تغییر فیلمنامه و یا احتمالاً تغییر برخی از دیالوگها تا چه حد بود؟

من الان به آن صورت چیزی در ذهنم نمی‌آید که مثلاً دیالوگ خاصی تغییر کرده یا بحثی درباره تکوین شخصیتها بوده باشد که برایتان نقل کنم. ولی صد در صد مؤثر بودند. یعنی ما حتی تا نحوه گویش خود آقای انتظامی مدتها با هم صحبت می‌کردیم. حتی درباره جنس صدا بحث داشتیم. می‌بینید که صدای ایشان در این فیلم مقداری با صدای واقعی‌شان فرق می‌کند. صدا یک جوری می‌پیچد در حنجره و بینی ایشان و بعد ادا می‌شود. گاهی وقتها آدم احساس می‌کند که ایشان با لب حرف نمی‌زند و با بینی صحبت می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مثلاً درباره نحوه راه رفتن روزبه. در نسخه اولیه در اکثر سکانسها روزبه روی صندلی چرخدار است، ولی ما به این نتیجه رسیدیم که ایشان اصلاً ببرد بیرون از روی صندلی چرخدار. با اینحال باز مواردی اتفاق می‌افتد که مثلاً برای گرفتن آن سکانس گورستان خودروها، آقای انتظامی می‌گفت به نظر من بهتر است روزبه روی صندلی بیاید. خوب طبیعی است که فشار صحنه در این حالت به روی آقای پرستویی می‌افتد. ولی به لحاظ تصویری در آن صحنه‌ای که می‌خواهد سیلی بزند به صورت آن مرد چاقو به دست، خیلی زیبا از آب در می‌آمد. آن پرشی که از روی صندلی می‌کرد، اگر از روی زمین می‌خواست چنین کاری بکند مشکل می‌شد. البته در ذهن داشتم که این صحنه را به صورت تصویر آهسته بگیرم. به نظرم هم اوج غربتش بود و هم اوج پهلوانی‌اش.

فصلها: تناقضهای موجود در شخصیت روزبه را چطور توجیه می‌کنید؟

روزبه در ابتدا به حدی بیمار است که حتی نمی‌تواند درست حرف بزند و روی صندلی چرخدار است ولی به یکباره بر می‌خیزد و مثل یک پلیس کار کشته و فرمانده جنگی عمل می‌کند.

روزبه در ابتدا محکوم به مرگ روی تخت بیمارستان است، اما در همان فضای دادگاه وقتی احساس می‌کند در جایگاه محکوم نیست، بخش عوض می‌شود و همانجا ما می‌بینیم که بخش زیادی از این تیکهای عصبی از میان رفته. وقتی این آدم خودش است و در مقام قهرمان می‌خواهد وظیفه‌اش را انجام بدهد و در چارچوب مقیداتی که ما برایش قرار داده‌ایم اسیر نیست، می‌بینیم که حالت عادی دارد. در طول فیلم چند جا هست که دچار تیکهای عصبی می‌شود که بعضی از اینها را ما در همان تدوین جشنواره‌ای و نه به عنوان اصلاحیه درآوردیم. اینها هم معمولاً در انتهای سکانسهایی بود که او ضربه می‌خورد. ولی ما ترجیح دادیم که این صحنه‌ها را حذف کنیم در تدوین. این را هم همینجا خدمتتان بگویم که هیچ کس از دوستان فکر نمی‌کرد این حجم از دیالوگ و تصویر و اینها را بتوان در یک فیلم صد و پنج شش دقیقه‌ای جمع کرد و یک کار تدوین کلاسیک روی فیلم انجام شد توی این چهار پنج ماه. من به شدت تشکر می‌کنم از کار خوب آقای خرقه‌پوش و بیشتر از آن تشکر می‌کنم از حوصله‌اش. چون برای هر کات‌زدن باید حدود نیم ساعت با من بحث فلسفی می‌کرد، برای چهار تا فریم این طرفتر یا آنطرفتر کات‌زدن و ما کار خاصی در زمینه نشان‌دادن آن زیربناهای فکری و فلسفی در مرحله تدوین انجام دادیم. درباره بازی پرویز پرستویی هم اینها بود. سکانسی داشتیم که اصلاً در فیلم قرار ندادیم. سکانس عروسی یلدا و یعقوب. قبلش آنجایی که آصف و روزبه به دنبال پیداکردن پرونده هستند، روزبه از روی نردبان می‌افتد و پای مصنوعی‌اش کلاً آسیب می‌بیند. چند جا هم اشاره می‌شود که "می‌تونی روی پات وایسی؟" که در ارتباط با همان ماجراست. پس روزبه گاهی روی صندلی است و گاهی سرپا. جایی که آن ضربه به سرش می‌خورد، دیگر حیات انسانی‌اش را از دست داده و تبدیل به یک موجود نباتی شده. درست مثل اتفاقی که در پایان پرواز بر فراز آشیانه فاخته میلوش فورمن برای مک‌مورفی رخ می‌دهد. یعنی اسطوره‌ای که می‌تواند منشاء حرکت و جنبش برای دیگران باشد، از پا می‌افتد و به همین دلیل سرخپوست فیلم تصمیم می‌گیرد او را حذف کند تا این اسطوره همچنان در ذهن مردم به همان حالت قبل باقی بماند. شاید هم ما می‌توانستیم تغییر روزبه را با حرکت دیزالو نرمتری دنبال کنیم. ولی من احساس کردم فاصله‌ای که افتاده و تیتراژ پخش می‌شود، این فاصله زمانی را به خوبی منتقل کند. چون یلدا آنجا هم طلاق گرفته و اینجا می‌خواهد ازدواج کند. طبیعی است که باید حداقل سه ماهی از ماجرا گذشته باشد. روزبه هم چون در بیرون و در اجتماع نفس می‌کشد، باید تیکهای عصبی‌اش را از دست داده باشد، منطق ما این بود. حالا اگر خوب درنیامده، من به عهده می‌گیرم و ربطی به بازی آقای پرستویی ندارد.

