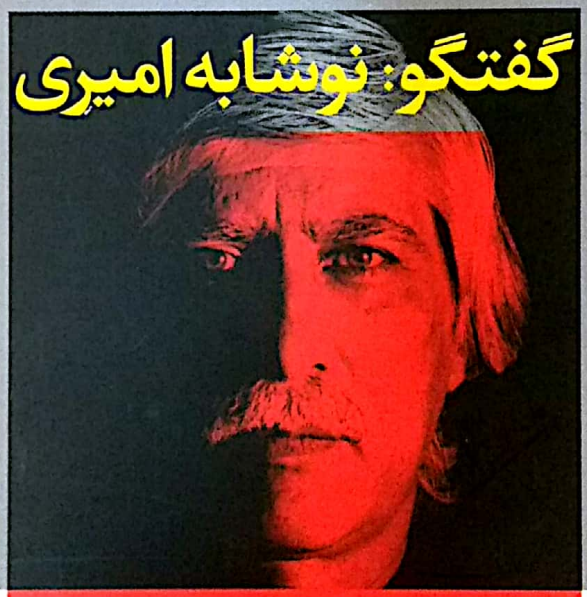
بهرام بیضایی

جدال با جهل

گفتگو: نوشابه امیری



Scanned by CamScanner

بهرام بیضایی

Scanned by CamScanner

بهرام بیضایی

جدال با جهل

گفتگو: نوشابه امیری

Scanned by CamScanner

بیضایی، بهرام، ۱۳۱۷ -
بهرام بیضایی (جدال با جهل) / گفتگو: نوشابه امیری. - تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۸.
۱۴۴ ص.
شابک ۳-۴۶۳-۳۸۰-۹۶۴-۹۷۸ ISBN 978-964-380-463-3
۱. سینما. ایران. تهیه‌کنندگان و کارگردانان - مصاحبه.
PN ۱۹۹۸/۳/ب۵ آ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲

ثالث

دفتر مرکزی: خیابان کریمخان زند/ بین ایرانشهر و ماهشهر/ پ ۱۵۰/ طبقه چهارم/ تلفن: ۸۸۳۰۲۴۳۷
فروشگاه: خیابان کریمخان زند / بین ایرانشهر و ماهشهر / پ ۱۴۸ / تلفن: ۷-۸۸۳۲۵۳۷۶

بهرام بیضایی (جدال با جهل)
● گفتگو: نوشابه امیری ● ناشر: نشر ثالث
● مجموعهٔ هنر، موسیقی، سینما، تئاتر
● چاپ چهارم: ۱۳۹۲ / ۱۱۰۰ نسخه
● لیتوگرافی: ثالث ● چاپ: سازمان چاپ احمدی ● صحافی: مینو
● کلیه حقوق محفوظ و متعلق به نشر ثالث است
● شابک ۳-۴۶۳-۳۸۰-۹۶۴-۹۷۸ ISBN 978-964-380-463-3
● سایت اینترنتی: www.salesspub.co پست الکترونیکی: Info@salesspub.co
● قیمت: ۶۰۰۰ تومان

فهرست

و... با سینما	۷
از آغاز	۹
جوانی	۲۳
اندیشه‌ها و کشف سینما	۳۳
مردم	۴۱
نوشته‌ها و آغاز فیلم‌سازی	۵۵
آینه‌ها	۶۹
زن در آثار بیضایی	۷۳
مسافران	۹۱
سگ‌کشی	۹۷
مقاله	۱۱۵

Scanned by CamScanner

و ... با سینما

باید دیگر سی‌وچند سالی شده باشد که روزنامه‌نگاری هم عشق و هم دام زندگی من شده است. زهروپادزهر.

در این سال‌های دراز، سیاست که همزاد روزنامه‌نگاری است و سینما که به ناگزیر به من پیوند خورد، دو زمینهٔ اصلی فعالیت مرا تشکیل داده‌اند که مجموع قلمی آنها اکنون سر به چند هزار صفحه می‌زند. چه بسیار از آنها را که ندارم، چه بسیارتر که گاه دوباره‌گویی آنها فراهم نشده و از آنچه نیز در دست دارم، باید گزینه‌ای فراهم آورم که هم موریانهٔ زمانه آن را نخورد و هم امروز به کار خواننده بیاید. ضمن آنکه به زمینهٔ اصلی کارم در روزنامه‌نگاری، یعنی گفت‌وگو، برگردد.

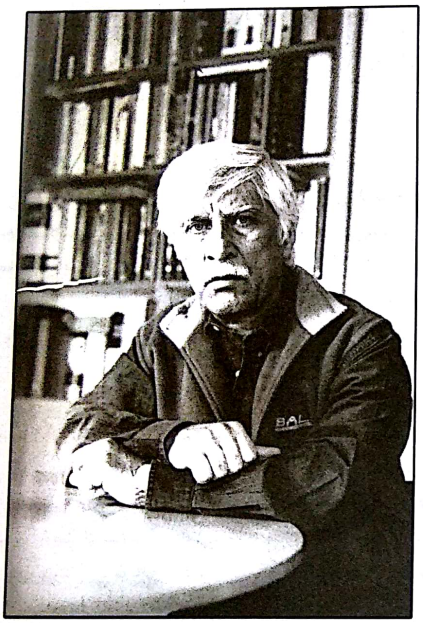
حاصل این گزینش از گفت‌وگوهای متعدد با اهل قلم، فرهنگ و سیاست به اضافه نقدهای سینمایی و مقالات اجتماعی حدود پنج یا شش جلد کتاب است که امیدوارم به تدریج انتشار یابد و اولین آنها مراسم بزرگداشت بهرام بیضایی در کاشان بود.

در فراهم آوردن این کتاب حمیدرضا فرامرزی، لعبت اباذری و عاطفه سلامی مرا یاری داده‌اند که یاریشان سخت گرانبهاست. و ناگفته نگذارم که اگر همسرم ـ هوشنگ اسدی ـ نبود مرا پیگیری و حوصله چنین کارهایی نبود و نیست.

امید آنکه، حاصل، به کار همه‌مان بیاید.

نوشابه امیری

Scanned by CamScanner



از آغاز

Scanned by CamScanner

o **کلمه بیضایی از کجا می‌آید؟**

•o از تخلص عموی بزرگم که شاعر بود. با آمدن شناسنامه، پدرم آن را به عنوان نام خانوادگی اختیار کرد و بعد شد نام خانوادگی همهٔ ما.

o **از عمویتان بگوئید.**

• ادیب بیضایی شاعر کاشان و آران بود. پیش از او پدر و پدر بزرگ پدرم هم شاعران آران بودند.

o **شعرهای منتشر شده داشتند؟**

• بله، قسمتی از شعرهای عموی بزرگم چاپ شده، همین‌طور بخشی از شعرهای پدرم.

o **خود شما شعر دوست دارید؟**

• من با شعر بزرگ شدم، منتهی شعر را بیشتر با گوش شنیدم تا اینکه خوانده باشم. در خانهٔ پدری ما کتاب زیاد بود و کتاب شعر بسیارتر. البته من بیشتر ترجیح می‌دادم شعر را از زبان پدرم بشنوم، چون او یکی از انگشت شمارانی بود که شعر را خوب می‌خواند، یعنی به معنی می‌خواند. هم‌وزن زیبایی داشت و هم‌معنی روشن.

o **شعر خودشان را می‌خواندند یا شعر شاعران دیگر را؟**

• هم شعر خودش را و هم شعر شاعران دیگر را، و اغلب بهتر از خودشان. در ایران یک سنّت خیلی قدیمی شعر خوانی وجود داشت. شعرخوان‌های اولیه ساز هم می‌زدند مثل رودکی و غیره. این سنت

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner

به‌تدریج رنگ باخت و امروز بیشتر در محدودهٔ انجمن‌های ادبی ـ سنتی، شعرخوان پیدا می‌شود.

o شغل پدرتان چه بود؟

• پدرم هرگز شغلی که دوست داشت و به خاطرش درس خوانده بود را به دست نیاورد. در پایان عمر بازنشستهٔ عالیرتبه ثبت اسناد و املاک کشور بود.

o مادرتان چه؟

• مادرم زن بسیار باسوادی است، ولی بیشتر از سواد نمونهٔ تمام زن‌های تیز هوش و با هوشی است که یکباره خود را وقف خانه می‌کنند و همهٔ استعدادهایشان اندازهٔ زندگی کارمندی کوچک می‌شود، و کم‌کم تحقق آرزوهای انجام نشدهٔ خود را در خوشبختی بچه‌ها دنبال می‌کنند، و تمام تیزهوشی‌شان می‌شود دلواپسی. خلاصه‌اش اینکه اگر ما روبه راه باشیم او هم حالش خوب است و اگر نباشیم نه.

o انگار این تیزهوشی به شما هم رسیده است؟

• من واقعاً خودم را تیزهوش نمی‌دانم.

o از فضای خانه بگوئید. چگونه بود؟

• یکی از چیزهایی که یادم می‌آید اینکه پدرم خواهی نخواهی مرا به انجمن‌های ادبی می‌برد.

o از چند سالگی؟

• اول ابتدایی، او این‌جور مجامع که می‌رفت مراهم می‌برد. ظاهراً برای اینکه خانه را روی سرم می‌گذاشتم. بعدها اصلاً در خانه خود ما یک انجمن ادبی هفتگی درست شد، که من در آن خدمت می‌کردم و بالطبع شعر می‌شنیدم و با کلمه ـ و درواقع اهمیت کلمه ـ آشنا می‌شدم.

o پس شیطنت می‌کردید؟

• بالاخره آدمی در بچگی بی‌قرار است، بخصوص وقتی چیزهایی را که می‌خواهد ندارد. آن موقع ما امکانات بچه‌های امروزی را نداشتیم.

چندی پیش خانهٔ یکی از دوستان بودیم، بچه‌اش آمد، در حالی که چند جور خوردنی روی میز بود، در چشم به هم زدنی برای خرید *لواشک* سیصدتومان گرفت ورفت. گفتم حقوق اولیهٔ من در وزارت فرهنگ وهنر دویست‌وهشتادوپنج تومان در ماه بود، که از آن به‌خاطر غیبت و دیرکرد، کم هم می‌کردند.

o از بیقراری‌تان حرف بزنیم. از چه نوع بود، از در و دیوار بالا می‌رفتید، یا...

• ما یک خانواده بسیار اخلاقی داشتیم و پدرم دائم سرش در کتاب و نوشته‌هایش بود، و مادرم در حال ایجاد نظم دلخواهش، که شاید به دست هم نمی‌آورد. خانه ما در واقع مناسب شیطنت چند بچه نبود. از این گذشته، امکانات بازی در آن موقع محدود بود. الآن هر بچه‌ای یک ضبط‌صوت دارد. و بسیاری رایانه دارند، من یادم می‌آید حتی در سن ازدواج هم ضبط‌صوت نداشتم. منظورم یادآوری موقعیت است نه گله از روزگار.

o ما دربارهٔ شما با توجه به وضعیت همان زمان سؤال می‌کنیم.

• شاید چون کوچک بودم یا ناشی یا به دلایلی که از فهم من بیرون است، و همیشه هم بیرون خواهد ماند. من در سال‌های پیش دبستانی و دبستان، تماشاگر خیلی از بازی‌ها بودم و نه شرکت‌کننده در آنها. بازی‌هایی که می‌شد در آنها شرکت داشته باشم، ولی مرا به بازی نمی‌گرفتند.

o موقع تماشا در ذهنتان چه می‌گذشت؟

• نمی‌توانم به‌طور مشخص بگویم، اما می‌دانم که هیچوقت به این دلایل از کسی متنفر نشدم، هرچند از وضعیت خشمگین بودم.

o حس نمی‌کردید که از آن بچه‌ها بالاترید؟

• نه، و آنها را هم بالاتر از خودم نمی‌دیدم.

o فضای فرهنگی بعضی از خانواده‌ها سبب می‌شود بچه در فضایی

Scanned by CamScanner

غیر از فضای طبیعی خود، بزرگ شود. مثلاً حتی واژه‌هایی که به کار می‌برد با کلمات بچه‌های هم سن‌وسال خودش فرق می‌کند. طبعاً این مانع برقراری ارتباطش با دیگران می‌شود. حالا شما به دلیل آن فضای فرهنگی - اخلاقی که برخانه‌تان حاکم بود چنین احساسی نداشتید؟

• نه به این دلیل. مشکل بزرگ‌تر فضای بیرون خانه بود که همه‌اش زور بود، و همه‌اش باید احتیاط می‌کردیم و مواظب بودیم. روی‌هم‌رفته خجالتی از آب درآمدم. الفاظ را داشتم ولی از گلویم در نمی‌آمد، و بعد خودم را سرزنش می‌کردم که چرا نگفتم. ولی در واقع نه، هیچ‌وقت الفاظ مانع ارتباطم نبوده.

○ **الفاظ نه، افکار.**

• آدمی در آن سن افکاری ندارد. در آن سن افکار همه در حد این است که یک همبازی داشته باشی و بتوانی چهار، پنج ساعت عصر تابستان یا تعطیل جمعه را یک جوری بهتر بگذرانی. در نتیجه بچه‌ها می‌روند خیابان و یکدیگر را صدا می‌کنند، یارگیری می‌کنند، و مثلا فوتبال بازی می‌کنند. اگر توپی باشد. و آن وقت‌ها اگر توپی بود زیاد رخ می‌داد که به همان دلایلی که امروز هم در بسیاری از بازی‌ها شرکت ندارم، من را به آن بازی‌ها راه نمی‌دادند. گرچه آدمی به هر حال همبازی پیدا می‌کند. خواهری داشتم که یک سال از خودم بزرگ‌تر و بالاتر بود و همبازی‌ام در پینگ پنگی که بر کف حیاط بازی می‌کردیم؛ گاهی با مقوا و گاهی تخته‌سه‌لا به جای توپ زن وکش جوراب‌های به هم بسته به جای تور. تا اینکه دوستانی پیدا کردم که گفتند با خریدن یک ذره‌بین و چسباندن بر دیواره جعبه کفش درست روی مستطیل کوچکی که روی دیوار می‌بریدیم، و نور انداختن با آینه می‌شود تصویر را روی دیوار انداخت و دید. برای مدتی تمام رؤیای من همین شد.

○ **اولین فیلمی که به این ترتیب دیدید چه بود؟**

• یکی از این زوروهاکه نقاب داشت و پایش لای خط قطار گیر

کرده بود و گویا نگران نزدیک‌شدن قطار بود. می‌دانید که توی خیابان جفتی می‌فروختند. بچه‌ها با فیلم‌های بریده شده تاق و جفت بازی می‌کردند. البته تصاویر ثابت بودند.

○ **به‌عنوان یک بچه خلوت خودتان را داشتید؟ بچه‌های زیادی هستند که می‌توانند به تنهایی بازی‌کنند.**

• این فکر امروز شماست. آن‌موقع آدمی نمی‌داند که با خود خلوت دارد یا نه. ممکن است که داشته‌ام، ولی متوجهش نبودم.

○ **منظور خلوت به این معنا است. سؤال این است که به بازی نگرفتن‌تان توسط دیگران شما را بر آن نمی‌داشت که تنهایی‌تان را با افکارتان پر کنید؟**

• گاهی شاید ماتم می‌برد و افکار گنگی داشتم. ولی همیشه تقلا می‌کردم این جای خالی را با چیزهای دیگری پر کنم. البته افسرده می‌شدم، ولی باز کوشش می‌کردم با دیگران ارتباط برقرار کنم.

○ **ارتباط با کی؟**

• همان بچه‌ها، من اتفاقاً به یک معنا شاید زیاد اهل خلوت نباشم، اهل انزوا نیستم و حتی وقتی منزوی می‌شوم آن را با کار پر می‌کنم. آن موقع هم گاهی کتاب‌های پدرم را ورق می‌زدم. شاهنامه‌ای داشت که تصویر داشت. همچنین کتاب تاریخی با تصویرهای خیالی شخصیت‌های تاریخی. گاهی هم بازی‌هایی اختراع می‌کردیم.

○ **بازی‌هایی که اختراع می‌کردید ازچه نوع بود؟**

• بازی‌های بچه‌های آن موقع. مطمئن هم نیستم که اختراع من بود یا خواهرم. چون او از من خیلی تیزتر و سروزبان‌دارتر بود. و چون سالی از من بزرگ‌تر بود به نظرم این احساس را داشت که حمایتم کند. شاید بخشی از اعتماد به نفسش از آنجا می‌آمد که برعکس من، او خیلی زیر نگاه نبود. چشم‌ها و موهایش سیاه بود. مثل من نبود و آزردگی‌های مرا نداشت. سال اولی که من مدرسه رفتم، شش سالم بود و خواهرم

Scanned by CamScanner

هفت‌ساله. یادم هست کتک مفصلی خوردم و خواهرم کشان کشان کسی را که من را زده بود گرفت، برد دفتر و داد و فریاد کرد که برادر من را زده است.

o مدرسه مختلط بود؟

• بله مدرسه خسروخاور. منتها تعداد پسرهایش خیلی کم بود و فقط تا دو سال پسرانه داشت، یعنی در مدرسه حدود بیست پسر بودند، و از سوم به بالا فقط و کاملاً دخترانه بود، و عملاً پسرها در اقلیت محض بودند. من حتی اسم پسری را که کتکم زد یادم هست.

o کی بود؟

• حالا نمی‌گویم.

o دکتر هوشنگ کاوسی نبود؟!

• نه، این وصله‌ها به او نمی‌چسبد چون احتمالاً آن موقع باید پاریس بوده باشد.

o برادر هم دارید؟

• دو برادر دارم که یکی‌شان پنج سال و دیگری‌شان یازده سال ازمن کوچکتر است.

o شما در کدام قسمت محلهٔ حسن‌آباد بودید؟

• حسن‌آباد یکی از محله‌هایی است که پدر و مادرم در دوران اجاره‌نشینی مدتی آنجا بودند. گمانم کوچه حمام شازده بود که من به‌دنیا آمدم.

o و طبعاً اولین سینمایی که رفتید سینما میهن بود؟

• نه، کمی بعد از به‌دنیا آمدن من، پدر و مادرم به محل دیگری رفتند. شاید هم اول به یک مأموریت اداری به شهرستانی، و بعد که برگشتند مدتی خانهٔ آن زمان پدربزرگم، یعنی پدر مادرم، در خیابان انبارگندم زندگی می‌کردیم. قدیمی‌ترین خاطره‌ای که از بچگی یادم هست ـ خیلی هم احمقانه است که یادم باشد ـ به‌سال ۱۳۲۰ یا ۱۳۲۱،

زمان جنگ برمی‌گردد. آن موقع ما مثل اینکه همین خیابان انبار گندم یا سیلو می‌نشستیم. یک صحنه در فیلمنامهٔ اشغال هست که بچه‌ای گم می‌شود. آن داستان برای خود من اتفاق افتاد.

o آن تصاویری که در فیلمنامهٔ اشغال دارید به‌نظر من خیلی جذاب است، یعنی فقط بر اساس شنیده‌هایتان استوار است؟

• بعضی شنیده‌هاست، بعضی هم خوانده‌ها، مثلاً عکس‌هایی که دیدم و حرف‌هایی که از مادر و مادربزرگم در طول زمان شنیدم. ولی من تصویر تهران قدیم را خیلی خوب در ذهن دارم. در واقع از شکل افتادن توپخانه را جزء به جزء دیده‌ام. همین‌طور خراب شدن سمت شهرداری یعنی ضلع شمالی آن و خراب شدن سمت وزارت پست‌وتلگراف؛ یعنی ضلع جنوبی آن را. شاید هم بشود گفت اصلاً خراب شدن کل تهران را جزء به جزء دیده‌ام، از حسن‌آباد و میدان مخبرالدوله تا ساختمان‌های فوق‌العادهٔ مدرسه‌هایم را که به سعی بسازوبفروش‌ها ویران شد. من حتی تئاتر سوختهٔ سعدی را به‌خاطر دارم. ولی اولین خاطرهٔ نمایشی که یادم هست به وقتی برمی‌گردد که کوچهٔ مطهری می‌نشستیم.

o آن موقع چند ساله بودید؟

• شش ساله بودم و سال اول مدرسه. کوچه مطهری یک کمی بالاتر از دروازه قزوین بود. اولین‌بارکه پدرم مرا به مدرسه برد با دسته‌های عظیم محرم روبه‌رو شدم. روی حدود سی‌تا اتوبوس پارچهٔ سیاه کشیده بودند، کتل و علم و دست بریده و اسب و شبیه، و آن صداهای لرزاننده. طبل و سنج می‌زدند. من خیلی کوچک بودم و آن‌ها خیلی بزرگ. این قدیمی‌ترین چیزی است که از این مراسم یادم هست. بعدها از آن محل رفتیم، تا سال ششم را در مدرسهٔ علامه گذراندم، که چهار راه لشگر بود. بعدش دیگر هی عوض شد. مشرف، ابومسلم، دارالفنون...

o چرا مدرسه‌هایتان عوض می‌شد؟

• دلایل زیادی داشت، یکی اینکه هی رد می‌شدم!

Scanned by CamScanner

o مگر درستان بد بود؟

• فقط به این دلیل نبود، گرچه در حساب خوب نبودم و به زحمت و زور خودم را بالا می‌کشیدم، ولی ادبیات و علوم‌انسانی، جبران‌کننده بود. به هر حال کارنامه‌هایی که دیگر ندارمشان شاهدند که سال اول دبیرستان به‌خاطر سه صفر در خط و ورزش و اخلاق رد شدم!

o اخلاق! مگر چکار می‌کردید؟

• هیچ، فقط کوچک‌ترین بچهٔ مدرسه بودم. آن نره غول‌های مدرسه که دائم با کمربند و پنجه‌بکس و چوب‌های میخ‌دار دعواهای حزبی در حیاط مدرسه راه می‌انداختند را کسی جرأت نداشت رد کند. یکی‌شان یادم هست یک بار وسط ساعت درس، زنگ مدرسه شرف را زد و بعد دویست نفری ریختند بیرون و به جان هم افتادند، سر سال هم همه‌شان قبول شدند. اما من نه. گمانم ظاهرم کسی را نمی‌ترساند، بددهن هم نبودم، تقصیرها را می‌انداختند گردن من، و من آن‌قدر جا می‌خوردم که زبانم بند می‌آمد و فرصت دفاع پیدا نمی‌کردم. مثلاً یک روز موقع امتحان معلم گفت: همه، وسایل‌شان را روی میز بگذارند. همراه داشتن وسایل خودش به معنی قبولی بود. من همه چیز داشتم. کاغذ و قلم و دوات و تکلیف انجام شده. درست موقعی که معلم داشت به من نزدیک می‌شد یکی از پشت سر صدایم کرد. برگشتم به او جواب دادم، وقتی سرم را برگرداندم دوات نبود. تا آمدم توضیح بدهم کار از کار گذشته بود. معلم فکر کرد من دروغ می‌گویم و صفر داد. سر ورزش هم حاضر و غایب می‌کردند، یکی جای دیگری گفت حاضر، معلم داد زد: کی بود؟ من همان موقع فکر کردم ماجرا گریبان من را خواهد گرفت. دومرتبه داد زد: کی بود، خودش جلو بیاید. باز کسی جواب نداد. فکر کردم خطر به من نزدیک می‌شود. این‌جور وقت‌ها خنده‌ای عصبی مرا می‌گرفت و ترسم از همین بود که داشت می‌آمد و نمی‌توانستم پنهانش کنم. با فریاد بعدی معلم، دیگر همه نگاه‌ها به من بود و کاملاً تعیین شده بودم. اخراج از صف و یک صفر غیرقابل برگشت.

o حالا واقعاً شما حاضر نگفتید؟

• نه، من برای خودم هم که می‌گفتم صدایم درنمی‌آمد تا چه رسد به اینکه برای دیگری گفته باشم و آن هم بلند. واقعاً نه، یک زمانی همه اتفاقات برای من این‌طوری می‌افتاد. یعنی هر اتفاقی که قرار بود بیفتد، دور می‌زد، مرا پیدا می‌کرد، نه! من واقعاً نگفته بودم.

o سال‌های بعد به خاطر چی‌رد شدید؟

• دیگر علاقه‌ام را ازدست داده بودم، متنفر بودم، از مدرسه در می‌رفتم، همیشه دیر می‌رسیدم، به درس‌ها گوش نمی‌دادم، تنها گریزگاهم شده بود سینما. سینما در آن موقع تنها چیزی بود که مرا از آن محیط نجات می‌داد. اما چون پدر و مادرم هم مخالف بودند و هم نمی‌دانستند که از مدرسه در می‌روم، نمی‌شد ازشان پول سینما بخواهم. این بود که چهار، پنج سال در مدرسه نهار نخوردم و با پولش می‌رفتم سینما.

o اولین باری که سینما رفتید یادتان هست؟

• فکرمی‌کنم از سال دومی که کلاس هفتم بودم.