فصلها: اصلاً چرا دیوانه‌ای از قفس پرید؟

اصل تم و قصه ما بحران هویت بود در گیر و دار تجدد و سنت. چیزی که ما را تهدید می‌کرد افول از آن عقل الهی به این عقل خودبنیاد بود. به واسطه شبی بحرانی که برای قهرمان قصه‌مان پیش می‌آمد، عنوان فیلم را در ابتدا **شب یلدا** گذاشتیم. ما یکی دو سال این فیلمنامه را در اختیار هر کسی قرار می‌دادیم عنوانش **شب یلدا** بود. زمانی که خواستیم پروانه نمایش بگیریم، به ما گفتند که فیلم آقای پوراحمد با همین عنوان پروانه نمایش گرفته. شما هم می‌دانید که به یکباره می‌گویند آقا جلسه پروانه نمایش امروز است و اگر نرسید کارتان عقب می‌افتد و اینها. دو دیدگاه داشتیم، یکی اینکه روی شخصیت آقای نصیریان یا همان فراسته عنوان **یهودا** را انتخاب کنیم برای قصه که دیدیم باز این ادبیات شاید برای مردم ناآشنا باشد به همان مفاهیمی که ما به لحاظ فلسفی و تاریخی دنبال می‌کنیم دور باشد از ذهن. بعد تصمیم گرفتیم که فعلاً با اسم **دیوانه‌ای از قفس پرید** جلو برویم که اسم دهان‌پرکنی هم هست. بعدها به دلیل تکرار زیاد و جاافتادن در میان دیگران، دیگر اصلاً جای بازپس‌گیری و تجدید نظر را از ما گرفت. یعنی یکجوری تمرکز یافت روی شخصیت روزبه و او را به عنوان محور قصه تعیین کرد. این اسم هم اوریجینال است، جون فیلم میلوش فورمن **پرواز بر فراز آشیانه فاخته** است.

فصلها: حالا قهرمان داستان ما یلداست یا روزبه؟

قصه ما همین چهار پنج شخصیت اصلی را دارد و نمی‌توان دقیقاً گفت که کدام شخصیت اصلی و قهرمان است. مستوفی و فراست عناصر کنش داستان هستند و روزبه و یلدا قهرمانان ماجرا. با این حال اگر بخواهیم حساب کنیم، چون تمامی عوامل بر محور دگرگونی یلدا اتفاق می‌افتد پس او قهرمان داستان محسوب می‌شود.

فصلها: با بازیگرانتان تمرین هم می‌کردید؟

بله. اگر به عقبه کاری من نگاه کنید می‌بینید که چه در زمان حضور در تلویزیون و چه در دو کار قبلی از بازیگران تئاتری استفاده کرده‌ام. بنابراین اساس کار من همیشه بر تمرین استوار است: روخوانی، تمرین، تمرینهای قبل از کار، تمرینهای حین کار. به هر حال در این دیالوگها گاهی وقتها لهجه اگر ذره‌ای جابجا شود، معانی کلاً تغییر می‌کند. واقعاً اگر این تمرینها صورت نگیرد و شما این شخصیتهای خیالی را در بطن شخصیتهای واقعی نکارید،مشکل عمده بازیگری سینمای ایران بروز می‌کند. البته مشکل از نظر کارگردانی است نه بازیگری. مثلاً وقتی کار یک کمدین مطرح را در یک مجموعه تلویزیونی با کارهای او در سینما مقایسه می‌کنید، ظرفیت او را همه می‌دانند، اما ایراد از ظرفیت کار و کارگردان است. به هر حال بازیگر نگاه می‌کند ببیند کارگردان چند مرده حلاج است، چقدر سختگیری می‌کند، چقدر مقید است به میزانسنها. به نحوه گویش‌ها. تمام اینها مؤثر است. من چون با فیلمنامه آهنین کار می‌کنم و دکوپاژ و استوری‌بورد و همه چیز از قبل مشخص است و پیش از شروع کار هر کس بخواهد از عوامل در اختیارش قرار می‌دهم، یک ذره بخواهد پس و پیش بشود نمی‌توانم کار بکنم. یعنی مشکل است. بازیگر باید عادت کند که در آن محدوده مشخص‌شده به لحاظ میزانسن، به لحاظ حس، به لحاظ تقطیع نماها خلاقیت خودش را بروز بدهد. اگر قرار باشد بازیگر هر طور که دلش می‌خواهد رفتار کند، معلوم می‌شود که اثر تا لیفی

بازیگر نگاه می‌کند ببیند کارگردان چند مرده حلاج است، چقدر سختگیری می‌کند، چقدر مقید است به میزانسنها. به نحوه گویش‌ها. تمام اینها مؤثر است. من چون با فیلمنامه آهنین کار می‌کنم و دکوپاژ و استوری‌بورد و همه چیز از قبل مشخص است و پیش از شروع کار هر کس بخواهد از عوامل در اختیارش قرار می‌دهم، یک ذره بخواهد پس و پیش بشود نمی‌توانم کار بکنم. یعنی مشکل است. بازیگر باید عادت کند که در آن محدوده مشخص‌شده به لحاظ میزانسن، به لحاظ حس، به لحاظ تقطیع نماها خلاقیت خودش را بروز بدهد

در کار نیست. ولی وقتی شما چیزی در ذهنتان شکل گرفته و این وسط موردی اتفاق می‌افتد، می‌فهمید که بر آن نقطه نهایی موعود نخواهید رسید. این است که باید دقیقاً در مسیر همان منحنی رسم‌شده حرکت کنید. خوشبختانه ما در این کار مشکل چندانی با بازیگران نداشتیم، فهم بالای بازیگری، نظم تئاتری. البته سبکهای مختلف داشتیم که از این جهت هماهنگی اینها و ایجاد هارمونی کار اصلی ما بود. در فیلم آقایان نصیریان و انتظامی از ابتدا تا انتها رو در روی هم بودند و تقابل دو سبک ممکن بود مشکلاتی ایجاد کند. ایجاد این هارمونی وظیفه کارگردان است و کار بسیار دشواری بود که انجام شد. ولی عرض می‌کنم فهم بالای بازیگری، توانایی بالا، حتی خانم کریمی که سابقه کار تئاتری نداشت، از هوش و ذکاوت خیلی بالایی برخوردار است و این هوش و ذکاوت کمبود تجربه تئاتری را جبران می‌کرد. به هر حال من اصلاً نمی‌توانم تصور کنم روزی یک فیلم بسازم، حتی پنج دقیقه‌ای، که یک نابازیگر در آن باشد. اصلاً بلد نیستم و باید حتماً از این پتانسیل استفاده کنم و آن را تبدیل کنم به یک فعلیت. یعنی من می‌توانم یک قوه‌ای را به فعل برسانم. اما نمی‌توانم مثل خداوند خالق باشم و یک فعلیتی را از ابتدا بدون قوه ایجاد کنم. زنده باد آقای کیارستمی و دیگران که به این شکل کار می‌کنند، یعنی واقعاً بازیگرسازی می‌کنند و هنر بزرگی است.