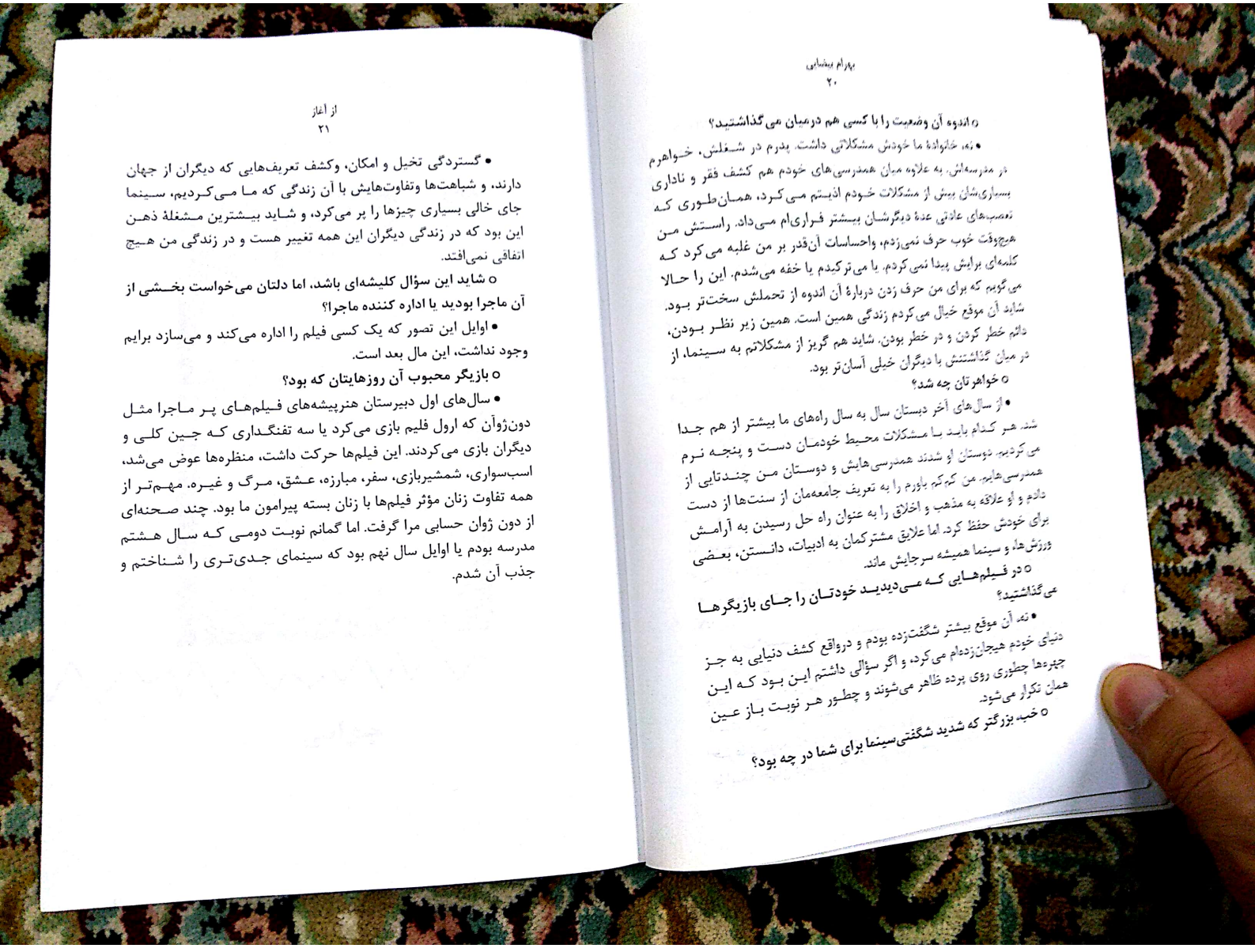
o کدام سینما، کدام فیلم؟

• دو سینما نزدیک ما بود یکی سینما نور، یکی سینمایی که اسم آن موقعش یادم نیست. بعداً اسمش شد داریوش. ناچار اول آنجاها می‌رفتم، چون هنوز جرأت نداشتیم زیاد از خانه دور شویم، ولی بعدها که به مدرسهٔ ابومسلم که زیر بازارچهٔ آشیخ‌هادی بود، رفتم، پای ما بازشد به لاله‌زار.

o چرا سینما را دوست داشتید؟

• شاید چون تنها جایی بود که در تاریکی آن، هیچکس با هیچکس فرقی نداشت. آنجا حادثه‌ای رخ می‌داد که با زندگی من خیلی فرق داشت. این را الان آگاهانه دارم می‌گویم. آن‌موقع به‌هرحال دوستدار تمام چیزهایی بودم که در زندگی خودم اتفاق نمی‌افتاد، تجربه‌اش را نداشتم، یا اینکه جهان دیگری که با زندگی من خیلی متفاوت بود.

Scanned by CamScanner



و اندوه آن وضعیت را با کسی هم درمیان می‌گذاشتید؟

• نه، خانوادهٔ ما خودش مشکلاتی داشت. پدرم در شغلش، خواهرم در مدرسه‌اش، به علاوه میان همدرسی‌های خودم هم کشف فقر و ناداری بسیاری‌شان بیش از مشکلات خودم اذیتم می‌کرد، همان‌طوری که همدرسی‌های عادتی عدهٔ دیگرشان بیشتر فراری‌ام می‌داد. راستش من هرچه‌وقت خوب حرف نمی‌زدم، واحساسات آن‌قدر بر من غلبه می‌کرد که کلمه‌ای برایش پیدا نمی‌کردم. یا می‌ترکیدم یا خفه می‌شدم. این را حالا می‌گویم که برای من حرف زدن دربارهٔ آن اندوه از تحملش سخت‌تر بود. شاید آن موقع خیال می‌کردم زندگی همین است. همین زیر نظر بودن، دائم خطر کردن و در خطر بودن. شاید هم گریز از مشکلاتم به سینما، از سر میل گذاشتنش با دیگران خیلی آسان‌تر بود.

○ خواهرتان چه شد؟

• از سال‌های آخر دبستان سال به سال راه‌های ما بیشتر از هم جدا شد. هر کدام باید با مشکلات محیط خودمان دست و پنجه نرم می‌کردیم. دوستان او شدند همدرسی‌هایش و دوستان من چندتایی از همدرسی‌هایم. من کم‌کم باورم را به تعریف جامعه‌مان از سنت‌ها از دست دادم و او علاقه به مذهب و اخلاق را به عنوان راه حل رسیدن به آرامش برای خودش حفظ کرد. اما علایق مشترکمان به ادبیات، دانستن، بعضی ورزش‌ها و سینما همیشه سرجایش ماند.

○ در فیلم‌هایی که می‌دیدید خودتان را جای بازیگرها می‌گذاشتید؟

• نه. آن موقع بیشتر شگفت‌زده بودم و درواقع کشف دنیایی به جز دنیای خودم هیجان‌زده‌ام می‌کرد، و اگر سؤالی داشتم این بود که این چهره‌ها چطوری روی پرده ظاهر می‌شوند و چطور هر نوبت باز عین همان تکرار می‌شوند.

○ خب، بزرگ‌تر که شدید شگفتی سینما برای شما در چه بود؟

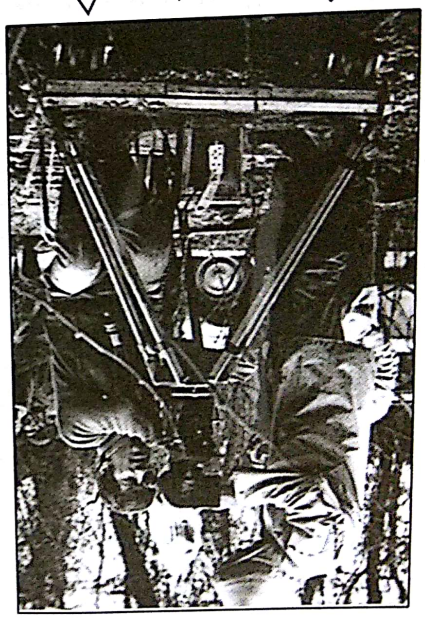
• گستردگی تخیل و امکان، وکشف تعریف‌هایی که دیگران از جهان دارند، و شباهت‌ها وتفاوت‌هایش با آن زندگی که ما می‌کردیم، سینما جای خالی بسیاری چیزها را پر می‌کرد، و شاید بیشترین مشغلهٔ ذهن این بود که در زندگی دیگران این همه تغییر هست و در زندگی من هیچ اتفاقی نمی‌افتد.

○ شاید این سؤال کلیشه‌ای باشد، اما دلتان می‌خواست بخشی از آن ماجرا بودید یا اداره کننده ماجرا؟

• اوایل این تصور که یک کسی فیلم را اداره می‌کند و می‌سازد برایم وجود نداشت، این مال بعد است.

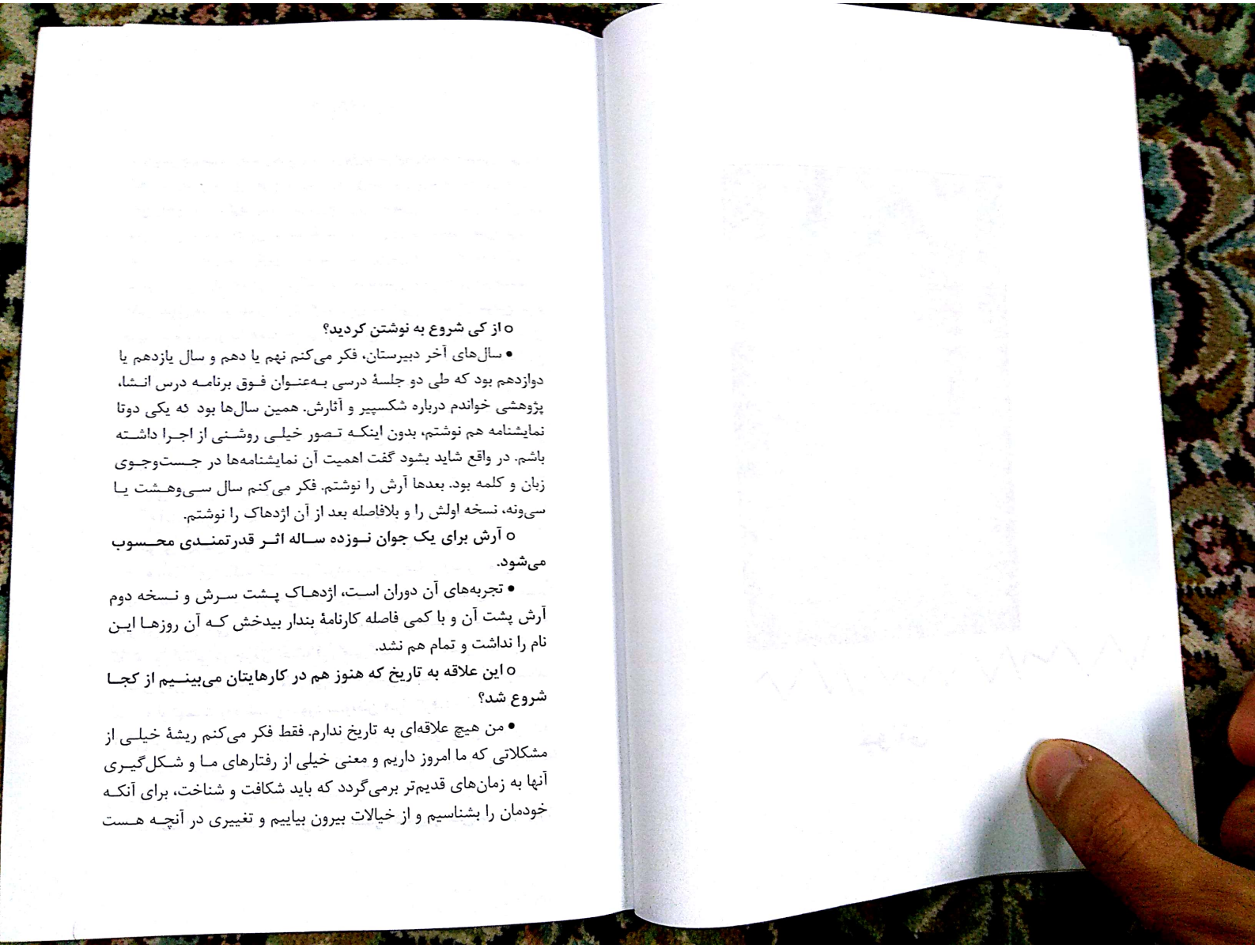
○ بازیگر محبوب آن روزهایتان که بود؟

• سال‌های اول دبیرستان هنرپیشه‌های فیلم‌های پر ماجرا مثل دون‌ژوآن که اول فلیم بازی می‌کرد یا سه تفنگداری که جین کلی و دیگران بازی می‌کردند. این فیلم‌ها حرکت داشت، منظره‌ها عوض می‌شد، اسب‌سواری، شمشیربازی، سفر، مبارزه، عشق، مرگ و غیره. مهم‌تر از همه تفاوت زنان مؤثر فیلم‌ها با زنان بسته پیرامون ما بود. چند صحنه‌ای از دون ژوان حسابی مرا گرفت. اما گمانم نوبت دومی که سال هشتم مدرسه بودم یا اوایل سال نهم بود که سینمای جدی‌تری را شناختم و جذب آن شدم.



Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner



o از کی شروع به نوشتن کردید؟

• سال‌های آخر دبیرستان، فکر می‌کنم نهم یا دهم و سال یازدهم یا دوازدهم بود که طی دو جلسهٔ درسی به‌عنوان فوق برنامه درس انشا، پژوهشی خواندم درباره شکسپیر و آثارش. همین سال‌ها بود که یکی دوتا نمایشنامه هم نوشتم، بدون اینکه تصور خیلی روشنی از اجرا داشته باشم. در واقع شاید بشود گفت اهمیت آن نمایشنامه‌ها در جست‌وجوی زبان و کلمه بود. بعدها آرش را نوشتم. فکر می‌کنم سال سی‌وهشت یا سی‌ونه، نسخه اولش را و بلافاصله بعد از آن اژدهاک را نوشتم.

o آرش برای یک جوان نوزده ساله اثر قدرتمندی محسوب می‌شود.

• تجربه‌های آن دوران است، اژدهاک پشت سرش و نسخه دوم آرش پشت آن و با کمی فاصله کارنامهٔ بندار بیدخش که آن روزها این نام را نداشت و تمام هم نشد.

o این علاقه به تاریخ که هنوز هم در کارهایتان می‌بینیم از کجا شروع شد؟

• من هیچ علاقه‌ای به تاریخ ندارم. فقط فکر می‌کنم ریشهٔ خیلی از مشکلاتی که ما امروز داریم و معنی خیلی از رفتارهای ما و شکل‌گیری آنها به زمان‌های قدیم‌تر برمی‌گردد که باید شکافت و شناخت، برای آنکه خودمان را بشناسیم و از خیالات بیرون بیاییم و تغییری در آنچه هست

Scanned by CamScanner

بدهیم. چیزهایی که راجع به تاریخ نوشته‌ام، عملاً خیلی کم به شخصیت‌های تاریخی مربوط است. غیر از مرگ یزدگرد که آن هم در واقع راجع به یزدگرد نیست. یا تاریخ سری سلطان در آبسکون که آن هم عین تاریخ نیست. چون با همهٔ استناداتش واقعاً کسی نمی‌داند در آبسکون چه گذشت. نوشته و برداشت من از آرش هم غیر از همان اندک پشتوانه ادبی و افسانه‌ای است که ماداریم. نوشتن آرش حتی تا حدودی عکس‌العمل من در مقابل «آرش» سیاوش کسرایی بود که آن موقع تازه چاپ شده بود. و با همهٔ خوبی و تازگی، از نظر فکری و ساختاری ضدخودش بود، هم در مقدمه و هم در متن، یکی با دامن زدن به این نظریه که هروقت زمانه نیاز داشته باشد، قهرمان خودش را خلق می‌کند؛ که معنی عملی‌اش این است که ما وظیفه‌ای نداریم جز اینکه منتظر شویم تا زمانه هر وقت دلش خواست قهرمانی برای نجات ما بزاید، و دیگر اینکه در پایان به رغم نیت و خواست شاعر که منظورش بیداری است، همه پای داستان آرش خوابشان می‌برد.

o اما آرشی هم که من از شما خواندم در این راستا بود. شما یک‌جوری قهرمان‌ها را به خاک کشیدید و زمینی‌شان کردید.

• بله، برای اینکه فکر می‌کردم قهرمان‌ها از جایی نمی‌آیند، موقعیت‌ها آدم‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد که به کارهایی که اصلاً تصورش را هم نمی‌کنند، دست می‌زنند. مثلاً آرش یک آدم معمولی است که به‌طور اتفاقی در جریان جنگ قرار می‌گیرد و به دلیل امتیازش ـ دانستن زبان طرف مقابل ـ لازم می‌شود پیغامی را به آن طرف برساند. بعد به او تهمت زده شد و مورد سوءظن قرار گرفت، آن‌وقت بقیهٔ زندگی‌اش منحصر شد به پاک کردن این سوءظن. بنابراین آن چیزی که او تدریجاً به طرفش رفت در واقع کارکرد شرایطی بود که در آن، دوست و دشمن در واقع هر دو دشمن هستند.

o البته اگر وضعیت آن زمان را در نظر بگیریم، می‌بینیم آرش

سیاوش کسرایی در شرایطی نوشته شد که جامعه از لحاظ اجتماعی، سیاسی نا امید بود و در نتیجه هنرمندانی از قبیل کسرایی احساس کردند باید به جامعه امید بدهند که به نظر من نقطه مثبت آرش کسرایی هم در همین است.

• پس حالا می‌توانیم راجع به امید هم صحبت کنیم. من فکر می‌کنم امید دروغین بدتر از ناامیدی است. چون ناامیدی باعث می‌شود که ما دست به عمل بزنیم. آرش نوشتهٔ من فرزند ناامیدی است و در ناامیدی کامل دست به کاری می‌زند. در حالی که تاکنون امیدهای دروغین و خودفریبی‌ها سال‌ها ما را عقب انداخته. من اولین پرسشم بعد از خواندن «آرش» کسرایی این بود که چرا داستان آرش ما را خواب می‌کند؟ این قصه که خواب آور نیست، و به این نتیجه رسیدم که نیت شاعر و ساختمان اثرش دو راه جدا می‌روند، و برای همین، آرش کسرایی ضد چیزی را می‌گوید که خودش می‌خواهد.

o شما اول آرش کسرایی را خواندید، بعد به افسانه آرش برگشتید یا خوانده بودید و خواندن آرش کسرایی باعث شد که جواب بدهید؟

• داستان آرش به‌صورت پراکنده در نوشته‌های کهن هست. در زمان ما، و بعد از کسرایی خیلی‌ها آن را نوشتند. مهرداد اوستا، نادر ابراهیمی و... هر کس از دیدگاه خودش.

o سؤال من این است که شما با آرش و افسانه او و این منابعی که می‌گویید قبل از سیاوش کسرایی آشنا بودید؟

• با این پراکنده‌ها بله.

o آن‌وقت آرش کسرایی باعث شد شما این منابع را جمع‌آوری کنید؟

• جمع‌آوری لازم نبود. وقتی چیزی می‌نویسم منابع را در حافظه دارم، و آنچه ندارم را می‌سازم.

o یعنی این تعبیری که شما از آرش دارید هیچ ربطی به آرش افسانه‌ها که به‌صورت پراکنده در تاریخ‌ها آمده، ندارد؟

• نه، جز چارچوب اصلی ربطی ندارد.

o متوجه شدم، ساختهٔ ذهن شماست. حالا در این ساختهٔ شما چیز دیگری وجود دارد که آن هم برای من جالب است، و با این نظری که در بارهٔ آرش دارید در تناقض است.

• چطور؟

o شما در آرش قهرمانی دارید به نام هومن که به آن طرف می‌رود وچون باز نمی‌گردد کم کم از او قهرمان ساخته می‌شود، افسانهٔ قهرمانی که زیر سم ستوران از بین رفته است. اما در واقع چنین نیست وآن‌طور که در داستان شما آمده، او خائنی است به دشمن پیوسته. ولی شما با وجود افشا این موضوع در پایان کاری می‌کنید که او افسانه باقی بماند.

• من در آرش اصلاً دارم راجع به همین تناقض حرف می‌زنم. ببینید، هم شعر کسرایی و هم نوشته من راجع به اسطورهٔ آرش نیست، راجع به مردمی است که اسطورهٔ آرش را ساخته‌اند. تفاوت این دو کار در- همین است، در نگاه به اسطوره (مردم)، در نوشتهٔ کسرایی مردم و اسطوره بی قید و شرط خوب و منزهند. در نوشته من مردم و اسطوره این قدر بی قید و شرط تحسین نمی‌شوند چون خودشان بخشی از مشکل‌اند.

o بله، ولی شما زمینه را به گونه‌ای فراهم کردید که آن مردمی که راجع به هومن افسانه ساخته بودند، با افسانهٔ خادم بودن او زندگانی را ادامه دادند.

• مردمی که کمبودهای خود را با اسطوره‌هایی که می‌سازند پر می‌کنند گاهی ندانسته اسطورهٔ دروغین هم می‌سازند. تمام داستان من نیاز مردم نخست یک قربانی می‌سازد، و بعد همان نیاز از او یک

اسطوره می‌سازد، و بعد منتظر می‌نشیند که آن اسطوره نجاتش بدهد. در این میان به‌طور مکمل، گونهٔ دیگری از کارکرد این اسطوره‌سازی هم هست، در شکل داستان هومن، حتی وقتی آرش می‌گوید او زنده است، ذهن اسطوره‌ساز، فوراً او را به زندهٔ معنوی تبدیل می‌کند، ونه کسی که با مرگی دورغین گریخته و جایی به راحتی زندگی می‌کند. حتی آرش نمی‌تواند این اسطوره را واژگون کند، عملاً هم او با کمان هومن است که تیر می‌اندازد و با مرگ خود، اسطورهٔ او را هم به نوعی دیگر اعتبار می‌بخشد.

o قضیه برایم خیلی جالب شد. بسیاری از ما یا همنسلان ما، تحت تأثیر آرش سیاوش کسرایی هستیم و آن آرش به نظر ما قهرمان می‌آید. آن وقت شما می‌آیید اسطوره‌ای را در ذهن ما خراب می‌کنید، قهرمانی را درون من می‌کشید و در عوض کس دیگری را به جای او می‌گذارید، چرا؟

• نه من اسطورهٔ آرش را خراب نمی‌کنم. من آن را تکه تکه می‌کنم تا با دید نسل خودم از نو بسازم. انسانی در دسترس و در یک قدمی که ما به او بد می‌کنیم که با بی‌عملی خود، از او انتظاری بیش از اندازه‌های بشری داریم. هیچ‌کس قهرمان به دنیا نمی‌آید. این کارکرد شرایط و موقعیت‌هایی که در آنیم و انتخاب‌های ماست که تعیین می‌کند ما که هستیم.

o و شما آن قهرمانی را که به این ترتیب ساخته می‌شود به‌عنوان ناجی قبول دارید؟

• تمام داستان این است که داستان منجی، دو لبه دارد. بند آخر نوشتهٔ من، لبهٔ دیگر داستان را نشان می‌دهد. در واقع آرش نوشتهٔ من، سراسر از میان این تضاد می‌گذرد.

o پس سؤال قبلی‌ام را به گونهٔ دیگری تکرار می‌کنم. شما قهرمان‌ها را می‌سازید ولی معتقدید که به هرحال قهرمان بی‌فایده است؟

• من می‌گویم بهتر است قهرمان را بشناسیم، نه اینکه او راستایش کنیم. من شناخت را جای ستایش قرار می‌دهم.

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner

○ به نظر شما چرا جامعهٔ آن روز ما به آرش کسرایی جواب مثبت داد؟

• هنوز هم می‌دهد. خیلی نوشته‌های دیگر هم‌آن روز جواب مثبت گرفتند، جامعه کمبودهای خود را باید با امیدهایی پرکند یا با اسطوره‌هایی. ولی امروز چه؟ آیا شعر کسرایی از دیدگاه فکری همان اعتبار و کارکرد را دارد؟ ما باید خوشحال باشیم که بعضی کارهایمان اهمیت‌شان را از دست داده‌اند. این نشان می‌دهد که جامعه دوره‌ای را پشت سر گذاشته و پیشرفت کرده است.

○ پس در واقع به اعتقاد شما جواب جامعه به کسرایی جوابی احساسی بوده است؟

• بله، زیرا مبانی فکری چنین برخوردی به نظرم غلط است، گیرم هم قهرمانی ملتی را نجات دهد، آیا آن ملت به این ترتیب عوض می‌شود؟ بند آخر نوشتهٔ من تصویر همین پرسش است: مردمی که نشسته‌اند تا زمانه برایشان قهرمانی بیافریند و خودشان کاری نمی‌کنند. نه، برعکس من کوشیدم تا آنجا که توان دارم موقعیت‌هایی بسازم که هم آرش و هم دیگران، در آن آزمایش شوند. دادن این آگاهی، این روانشناسی، و شناخت به نظر من مهم‌ترین است.

○ و شما خود رامقید نمی‌دانید که برای عوض شدن یانشدن راه‌حل بدهید، بلکه وضعیت را توصیف می‌کنید.

• بله، فقط می‌توانیم در نشان دادن وضعیت راستگو باشیم و اگر به شناختی رسیدیم آن را همگانی کنیم.

○ حالا به نظر شما این شناخت باید به کمک چیزی بیاید یا نه؟ چون قاعدتاً شناخت برای آن است که انسان قدم بعدش را آگاهانه بردارد.

• شناخت وقتی همگانی شود، سرآغاز راه‌حلی می‌شود بر پایهٔ آگاهی، نه احساسات و تعصب. ما ناگزیر به شناختیم.

○ و معتقدید که وجود این شناخت بین مردم...