شهاب حالا موافق استفاده از نابازیگران هستید یا مخالف؟

من تقدیس می‌کنم. یعنی کسی که یک چیزی را ندارد یا بلد نیست، آن را در وجود دیگران تقدیس می‌کند.

شهاب حالا یک بار امتحان کنید.

فکر نمی‌کنم بتوانم. همین بچه‌ای که آوردم با لهجه یزدی یک چیزی بگوید. بسیار ناراضی‌ام از آن سکانس، نتوانستم این کار را بکنم.

شهاب خوب سکانس را در می‌آوردید.

ما باید یک کارگردان می‌آوردیم که آن را دربیاورد!

شهاب برداشت‌های متعدد هم داشتید؟

بله. ما یک سکانسی داریم که به نظر من اوج بازیگری در مجموعه کارنامه بازیگری آقای پرستویی است. همان سکانسی که مدارک گمشده. ایشان در یک پلان حدود دو صفحه‌ای دیالوگ دارد که من صلاح نمی‌دانستم اینجا کات بزنم و می‌خواستم در یک پلان بگیرم. این را ما در حدود چهارده برداشت از یک زاویه گرفتیم، زاویه‌ای که همسطح پرستویی بود و دوربین با او حرکت می‌کرد و او میزانسن خودش را می‌داد بر اساس حس و حالی که داشت و تصویری از بحران هویت امروز عرضه می‌کرد. در آن دیالوگها هیچ ضرب‌المثل و کنایه‌ای هم نیست. دیالوگهای اصیلی که نوشتیم منتهی با همان سبک. کاش دوستان درباره آن دیالوگها یک چیزهایی می‌نوشتند. خوب واقعاً حیف است. من گاهی می‌گویم این ضرب‌المثل‌ها نتیجه یک تاریخ است. اگر صفحاتی از یک فیلمنامه بتواند پا به پای آنها بیاید واقعاً معلوم می‌شود کار شده به لحاظ ادبی. البته دوستان ادیب تقدیر کردند از من ولی بر و بچه‌های سینما یک مقدار کم لطفی کردند واقعاً در این بخش. یک دوربین دیگر هم بالا قرار دارد که نشان می‌دهد این انسان مقهور این شرایط است. در حالی که دوربین اول کمک می‌کرد ما به این شرایط متزلزل اجتماعی و بحران هویت نزدیک شویم. ما چهارده بار این صحنه را صبح گرفتیم و چهارده بار بعد از ظهر و آقای پرستویی در تمام بیست و هشت بار هم خندید و هم گریست. منتهی چون این در لانگ شات است یک مقدار با فرم نورپردازی ما که نمی‌خواستیم در انجا از رنگهای تاریک و سرد حاکم بر کل فیلم فاصله بگیریم، شاید بازی در صورتش چندان نمود نداشته باشد. ولی به نظرم بازی فوق‌العاده درخشانی است که هم اینها را گفت و هم دو حس متضاد را بروز داد.

شهاب اصلاحات یا تغییرات اجباری فیلم در چه جاهایی بود؟

ما وقتی با مدیریت فرهنگی موجود که از طریق تلویزیون و ارشاد اعمال می‌شود گفت و گو کردیم، به نظر می‌رسد صلاحدیدهایی هست که ممکن است گاهی یک هنرمند آنها را لحاظ نکند. من هم بخصوص با این سوء تعبیرهایی که اتفاق افتاده بود، پذیرفتم. به عنوان مثال در پایان قصه وقتی یلدا اسلحه را بر پیشانی روزبه می‌گذارد و بعد ما صدای شلیک را در بیرون می‌شنویم، قبل از آن می‌گوید من می‌خواهم یک شلیک به سمت فکر پلید تو بکنم به فراست، یعنی با همین صراحت. این از آن جاهایی است که من به ضعف دیالوگ‌نویسی خودم اشاره دارم. ولی مجبور بودم یک جاهایی صریح حرف بزنم که یعنی آقا این شلیک نه به سمت یلدا است و نه به سمت روزبه. بلکه به سوی خرد خودبنیادی است که حالا فهمیده ریشه بحران معاصر است. این صریحاً حرفش را می‌زند و من هم پذیرفته‌ام که ضعف دیالوگ‌نویسی من بوده که باعث سوء تعبیر و سوء تفاهم شده. می‌گفتند چرا یلدا به یک امر قدسی شلیک می‌کند. در حالی که قبلاً به پای همین امر قدسی تیمم کرده، پس چطور می‌تواند به آن شلیک کند؟ من هم مجبورم به عنوان فیلمسازی که در این جامعه زندگی می‌کند به نوع افکاری که غلبه دارد و حتماً در آن سطح فلسفی و فکری خاص نیست احترام بگذارم. حتی آن نهایتش که مثلاً دوربین روی شهر می‌گردد و یک نمایی از بحران هویت امروز در قالب این معماری و دود و دم اشاره می‌دهد که به نظر می‌رسید می‌خواهیم به یک نگاه نهیلیستی دامن بزنیم. در حالی که من گفته‌ام نهیلیسم برای دوران پس از مدرنیته است و ما اصلاً نهیلیسمی اینجا نداریم. مگر اینکه افرادی مثل یلدا بخواهند شخصاً جنسی از آن را تجربه بکنند. پایان به نظر من درست است که صدای گریه بچه را می‌شنویم که هم به معنای تولد دوباره یلداست، هم به نتیجه رسیدن پیوند این دو نفر. ولی می‌گفتند پایان تلخ است و فکری نهیلیستی است. البته نمی‌توان یک امر عاطفی را با مضمون فلسفی خلط کرد. این است که من خودم آرای مدیریت فرهنگی را پذیرفتم، صلاحدیدهای افکار عمومی را لحاظ کردیم و این اصلاحات را انجام دادیم. ولی به لحاظ فلسفی آن چیزی که اتفاق می‌افتد درست است. البته ما چون تفکر فلسفه اجتماعی‌مان هم ترجمه است، به ناچار پست‌مدرن هستیم و نه سنت‌گرا. ولی سنت را به عنوان یک امر قدسی چیزی می‌دانیم که دوباره باید احیا شود. چون ریشه‌های هویت یک جامعه است.

شهاب پس به همین دلیل در آخر صدای اذان را می‌شنویم؟

ما در جمع‌بندی جدید به این نتیجه رسیدیم که با وجودی که ندای سنت را در گریه بچه داشتیم، یک جوری این را به کل نگاهمان تعمیم بدهیم بر فراز شهر. در حالی که من می‌خواستم نشان دهم بحران هویت فعلی نتیجه پلورالیزم معرفتی ما در دوران دویست‌ساله اخیر تجددگرایی نوین است.

شهاب تدوین چقدر زمان برد؟ خودتان هم سر میز تدوین بودید؟

ما حدود یک ماه انتخاب برداشت می‌کردیم با همان بحثها. شاید تقریباً حدود سه فاین کات داشتیم. فکر می‌کنم خیلی برای آقای خرقه‌پوش خسته‌کننده شد. در تدوین نه تنها یک جمع جبری میان نماهاست، بلکه دمیدن روح هم هست و من همیشه نگران بودم که نکند این روح، یک روح غیرفلسفی باشد. ولی آقای خرقه‌پوش چون تحصیلات ادبی دارد و با شکسپیر و نمایشنامه‌نویسان بزرگ آشناست و مطالعه خوبی دارد، ارتباط مناسبی با

هم برقرار کردیم. البته این ارتباط با همه اجزای فیلم بود. برخی در این مجموعه سمت استادی من را داشتند. مثل آقای انتظامی و آقای نصیریان. تیغ از همان مرحله اول در دست کارگردان است و تا مرحله تدوین هم وجود دارد. الان خیلی از کارگردانها به این نتیجه رسیده‌اند که خودشان تدوین بکنند. چون احساس می‌کنند بر اساس قواعد تدوین دو پلان به درستی با هم ترکیب می‌شوند اما به نظر می‌رسد یک روح دیگری دارد دمیده می‌شود.

گفتگو با این حجم از موسیقی موافق بودید؟

علیرغم وقت کمی که داشتم، صحبتهای بسیار مفصلی کردیم با آقای انتظامی و ایشان خیلی تلاش کرد ذهنیت خودش را از یک اثر ملودرام به یک اثر حداقل نیمه‌فلسفی نزدیک کند و به نظر من موفق شد و کار فوق‌العاده‌ای را در یک زمان کوتاه انجام داد. من از همینجا از همسر ایشان تشکر می‌کنم. چون خانم صدر سالک اهل فلسفه است و دوره‌ای در دانشکده الهیات بوده، واقعاً کمک کرد ایشان تا من و آقای انتظامی در یک فرصت کوتاه به دیدگاه‌های مشترکی برسیم. می‌بینید که کار آقای انتظامی در این فیلم با مجموعه آثار ایشان متفاوت است.