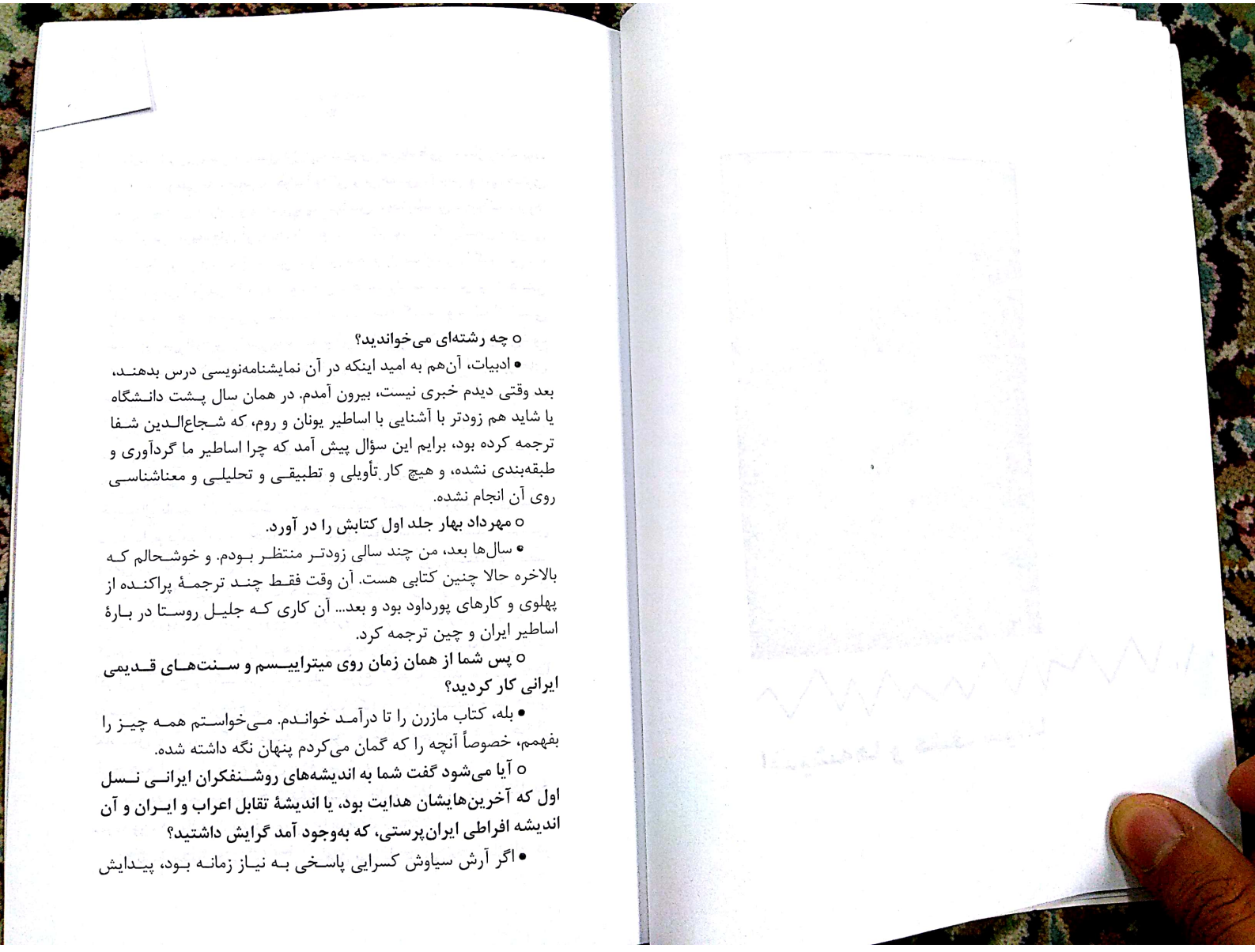
• دست کم شناخت تحلیلی به ما کمک می‌کند در بسیاری ازموارد فریب نخوریم. این شکل سادهٔ حرف من است. نمونه‌های تاریخی به من آموخته است که ما با شناخت زندگی نکرده‌ایم و بیشتر کسانی که راجع به مردم صحبت کرده‌اند شناختی از ریشه و عمق، از روانشناسی و باورهای مردم نداشته‌اند و به مردمی تصوری تکیه کرده‌اند که در عمل جز آن درآمده‌اند که انتظار می‌رفته.

○ حالا برسیم به علاقهٔ شما به اسطوره‌ها. این توجه به اسطوره‌ها و آیین‌های قدیمی که در فیلم‌هایتان منعکس است از کجا آمده است؟

• خواندن ترجمه‌های هدایت از متون پهلوی در اوایل جوانی دری را به روی من باز کرد. این کتاب‌ها به نظرم جهانی رسید که از من پوشیده نگه داشته شده بود. کارهایی مثل کارنامهٔ اردشیر بابکان را که خواندم اصلاً فریفته شدم. دبیرستان را که تمام کردم یک سال پشت دانشگاه ماندم، و این فرصتی بود که یک بار دیگر برگردم و شاهنامه و اساطیر و ترجمه‌های پورداود و غیره و غیره را بخوانم. بعد هم که به دانشگاه رفتم.

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner



o چه رشته‌ای می‌خواندید؟

• ادبیات، آن‌هم به امید اینکه در آن نمایشنامه‌نویسی درس بدهند، بعد وقتی دیدم خبری نیست، بیرون آمدم. در همان سال پشت دانشگاه یا شاید هم زودتر با آشنایی با اساطیر یونان و روم، که شجاع‌الدین شفا ترجمه کرده بود، برایم این سؤال پیش آمد که چرا اساطیر ما گردآوری و طبقه‌بندی نشده، و هیچ کار تأویلی و تطبیقی و تحلیلی و معناشناسی روی آن انجام نشده.

o مهرداد بهار جلد اول کتابش را در آورد.

• سال‌ها بعد، من چند سالی زودتر منتظر بودم. و خوشحالم که بالاخره حالا چنین کتابی هست. آن وقت فقط چند ترجمهٔ پراکنده از پهلوی و کارهای پورداود بود و بعد... آن کاری که جلیل روستا در بارهٔ اساطیر ایران و چین ترجمه کرد.

o پس شما از همان زمان روی میتراییسم و سنت‌های قدیمی ایرانی کار کردید؟

• بله، کتاب مازرن را تا درآمد خواندم. می‌خواستم همه چیز را بفهمم، خصوصاً آنچه را که گمان می‌کردم پنهان نگه داشته شده.

o آیا می‌شود گفت شما به اندیشه‌های روشنفکران ایرانی نسل اول که آخرین‌هایشان هدایت بود، یا اندیشهٔ تقابل اعراب و ایران و آن اندیشه افراطی ایران‌پرستی، که به‌وجود آمد گرایش داشتید؟

• اگر آرش سیاوش کسرایی پاسخی به نیاز زمانه بود، پیدایش

Scanned by CamScanner

گرایش ایران‌پرستی در نسل اول روشنفکران هم پاسخی به نیاز زمانه بود، و عکس‌العملی به رخوت و خواب‌آلودگی و بی‌هویتی وتنبلی و بی‌خبری ذاتی شدهٔ آن دوران، و پیامش و پیشنهادش خودشناسی و حرکت بود. اما اگر در تعریف‌های آن مبالغه‌ای هست - که بود - عکس‌العمل برابر آن مبالغه‌آمیزتر است که هر گرایش به ایران‌شناسی را گرایش به ایران‌پرستی افراطی رقم بزنند و با این برچسب راه هر کاوش و پژوهشی را ببندند و هر کوششی را برای خودشناسی خفه کنند. و متقابلاً کسی عرب پرستی افراطی را نمی‌بیند که سالی میلیاردها دلار خرج آن می‌شود که تمام محصولات فکری من و شما و پدران و فرزندان ما را در موزه‌های جهان به‌عنوان هنر عرب به دنیا نشان می‌دهد. خب، من واقعاً شرمنده‌ام که ایرانیان ساسانی یک قرنی طناب از دوش عرب‌ها می‌گذراندند، و همان‌قدر متأسفم که چندین قرن عرب‌ها با ما همین کردند. و بیشتر از همه متأسفم که هموطنان محافظه‌کار هم با ما همین کار را می‌کنند. خوشحال باشم یا از تبلیغات میلیونی حمایت کنم. من هروقت توی سرم بزنند دادم درمی‌آید. اما خب، جواب دقیق سؤال شما، نه است. گرایش واقعی من یافتن پاسخ سؤال‌هایی است که با ظهور روشنفکری عصر جدید در ایران پیدا شد: ما که هستیم؟ چطور به این روز افتادیم؟ چه راه خلاصی داریم؟ ناآگاهی و دروغ و خودفریبی در پیدا کردن جواب هر کدام از این پرسش‌ها ما را در همین وضع بغرنجی که داریم نگه می‌دارد، اگر آن را بغرنج‌تر نکند. من با پرسیدن شروع کردم نه تأیید، و تصادفاً با پرسیدن از همان تاریخ‌هایی که زیر تأثیر نگاه میهن‌پرستانه، و یا حتی نگاه نسل اول روشنفکران نوشته شده بود. و سؤال اولم این بود که چرا در تاریخ هیچ اسمی از مردم عادی برده نمی‌شود.

○ **و بعد شما بین تاریخ مدون که از آن شاهان است و تاریخ غیرمدون، در واقع تاریخ غیرمدون را انتخاب کردید؟**

• تاریخ مدون حتی اگر از آن شاهان بود، باز دانشی به ما می‌داد، در

حالی‌که این تاریخ به نظر من حتی تاریخ شاهان هم نیست، چون تنها حوادثی را می‌گوید، بدون آنکه دلایل آن حوادث را برای ما روشن کند و بگوید در آن موقعیت وضع عامه مردم چگونه بوده است. یعنی هیچ‌وقت تحلیلی در تاریخ وجود ندارد، ضمن اینکه به‌نظر می‌آید همه در حال ستایش چیزهایی هستند که قرار است آخرش به صف تخم‌مرغ برسد. یادم می‌آید اولین سؤالی که من در بارهٔ تاریخ کردم در آخرین سال دبیرستان یا اولین سال دبیرستان راجع به یزدگرد بود. و من در آن سال‌ها، حتی سال‌های بعدش هم با صادق هدایت و غیره آشنا نبودم.

○ **آن اولین سؤال چه بود؟**

• جای دیگر گفته‌ام. پرسیدم یزدگرد که مرده بود، آسیابان هم که نمی‌آید بگوید من یزدگرد را به طمع زر و مال کشتم، پس ما این داستان را از کجا می‌دانیم؟ سؤالی است کارآگاهی که به ذهن یک فیلمنامه‌نویس سال‌های بعد می‌رسد. نه؟ در برابر مدرسه که جوابی برای سؤال‌های زندگی من نداشت، سینما یک جهان نامشروط بود. این‌طوری بود که از مدرسه در رفتم و رفتم به سینما. فیلم‌هایی را چند بار دیدم و تقریباً دیگر هر تقطیع‌اش هم به خاطرم ماند. به این ترتیب آدمی به تدریج صاحب دقت می‌شود، چون دیگر حالا داستان را می‌دانی، ترتیب تعریف آن را هم از برشده‌ای، پس دنبال این می‌گردی که چرا جذاب است. دفعه اول فکر می‌کنی به‌خاطر آن است که خوب شمشیربازی می‌کنند، دفعهٔ دوم، دفعهٔ سوم و چهارم چیزهای دیگری را کشف می‌کنی، وضعیت نور رامی‌فهمی، لباس را، عمق صحنه را، و کم‌کم تغییر تصویرها و چگونگی آن و قانون آن را. و رفته رفته نحوهٔ اجرا را کشف می‌کنی...

○ **در واقع نحوهٔ بیان برایتان عمده شد؟**

• فهمش برایم جذاب بود.

○ **ولی چگونه است که در آرش که هم‌کار اولتان و هم اثر پخته‌ای**

Scanned by CamScanner

هست، اگر چه در آن بیان عقیده هم مطرح است، نحوهٔ بیان عقیده و اصرار بر این نحوه بیان جای بیشتری دارد؟

• بدبختانه من به دلیل تولدم در خانواده‌ای بی‌آزار، از پدر و مادری که خوبی مرا می‌خواستند، در سال ۱۳۱۷، در تهران، پایتخت ایران، خیلی زودتر از جسمم مجبور شدم از نظر بیانی بالغ شوم. در سال‌های دبیرستان گاهی مجبور بودم نخواسته ساعت‌ها با یک عدهٔ بیست سی نفری مهاجم در مورد تهمت‌هایی که هدفش خانواده‌ام بود، درگیر بحث شوم. یا مجبور بودم از چیزهایی دفاع کنم که حقوق اولیهٔ بشری است، و به دشنام بسته می‌شد، یا دلایل موجهی بیاورم برای تفاوت‌هایی که دارم. آنها با فریاد و تهدید مرا متوجه تفاوت‌هایم می‌کردند، و در واقع من متفاوت نبودم اگر رفتار متفاوتی با من نشده بود. هیچ جای دیگر دنیا آدمی مجبور نیست به تک تک مردم حساب پس بدهد. من نه ایران را برای دنیا آمدن انتخاب کرده بودم، نه تاریخ پشت سرم را، نه افکار وتضادهای غیر قابل فهم جامعه‌ام را، و نه حتی خانواده‌ام را. من اصلاً نمی‌دانستم ایران کجاست. من اصلا نمی‌خواستم به‌دنیا بیایم، ولی حالا که آمدم و حال که دارم به مدرسه ابومسلم در بازارچهٔ آشیخ‌هادی می‌روم، باید جلوی کسانی بایستم که بعضی‌شان هم مسلح‌اند، نه فقط به خشم و ناسزا، که به چوب و تیغ، فقط برای اینکه با آنها در فحاشی به خانواده‌ام همصدا نشدم. من مجبور بودم بیانی پیدا کنم میان آن همه فریاد که دست کم بعضی کلماتش شنیده شود. بنابراین اگر در آرش پیچیدگی و پختگی می‌بینید به دلیل این است که من اصلاً همین‌طور زندگی کردم. شما هم اگر به جای من بودید و زندگی را مثل من تجربه کرده بودید می‌توانستید آرش را بنویسید.

○ در آرش نوعی ناسیونالیسم دیده می‌شود ولی شما در مقابل این ناسیون که قرار می‌گیرید در واقع موضع ویژه‌ای دارید.

• من جهالت را تایید نمی‌کنم، عاشق این مردمم ولی نه عاشق

جهالتشان. عاشق آن استعدادی که درونشان هست و می‌تواند به جهش آنها بینجامد.

○ یعنی عاشق یک استعداد و کسان دیگری که ظاهراً ندیده‌اید، و آرزویشان را دارید.

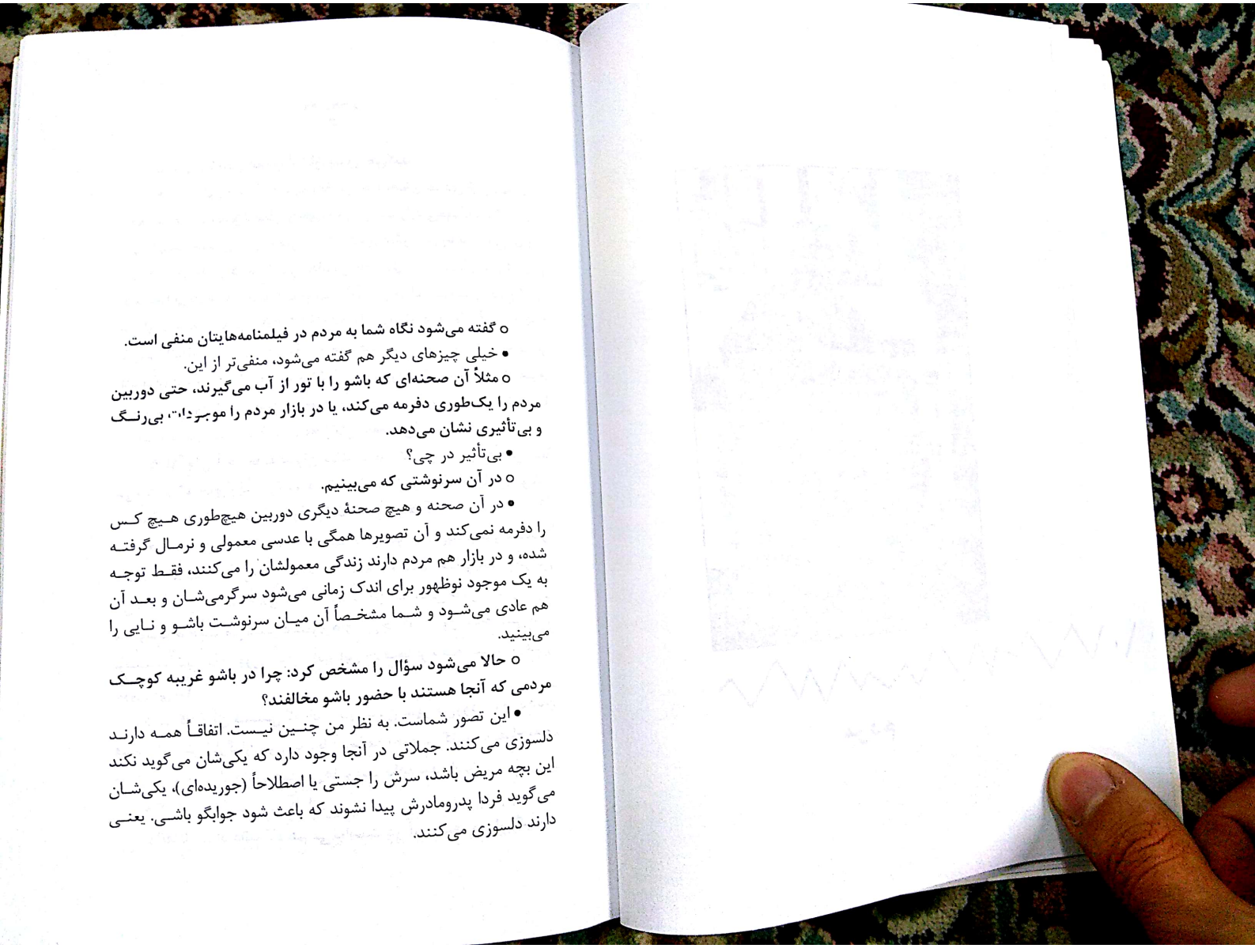
• عاشق چیزی که استعدادش در این مملکت هست، ولی نوعی مصلحت عمومی و توطئه‌ای که ما خودمان هم در آن دست داریم، باعث شده که در موضعی ضد استعدادمان قرار بگیریم.

○ بله به هرحال منظورتان روشن است. راستی به همین دلیل نیست که به اسطوره‌ها علاقمندید؟

• اسطوره‌ها مزیتشان در این است که افکار و ترس‌های مردم را نشان می‌دهند و مردم با ساختن آن‌ها و اجرای آیین‌های مربوط به آن‌ها خود را از وحشت‌هایشان آزاد می‌کنند. بنابراین از اسطوره‌ها می‌شود به‌عنوان ابزاری برای شناخت روانشناسی دسته‌جمعی مردم بهره گرفت. من راه بهتری برای شناختن مردم دوره‌های کهن، که اسناد چندانی در موردشان نداریم، نمی‌شناسم.

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner



o **گفته می‌شود نگاه شما به مردم در فیلمنامه‌هایتان منفی است.**

• خیلی چیزهای دیگر هم گفته می‌شود، منفی‌تر از این.

o **مثلاً آن صحنه‌ای که باشو را با تور از آب می‌گیرند، حتی دوربین مردم را یک‌طوری دفرمه می‌کند، یا در بازار مردم را موجوداتی بی‌رنگ و بی‌تأثیری نشان می‌دهد.**

• بی‌تأثیر در چی؟

o **در آن سرنوشتی که می‌بینیم.**

• در آن صحنه و هیچ صحنهٔ دیگری دوربین هیچ‌طوری هیچ کس را دفرمه نمی‌کند و آن تصویرها همگی با عدسی معمولی و نرمال گرفته شده، و در بازار هم مردم دارند زندگی معمولشان را می‌کنند، فقط توجه به یک موجود نوظهور برای اندک زمانی می‌شود سرگرمی‌شان و بعد آن هم عادی می‌شود و شما مشخصاً آن میان سرنوشت باشو و نایی را می‌بینید.

o **حالا می‌شود سؤال را مشخص کرد: چرا در باشو غریبه کوچک مردمی که آنجا هستند با حضور باشو مخالفند؟**

• این تصور شماست. به نظر من چنین نیست. اتفاقاً همه دارند دلسوزی می‌کنند. جملاتی در آنجا وجود دارد که یکی‌شان می‌گوید نکند این بچه مریض باشد، سرش را جستی یا اصطلاحاً (جوریده‌ای)، یکی‌شان می‌گوید فردا پدرومادرش پیدا نشوند که باعث شود جوابگو باشی. یعنی دارند دلسوزی می‌کنند.

Scanned by CamScanner

○ پس چرا نایی همه را از اتاق بیرون می‌کند؟

• نایی متوجه می‌شود مجموعهٔ این حرف‌های عادی از نظر خود بچه، عادی نیست، و از نظر بچه‌ای که زبان آنها را نمی‌فهمد، و کم کم دارد امنیت خودش را در خطر می‌بیند شکل دیگری می‌یابد. ضمن اینکه ما اغلب نمی‌دانیم که با دلسوزی‌هایمان چه بلایی سر یکدیگر می‌آوریم. مثلاً خواهر شوهرکه وقت گیرآورده از حقوق برادر غایبش دفاع کند می‌گوید: (شوهرت این راه دراز را رفته پول دربیاورد، آن‌وقت تو اینجا نان‌خور اضافه می‌کنی، آخر صلاح و مصلحتی) و از این حرف‌ها که پر از دلسوزی است. آن یکی می‌گوید نکند از جایی فرار کرده باشد. هیچ پرسیدی از کجا آمده؟ همه‌اش حرف‌های عادی و روزمره ماست و ما متوجه نیستیم که با حرف‌های عادی‌مان چه‌ها می‌کنیم.

○ بله، ولی آنچه ما به عنوان تماشاگر از نگاه آن بچه و دوربین شما می‌بینیم، که جای بچه می‌ایستد یک مشت آدمی است که با آن کودک بد هستند، در تخاصمند و او را در اینجا نمی‌خواهند.

• مشکل همیشگی ماست که فقط بد وخوب می‌بینیم، و سیاه و سفید، و مردم را همان‌طور که هستند نمی‌بینیم. خیلی‌ها پرحرفی می‌کنند بدون اینکه قصدی داشته باشند. آنها با نایی‌جان دربارهٔ این مسئولیت صحبت می‌کنند. دلسوزی‌های بی‌جا که از روی بدجنسی هم نیست. اما نایی‌جان چون نگران تأثیر این حرف‌ها بر بچه است آن‌ها را بیرون می‌کند.

○ در کلاغ آن قسمتی که خبرنگار بیرون شهر می‌رود حتماً یادتان هست. او پیش کارگران می‌رود و با آن‌ها مصاحبه می‌کند. مصاحبه‌ای که گویی برای نشان‌دادن جهل آن‌ها ترتیب داده شده است.

• کارگران یا استاد دانشگاه؟

○ اتفاقاً استاد دانشگاه هم می‌توانست در آن صف قرار بگیرد.

یعنی او هم به یک معنی جاهل بود. جهل را به معنای نداشتن مدرک دانشگاهی که نمی‌گیریم.

• نه، می‌فهمم. ولی مگر در کارخانه‌های ما به کارگران دانش خاصی داده‌اند؟ نه، هم سؤالی که می‌شود حفظی و تکراری و برنامه پرکنی است هم جوابش. سؤال یادتان هست؟

○ بله و همین‌طور جوابی را که می‌دهند. بسیار اغراق‌آمیز است و در واقع به‌طور غلوآمیزی می‌خواهیم بگوییم این‌ها نمی‌فهمند.

• کدامشان؟

○ هر دو با آن کلماتی که می‌گویند. پر از غلط، هم به لحاظ فارسی و هم به لحاظ قاطی‌کردن ترکی و فارسی و...

• آنکه تمسخر زبان فنی و صنعتی آن دوره بود. نمی‌دانم شما تلویزیون آن دوره یادتان هست؟ آن دوره درتلویزیون این چیزها به‌طور دائم پخش می‌شد، یعنی یک کسانی در برنامه‌هایی از این دست حرف‌هایی می‌زدند که نه سرداشت و نه‌ته، و نه معنی. یعنی جملات بی‌پایان بی‌معنا.

○ خب چرا برای تمسخر آن زبان، آن دونفر را انتخاب می‌کنید؟ موارد دیگری از این نوع نگاه هم قابل ردیابی است، مثلاً در (شاید وقتی دیگر)، آن کارگر بانک، ماسک‌ها وقبل ازآن در (سفر) که همه آدم‌ها به تبع دو بچه، آسمان را نگاه می‌کنند، بدون اینکه چیزی برای دیدن وجود داشته باشد. یا در (کلاغ) در آن صحنهٔ تصادف، آن چهره‌های بسته و محو شده در پس مه.

• کاش یکی می‌گفتید که یادم می‌ماند. اما در صحنهٔ آخری که گفتید در کلاغ، همه بر سر جنازه‌ای هستند ناشناس که تازه پیدا شده. خب مگر معمولاً مردم در این مواقع چکار می‌کنند. میتینگ می‌دهند؟

○ البته اسم آن کاری را که می‌کنند نمی‌شود میتینگ گذاشت.