گفتگو آقای مجید انتظامی فیلمنامه را خواند یا نسخه نهایی فیلم را دید؟

فیلم آماده بود و فیلمنامه را خدمت ایشان دادیم. البته قبل از آن با پدرشان آقای انتظامی هم صحبت کرده بود و در جریان کار قرار داشت. من خودم هم طرحی داشتم که در اختیار ایشان گذاشتم. ما به ازای هر کدام از این شخصیتها را در یک سازی دیدم. با ایشان در میان گذاشتم که آقای انتظامی یک موردش را تصحیح کرد. مثلاً برای آقای انتظامی پدر ما آکاردئون را دیده بودیم. برای یلدا نی، برای روزبه ساز تخصصی آقای انتظامی به نام ابوا، برای فراست ساکسیفون. سازهایی که بازگوکننده ما به ازای فلسفی این شخصیتها بودند و البته سویه اجتماعی و عاطفی. برای همین از همان اول می‌بینید که مثلاً جلوی هر کدام از شخصیتها وارد داستان می‌شوند ساز هم با آنها همراهی می‌کند. گرچه این اصلی ترکیب اینها بود که چون من تخصصی در زمینه موسیقی ندارم، آنچه شنیدید شاهکار خود ایشان بود و خلاقیت‌شان.

گفتگو اجازه گرفتن آقای انتظامی برای شما چه حسی داشت، در همان مراسم اختتامیه؟

من از این ناراحت بودم که امسال تعداد جوایز فنی به دو جایزه رسیده بود. فکر می‌کنم آقای آلادپوش کار بسیار درخشانی در زمینه نور کرده. من ابتدا در ذهن داشتم بحران هویت را با شرایط متزلزل دوربین نشان دهم. اما هر چقدر گشتیم در ایران استیدی‌کمی که بتواند دوربین ۳۵ میلیمتری را حمل کند پیدا نکردیم. بعد با آقای آلادپوش به توافق رسیدیم که زحمت را به رنگ و نور منتقل کنیم. آقای رامین‌فر هم در زمینه انتخاب رنگهای مختلف و دکورها بسیار کمک کرد به ما. اول احساس بدی داشتم که این جوایز را برداشته‌اند ولی همین که موسیقی انتظامی و بازیگری کریمی در مجموعه کار دیده شد، بسیار خوشحال شدم. من هنوز هم تاءکید دارم که بازی آقای علی نصیریان در این فیلم یکی از درخشانترین بازیهاست. آقای انتظامی بازی بسیار متفاوتی نسبت به کارهای قبلی‌اش ارایه داد. آقای پرستویی بازی کاملاً متفاوتی از نقشهای قبلی‌اش ایفا کرده است.

آقای [illegible] بسیار درخشانی در زمینه نور [illegible] رامین‌فر هم در زمینه [illegible] رنگهای مختلف [illegible] بسیار [illegible] به ما. اول [illegible] داشتم [illegible] جوایز را برداشته‌اند ولی همین که موسیقی انتظامی و بازیگری کریمی در [illegible] کار دیده شد، بسیار خوشحال [illegible] من هنوز هم تاءکید دارم که بازی [illegible] علی نصیریان در این فیلم یکی از درخشانترین بازیهاست. آقای انتظامی بازی بسیار متفاوتی نسبت به کارهای قبلی‌اش ارایه داد. آقای پرستویی بازی کاملاً متفاوتی از نقشهای قبلی‌اش ایفا کرده است.

بازی خرد و جنون. فراست در نهایت به عقل نامعقول می‌رسد و روزبه به بی‌عقلی معقول این سیر فلسفی را روزبه به ما نشان می‌دهد و این خیلی متفاوت از نقش یک رزمنده است. من این گله را از فیلم هبوط هم داشتم. در آن فیلم آقای ارجمند واقعاً رنج کشید. آدمی بود که روی صندلی می‌نشست و از منفی بی‌نهایت تا مثبت بی‌نهایت را سیر می‌کرد و همه اینها را ما در نگاه ایشان می‌دیدیم. منتهی چون کلیت فیلم دیده نشد، اجزا هم به چشم نیامد. من کیف می‌کنم وقتی کسی جایزه می‌گیرد، مخصوصاً فیلم خودم!