• ببینید، من حرف شما را درست نمی‌دانم، علتش هم این است که

Scanned by CamScanner

مثلاً در صحنه‌ای از کلاغ که جسد آن وسط افتاده، کسانی که دور آن جمع شده‌اند، سرشان را جوری گرفته‌اند که باران نخورند. ما معمولاً زیر باران تند که قرار می‌گیریم سعی می‌کنیم یک چیزی روی صورتمان بگیریم که خیس نشویم. بعد هم اگر شخصیت اصلی نیستیم لازم نیست فیلمساز ما را نشان بدهد. موضوع فیلم هم این نیست که حالا ببینیم این جمع نظرشان راجع به جسد چی هست. آن‌ها در پسزمینه، در حد موضوع حضور دارند، بنابراین آنچه روی پرده اتفاق می‌افتد این است که در پسزمینه جسدی هست زیر باران. بالای سرش آسیه که گمان می‌کرده جسد همان گمشده اوست، و در پسزمینه جمع‌آمدگانی، که نه جسد را می‌شناسند و نه آسیه را، و جز پوشاندن خودشان از باران کاری هم نمی‌توانند بکنند، برای اینکه جسد قبلا مرده.

○ **یعنی شما صرفاً به لحاظ منطقی آن آدم‌ها را آن‌طور چیده‌اید؟ هر تصادفی که می‌شود آدم‌ها آن حالت را دارند؟**

• حتماً نه. شما یک بودجه‌ای به من بدهید، ده‌تا تصادف بسازم، هر کدام در رابطه با فکر همان کار.

○ **من مطمئن هستم هرجوری بسازید نگاهتان حتماً پشتش هست.**

• تا آنجایی که به موضوع مربوط است اگر در موضوعی عده‌ای شرکت دارند طبیعتاً دوربین رویشان می‌ایستد، اما اگر فقط می‌خواهی فضای کابوس‌وار برای پسزمینه، و برای آغاز کابوس‌های بعدی شخصیت اصلی بسازی، همین است و چیزی جز این نیست. در آن صحنه، باران می‌آید، در نتیجه همه جز شخصیت اصلی که دیگر دربند سلامت خود نیست، چتر دستشان هست یا چیزی روی سرشان. مردم دیوانه نیستند که ساعت‌ها زیر باران بدون چتر بایستند، چون خیس می‌شوند.

○ **مردم دیوانه نیستند ولی سفاک هم نیستند. در فیلم (سفر) آن جایی که بچه می‌رود نان بدزدد، مردم او را می‌گیرند و می‌زنند، یادتان می‌آید؟**

• نه همه؛ کاسبکاری می‌گیردش و کاسبکار دیگری مویش را

می‌زند. کسی بچه را نمی‌زند. تنبیه بچه می‌شود سرگرمی کسانی که تنبیه را حق دزد می‌دانند. کسانی هم می‌خواهند عکس‌العمل نشان بدهند اما توانایی‌اش را ندارند و یکیشان حتی بعد نانش را به بچه تعارف می‌کند، ولی بچه، دیگر محبت را باور ندارد و می‌گریزد. خب، می‌بینید که مردم یکدست نیستند. مردم بسته به سودشان می‌توانند خیلی خوب باشند و می‌توانند خیلی بد. نه کاملاً خوبند و نه کاملاً بد. این وسط درجاتی وجود دارد. اگر من یک آدم خوب به شما نشان بدهم منظور این نیست که همه مردم خوبند و اگر یک آدم بد هم نشان بدهم منظورم این نیست که همه مردم بد هستند.

○ **به نظرم می‌آید فقط در (مرگ یزدگرد) واقع‌گرایانه‌ترین و دلسوزانه‌ترین نگاه را به مردم دارید؟**

• برای اینکه آن‌ها زیر باران نایستاده‌اند جسد را نگاه کنند. آنها خودشان موضوعند. تازه ناچارم شما را متوجه دو مشکل فنی در رابطه با نشان دادن مردم بکنم. اول اینکه ما سیاهی لشکر حرفه‌ای نداریم؛ آنها به دوربین نگاه می‌کنند. یک‌بار می‌گویید نگاه نکن، بار دوم مجبورید بگویید (آقا این را بکش روی صورتت) که نتواند توی دوربین نگاه کند. دوم اینکه وقتی می‌خواهید رفتار نادرستی را نشان بدهید، ناچارید آن را در قالب انسانی نشان بدهید که دست به آن رفتار نادرست می‌زند. آن وقت بلافاصله داد کسانی درمی‌آید که: (مردم بد نشان داده شده‌اند) و همچنان که رسم اینجاست آن را تعمیم می‌دهند به همهٔ دیدگاه شما.

○ **راجع به کار برخی کارگردان‌ها شاید بشود بحث کرد که حالا مثلاً تصادفاً کسی وارد صحنه شده است، ولی به شما که می‌رسیم فکر می‌کنم همه چیز صحنه‌تان را چیده‌اید.**

• بله، در کلاغ نمی‌شد فقط دو نفر بالای سر جسد باشند. نمی‌توانستیم جسدی نشان بدهیم که پلیس بالای سرش است ولی مردم دورش جمع نشده‌اند ولی موضوع ما در آن لحظه فقط واکنش روانی

Scanned by CamScanner

آسیه یعنی خانم معصومی بود و ما نمی‌توانستیم او را رها کنیم و به بحث مردم بپردازیم.

o مسئله فقط بر سر پرداختن نیست. بحث بر سر نوع نشان‌دادن است. آن چهره‌ای که از مردم در آثار شما می‌بینیم، آیا عکس‌العمل طبیعی آن حسی نیست که نسبت به جهالت دارید؟ در (حقایق در بارهٔ لیلا دختر ادریس) مردم نشان داده می‌شوند. و آن مردم خبیث‌اند. ممکن است شما نسبت به آن‌ها دلسوزی هم داشته باشید، ولی این ربطی به آن ندارد که آن‌ها خبیث می‌نمایند. یعنی شما در نشان دادن این افراد قصد دارید. در واقع حس من این است که شما وقتی می‌گویید استعداد مردم را دوست دارید، استعدادی را که قرار است در آینده ببینیم و آن‌طور که می‌گویید تا حال ندیده‌ایم دوست دارید یعنی داریم به چیزی دل می‌بندیم که در واقع وجود ندارد، نیست؟

• به نظر شما این استعداد نیست؟

o دیدنی نیست.

• ولی هست.

o بله، مثلاً در من می‌تواند این استعداد باشد که آهنگساز بزرگی بشوم اما تا زمانی که آهنگی نساخته‌ام شما به چه دل می‌بندید؟

• به نظر من خیلی چیزها که دیدنی نیستند هستند و خیلی چیزها که دیدنی هستند نیستند. وقتی به شما آهنگسازی آموخته نشده، شما استعداد آهنگسازی هم ندارید.

o نه الزاماً. من می‌گویم تا زمانی که این استعداد در یک آهنگ بروز عینی پیدا نکرده شما عاشق چیزی هستید که نه آن را دیده‌اید و نه آن را شنیده‌اید و نه حتی تأثیرش را تجربه کرده‌اید.

• من اگر آنچه بالفعل از شما می‌بینم به نظرم خوب نیاید، فقط می‌توانم به ویژگی‌های بالقوهٔ شما چشم بدوزم. البته من نمی‌توانم چاقوکشی را دوست داشته باشم. چون چاقوکش‌ها هم مردمند. ولی حتی

در آن چاقوکش هم به امکان تغییرش علاقمند هستم. اگر او چاقوکش است به خاطر این است که چیزهایی را نیاموخته یا به او آموزانده نشده، یا در شرایطی غیر قابل اجتناب قرار گرفته، که ممکن است عوض‌شدن شرایط او را هم عوض کند. بنابراین اختلاف تصور من و شما این است که: ۱- من در تصویرها چیزهایی رانشان می‌دهم که به موضوع مربوطند و موضوع مرا از مسیر خودش خارج نمی‌کند. ۲- و اتفاقاً آدم‌هایم روی پرده هیچ‌کدام بدنیستند. یکی از ایراداتی که به من می‌گیرند این است که در فیلم‌های من بدجنس و خوش‌جنس وجود ندارد. در فیلم مسافران شما آدم بدجنس نمی‌بینید یا در باشو، و ... حتی قصاب فیلم رگبار هم بد نیست. ولی آدم‌ها می‌توانند نادان نگه داشته شده باشند، و نشان‌دادن آن دلیل دشمنی با مردم نیست، نشان‌دادن موقعیت است. شما اگر مخالف این باشید موافق آن سانسورید که براساس آن هیچ واقعیتی را نمی‌شود نشان داد چون زود به ما برمی‌خورد. پس چه‌جوری باید نشان داد که مردم بدون غرض و حتی با حسن نیت - شاید با موقع‌نشناسی و باورهای غلط - می‌توانند چیزی را خراب کنند. چطور می‌شود راست گفت و ضد مردم خوانده نشد؟

o اولاً من فکرنمی‌کنم شما ضدمردمید و دوم اینکه ما لمپن و چاقوکش را مردم نمی‌دانیم.

• شما دارید راجع به...

o من دارم راجع به مردم حرف می‌زنم. وقتی لیلا با نامزدش به محلهٔ قبلی‌اش می‌رود، آن‌ها که چاقوکش نیستند. هستند؟

• به نظرم لمپنیسم فقط عبارت ازمردان چاقوکش نیست، عبارت از زنان چاقوکش هم هست. در فرهنگ لمپنی و فرهنگ قلدری و غیرتی، یک فرهنگ خاله‌زنکی هم وجود داردکه هیچ کمتر از آن نیست، این آن قسمت منفی جامعه است که آن را دوست نمی‌دارم و از آن متنفرم و با آن می‌جنگم اما در همان‌ها هم استعداد تغییر می‌بینم. این معنی‌اش این

Scanned by CamScanner

نیست که من ضدمردم هستم، معنی‌اش این است که من ضدجهالت هستم.

○ **ولی اگر بخواهید آن استعداد درونی تغییر را نشان بدهید باید چه جوری نشان بدهید که من خواننده یا تماشاگر نیز آن تغییر را دریابم و دوست بدارم.**

• لیلا! لیلا! گاهی مجبوریم نمونه بگیریم و تغییرات یک نمونه را نشان بدهیم.

○ **آن‌وقت می‌رسیم به فرد و دل بستن به تغییرات فردی و این بحث‌ها...**

• ولی فیلمنامهٔ لیلا، از یک نظر دربارهٔ شکست حرکت فردی است. لیلا خیال می‌کند که توانایی تغییر همه چیز را دارد، کم‌کم است که می‌فهمد مشکلات دوروبرش چقدر گسترده و ریشه دارند. حرکت نومیدانه پایانی او، کنایه‌ای از این درک تلخ و عمیق است. به هر حال اگر من یک فرد را نشان می‌دهم، معنی‌اش این است که فردهای دیگری می‌توانند مثل او باشند.

○ **بله، ولی فرد شما از جامعه‌اش می‌برد، تا فرد مورد نظر شما شود. یعنی لیلا از محلش بیرون می‌آید والا لیلا نمی‌شود.**

• همیشه و در همهٔ نوشته‌های من که این‌طور نیست. در رگبار کسی به محله می‌آید و تغییرات او و محله و تأثیرشان بر هم است که دیده می‌شود. از طرفی لیلا فقط خیال می‌کند که از آن محله بیرون آمده است و نمی‌داند که بیرون هم چیزی جز آن تو نیست. و از طرف دیگر منظور من از بیرون آمدن از آن محله، طرح موضوع استقلال است نه محله.

○ **من هم همین را می‌گویم. مجبور است از آن محله بیرون بیاید تا بتواند کسی باشد، این استقلال وقتی ممکن می‌شود که از آن محله**

بیرون بیاید، یعنی لیلای شما اگر در محلهٔ خودش می‌ماند نمی‌توانست لیلا بشود.

• از محله بیرون آمدن یعنی پا را از دایره سرنوشت تعیین شده بیرون گذاشتن، و از دایره پذیرفته‌ها در آمدن. لیلا کوشش می‌کند دنیای دلخواهش را از نو بسازد.

○ **باز من هم همین را می‌گویم. در واقع ماجرای تغییر مورد علاقهٔ شما وقتی می‌تواند اتفاق بیفتد که لیلا، لیلاها بشود. اما لیلای تنها محکوم به شکست است. با شکست لیلا، آن تغییر را در پدیده‌های منفرد ممکن است ببینیم، اما در روند نخواهیم دید.**

• من دارم راجع به زنی که می‌خواهد مستقل زندگی کند واین حق را دارد حرف می‌زنم. برای نشان دادن دراماتیک این استقلال، مجبوریم آن زن را از جایی که زندگی می‌کند بیرون بیاوریم، تا استقلال، معنا پیدا کند. راه دیگری وجود ندارد. شما نمی‌توانید مفهوم استقلال را با تصویر نشان بدهید. او فردی است که می‌خواهد مثل آدم کار و زندگی کند، خودش را اداره کند، سربار کسی نباشد وکسی هم سربار او نباشد. این حق طبیعی هرکسی است. ولی لیلا این حق را ندارد. رابطه او هم با محلهٔ قبلی‌اش قطع نمی‌شود. هم آنها به اینجا می‌آیند و هم او به آنجا می‌رود و اتفاقاً همین رفت‌وآمدها نشان می‌دهد که میان آن محله واین محله چندان فرقی نیست.

○ **ببینید، یک جنبهٔ دراماتیک قضیه این است که لیلا را از فضایی که در آن است می‌آورید بیرون. اما حالا این وجه‌اش را فکر کنید. اگر لیلا در آن محله می‌ماند و مستقل می‌شد چی؟ شما که می‌گویید میان این محله و آن محله چندان فرقی نیست**

• این یک فیلمنامهٔ دیگر است.

○ **بله، ولی با توجه به نوع تفکر شما اصولاً این امکان‌پذیراست که او همانجا بماند و مستقل بشود؟**

• پس اول باید یک فرض‌هایی بکنم تا بتوانم جواب بدهم. در این

Scanned by CamScanner

صورت می‌توانم بگویم که به نظر من لیلایی که می‌خواهد مستقل بشود، باید از جایی که در آن قرار دارد بیرون بیاید. ما اصلاً راجع به موضوع استقلال صحبت می‌کنیم و تا در خانه هستیم، نمی‌توانیم. اصلاً از نظر درام نمی‌توانیم راجع به آن صحبت کنیم.

○ **راجع به شکلش که صحبت نمی‌کنیم، در بارهٔ مضمونش حرف می‌زنیم که می‌توانست این‌طوری هم باشد که دختر جایش از لحاظ فیزیکی تغییر نکند، اما به استقلال دست یابد.**

• من هم نسخه‌ای برای همه کس نپیچیده‌ام. این تجربهٔ لیلا است. او این‌طور عمل می‌کند؛ در این شرایط و با این نتیجه. رعنا در غریبه و مه در محلهٔ خودش باقی می‌ماند و می‌کوشد مستقل شود. هر داستانی موضوع خودش را دارد.

○ **ولی زن خیاط (رگبار) هم به یک معنی همین را می‌گوید: (برای اینکه وضعت فرق کند باید از اینجا بروی.) پشت این فکر رفتن به عنوان شرط تغییر وضع، معنای کلی‌تری هم وجود دارد؟**

• اگر در فضای دربسته‌ای هستید که نمی‌شود نفس کشید عاقلانه است که بروید بیرون. مگر کشف کنید بیرون هم فرقی نمی‌کند. تا نروید که نمی‌فهمید. لیلا این را کشف می‌کند. اما (عاطفه) رگبار از روی وابستگی به نزدیکانش در محله می‌ماند. در نوشته‌های من خیلی‌های دیگر هم هستند که در محله می‌مانند و دیگر نه از روی عادت که از قصد. نکته این است که چه رفتن و چه ماندن، در نمایش روی پرده یا بر صحنه، به آگاهی جمعی نسبت به شرایط بینجامد.

○ **اما لیلا نابود می‌شود.**

• بله، ولی اشکال در لیلا نیست. در ساخت غلط اجتماعی است. لیلا با شکست خود زنجیره‌ای از عواملی را که به شکست او منجر شد به ما نشان می‌دهد، که تغییر آن می‌تواند نتیجه را برای لیلای بعدی تغییر دهد.

○ **پس این یک دور باطل است: از هرجا شروع شود به همان‌جا می‌رسد.**

• تقصیر من نیست، تقصیر جامعه‌ای است که شما در آن زندگی می‌کنید. مجبورم این نمونه را نشان بدهم تا اصلاً این موضوع مطرح بشود.

○ **بله ولی در واقع شکست آن استقلال‌خواهی را مطرح می‌کنید.**

• ظاهراً شکست می‌خورد، ولی ما از این داستان به این آگاهی می‌رسیم که باید کنار لیلاها بایستیم نه کنار لمپن‌ها. این، آن تغییری است که من می‌خواهم.

○ **شما معتقدید که با این جور نمونه دادن‌ها می‌شود آن زمینه را فراهم کرد.**

• من فکر می‌کنم تمام کسانی که لیلا را خوانده‌اند، جانب او را گرفته‌اند نه شرایط را. پیروزی لیلا خوش‌بینانه بود. با شکست لیلا روح اعتراض به جوش می‌آید، و خواننده می‌پذیرد که تغییری باید. بسیاری از خواننده‌های لیلا، بعد به او پیوستند.

○ **و شما به این پیوستن‌ها دل می‌بندید؟**

• چرا به تکثیر کسانی که می‌توانند شرایط را تغییر دهند دل نبندم؟ من از چند سال پیش متهم هستم که موضوع زن را مطرح می‌کنم. لطمه و ضربه‌اش را هم از مراکز تصمیم‌گیری زیاد خوردم وبی‌سروصدا حذف شدم، ولی الان می‌بینیم همه روی این موضوع کار می‌کنند، گر چه به دلایل و با نتایج دیگری. ولی این خودش نشان تغییر است. سال‌ها پیش سراعلام استقلال (رعنا)ی غریبه ومه چقدر از منتقدان و روشنفکران بد شنیدم. حالا آنها یا نسل نوی آنها خشمگین می‌شوند که زنی توسری‌خور دیده بشود. و این خودش نشان تغییر است. چرا فکر می‌کنید جامعه تغییر نمی‌کند؟

نوشته‌ها و آغاز فیلمسازی

○ نه، اتفاقاً فکر می‌کنم جامعه تغییر می‌کند، بحث ما سر سر پیشنهادی است که برای تغییر جامعه می‌دهیم.

• بله، به هر حال لیلا، یا همهٔ شخصیت‌های نوشته‌های تاریخی من نمی‌توانستند در فرن‌های بیستم، برای مقابله با تهاجم دشمن مسلحی که داشت در خانه‌هایمان را می‌شکست، حربهٔ تشکیل بدهند. آن هم در کشوری که امروز می‌گویند سیاسی باشید و فردا شما را می‌گیرند که چرا سیاسی هستید! مشکل من این است که روشنفکرها که باید زودتر از همه بفهمند آخر از همه می‌فهمند.

○ مردم عادی هم که اصلاً کتاب‌های شما را نمی‌خوانند.

• عکس‌العمل مردم عادی در برابر فیلمهایم لیلا فوق‌العاده بود. وقتی من لیلا را می‌نوشتم سینماهای ایران در ستایش لوبیتسچ فیلم می‌ساختند و بحث بزرگی از روشنفکری آن را تحسین می‌کرد.

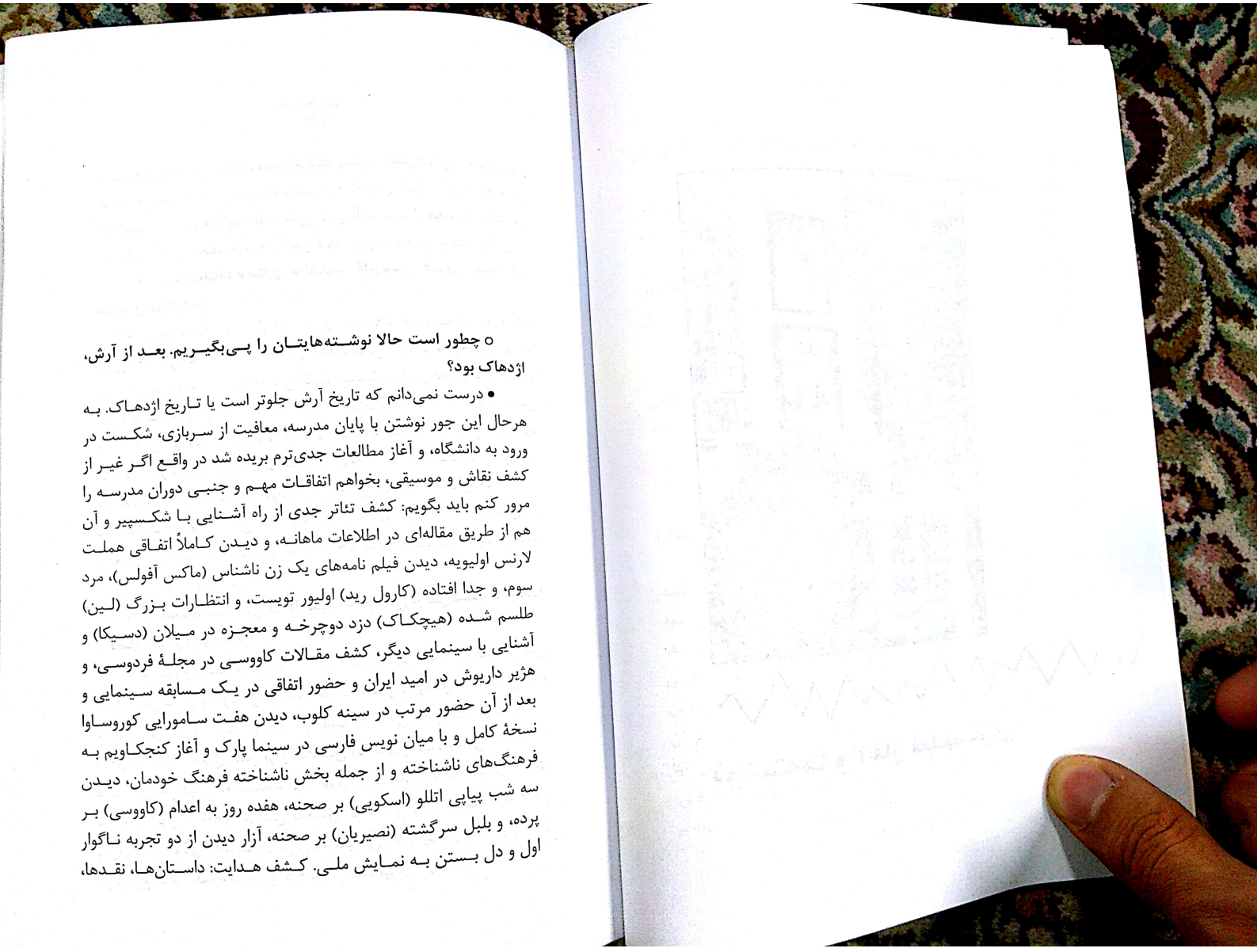
○ فیلم‌هایتان شما هم شکست می‌خورند.

• ولی از شکست‌هایم می‌شود خیلی چیزها آموخت.

○ یعنی حتی یک‌نفرشان هم نباید موفق باشد و فیلمنامهٔ (اشغال) را می‌خواندم، واقعاً، شکست دردناکی بود. آدم غمگین می‌شود.

• غمگین نشوید، علیه این چیزها باشید. اصلاً برای سیاه‌وزی باید بگویم که همیشه هم شکست نمی‌خورند. در همین کارنج که حرفش بود (اسپه) پیروز می‌شود، گرچه تلخ. (لارا) در چریکه تارا، و (لیلی جان) در باشو غریبهٔ کوچک کوچک شکست می‌خورند؛ با (لیلی جان) در شمایید وقتی دیگر و در سمفونی مرگ خانم بزرگ پیروز نمی‌شود تا آنجا که جهان است که چشم در روند شکل گیری و تداوم ارزش پیروزی و شکست در آن تمامگرایی، به یاری فکر گیری، آگاهی، برای پختگی برسند. و از طرفی، خودمانیم، مطمئن نیستم اگر در فیلمهای من قهرمانان پیروز می‌شدند بر چسب (بایلز خوش) به آنها زده نمی‌شد.

Scanned by CamScanner



○ چطور است حالا نوشته‌هایتان را پی‌بگیریم. بعد از آرش، اژدهاک بود؟

• درست نمی‌دانم که تاریخ آرش جلوتر است یا تاریخ اژدهاک. به هرحال این جور نوشتن با پایان مدرسه، معافیت از سربازی، شکست در ورود به دانشگاه، و آغاز مطالعات جدی‌ترم بریده شد در واقع اگر غیر از کشف نقاش و موسیقی، بخواهم اتفاقات مهم و جنبی دوران مدرسه را مرور کنم باید بگویم: کشف تئاتر جدی از راه آشنایی با شکسپیر و آن هم از طریق مقاله‌ای در اطلاعات ماهانه، و دیدن کاملاً اتفاقی هملت لارنس اولیویه، دیدن فیلم نامه‌های یک زن ناشناس (ماکس آفولس)، مرد سوم، و جدا افتاده (کارول رید) اولیور تویست، و انتظارات بزرگ (لین) طلسم شده (هیچکاک) دزد دوچرخه و معجزه در میلان (دسیکا) و آشنایی با سینمایی دیگر، کشف مقالات کاووسی در مجلهٔ فردوسی، و هژیر داریوش در امید ایران و حضور اتفاقی در یک مسابقه سینمایی و بعد از آن حضور مرتب در سینه کلوب، دیدن هفت سامورایی کوروساوا نسخهٔ کامل و با میان نویس فارسی در سینما پارک و آغاز کنجکاویم به فرهنگ‌های ناشناخته و از جمله بخش ناشناخته فرهنگ خودمان، دیدن سه شب پیاپی اتللو (اسکویی) بر صحنه، هفده روز به اعدام (کاووسی) بر پرده، و بلبل سرگشته (نصیریان) بر صحنه، آزار دیدن از دو تجربه ناگوار اول و دل بستن به نمایش ملی. کشف هدایت: داستان‌ها، نقدها،

Scanned by CamScanner

ترجمه‌های پهلوی و آنچه دوست نداشتم یعنی نمایش‌هایش، دست زدن به دو تجربه نیمه‌کاره نمایشنامه‌نویسی و فراموش کردن آنها، خواندن گیلگمش، با ترجمه دکترداود منشی‌زاده و تأثیر بسیار مهمش. نگارش اژدهاک و آرش. کشف جلسات کانون فیلم ایران و حضور مرتب در آن.

○ با سینه‌کلوب‌ها همکاری نداشتید؟ کاووسی جایی گفته که همکاری می‌کردید.

• من در سینه‌کلوب کار نمی‌کردم، تماشاگر علاقمندی بودم که گاهی خبر می‌شدم در چه انباری چه فیلمی خاک می‌خورد. مثلاً سینمایی می‌رفتم و آگهی قدیمی کنده نشده‌ای را بر دیوار می‌دیدم. می‌رفتم سینما و می‌پرسیدم. این‌طوری مثلاً یک‌دفعه فیلم سوءظن هیچکاک را در یک انباری پیداکردم در حالیکه صاحب آن فکر می‌کرد فیلم در آتش‌سوزی انبار سینما سعدی سوخته است. کمک من در این حد بود که گاهی فیلم‌های خوب از دور خارج شده را که نسل من ندیده بود پیدا کنم. چون کسانی که سینه‌کلوب را می‌گرداندند خودشان به موقعش این فیلم‌ها را دیده بودند و تا حدودی از مشکلات فیلم پیدا کردن هم خسته شده بودند.

○ آن سلیقه سینمایی که داشتید به خودتان بر می‌گشت یا اینکه از فضای موجود گرفته بودید؟

• هر دو، و بیشتر از هرچه از فیلم دیدن. جایی نبود که فیلم مهمی باشد و من بدانم و خودم را نرسانم. چند نقد و پژوهش سینمایی هم نوشتم ولی نمی‌خواستم در این کار بمانم. تا زمانی که روحم مریض شد. از طرفی امکان خارج رفتن برای تحصیل نداشتم و دیدم هی راجع به فیلم‌هایی می‌خوانم که ندیده‌ام، و از طرفی امیدواری‌ام به تغییر فضای سینمای ایران از به‌هم پیوستن تحصیل کرده‌ها و فرنگ دیده‌ها که تمکن و ارتباط و نفوذی داشتند هم بازی به نظر می‌آمد و چنین به‌هم پیوستنی هرگز رخ نداد. یکباره بریدم و خودم را از فضا بیرون کشیدم.

○ و رفتید سراغ پژوهش‌های تئاتری و نمایشنامه‌نویسی! چطور شد به فکر ساختن عمو سبیلو افتادید؟

• بله، من یکهو وسط پژوهش‌های مردم‌شناسی و تئاتری‌ام شروع کردم به نمایشنامه نوشتن، کاری که با دو تجربهٔ نیمه‌کارهٔ سال‌های آخر دبیرستان رها کرده بودم. این سال ۱۳۴۱ بود، و تا هشت سال یکسره کار کردم. در سال ۱۳۴۹ دیگر اصلاً فکر نمی‌کردم که به سینما برگردم، هر چند در تئاتر هم با سوءظن نگاهم می‌کردند و از من فاصله می‌گرفتند و در واقع زندگی‌ام در حالت تعلیق بود و میان زمین و هوا بودم که ناگهان دوستی از کانون تلفن زد و گفت: شیروانلو می‌خواهد تو را ببیند. شیروانلو چند سال پیش از جهان رفت و راستی که یادش یاد باد، با آن حسن‌نیت و فرهنگ دوستی و دانش! او گفت: ما وقت خیلی کمی داریم و یک خلاصه فیلمنامه، که می‌خواهم تو بسازی. من اول جا خوردم و بعد نشستم آن را خواندم ومانده بودم که چه جوابی بدهم، آخر آن خلاصه خیلی تلخ و تیره بود و من فکر می‌کردم فیلمی که مخاطبش بچه‌ها هستند چرا باید اینقدر سرد و تلخ باشد.

○ نوشته چه کسی بود؟

• نوشتهٔ آقایی به اسم فریدون هدایت‌پور که هنوز هم افتخار دیدنش را پیدا نکرده‌ام. اما گذشته از تلخی بیش از حد موضوع، به این فکر می‌کردم که آیا اصلاً بلدم فیلم بسازم؟ من تا آن روز حتی یک دوربین را از نزدیک ندیده بودم، اصلاً سرصحنه یک فیلم هم نرفته بودم، و تمام مطالعاتم در بارهٔ سینما را هم به‌خاطر قهر از سینما سال‌ها بود ول کرده بودم. خوشبختانه همان صبح قاسم هاشمی‌نژاد زنگ زده بود که به‌عنوان خبرنگار یا منتقد هنری روزنامه‌شان بروم جشن هنر شیراز. یعنی تنها جشن‌هنری که در زندگی توانستم بروم. من رفتم و امیدوار بودم در مدتی که سفر هستم این‌ها جا بزنند که معمولاً سنت بود و می‌زدند. ولی وقتی برگشتم، دیدم تلفن کردند و گفتند: خب چی شد؟ ناچار شدم فیلمنامه بنویسم.

Scanned by CamScanner

○ چقدر فیلم به طرح اولیه نزدیک بود؟

• به‌طورکلی به هم نزدیک است.

○ یعنی یک پیرمرد و چندتا بچه هستند؟

• بله، چیزی که تفاوت دارد آن است که من در عمو سبیلو سعی کردم فیلمی شاد، روشن، سبک، کم‌عمق، عمق به معنایی که آن زمان رایج بود، بسازم. در آن زمان عمق به این می‌گفتند که مثلاً اگر تو مبارزی باید اخمو باشی و کسی که می‌خندد از بی‌خردی است (که البته این سنت چندین هزارساله دارد) که خنده از بی‌خردی برمی‌خیزد و به‌قول برشت: کسی که می‌خندد هنوز خبرهای در راه را نشنیده است، که به نظرم این نادرست است، آدم می‌تواند بخندد و مسئول هم باشد و اسمش هم چارلی چاپلین باشد. برهمین اساس، من فکر می‌کردم بچه، بچه است. چرا من باید او را در حوادث ناگوار شرکت بدهم. فیلم ساخته شد و به جشنواره رفت. اما با استقبال بد منتقدین و خوب تماشاگر روبه‌رو شد. بعدها که فیلم‌های دیگر کانون را دیدم متوجه شدم که چرا منتقدین با این فیلم‌ها رابطه برقرار نمی‌کردند. فیلم‌های کانونی بسیار تلخ و تیره و کنایه‌ای و بسیار روشنفکرانه بودند. انگار نه انگار که آن فیلم‌ها مال بچه‌هاست. به‌نظر می‌رسید انگار روشنفکرها دارند به همدیگر پیغام‌هایی می‌دهند که البته من آن پیغام‌ها را هم درک نمی‌کردم. چون ترجیح می‌دادم مثل همان بچه‌ها باقی بمانم، تا آن روشنفکرها. به هرحال عموسبیلو، عملاً مسیر سینمای کانون را تغییر داد و از سال بعد از هر پنج فیلم دوتایش می‌خنداند و بچه با آن زندگی و بچگی می‌کرد.

○ در دههٔ چهل، به لحاظ تاریخی دو فیلم مهم وجود دارد. یکی گنج‌قارون که آن طرف قضیه است و دیگری قیصر که این طرف. شما این دو فیلم را دیدید؟

• دههٔ چهل خیلی بیشتر از این‌ها دارد. فیلم شوهر آهوخانم را دارد، فیلم سه دیوانه را دارد، فیلم خشت و آیینه را دارد، شب قوزی و سیاوش

در تخت‌جمشید را دارد و همچنین گاو را، که این‌ها هرکدامشان به یک شکلی یک کاری انجام می‌دهند.

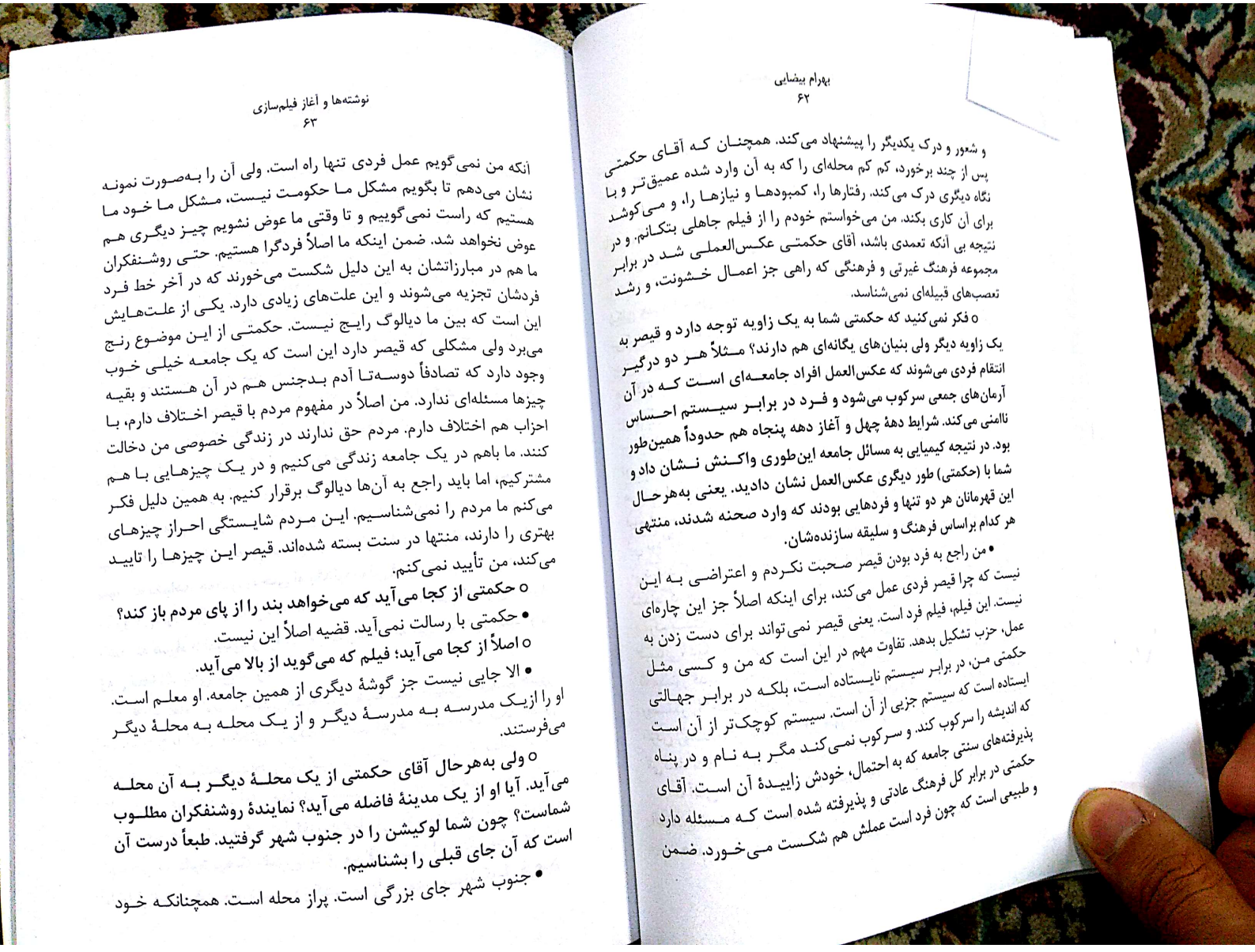
○ ما این دو فیلم را به‌خاطر دامنهٔ شهرت‌شان مطرح می‌کنیم و تأثیری که به هرحال چه مثبت و چه منفی بر سینمای ما گذاشتند.

• حق با شماست. گنج قارون و قیصر با ارزش‌های متفاوت هرکدام به شکلی لپ کلام و نمونهٔ بارز نوع خودشان هستند، که هر کدام به شکلی همهٔ اصول فیلم فارسی قبل و بعد از خودشان را گردآوری می‌کنند و سامان می‌دهند و پنهان نمی‌کنم که هر کدامشان در زمان خودشان مرا هم احساساتی کردند. اما به رغم تفاوت ظاهری در هیچکدامشان نظری نقادانه نسبت به پذیرفته‌های جامعه نمی‌بینیم و هر دو نهایتا مستوره‌های عادتی جامعه را تایید می‌کنند. اما جدای از اینهمه، من از قیصر خیلی خوشم آمد، فیلم گرم و زنده و پر تحرک و تحریک‌کننده‌ای بود. و هنوز هم خیال می‌کنم بهترین کار کیمیایی است، هر چند از لحاظ درونی با فیلم مشکل دارم و بیشتر به دلیل نقشی که فیلم قیصر در زندگی ما ایفا کرد. اتفاق بدی که با این فیلم همراه شد این بود که روشنفکران در جبران بی‌عملی خودشان قیصر را قهرمانی می‌دیدند که دست به عمل می‌زند و او را ستودند، و متوجه این تناقض نشدند که قیصر اصلاً ضد روشنفکری است. این نکته، که در قیصر به صورت بستن کتاب و درآوردن چاقو دیده می‌شود، در فیلم بعدی کیمیایی، دیگر حسابی خودش را بروز می‌دهد که در آن – جز رو کردن به مستور قدیمی دختر ثروتمند و قهرمان فقیر – اصلاً دیگر نویسنده، روشنفکر را احمق، زبون و بی‌جربزه، سترون و مسخره، و برای مجاب کردن روشنفکران دوستدار این‌جور مستوره‌ها، مرفه، و بر این تأکید می‌کنم، مرفه تصویر می‌کند.

○ آقای حکمتی قهرمان فیلم رگبار پاسخی به این قهرمانان به اصطلاح شما لمپن نیست؟

• نه لزوماً، نه آگاهانه، مگر در مواردی، اما به هر حال رگبار شناخت

Scanned by CamScanner



و شعور و درک یکدیگر را پیشنهاد می‌کند. همچنان که آقای حکمتی پس از چند برخورد، کم کم محله‌ای را که به آن وارد شده عمیق‌تر و با نگاه دیگری درک می‌کند. رفتارها را، کمبودها و نیازها را، و می‌کوشد برای آن کاری بکند. من می‌خواستم خودم را از فیلم جاهلی بتکانم. و در نتیجه بی آنکه تعمدی باشد، آقای حکمتی عکس‌العملی شد در برابر مجموعه فرهنگ غیرتی و فرهنگی که راهی جز اعمال خشونت، و رشد تعصب‌های قبیله‌ای نمی‌شناسد.

○ فکر نمی‌کنید که حکمتی شما به یک زاویه توجه دارد و قیصر به یک زاویه دیگر ولی بنیان‌های یگانه‌ای هم دارند؟ مثلاً هر دو درگیر انتقام فردی می‌شوند که عکس‌العمل افراد جامعه‌ای است که در آن آرمان‌های جمعی سرکوب می‌شود و فرد در برابر سیستم احساس ناامنی می‌کند. شرایط دههٔ چهل و آغاز دهه پنجاه هم حدوداً همین‌طور بود. در نتیجه کیمیایی به مسائل جامعه این‌طوری واکنش نشان داد و شما با (حکمتی) طور دیگری عکس‌العمل نشان دادید. یعنی به‌هرحال این قهرمانان هر دو تنها و فردهایی بودند که وارد صحنه شدند، منتهی هر کدام براساس فرهنگ و سلیقه سازنده‌شان.

• من راجع به فرد بودن قیصر صحبت نکردم و اعتراضی به این نیست که چرا قیصر فردی عمل می‌کند، برای اینکه اصلاً جز این چاره‌ای نیست. این فیلم، فیلم فرد است. یعنی قیصر نمی‌تواند برای دست زدن به عمل، حزب تشکیل بدهد. تفاوت مهم در این است که من و کسی مثل حکمتی من، در برابر سیستم ایستاده است، بلکه در برابر جهالتی ایستاده است که سیستم جزیی از آن است. سیستم کوچک‌تر از آن است که اندیشه را سرکوب کند. و سرکوب نمی‌کند مگر به نام و در پناه پذیرفته‌های سنتی جامعه که به احتمال، خودش زاییدهٔ آن است. آقای حکمتی در برابر کل فرهنگ عادتی و پذیرفته شده است که مسئله دارد و طبیعی است که چون فرد است عملش هم شکست می‌خورد. ضمن

آنکه من نمی‌گویم عمل فردی تنها راه است. ولی آن را به‌صورت نمونه نشان می‌دهم تا بگویم مشکل ما حکومت نیست، مشکل ما خود ما هستیم که راست نمی‌گوییم و تا وقتی ما عوض نشویم چیز دیگری هم عوض نخواهد شد. ضمن اینکه ما اصلاً فردگرا هستیم. حتی روشنفکران ما هم در مبارزاتشان به این دلیل شکست می‌خورند که در آخر خط فرد فردشان تجزیه می‌شوند و این علت‌های زیادی دارد. یکی از علت‌هایش این است که بین ما دیالوگ رایج نیست. حکمتی از این موضوع رنج می‌برد ولی مشکلی که قیصر دارد این است که یک جامعه خیلی خوب وجود دارد که تصادفاً دوسه‌تا آدم بدجنس هم در آن هستند و بقیه چیزها مسئله‌ای ندارد. من اصلاً در مفهوم مردم با قیصر اختلاف دارم، با احزاب هم اختلاف دارم. مردم حق ندارند در زندگی خصوصی من دخالت کنند. ما باهم در یک جامعه زندگی می‌کنیم و در یک چیزهایی با هم مشترکیم، اما باید راجع به آن‌ها دیالوگ برقرار کنیم. به همین دلیل فکر می‌کنم ما مردم را نمی‌شناسیم. این مردم شایستگی احراز چیزهای بهتری را دارند، منتها در سنت بسته شده‌اند. قیصر این چیزها را تایید می‌کند، من تأیید نمی‌کنم.

○ حکمتی از کجا می‌آید که می‌خواهد بند را از پای مردم باز کند؟

• حکمتی با رسالت نمی‌آید. قضیه اصلاً این نیست.

○ اصلاً از کجا می‌آید؛ فیلم که می‌گوید از بالا می‌آید.

• الا جایی نیست جز گوشهٔ دیگری از همین جامعه. او معلم است. او را از یک مدرسه به مدرسهٔ دیگر و از یک محله به محلهٔ دیگر می‌فرستند.

○ ولی به‌هرحال آقای حکمتی از یک محلهٔ دیگر به آن محله می‌آید. آیا او از یک مدینهٔ فاضله می‌آید؟ نمایندهٔ روشنفکران مطلوب شماست؟ چون شما لوکیشن را در جنوب شهر گرفتید. طبعاً درست آن است که آن جای قبلی را بشناسیم.

• جنوب شهر جای بزرگی است. پراز محله است. همچنانکه خود

Scanned by CamScanner

فیلم رگبار در سی و چهار محله گرفته شده است. آقای حکمتی می‌تواند از یک جای دیگرش بیاید، حتی از یک محله‌ای در بالای شهر. چون بالاشهر ما هم بالای شهر نیست. و آن روز حاشیه‌اش در واقع فرقی با جنوب شهر نداشت. و خوبست بدانید که بعضی از آن سی و چهار محله‌ای که ما رگبار را در آن‌ها گرفتیم اصلاً در شمال شهر قرار داشت. بنابراین نه؛ حکمتی هم آدمی مثل ماست که تصادفاً چهارتا کتاب در جعبه‌اش است. می‌خواهم بگویم او از بالا نمی‌آید. او از آن کتاب‌ها می‌آید.

o پس نماینده فرهنگ است؟

• بله، نماینده فرهنگ است که حالا در جایی قرار گرفته که گیج شده‌است و برای اینکه با این مردم دیالوگ برقرار کند در جست‌وجوی راهی برمی‌آید. اما موقعی که آن را پیدا می‌کند باید برود.

o تفاوت آن فرد کیمیایی و فرد شما با توجه به شرایط روحی و روانی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم این است که اولی جنبه‌های تهییج کننده‌ای دارد، یعنی انسان در کنار او شاید دچار این احساس شود که بخواهد خودش را جای او بگذارد، ولی فرد شما با شکست روبرو می‌شود. لذا تماشاگر شما باید هم آگاه باشد و هم پایداری داشته باشد که همراه نا امیدی او نرود. فکر نمی‌کنید که این دو تاثیر متفاوت روی تماشاگر باقی می‌گذارد؟

• همینطور است. خیلی‌ها قیصر دوستند. خیلی‌ها هم هنوز خودشان را با آقای حکمتی نزدیک می‌دانند این‌ها شاید در یک عمل تهییجی شرکت نداشتند ولی در یک عمل تفهیمی شرکت کرده‌اند. این‌ها دلشان می‌خواهد مثل آقای حکمتی باشند و برای این‌جا هم کاری بکنند. فرقش هم همان است که شما گفتید؛ عمل آن یک تهییجی است و عمل تهییجی در دایرهٔ فرهنگ غیرتی اتفاق می‌افتد، شما از جنگ محله‌ها که تا اوایل همین قرن خورشیدی در کشور ما رایج بود و نمونهٔ کامل فرهنگ

غیرتی است، نبایدچیزی یادتان باشد. من این را خیلی مختصر در دیباچهٔ نوین شاهنامه و پرده‌نیی نشان دادم.

o چرا در بیشتر فیلم‌هایتان، از عموسبیلو به بعد، آن آدم اصلی همیشه از یک محل دیگری وارد می‌شود و در محلهٔ جدید غریبه است و تفاهم در واقع از تقابل شروع می‌شود.

• یادم نیست که عموسبیلو هم از جایی وارد یک جایی شده باشد.

o اول فیلم عموسبیلو در تلفن می‌گوید من در یک جای تازه‌ای هستم که در آن خیلی احساس آرامش می‌کنم.

• خب، چیزی که می‌تواند غریبگی را در کمترین تصویر روی پرده منتقل کند این است که یکی از جای دیگری بیاید، مگر اینکه ما بتوانیم به فیلم خودمان آن‌قدر فرصت بدهیم که در طول زمان نشان بدهد یکی در همین‌جایی که همیشه بوده و هست غریبه است. مثل رعنا در غریبه‌ومه. او از بچگی در آن‌جا بوده و در آن‌جا هست اما دراین لحظه کشف می‌کند که غریبه است. ولی غریبه‌ای که از بیرون می‌آید فضای تازه را با نگاهی غیر عادتی و با شگفتی بیشتری می‌بیند. همین معنایش این نیست که از یک جای بالاتر یا از یک جای فروتر می‌آید؟

o یعنی یک بیان سینمایی برای اینکه غریبه بودن کسی...

• ... غریبه بودن کسی را دریک‌جا نشان بدهیم. اما علت این که اصلاً چرا ما غریبگی را می‌خواهیم نشان بدهیم این است که در حقیقت غریبگی مضمون مورد علاقهٔ من است. زیرا فرد غریبه باید خودش را به جامعه بقبولاند و جامعه باید فرد را بپذیرد. و جامعه مقاومت می‌کند تا نپذیرد و غریبه مقاومت می‌کند تا پذیرفته‌های جامعه را نپذیرد. این کنش ویران کننده سازنده است. نوعی آزمایش تفاهم وآزمایش سنجیدن یکدیگر. مثلاً شما از یک مدرسه به مدرسهٔ دیگری می‌روید. روز اول همه در برابرتان جبهه دارند، سد دارند و شما در طول زمان باید این سد را

Scanned by CamScanner

بشکنید و با آن مدرسه یکی بشوید. این مرحله به‌نظرم پر از تنش اما مهم است. هم این طرف هرچه در دست دارد باید نشان بدهد هم طرف مقابل. بنابراین به نظرم برای آشکار کردن قابلیت‌های ما لحظهٔ کم‌مانندی است، و همین‌طور برای خلق یک موقعیت نمایشی. در عین‌حال که یک جور تمثیل زندگی ما هم هست. ما از جای ناشناخته‌ای به این دنیا می‌آییم وبعد تمام زندگی و وقتمان صرف این می‌شود که خودمان را بقبولانیم و شرایطی را که هست بفهمیم و آن را یا بپذیریم یا نفی کنیم، و درست موقعی که به نظر می‌رسد داریم به پذیرش یکدیگر می‌رسیم، دیگر وقتی نمانده است و عملاً باید برویم.