گفتگو چند سال دارید؟

تقریباً نزدیک نیم قرن. چهل و سه یا چهار.

گفتگو سه فیلم برای یک فیلمساز چهل و چند ساله کم نیست به نظر شما؟

چرا، ولی کار اگر کار خوبی باشد کم نیست. گاهی وقتها کمیت کمک می‌کند به کیفیت. کار نیکو کردن از پر کردن است. بضاعت ما همین است.

گفتگو راضی هستید از این سه کارتان؟

من یک قدری گول چیزهای دیگر را خوردم. یعنی اصلاً قصد جدی برای ورود به عرصه سینما را نداشتم. چون احساس می‌کردم بچه‌هایی که آمدند این بار را به دوش می‌کشند. وقتی کارهای اولیه یکی از دوستان را می‌دیدم فکر می‌کردم این مسیر به خلق یک برسون دیگر ختم می‌شود و نمی‌دانستم که یک سیر دیگری رخ می‌دهد. این شد که یک روز وقتی دیدم این عرصه خالی است، گفتم که به صورت جدی وارد کار شوم. یعنی واقعاً عرصه سینمای فلسفی ما خالی است. من این سئوال را گاهی از خودم می‌کنم که چرا در دوران گذشته فیلمی مثل گاو تولید می‌شود و حتی خود آن کارگردان نمی‌تواند این کار را دوباره تکرار کند. گاو از نظر فلسفی فیلم بسیار محکم و درستی است. در بعد انقلاب کسانی بار سینمای فلسفی را به دوش گرفتند که توانش را نداشتند و یک جایی کار را منتفی کردند.

گفتگو و برای آینده؟

طرحی دارم که اصلاً نتوانسته‌ام رویش کار کنم. یک سری موقعیت و شخصیت دارم که هنوز به جمع‌بندی نهایی‌شان نرسیده‌ام. به محض اینکه به یک سیناپس اولیه برسم، هم به بخش خصوصی و هم دولتی عرضه می‌کنم که هر که مایل بود سرمایه‌گذاری کند، بلافاصله می‌نشینم برای نوشتن فیلمنامه و مراحل بعدی.

گفتگو تعلق خاطر فکری‌تان را کنار گذارید، به فیلم خودتان چه نمره‌ای می‌دهید؟

تعلق خاطر فکری و غیرفکری‌ام را کنار می‌گذاشتم، کارهای بزرگتری می‌کردم. اما گذشته از اینها، نمره دادن کار منتقدان است و به نمره‌هایی که هم شما می‌دهید اصلاً حساس نیستم. فقط چند چیز اذیتم می‌کند. حرفهایی که گاهی وقتها به لحاظ ظاهر زیبا هست، ولی حداقل برای ما که تا حدی طلبه مقوله فکر و اندیشه هستیم سنگین است. مثل مثلاً همین که می‌گویند دیالوگ برای دوره قاجار است. شما چه سندی دارید که ثابت کند ضرب‌المثل تو دریا ماهی ماهی را می‌خورد، مرغ ماهی‌خوار از بیرون می‌آید هر دو را می‌خورد برای دوره قاجار است. یا مثلاً فرض کنید من فیلمنامه‌ای به اسم موضیه می‌نویسم در مایه‌های کارهای نئورئالیستی امروز. شخصیتی واقعی دارد که داستان زندگی‌اش را نوشتم. بعد این فیلمنامه را در اختیار دوستانی قرار دادیم که آنها فیلمی ساختند در ژانر اعتیاد و مواد مخدر که اصلاً یک واوش برای من نیست. ولی مثلاً دوستان یک مجله‌ای به من فحش می‌دهند. کاشکی یک چیزی هم به فیلمساز می‌گفتند. آقا فیلمنامه‌ای که هیچ چیزش برای من نیست، می‌گویند آهان، نگاه کنید، این همان فیلسوفچه است، ببینید چه چیزی نوشته. اینها اذیت‌کننده است. ولی اثر هنری ساخته می‌شود تا در مرحله بعد منتقد وارد عرصه بشود. اوست که جریان فرهنگ را پیش می‌برد.

اوست که با نقد صحیح جریان فرهنگ را زنده نگه می‌دارد. ولی خوب بعضی حب و بغضها هم باعث می‌شوند که الکی یکی را بالا می‌برند و یکی را پایین می‌آورند.