○ **این تفکر شما کمی ناامید کننده نیست؟ فکر می‌کنم آشکارترین بروز آن هم در فیلم غریبه و مه است.**

• اولاً که نیست؛ تازه باشد چه اشکالی دارد؟ بحث ما راجع به امید نیست. راجع به این است که ما هرچه بیشتر رشد کنیم مجهزتر می‌شویم. این در رگبار هم هست. آقای حکمتی آخر سرمی‌رود، ولی وقتی می‌رود کاری کرده است. یا دست‌کم امکان کاری کردن را نشان داده است. فرق است بین او و کسی که می‌رود ولی هیچ کاری نکرده است.

○ **ولی این الزام هست که همیشه باید برود چون...**

• چون این الزام در زندگی هم هست. ربطی به من ندارد. من آن را نخواستم. می‌توانم قسم بخورم ...

○ **یک دیالوگی هم در رگبار دارید که او یک تنه کاری را کرد که هیچ‌کدام ما نتوانستیم بکنیم. یعنی ساختن از طریق فرهنگ و این به نظر شما چاره است؟**

• او قبل از اینکه برود، می‌بیند محصول کارش خراب می‌شود، و می‌گوید بی فایده است. او می‌داند که یک نفری نمی‌شود، اما با این وجود دست به عمل می‌زند.

○ **یعنی اعتقاد به کوشش فرهنگی.**

• بله او نشان می‌دهد که می‌شود دست به عمل زد، و در همان حال، با کار است که زندگی‌اش را معنا می‌دهد.

○ **شما برای رسیدن به تفاهم همیشه از تقابل شروع می‌کنید، چرا؟**

• چون چاره‌ای نیست.

○ **یعنی تقابل جمع و کاراکترها ویژگی فیلم‌های شماست.**

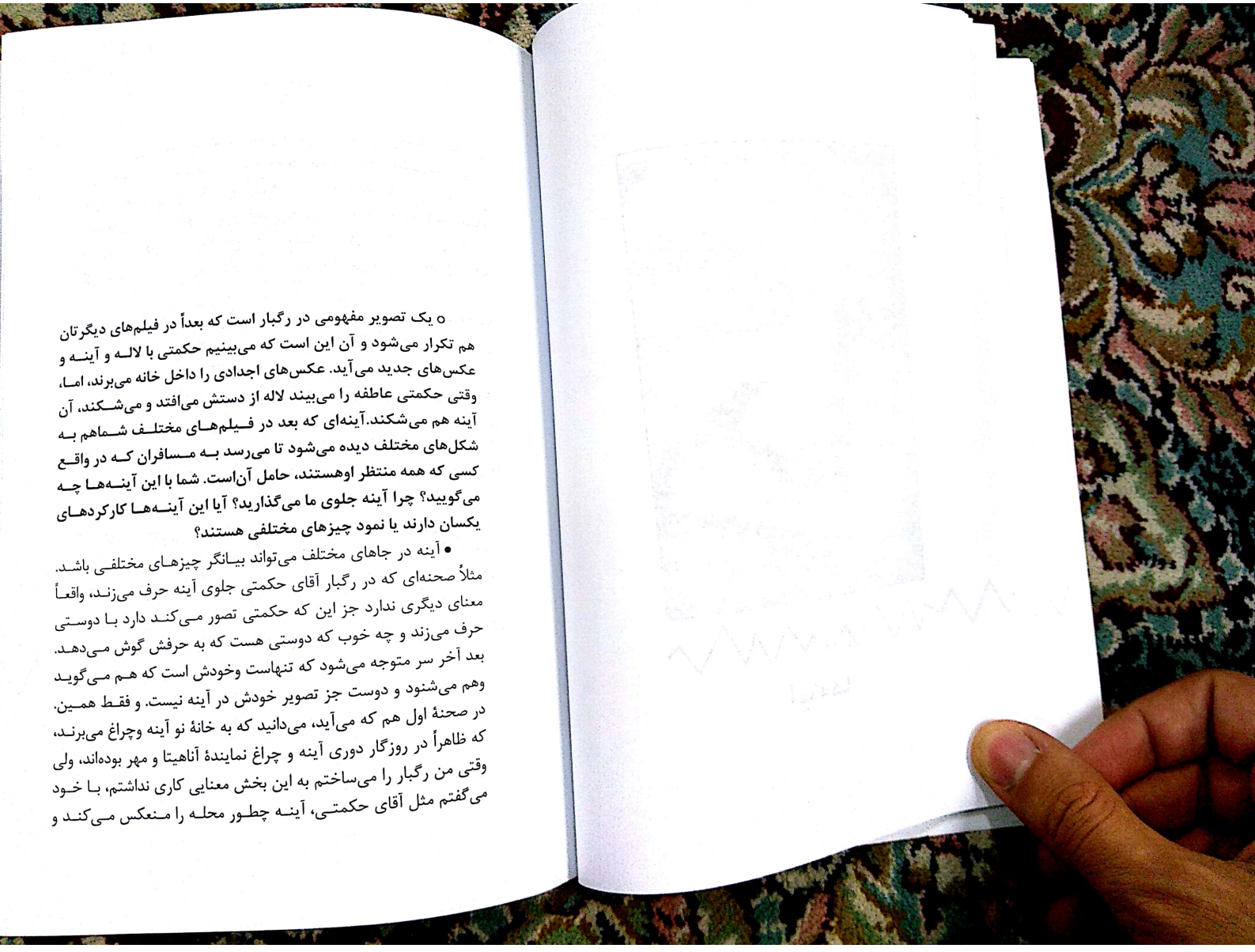
• این تقابل با پذیرفته‌های بی‌منطق جمعی است نه جمع. بعضی وقت‌ها تقابل با پذیرفته‌های جمع هست، بعضی وقت‌ها با شخصیتی، قانونی، سنتی، چیزی، که آن جمع را منعکس می‌کند.

○ **یعنی آن شرایط ذاتی است؟**

• بله یا از جمع می‌آید یا جمع از آن می‌آید. به‌هرحال برای اینکه چالش در نگیرد باید کوتاه بیاییم، در غیر این‌صورت باید روبه‌رو شویم تا جمع تغییر کند، یا ما تغییر کنیم، یا هر دو به نتیجه‌ای تازه برسیم. غیر از این راهی وجود ندارد.

Scanned by CamScanner

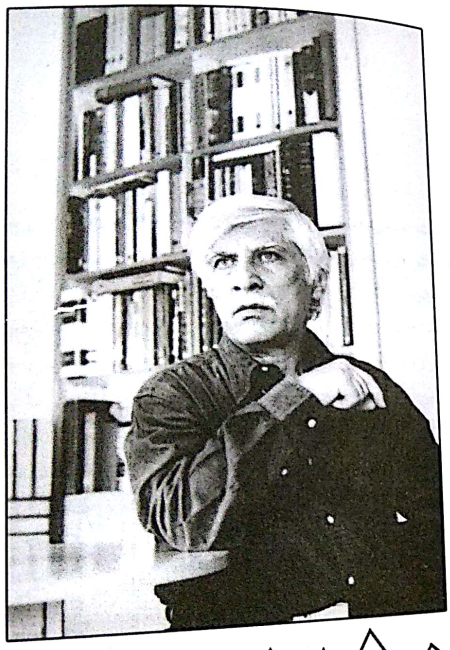
Scanned by CamScanner



o یک تصویر مفهومی در رگبار است که بعداً در فیلم‌های دیگرتان هم تکرار می‌شود و آن این است که می‌بینیم حکمتی با لاله و آینه و عکس‌های جدید می‌آید. عکس‌های اجدادی را داخل خانه می‌برند، اما، وقتی حکمتی عاطفه را می‌بیند لاله از دستش می‌افتد و می‌شکند، آن آینه هم می‌شکند. آینه‌ای که بعد در فیلم‌های مختلف شماهم به شکل‌های مختلف دیده می‌شود تا می‌رسد به مسافران که در واقع کسی که همه منتظر اوهستند، حامل آن‌است. شما با این آینه‌ها چه می‌گویید؟ چرا آینه جلوی ما می‌گذارید؟ آیا این آینه‌ها کارکردهای یکسان دارند یا نمود چیزهای مختلفی هستند؟

• آینه در جاهای مختلف می‌تواند بیانگر چیزهای مختلفی باشد. مثلاً صحنه‌ای که در رگبار آقای حکمتی جلوی آینه حرف می‌زند، واقعاً معنای دیگری ندارد جز این که حکمتی تصور می‌کند دارد با دوستی حرف می‌زند و چه خوب که دوستی هست که به حرفش گوش می‌دهد. بعد آخر سر متوجه می‌شود که تنهاست وخودش است که هم می‌گوید وهم می‌شنود و دوست جز تصویر خودش در آینه نیست. و فقط همین. در صحنهٔ اول هم که می‌آید، می‌دانید که به خانهٔ نو آینه وچراغ می‌برند، که ظاهراً در روزگار دوری آینه و چراغ نمایندهٔ آناهیتا و مهر بوده‌اند، ولی وقتی من رگبار را می‌ساختم به این بخش معنایی کاری نداشتم، با خود می‌گفتم مثل آقای حکمتی، آینه چطور محله را منعکس می‌کند و

Scanned by CamScanner



زن در آثار بیضایی

خودش می‌شکند. البته او بعداً ناچار قاب را آینه نویی می‌اندازد که مال این محله است. بنابراین همچنان که چیزهایی از محلهٔ قبلی با خودش آورده، وقتی می‌رود، چیزهایی هم از این محله با خودش می‌برد. یعنی چیزهایی از دست داده، اما چیزهایی هم به دست آورده. لاله معنای دیگری هم دارد و آن در واقع یادگار و تمثیل مادر است؛ با دیدن عاطفه، لاله از دست حکمتی می‌افتد و می‌شکند. یعنی زن دیگری جای عشق مادری را که در ذهنش هست می‌گیرد.

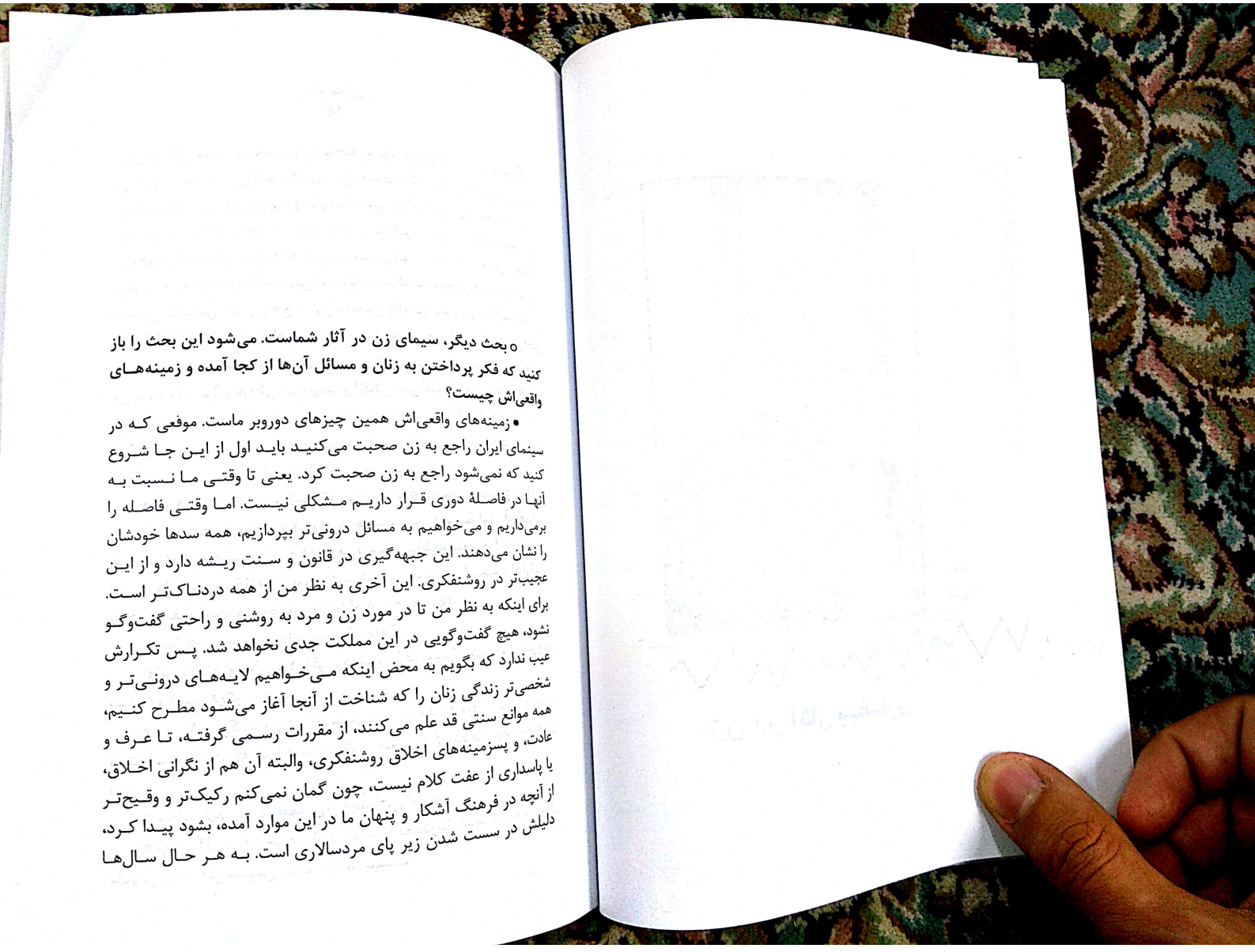
○ **تا آنجا که یادم می‌آید اولین بار که آینه را در غریبه ومه می‌بینم، جایی است که مرد به زن پیشنهاد ازدواج می‌دهد و ما بعد زن را جلوی آینه می‌بینیم که روسری‌اش را بر می‌دارد.**

• در آنجا زن دارد خودش را در آینه به چشم نویی می‌بیند و در واقع شاید آینه هم از آن طرف دارد او را به چشم نویی می‌بیند. حتی آقای حکمتی هم وقتی جلوی آینه است به‌نظر می‌آید که آینه هم دارد او را می‌بیند، یعنی همان دوربین فیلمبرداری ما. آینه همچنین – به آیین‌ها وسنت‌ها اگر برگردیم – نمایندهٔ روشنی است، نمایندهٔ آب است، نمایندهٔ فرهنگ است، نمایندهٔ سپیدی است، نمایندهٔ نور است، باروری و پیوند، پس فرق می‌کند، ومعنی‌اش بستگی به این دارد که شما آن را کجا و چگونه به کار بگیرید. در ضمن آینه حتی پیش از سینما، ما را به ما نشان می‌داد.

○ **بله همین. ما را به ما نشان می‌دهد و شما دائما سعی می‌کنید که این آینه را برابر آدمی بگذارید.**

• از جمله در برابر خودم.

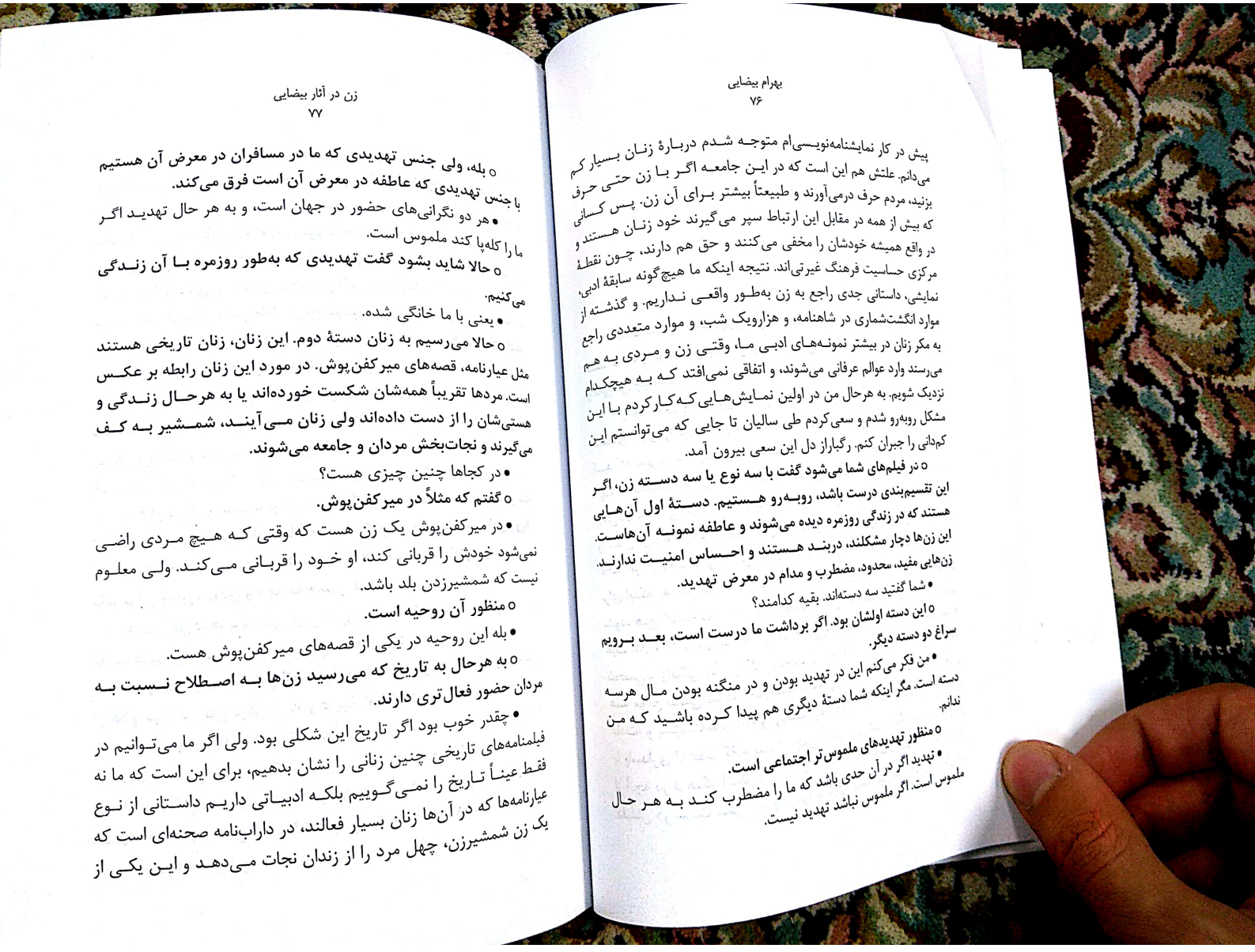
Scanned by CamScanner



○ بحث دیگر، سیمای زن در آثار شماست. می‌شود این بحث را باز کنید که فکر پرداختن به زنان و مسائل آن‌ها از کجا آمده و زمینه‌های واقعی‌اش چیست؟

• زمینه‌های واقعی‌اش همین چیزهای دوروبر ماست. موفعی که در سینمای ایران راجع به زن صحبت می‌کنید باید اول از این جا شروع کنید که نمی‌شود راجع به زن صحبت کرد. یعنی تا وقتی ما نسبت به آنها در فاصلهٔ دوری قرار داریم مشکلی نیست. اما وقتی فاصله را برمی‌داریم و می‌خواهیم به مسائل درونی‌تر بپردازیم، همه سدها خودشان را نشان می‌دهند. این جبهه‌گیری در قانون و سنت ریشه دارد و از این عجیب‌تر در روشنفکری. این آخری به نظر من از همه دردناک‌تر است. برای اینکه به نظر من تا در مورد زن و مرد به روشنی و راحتی گفت‌وگو نشود، هیچ گفت‌وگویی در این مملکت جدی نخواهد شد. پس تکرارش عیب ندارد که بگویم به محض اینکه می‌خواهیم لایه‌های درونی‌تر و شخصی‌تر زندگی زنان را که شناخت از آنجا آغاز می‌شود مطرح کنیم، همه موانع سنتی قد علم می‌کنند، از مقررات رسمی گرفته، تا عرف و عادت، و پسزمینه‌های اخلاق روشنفکری، والبته آن هم از نگرانی اخلاق، یا پاسداری از عفت کلام نیست، چون گمان نمی‌کنم رکیک‌تر و وقیح‌تر از آنچه در فرهنگ آشکار و پنهان ما در این موارد آمده، بشود پیدا کرد، دلیلش در سست شدن زیر پای مردسالاری است. به هر حال سال‌ها

Scanned by CamScanner



پیش در کار نمایشنامه‌نویسی‌ام متوجه شدم دربارهٔ زنان بسیار کم می‌دانم. علتش هم این است که در این جامعه اگر با زن حتی حرف بزنید، مردم حرف درمی‌آورند و طبیعتاً بیشتر برای آن زن. پس کسانی که بیش از همه در مقابل این ارتباط سپر می‌گیرند خود زنان هستند و در واقع همیشه خودشان را مخفی می‌کنند و حق هم دارند، چون نقطهٔ مرکزی حساسیت فرهنگ غیرتی‌اند. نتیجه اینکه ما هیچ‌گونه سابقهٔ ادبی، نمایشی، داستانی جدی راجع به زن به‌طور واقعی نداریم. و گذشته از موارد انگشت‌شماری در شاهنامه، و هزارویک شب، و موارد متعددی راجع به مکر زنان در بیشتر نمونه‌های ادبی ما، وقتی زن و مردی به هم می‌رسند وارد عوالم عرفانی می‌شوند، و اتفاقی نمی‌افتد که به هیچکدام نزدیک شویم. به هرحال من در اولین نمایش‌هایی که کارکردم با این مشکل روبه‌رو شدم و سعی کردم طی سالیان تا جایی که می‌توانستم این کم‌دانی را جبران کنم. رگباراز دل این سعی بیرون آمد.

○ **در فیلم‌های شما می‌شود گفت با سه نوع یا سه دسته زن، اگر این تقسیم‌بندی درست باشد، روبه‌رو هستیم. دستهٔ اول آن‌هایی هستند که در زندگی روزمره دیده می‌شوند و عاطفه نمونه آن‌هاست. این زن‌ها دچار مشکلند، دربند هستند و احساس امنیت ندارند. زن‌هایی مفید، محدود، مضطرب و مدام در معرض تهدید.**

• شما گفتید سه دسته‌اند. بقیه کدامند؟

○ **این دسته اولشان بود. اگر برداشت ما درست است، بعد برویم سراغ دو دسته دیگر.**

• من فکر می‌کنم این در تهدید بودن و در منگنه بودن مال هرسه دسته است. مگر اینکه شما دستهٔ دیگری هم پیدا کرده باشید که من ندانم.

○ **منظور تهدیدهای ملموس‌تر اجتماعی است.**

• تهدید اگر در آن حدی باشد که ما را مضطرب کند به هر حال ملموس است. اگر ملموس نباشد تهدید نیست.

○ **بله، ولی جنس تهدیدی که ما در مسافران در معرض آن هستیم با جنس تهدیدی که عاطفه در معرض آن است فرق می‌کند.**

• هر دو نگرانی‌های حضور در جهان است، و به هر حال تهدید اگر ما را کله‌پا کند ملموس است.

○ **حالا شاید بشود گفت تهدیدی که به‌طور روزمره با آن زندگی می‌کنیم.**

• یعنی با ما خانگی شده.

○ **حالا می‌رسیم به زنان دستهٔ دوم. این زنان، زنان تاریخی هستند مثل عیارنامه، قصه‌های میرکفن‌پوش. در مورد این زنان رابطه بر عکس است. مردها تقریباً همه‌شان شکست خورده‌اند یا به هرحال زندگی و هستی‌شان را از دست داده‌اند ولی زنان می‌آیند، شمشیر به کف می‌گیرند و نجات‌بخش مردان و جامعه می‌شوند.**

• در کجاها چنین چیزی هست؟

○ **گفتم که مثلاً در میرکفن‌پوش.**

• در میرکفن‌پوش یک زن هست که وقتی که هیچ مردی راضی نمی‌شود خودش را قربانی کند، او خود را قربانی می‌کند. ولی معلوم نیست که شمشیرزدن بلد باشد.

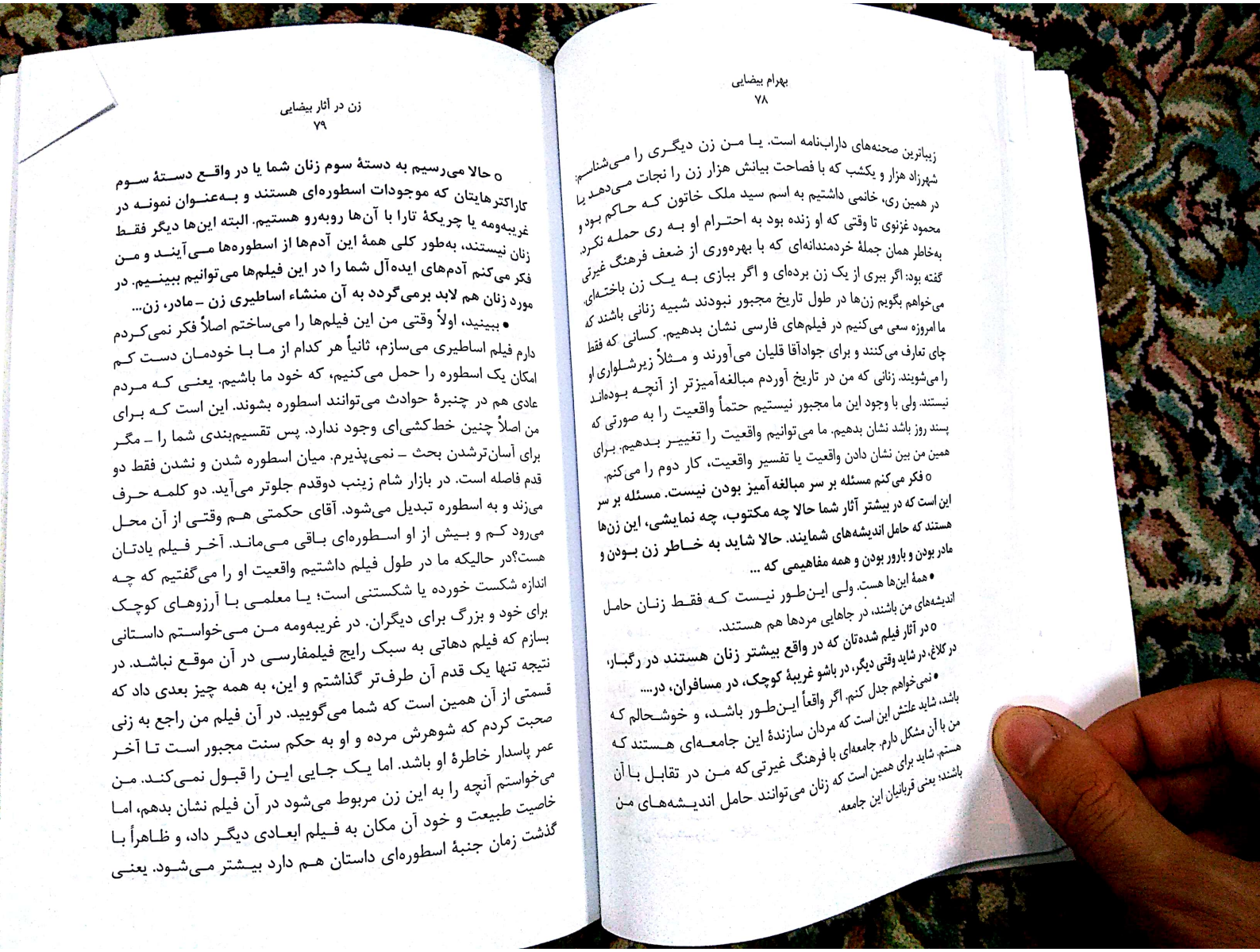
○ **منظور آن روحیه است.**

• بله این روحیه در یکی از قصه‌های میرکفن‌پوش هست.

○ **به هرحال به تاریخ که می‌رسید زن‌ها به اصطلاح نسبت به مردان حضور فعال‌تری دارند.**

• چقدر خوب بود اگر تاریخ این شکلی بود. ولی اگر ما می‌توانیم در فیلمنامه‌های تاریخی چنین زنانی را نشان بدهیم، برای این است که ما نه فقط عیناً تاریخ را نمی‌گوییم بلکه ادبیاتی داریم داستانی از نوع عیارنامه‌ها که در آن‌ها زنان بسیار فعالند، در داراب‌نامه صحنه‌ای است که یک زن شمشیرزن، چهل مرد را از زندان نجات می‌دهد و این یکی از

Scanned by CamScanner



زیباترین صحنه‌های داراب‌نامه است. یا من زن دیگری را می‌شناسم: شهرزاد هزار و یکشب که با فصاحت بیانش هزار زن را نجات می‌دهد یا در همین ری، خانمی داشتیم به اسم سید ملک خاتون که حاکم بود و محمود غزنوی تا وقتی که او زنده بود به احترام او به ری حمله نکرد. به‌خاطر همان جملهٔ خردمندانه‌ای که با بهره‌وری از ضعف فرهنگ غیرتی گفته بود: اگر ببری از یک زن برده‌ای و اگر ببازی به یک زن باخته‌ای. می‌خواهم بگویم زن‌ها در طول تاریخ مجبور نبودند شبیه زنانی باشند که ما امروزه سعی می‌کنیم در فیلم‌های فارسی نشان بدهیم. کسانی که فقط چای تعارف می‌کنند و برای جوادآقا قلیان می‌آورند و مثلاً زیرشلواری او را می‌شویند. زنانی که من در تاریخ آوردم مبالغه‌آمیزتر از آنچه بوده‌اند نیستند. ولی با وجود این ما مجبور نیستیم حتماً واقعیت را به صورتی که پسند روز باشد نشان بدهیم. ما می‌توانیم واقعیت را تغییر بدهیم. برای همین من بین نشان دادن واقعیت یا تفسیر واقعیت، کار دوم را می‌کنم.

○ **فکر می‌کنم مسئله بر سر مبالغه‌آمیز بودن نیست. مسئله بر سر این است که در بیشتر آثار شما حالا چه مکتوب، چه نمایشی، این زن‌ها هستند که حامل اندیشه‌های شمایند. حالا شاید به خاطر زن بودن و مادر بودن و بارور بودن و همه مفاهیمی که ...**

• همهٔ این‌ها هست. ولی این‌طور نیست که فقط زنان حامل اندیشه‌های من باشند، در جاهایی مردها هم هستند.

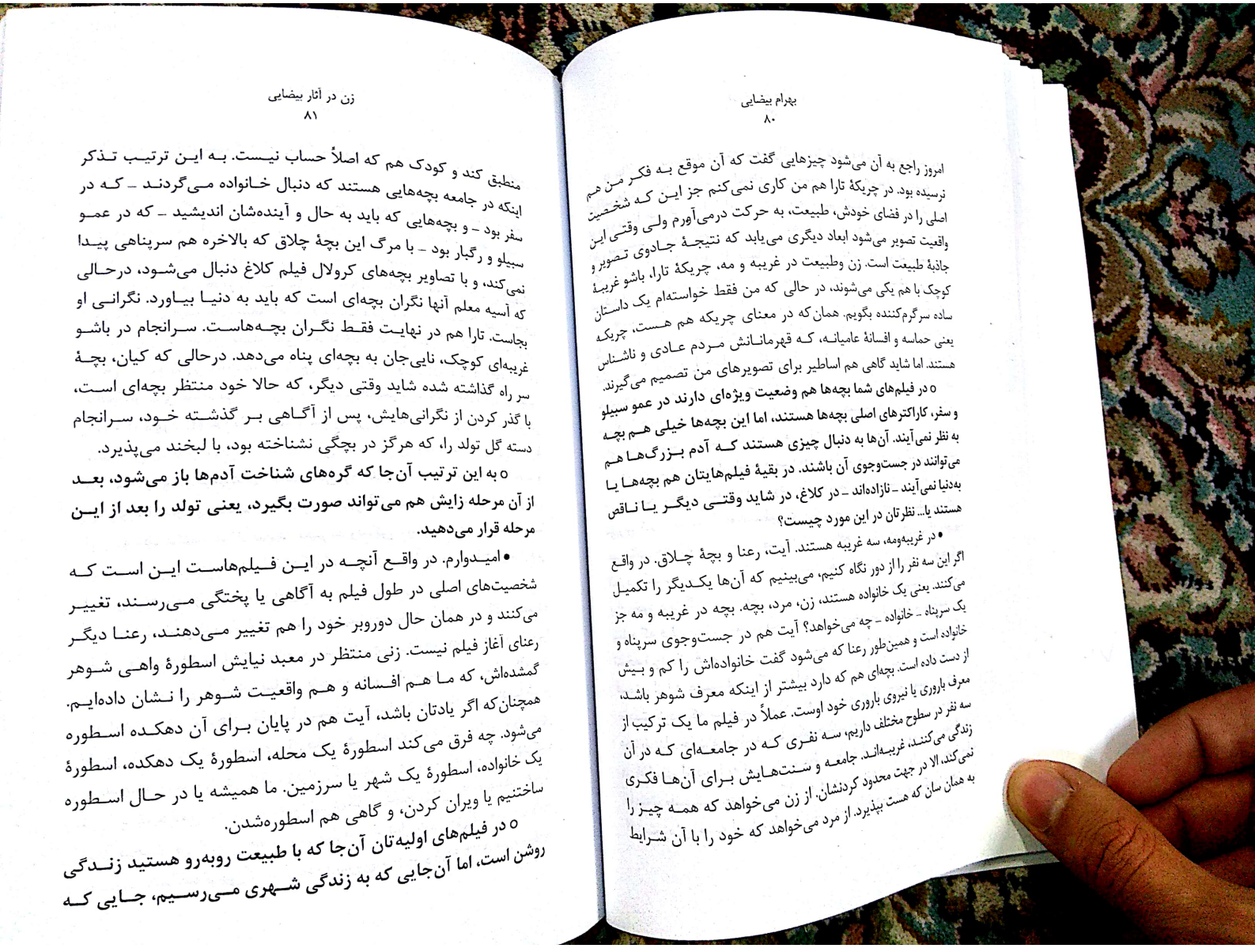
○ **در آثار فیلم شده‌تان که در واقع بیشتر زنان هستند در رگبار، در کلاغ، در شاید وقتی دیگر، در باشو غریبهٔ کوچک، در مسافران، در....**

• نمی‌خواهم جدل کنم. اگر واقعاً این‌طور باشد، و خوشحالم که باشد، شاید علتش این است که مردان سازندهٔ این جامعه‌ای هستند که من با آن مشکل دارم. جامعه‌ای با فرهنگ غیرتی که من در تقابل با آن هستم. شاید برای همین است که زنان می‌توانند حامل اندیشه‌های من باشند؛ یعنی قربانیان این جامعه.

○ **حالا می‌رسیم به دستهٔ سوم زنان شما یا در واقع دستهٔ سوم کاراکترهایتان که موجودات اسطوره‌ای هستند و به‌عنوان نمونه در غریبه‌ومه یا چریکهٔ تارا با آن‌ها روبه‌رو هستیم. البته این‌ها دیگر فقط زنان نیستند، به‌طور کلی همهٔ این آدم‌ها از اسطوره‌ها می‌آیند و من فکر می‌کنم آدم‌های ایده‌آل شما را در این فیلم‌ها می‌توانیم ببینیم. در مورد زنان هم لابد برمی‌گردد به آن منشاء اساطیری زن – مادر، زن...**

• ببینید، اولاً وقتی من این فیلم‌ها را می‌ساختم اصلاً فکر نمی‌کردم دارم فیلم اساطیری می‌سازم، ثانیاً هر کدام از ما با خودمان دست کم امکان یک اسطوره را حمل می‌کنیم، که خود ما باشیم. یعنی که مردم عادی هم در چنبرهٔ حوادث می‌توانند اسطوره بشوند. این است که برای من اصلاً چنین خط‌کشی‌ای وجود ندارد. پس تقسیم‌بندی شما را – مگر برای آسان‌ترشدن بحث – نمی‌پذیرم. میان اسطوره شدن و نشدن فقط دو قدم فاصله است. در بازار شام زینب دوقدم جلوتر می‌آید. دو کلمه حرف می‌زند و به اسطوره تبدیل می‌شود. آقای حکمتی هم وقتی از آن محل می‌رود کم و بیش از او اسطوره‌ای باقی می‌ماند. آخر فیلم یادتان هست؟در حالیکه ما در طول فیلم داشتیم واقعیت او را می‌گفتیم که چه اندازه شکست خورده یا شکستنی است؛ یا معلمی با آرزوهای کوچک برای خود و بزرگ برای دیگران. در غریبه‌ومه من می‌خواستم داستانی بسازم که فیلم دهاتی به سبک رایج فیلمفارسی در آن موقع نباشد. در نتیجه تنها یک قدم آن طرف‌تر گذاشتم و این، به همه چیز بعدی داد که قسمتی از آن همین است که شما می‌گویید. در آن فیلم من راجع به زنی صحبت کردم که شوهرش مرده و او به حکم سنت مجبور است تا آخر عمر پاسدار خاطرهٔ او باشد. اما یک جایی این را قبول نمی‌کند. من می‌خواستم آنچه را به این زن مربوط می‌شود در آن فیلم نشان بدهم، اما خاصیت طبیعت و خود آن مکان به فیلم ابعادی دیگر داد، و ظاهراً با گذشت زمان جنبهٔ اسطوره‌ای داستان هم دارد بیشتر می‌شود. یعنی

Scanned by CamScanner



امروز راجع به آن می‌شود چیزهایی گفت که آن موقع به فکر من هم نرسیده بود. در چریکهٔ تارا هم من کاری نمی‌کنم جز این که شخصیت اصلی را در فضای خودش، طبیعت، به حرکت درمی‌آورم ولی وقتی این واقعیت تصویر می‌شود ابعاد دیگری می‌یابد که نتیجهٔ جادوی تصویر و جاذبهٔ طبیعت است. زن وطبیعت در غریبه و مه، چریکهٔ تارا، باشو غریبهٔ کوچک با هم یکی می‌شوند، در حالی که من فقط خواسته‌ام یک داستان ساده سرگرم‌کننده بگویم. همان که در معنای چریکه هم هست، چریکه یعنی حماسه و افسانهٔ عامیانه، که قهرمانانش مردم عادی و ناشناس هستند. اما شاید گاهی هم اساطیر برای تصویرهای من تصمیم می‌گیرند.

○ در فیلم‌های شما بچه‌ها هم وضعیت ویژه‌ای دارند در عمو سبیلو و سفر، کاراکترهای اصلی بچه‌ها هستند، اما این بچه‌ها خیلی هم بچه به نظر نمی‌آیند. آن‌ها به دنبال چیزی هستند که آدم بزرگ‌ها هم می‌توانند در جست‌وجوی آن باشند. در بقیهٔ فیلم‌هایتان هم بچه‌ها یا به‌دنیا نمی‌آیند ـ نازاده‌اند ـ در کلاغ، در شاید وقتی دیگر یا ناقص هستند یا... نظرتان در این مورد چیست؟

• در غریبه‌ومه، سه غریبه هستند. آیت، رعنا و بچهٔ چلاق. در واقع اگر این سه نفر را از دور نگاه کنیم، می‌بینیم که آن‌ها یکدیگر را تکمیل می‌کنند. یعنی یک خانواده هستند، زن، مرد، بچه. بچه در غریبه و مه جز یک سرپناه ـ خانواده ـ چه می‌خواهد؟ آیت هم در جست‌وجوی سرپناه و خانواده است و همین‌طور رعنا که می‌شود گفت خانواده‌اش را کم و بیش از دست داده است. بچه‌ای هم که دارد بیشتر از اینکه معرف شوهر باشد، معرف باروری یا نیروی باروری خود اوست. عملاً در فیلم ما یک ترکیب از سه نفر در سطوح مختلف داریم، سه نفری که در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، غریبه‌اند. جامعه و سنت‌هایش برای آن‌ها فکری نمی‌کند، الا در جهت محدود کردنشان. از زن می‌خواهد که همه چیز را به همان سان که هست بپذیرد. از مرد می‌خواهد که خود را با آن شرایط

منطبق کند و کودک هم که اصلاً حساب نیست. به این ترتیب تذکر اینکه در جامعه بچه‌هایی هستند که دنبال خانواده می‌گردند ـ که در سفر بود ـ و بچه‌هایی که باید به حال و آینده‌شان اندیشید ـ که در عمو سبیلو و رگبار بود ـ با مرگ این بچهٔ چلاق که بالاخره هم سرپناهی پیدا نمی‌کند، و با تصاویر بچه‌های کرولال فیلم کلاغ دنبال می‌شود، درحالی که آسیه معلم آنها نگران بچه‌ای است که باید به دنیا بیاورد. نگرانی او بجاست. تارا هم در نهایت فقط نگران بچه‌هاست. سرانجام در باشو غریبه‌ای کوچک، نایی‌جان به بچه‌ای پناه می‌دهد. درحالی که کیان، بچهٔ سر راه گذاشته شده شاید وقتی دیگر، که حالا خود منتظر بچه‌ای است، با گذر کردن از نگرانی‌هایش، پس از آگاهی بر گذشته خود، سرانجام دسته گل تولد را، که هرگز در بچگی نشناخته بود، با لبخند می‌پذیرد.

○ به این ترتیب آن‌جا که گره‌های شناخت آدم‌ها باز می‌شود، بعد از آن مرحله زایش هم می‌تواند صورت بگیرد، یعنی تولد را بعد از این مرحله قرار می‌دهید.

• امیدوارم. در واقع آنچه در این فیلم‌هاست این است که شخصیت‌های اصلی در طول فیلم به آگاهی یا پختگی می‌رسند، تغییر می‌کنند و در همان حال دوروبر خود را هم تغییر می‌دهند، رعنا دیگر رعنای آغاز فیلم نیست. زنی منتظر در معبد نیایش اسطورهٔ واهی شوهر گمشده‌اش، که ما هم افسانه و هم واقعیت شوهر را نشان داده‌ایم. همچنان‌که اگر یادتان باشد، آیت هم در پایان برای آن دهکده اسطوره می‌شود. چه فرق می‌کند اسطورهٔ یک محله، اسطورهٔ یک دهکده، اسطورهٔ یک خانواده، اسطورهٔ یک شهر یا سرزمین. ما همیشه یا در حال اسطوره ساختنیم یا ویران کردن، و گاهی هم اسطوره‌شدن.

○ در فیلم‌های اولیه‌تان آن‌جا که با طبیعت روبه‌رو هستید زندگی روشن است، اما آن‌جایی که به زندگی شهری می‌رسیم، جایی که

Scanned by CamScanner

طبیعت با روابط شهرگرفته خورده است رنگ زندگی تیره است. این‌طور نیست؟

• من به‌هرحال سعی می‌کنم تسلط طبیعت، یا غلبهٔ فضای شهر را بر شخصیت‌های اثرم به‌طور یکسان نشان بدهم. اگر طبیعت زنده است و شهر تیره، تقصیر من نیست، واقعیت‌شان این است.

○ بله، ولی مجموعهٔ مناسبات، آدم‌ها، روابط، و به‌طور کلی فضای آن دسته از فیلم‌های شما که در طبیعت بکر ساخته شده حس زیبایی بیشتری را به انسان منتقل می‌کند تا فیلم‌هایی مثل کلاغ و شاید وقتی دیگر که در شهر ساخته‌اید. با آن تأکیدات مکرر روی گاز، و چهره‌های ماسک‌زده و آدم‌هایی که روی خط‌کشی‌ها سرگردانند. حال بر اساس آنچه در مورد زاویهٔ نگاه گفتید، سؤال این است که آیا از روی قصد، در شهر این زوایای خاص را انتخاب می‌کنید، با آن شخصیت‌های پیچیدهٔ مسئله‌دار، و در فیلم‌هایی با فضاهای روستایی مناسبات را پاک‌تر و بهتر و صاف‌تر می‌بینید؟ به عبارت دیگر آیا قصد دارید مقایسه‌ای بین این دو فضا بکنید ومثلاً نتیجه بگیرید زندگی در طبیعت بهتر است یا اینکه موضوع فقط همان است که گفتید، یعنی آنچه ساخته‌اید بر اساس واقعیت بوده است و بس.

• فکر نمی‌کنم خواسته باشم چنین چیزی را بگویم. اگر عقیدهٔ واقعی‌ام را بخواهید، البته من میل به طبیعت دارم، یعنی طبیعت مرا بیشتر سرشار می‌کند. اما ساکن شهرم، چون کارم در شهر است. واقعیت هم اینست که شهرهای ما زیبا نیستند. حال دیگر تهران واقعاً شهر کثیفی است پر از دود و غبار. کارهایی هم که به قصد زیباسازی این شهر می‌شود، به نظر من دردناک، ویران کننده، بی‌هویت، ناقص، ناهماهنگ و نازیباست. موقعی که در شاید وقتی دیگر و کلاغ راجع به آلودگی هوای شهر صحبت می‌کنم از خودم نمی‌سازم و تمثیل هم نمی‌گویم. عین واقع است. به شما اعلام می‌کنند از خانه بیرون نیایید وگرنه خفه می‌شوید. و

آنچه دربارهٔ زشتی و تیرگی تهران می‌گویم در مقایسه با خودش است، نه در مقایسه با زندگی در طبیعت. اما من هیچ وقت به قصد اینکه نشان بدهم چقدر طبیعت زیباست و چقدر شهر نازیباست، فیلم نساختم. علاوه بر این شهر هم می‌تواند زیبا باشد و من شهرهای زیبایی در جاهایی از جهان دیده‌ام که هوش از سرآدمی می‌برند. راستش اگر حالم از این شهر به هم می‌خورد، برای آن است که در واقع این بزرگترین نمونهٔ تولیدات معاصر ماست که حالا دارد بچه‌ای را که سال‌های بعد قرار است به دنیا بیاید خفه می‌کند.

○ برگردیم به فیلم‌هایتان. عموسبیلو و رگبار و سفر حدوداً مضامین واقع‌گرایی دارند. اما به غریبه‌ومه، و چریکه تارا که می‌رسیم، یعنی دورانی که اوضاع سیاسی فرهنگی ایران تغییراتی می‌کند، رنگ و روی فرا واقع‌گرایانه فیلم‌هایتان بارزتر می‌شود تا می‌رسیم به کلاغ و مرگ یزدگرد. فیلمنامهٔ شب سمور که دیگر کاملاً مضمون سیاسی دارد. بعد، از باشو غریبهٔ کوچک که بگذریم دوباره می‌رسیم به شاید وقتی دیگر و بعد هم مسافران که در واقع برگشتی است به مضامینی که مثلاً در غریبه ومه مطرح کردید. حالا در این سیر از نوعی واقع‌گرایی شروع کردن و بعد سنگین شدن وزنهٔ فرا واقع‌گرایی و بعد یک جوری سیاسی شدن که در مرگ یزدگرد و در فیلمنامهٔ شب سمور کاملاً خود را نشان می‌دهد، تابع یک برنامه‌ریزی بوده‌اید یا اینکه همینطوری پیش آمده است؟

• هیچ‌کدام این‌ها نیست، آدم همیشه می‌خواهد یک حرف‌هایی را بزند، اما زمان‌هایی هست که می‌بیند نمی‌شود. یک زمان‌هایی هم هست که فرصت گفتن آن حرف‌ها پیدا می‌شود. در واقع چیزی که باعث می‌شود من الآن این‌کار خاص را بنویسم و نه آن یکی را، برای این است که مثلاً در این لحظه احتمال می‌دهم امکان اجرای این کار هست. اگر تا اینجای مصاحبهٔ ما به بحث اجرا رسیده بودیم، آن وقت می‌دیدید که

یکی از چیزهایی که اجرا نشان می‌دهد همین است که در واقع در این لحظه می‌شود این کار را کرد. نه یک‌سال بعد، نه شش‌ماه قبل. مرگ یزدگرد فقط در آن لحظه می‌توانست دربیاید، در حالی که از بچگی در ذهن من بود. در مورد شب سمور یا بعضی دیگر که حتی نتوانست به فیلم دربیاید، خیلی راحت می‌توانید مشکلات اجرا را بفهمید.

○ **بله ولی به‌هرحال مجموعه آثار شما نشان‌دهنده تنوع فعالیت‌های ذهنی شماست. در عین اینکه یک اثری دارید مثل شب سمور که کاملاً سیاسی است، آثاری هم دارید مثل شاید وقتی دیگر که کاملاً فردی هستند.**

• شاید وقتی دیگر اصلاً فردی نیست.

○ **مگر اینکه آن را تعمیم بدهیم به جمع، که یعنی یک جماعتی دنبال خودش می‌گردد.**

• خیر. اصلاً. من نمی‌دانم از کی معیار ارزش، سیاسی بودن شده است؟ و بعدش هم چرا فقط فیلمی که مستقیماً راجع به سیاست هست، سیاسی تلقی شده است؟ چرا فکر نمی‌کنید در مملکتی که مسئله زن و مرد مطرح است، با حرف زدن در بارهٔ زن و مرد هم به نوعی مبارزه می‌کنیم؟ شما اصلاً فکر نکنید که اهمیت شاید وقتی دیگر کمتر از شب سمور است. در واقع شب سمور هم بخشی‌از همین دعواست، دعوای زن و مرد. ولی در واقع بخش مهم شاید وقتی دیگر به اهمیت زمانی آن برمی‌گردد، یعنی زمانی که کسی در بارهٔ زن حرف نمی‌زد. بحث در مورد زن بحثی اساسی است و بحث همیشگی من است، بحث جهالت است، بحث فرهنگ غیرتی است.

○ **ببینید، من نخواستم تقسیم‌بندی دقیقی از اینکه چه چیزی سیاسی هست، چه چیزی نیست بدهم، ولی همچنان این سؤال برایم مطرح است. یا این‌طور به نظرم می‌رسد که شما در فیلم‌هایی مثل رگبار، مرگ یزدگرد و... حال به هر دلیلی که خودتان می‌گویید، مسائل**

روز راخیلی آشکار مطرح می‌کنید. اما در بعضی از فیلم‌هایتان به نگرهٔ اصلی‌تان برمی‌گردید که همان دنبال خود گشتن باشد، خود را جستن، خود را یافتن، و بعد بر اساس آن فهم، دیالوگ برقرارکردن. در واقع منظور من این است که شما تا یک‌جایی کار را به‌صورتی انجام داده‌اید، که گفتم. بعد انگار آن روش را بی‌فایده دیدید و در نتیجه فکر کردید همان راه اولی رابابد پی‌گرفت و گرفتید.

• اصلاً من فکر می‌کنم همه اینها یک کار هستند. من راجع به نمایش پژوهش می‌کنم، نمایش می‌نویسم. فیلم می‌سازم، گهگاهی مثلاً در مجالس گفت‌وگو هم شرکت می‌کنم. این‌ها همه یک کار هستند. ظاهرشان فرق می‌کند. یکی فیلم ساختن است ویکی هم نمایشنامه نوشتن. حالا ممکن است شما جایی مضمونی را از یک زاویه مطرح کنید، جایی از زاویه‌ای دیگر. این‌ها ممکن است کمی با هم فرق داشته باشد، اما این تفاوت نباید ما را به اشتباه بیاندازد که این‌ها دوچیزاند. هر چیزی که باعث بشود که ما بشناسیم و بفهمیم، موضوع مورد علاقهٔ من است. مگر در پایان مرگ یزدگرد و شب سمور چه می‌بینیم؟ در پایان داستان‌های سیاسی چه اتفاقی می‌افتد؟ غیر از این است که ما همه به یک آگاهی می‌رسیم؟ می‌خواهم بگویم که هر کدام این‌ها به دلیل مشکلی که برایشان انتخاب شده، معنای مضاعفی پیدا کرده‌اند که باعث می‌شود شما واقعیت اولیه را به آسانی نبینید. مثلاً در غریبه ومه من می‌خواستم فیلم دهاتی به سبک رایج روز که در آن‌ها دهاتی‌ها مسخره می‌شدند نسازم. من می‌خواستم هم جلوی این مسئله را بگیرم و هم این واقعیت را نشان بدهم که آن‌ها چقدر حسابگرند. یعنی هم نقاط مثبت‌شان و هم نقاط منفی‌شان. در غریبه ومه یک شیوه بیان برای طرح زندگی در روستا انتخاب کردم و تازه این جست‌وجوهای هنری هم مگر نه اینکه قسمتی از سرنوشت ماست؟ هر چند، ما که دیگر جست‌وجوی هنری نداریم. یک موقعی در این زمینه کارهایی می‌شد، اما تمام این‌ها از

Scanned by CamScanner

بین رفته‌اند و ما تبدیل به فیلم‌دهاتی ساز به آن شیوه‌ای که می‌دانید، شده‌ایم. به‌هرحال چون این روش برای من پذیرفتنی نبود، در جست‌وجوی نوعی بیان هنری به آنچه در غریبه‌ومه می‌بینید، رسیدم. منظور از بیان هنری این است که شما واقعیت را برای گفتن پالوده کنید. با این پالایش شما زودتر و بهتر می‌توانید مضمون مورد نظرتان را بگویید. علاوه بر این طرح همهٔ عوامل واقعیت، دست و پاگیر بیان هستند، شما الزاماً مقداری از واقعیت را انتخاب می‌کنید. برای این بیان خیلی هم سرزنش شدم. ولی حالا که زمان گذشته، می‌خواهم بگویم نه فقط در مورد مسائل مضمونی، بلکه در مورد مسائل شکلی هم به جست‌وجو احتیاج داریم. در هرحال هیچ‌وقت مضامین من عوض نشده، موضوع کامل شده یا از زوایای مختلف به آن نگاه شده است.

البته یک بخشی هم ممکن است به اینکه بعضی اشکال بیانی مجازترند، برگردد. حداقل به لحاظ تماشاگر بیرونی که آن را می‌بیند.

نه، تماشاگر بیرونی را وارد داستان نکنید. نظریات خودتان را بگویید. این تماشاگر بیرونی همان است که پای تلویزیون، شاید وقتی دیگر را می‌بیند و خوشش می‌آید.

○ **آمار گرفتید؟**

● نه، خود تلویزیونی‌ها گفتند. آنها ازاستقبال تماشاگران حیرت‌زده شده بودند.

○ **البته منظورم به‌طورمشخص یک روش بیانی بود که اشکال سانسوری‌اش کمتر باشد.**

● نه، من اصلاً هیچوقت در زندگی‌ام سانسور را جدی نگرفته‌ام. چون موقع ساخت فیلم، حساب نکرده‌ام آن فیلم دیگرمن روی پرده نیامده است یا یک جوری در توقیف است. یعنی هیچ‌وقت به دلیل توقیف فیلم، خودم را سانسور نکرده‌ام. من که سانسورچی نیستم. تنها مشکل من در چریکهٔ تارا مسائل مالی بود که باعث شد نتوانم بعضی از صحنه‌ها را آن‌طور که می‌خواهم کار بکنم.

○ **شما در جست‌وجویی که برای شکل و بیان داشتید، به سنت‌های نمایشی ایران، تعزیه و روش‌های متفاوت دیگر از جمله تئاتر ژاپنی هم برگشت داشته‌اید.**

● و به هر چیزی که دانش بشری به من داده است. شما وقتی مقاله‌ای می‌نویسید هر دانشی که دارید در آن لحظه به کمکتان می‌آید. بنابراین اگر چه منشا کار من تمام چیزهایی هست که ریشه‌شان در اینجاست، (که شکلی از آن در تعزیه است، شکلی از آن مثلا در تئاترهای عامیانهٔ خیمه شب‌بازی، روحوضی و غیره و غیره و بعضی آیین‌های فراموش شده یا آیین‌های نیمه زنده ایران مانند نقاشی و مینیاتورها، بخصوص متن‌هایی است که هیچ‌کس نمی‌خواند مثل متن‌های عیاری و متن‌های نقالی و غیره) اما در عین حال بسیاری از سنت‌ها و مسائل دیگر مانند مردم‌شناسی هم که در تاریخ ما حفظ شده، مورد توجه من هستند. یعنی طبیعی است که من وقتی کار می‌کنم اسم یک نوشته به گوشم خورده، اسم یک فیلم را شنیده‌ام، جان فورد دیده‌ام، چاپلین دیده‌ام، ولز دیده‌ام و... اما من این‌ها را ندیده‌ام که تقلید کنم و ندیده‌ام که تحت تاثیرشان قرار بگیرم ولی دیده‌ام. مثل زبان که با آن سعدی هم کار کرده، حافظ هم کار کرده، فردوسی هم کار کرده و من هم می‌توانم آن را نخوانده باشم ولی با این وجود زبان خودم را حرف می‌زنم. همان اتفاق در سینما هم می‌افتد، و این‌طوری تعزیه هم به من کمک می‌کند.

○ **گفته می‌شود پشتوانهٔ تئاتری شما باعث شده است که در جست‌وجوی روش، بسیاری از عناصر تئاتر را وارد سینما کنید، مثلاً نوع تقطیع. شما خودتان قائل به چنین تفاوتی هستید؟**

● من قبل از تئاتر در سینما جست‌وجو می‌کردم. یعنی فیلم می‌دیدم و سینما را دنبال می‌کردم. اصلاً هم از اینکه در تئاتر کار کرده‌ام شرمنده نیستم. از آن گذشته، اصلاً هم خوشحالم که بعضی از تئاترهای مهم جهان به فیلم – چه داستانی چه مستند – درآمده‌اند و من بخت

Scanned by CamScanner

دیدنشان را از این طریق پیدا کرده‌ام، و چندتای آنها از چندین انبار فیلم‌هایی که سالانه در جهان ساخته می‌شوند، خیلی بیشتر به من آموخته‌اند. این نظریه‌سازی را هم که از روی زندگینامهٔ فیلمساز به‌دست می‌آید، درست نمی‌دانم، که هر که از هر پسزمینه‌ای آمده، کارش همان‌طوری است. بسیاری از سینماگران بزرگ از تئاتر آمده‌اند: ولز، آیزنشتاین، پودوفکین، بر گمان و غیره. چطور می‌شود. چنین نظریه‌ای را به همهٔ آنها تعمیم داد؟

○ **نه موضوع تعمیم نیست، موضوع فقط این است که آیا شما یک حرکاتی را مختص تئاتر و یک حرکاتی را مختص سینما می‌دانید؟**

• من در تئاتر یک جور کار می‌کنم و در سینما جور دیگر. و هیچ حرکتی را هم مختص هیچ کدام نمی‌دانم.

○ **به‌طور مشخص حرف بزنیم. در مرگ یزدگرد روش کاری شما چه بود؟**

• می‌خواستم تئاترش را فیلم کنم.

○ **پس آن می‌تواند یک تئاتر تلویزیونی محسوب شود؟**

• چرا تلویزیونی؟ اگر تلویزیون اختراع نشده بود چه؟ مرگ یزدگرد کاری مستند است برای ثبت یک تئاتر. نکتهٔ پنهانی هم نیست. اصلاً در عنوان‌بندی پایان فیلم نوشته شده. این تنها امکان کار در آن زمان بود. خب می‌دانید، ما هم بلد بودیم رجعت به گذشته و کوه و آسمان نشان دادن، ولی گذشته از بودجه، می‌خواستیم حبس بودن چند نفر در یک چهار دیواری را بسازیم که آن زمان از هر چیز دیگر برای من واقعی‌تر بود.

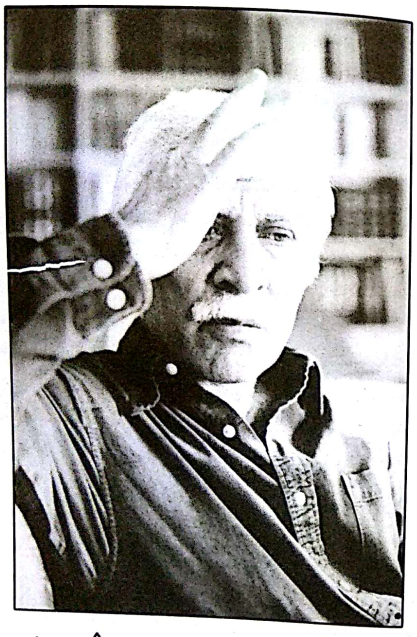
○ **در مرگ یزدگرد وضع روشن است. این نکته آن‌طور که می‌گویید در تیتراژ پایانی آمده است. اما در فیلم‌های دیگر شما هم این روش به‌کاربرده شده است. مثل مسافران، حرکت‌های ماهرخ و بقیه...**

• شما در سراسر فیلم مسافران هیچ شکل تئاتری نمی‌بینید مگر آنکه بازی‌های گهگاه ماهرخ را به بازیگری تعبیر کنید.

○ **نه جاهای دیگر هم هست یا چنین به نظر می‌آید.**

• این چیز دیگریست که به چشم شما نمایشی می‌آید. هیچ وقت با چشم غیر عادتی ـ با فاصله و از نو ـ به زندگی‌هامان نگاه کرده‌اید؟ مگر عروسی و عزای ما شبیه نمایش نیست که همه در آن بیش از معمول خودنمایی می‌کنند؟ صبح عروسی همه و خصوصاً عروس شنگول‌اند. همه باید کارهایی بکنند که گیر نیفتیم. و من باید راه‌هایی پیدا کنم که در همان حال که چیزکی از سرزندگی و سرمستی نشان می‌دهد طبیعی باشد و وقار جعلی طبقهٔ دوم دست راست را هم تأمین کند. شما اجازهٔ نمایش دادن شرایط طبیعی را بگیرید و فیلم طبیعی هم تماشا کنید.

Scanned by CamScanner



مسافران

Scanned by CamScanner

○ اولین نکته‌ای که در مسافران برایم مطرح است این است که در شروع فیلم کسانی را می‌بینیم که قرار است با خودشان یک آینه بیاورند. به‌طور مشخص آن آینه در مسافران نماد چیست؟

• دو نکته مطرح است، یکی اینکه در داستان چه می‌گذرد و دیگر اینکه شما چه معنایی به چیزی که می‌گذرد، می‌دهید. به هر حال در داستان قرار است آن‌ها آینه‌ای را بیاورند که برای چند نسل سر سفرهٔ عقد عروس‌های خانواده بوده و به قول معروف عزت پیداکرده و شگون داشته. بنابراین آینه همان چیزی است که آن‌ها قرار است بیاورند. اما معنای آینه ـ که اختراع من هم نیست ـ پیوند و باروری و بخت است، و شکستن آینه میان مردم به معنای سیاه بختی است و گسسته شدن پیوند.

○ بعد برای مسافران اتفاقی می‌افتد. همه می‌گویند آن‌ها از بین رفته‌اند، اما فقط مادر باور ندارد. چرا؟

• او به لحاظ روانی نمی‌تواند مرگ بچه‌هایش را بپذیرد. از طرف دیگر نمی‌تواند بپذیرد که عروسی به‌هم خورده است. یعنی او به‌اصطلاح موجد چیزهای خوب مثل عروسی، شادمانی و زندگی است. از حرف‌هایش هم معلوم می‌شود از کسانی است که حساسیت‌ها و عواطفشان تأییدکنندهٔ باروری، نور، عشق، و این‌طور چیزهاست، بنابراین همه چیزهایی را که یک جوری می‌خواهند جلو این پیوند را بگیرند

Scanned by CamScanner

به‌طور غریزی و نا آگاه – و بعد کم کم از روی تصمیم – پس می‌زند و در برابرش مقاومت می‌کند.

○ **اما در عوض مردهای خانواده این واقعیت را سریع می‌پذیرند و می‌روند برای مراسم عزا، وسیله سفارش می‌دهند.**

• مردهای خانواده می‌توانند در خانه نباشند. آنها می‌توانند بیرون بروند و تحقیق کنند. بروند پزشک قانونی جسد را ببینند. در نتیجه با واقعیت ارتباط نزدیک‌تری دارند. البته بقیهٔ زن‌های خانواده هم کم و بیش واقعیت را پذیرفته‌اند ولی همه ضمن رعایت و جوری پنهان‌کاری به خاطر روحیهٔ مادربزرگ، و شاید هم تحت‌تأثیر مقاومت او، به خودشان این امید را می‌دهند که این اتفاق نیفتاده.

○ **اما میان آن زن‌ها فقط یک زن هست یعنی ماهرخ – عروس – که در واقع حرف مادر بزرگ را می‌پذیرد.**

• عروس، اول با درک واقعیت مرگ خواهرش و خانوادهٔ او، دچار احساس گناه می‌شود، چون آنها ودیگر مسافران برای عروسی او می‌آمده‌اند، و بلافاصله خیال می‌کند مرگ آنها نوعی مخالفت با این عروسی است، و از پا درمی‌آید و روانی می‌شود. اما طی حضور در مراسم آنها، که قرار بود عروسی او باشد، شاهد انتظار مادر بزرگ برای از در رسیدن مسافران است و اصرار محبت‌آمیز مادر بزرگ برای اینکه او برود لباس عروسی‌اش را بپوشد، و می‌بیند که مقاومت عاطفی مادربزرگ در برابر مرگ عزیزانش به جنون تعبیر می‌شود، او نمی‌تواند این داوری را، و لطمه تازه‌ای به روح مادربزرگ را بپذیرد، و در پشتیبانی از مادربزرگ می‌رود لباس می‌پوشد. با این عمل در واقع انتخاب می‌کند که اگر عقل در این لحظه مساوی مرگ است، چه خوب است جنون.

○ **درخت‌ها چرا خشک می‌شوند، آیا این خشک شدن در خدمت تقویت جنبهٔ واقعی ماجراست؟**

• من این وسط خیلی هم نگران واقعیت نیستم! اما واقعیت پشت

ماجرا روشن است: آیینی است در خانواده‌های قدیمی. بازماندهٔ آیین‌های کشاورزی قرن‌ها و فرقی نمی‌کند در خانواده‌های شهری یا روستایی، که همزمان با به دنیا آمدن هر کدام از بچه‌ها درختی می‌کاشته‌اند. درختی که خشک شده، درخت (مهتاب) است. درخت را می‌زنند، ولی بعد موقع مراسم سوگواری جایش درختی آیینی می‌گذارند که همه‌اش چراغ‌های روشن است، باز به معنای تداوم روشنایی، امید، و باروری. مسافران فیلمی دربارهٔ باروری است، که شاید همهٔ فیلم‌های من در مورد آن است، سازندگی و باروری و نوزایی.

○ **آیا می‌توان نتیجه گرفت مسافرانی که خیال می‌کنیم کشته شده‌اند در واقع همان کسانی هستند که برای تأیید این امید می‌آیند؟**

• بله، ولی حتی مردان هم زندگی را تأیید می‌کنند، من این فیلم را در ستایش زندگی و آینده ساختم و ساختنش گذشته از نیاز روحی خودم، که روی ویرانه‌ای ایستاده بودم، عکس‌العملی بود در برابر یکی از فیلم‌های مهمی که درست برعکس، در ستایش و تأیید مرگ ساخته شده بود.

○ **جالب است زندگی حرفه‌ای شما پر از این عکس‌العمل‌هاست؟**

• عکس‌العمل نه، ولی کارهای من بیشتر یک جور گفت‌وگوی فرهنگی است با زمان خودم.

○ **فکر می‌کنید همیشه آن طرف گفت‌وگو هم می‌فهمد که شما دارید راجع به او و اندیشه‌اش صحبت می‌کنید؟**

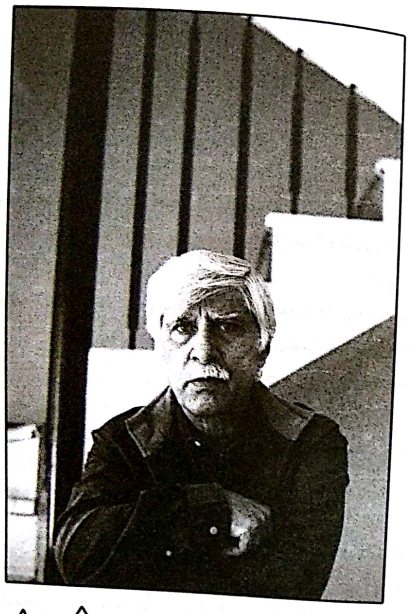
• اصلاً ! این گفت‌وگو فقط با شخص سوم انجام می‌شود. یعنی که هر دو با یک تماشاگر حرف می‌زنیم، و منظور من هم همین است.

○ **آن قضیه معنی کردن که گفتید، همچنان برای من جالب است. مثلاً وقتی در چند مورد می‌بینیم که غریبه‌ها از آن طرف آب می‌آیند و به آن طرف آب برمی‌گردند، آن طرف آب برایمان یک جایی می‌شود. آنجا واقعاً جایی نیست؟**

• آنجا عدم است. از عدم می‌آیند و به عدم می‌روند. یک طبیعت و

Scanned by CamScanner

یک قسمت ناشناخته زندگی که هست، و بعد در واقع می‌تواند تمثیل مرگ هم باشد. یعنی مثل تولد ماست، از یک جایی می‌آییم و به یک جایی می‌رویم که هر دو جا ناشناس است. من در فیلم فرصت ندارم از تولد شروع کنم و بعد افراد را به سن و آگاهی مورد نظرم برسانم. برای همین از این لحظه شروع می‌کنم. ما نمی‌دانیم از کجا آمده است، خود او هم یادش نیست. فقط می‌بینیم که از آنجا، ترس و زخم با خود آورده است. همین برای داستان ما کافی است و چون خودش نمی‌داند از کجا آمده، پس فیلم هم نمی‌تواند توضیح بدهد، در نتیجه ما هم نمی‌دانیم.



سگ‌کشی

Scanned by CamScanner

o می‌خواستم از یک جمله‌ای که شما یک بار در جمعی خصوصی گفتید سوءاستفاده کنم. گفتید من از تاریخ معاصر عقبم، این را واقعاً جدی گفتید؟

• می‌خواهم که از بعضی چیزها عقب باشم. (می‌خندد) چطور مگر؟

o چون مسئله فیلم سگ‌کشی مسئله معاصر است.

• نه. آدم گاهی وقت‌ها یک چیزهایی را می‌گوید فقط برای تلطیف زندگی و گاهی وقت‌ها هم شورش را درمی‌آورد. (خنده)

o ولی شما مسائل روز را دنبال می‌کنید.

• بله.

o شعری را که دربارهٔ گلشیری گفته بودید، در جایی خواندم.

• بله، دربارهٔ شاملو هم گفتم.

o این سؤال را برای این پرسیدم، چون به نظرم رسید در سگ‌کشی شما بعد از رگبار دوباره به این نوع فیلم‌ها برگشتید. یعنی فیلم‌های بین این دو مرحله حال‌وهوای عمومی‌تری داشتند. ولی سگ‌کشی فضای روزتری دارد. این استنباط درست است؟

• ببینید معنی‌اش این نیست که من نمی‌خواستم بعد از رگبار چنین فیلم‌هایی بسازم. فیلم‌ساختن ما اتفاقی است، نه از روی برنامه‌ریزی، یعنی برنامهٔ ما خیلی هم دست خودمان نیست و بستگی به این دارد که امکان مالی چه کاری وجود داشته باشد و همین‌طور اجازهٔ

Scanned by CamScanner

ساختش. اتفاقاً من همیشه می‌خواستم فیلم‌های اینجوری، یعنی فیلم روز بسازم، منتها فیلم روز به معنی فیلم روزنامه‌ای نیست، فیلمی که فوری از یک واقعهٔ روز استفاده می‌کند و موقت و گذراست. به هر حال استنباط من از فیلم روز و ماجرای روز این است.

○ **می‌شود گفت سگ‌کشی در واقع تصویر این سال‌های اخیر است؟**

• اگر این درآمده باشد که خیلی خوب است، اما من چنین ادعایی ندارم.

○ **قصدش را که داشتید. نه؟**

• شاید، این در نهاد و در ذهنم بود، ولی من مجموعه‌ها را با هم می‌بینم، هم به صورت معلول و هم به صورت علت چیزهایی که بعضاً اتفاق می‌افتد.

○ **در سگ‌کشی به نظر من چنین می‌رسد که شخصیت اصلی فیلم، پدر روشنفکر این دختر است. رمز چمدان هم که سال تولد شماست. آن آدم شما هستید؟**

• راستش عدد از روی تنبلی ذهنی به فکرم رسید. به اضافه اینکه شاید رابطهٔ دورادور من با دخترم که او هم نویسنده است و در غربت زندگی می‌کند، به این ترتیب به فیلم راه یافته.

○ **ولی دختر از یک جایی به بعد دیگر ادامه‌دهندهٔ راه پدر نیست، ادامه دهندهٔ حال و هوای شما نیست و نگاهش...**

• ... من نمی‌توانم مسئله را به این صورت بگویم. او به عنوان یک شخصیت مستقل در فیلم حتی سعی می‌کند خود را از پدر هم مخفی کند. ضمن آنکه به نحوی دارد راه او را ادامه می‌دهد و به هر حال کار فرهنگی می‌کند، کاری که پدرش در آن شکست ـ خورده. البته نمی‌خواهم بگویم با چشم او نگاه می‌کند، زیرا پدر شکست‌خورده، اما او نمی‌خواهد شکست بخورد. در واقع موضوع این است. پدر هم می‌بیند که

نمی‌تواند به او کمکی بکند، حتی آمدن او فایده‌ای ندارد. هردوشان هم این را می‌دانند.

○ **واقعاً احساس شما این است که پدرها نمی‌توانند به جوان‌ها کمک کنند؟**

• نه، من عمومیت نمی‌دهم، فقط می‌توانم این را بگویم که در وضعیتی که دختر قرار دارد، هیچ کس نمی‌تواند به او کمکی بکند. در نهایت کمک‌ها می‌تواند صورت همدردی یا حرکت‌های مقطعی داشته باشد. چون دختر وقتی برگشت، فکر می‌کرد این دفعه زندگی‌اش را خودش می‌سازد و خودش از دست رفته‌ها را پس می‌گیرد و جای خود را پیدا می‌کند. توجه کنید که او این تصمیم را از زمانی که پشت تلفن به پدرش دروغ گفت، آشکار کرد.

○ **در فیلم سگ‌کشی دو موضوع محوری داریم: روشنفکر و زن. این درست است؟**

• اینها را در این فیلم نمی‌شود خیلی از هم تفکیک کرد. برای اینکه زن، تنها زن محوری فیلم، روشنفکر است. می‌نویسد. حالا چه خوب چه بد. دربارهٔ این مسئله چیزی نمی‌گوییم. اما در هر حال او با مقولهٔ فرهنگ سروکار دارد و در حال نوشتن چیزی است که خاستگاه آن، زندگی شخصی و تجربه‌های اوست. (گلرخ) دارد آنچه را که می‌نویسد زندگی می‌کند. البته هیچ‌وقت در فیلم نمی‌بینیم که او در حال نمایش روشنفکری باشد. تصادفاً از همان دقیقهٔ اول فیلم که او را می‌بینیم، در جایی غیر از موضع روشنفکری قرار می‌گیرد، جایی خارج از قلمرو خودش، جایی که جهان او نیست و به قول فرنگی‌ها دنیای «بیزنس» است. دنیای دادوستد و سوداگری. آن هم به خاطر نجات شوهرش از دنیایی که گرفتار آن شده. در نتیجه می‌شود گفت محور فیلم کسی است که در جای خودش نیست. آدمی که جا کن شده، در جای خود نیست،

Scanned by CamScanner

جایش عوض شده و هرچه جلوتر می‌رود جایی را که در آن هست بیشتر کشف می‌کند. این جهان برای خود او هم ناشناخته است و هر چه جلوتر می‌رود وحشتناک‌تر می‌شود و توسط آن بلعیده...

○ **یعنی جایی را هم که کشف می‌کند جای او نیست؟**

• بله. بله، همین را می‌گویم. او آدمی است که از بیرون وارد جایی شده و کم‌کم شروع به کشف یک جهنم می‌کند. در این جهنم هرچه جلوتر می‌رود، بیشتر به او توهین می‌شود و حتی مورد تجاوز قرار می‌گیرد ولی در هر حال خودش باقی می‌ماند. در پایان هم هنوز خودش است ولی تلخ‌تر. تلخی‌ای که نتیجه آگاهی است.

○ **اگر خودتان قرار بود فیلم را تقسیم کنید به آدم‌هایی که می‌پسندید و آدم‌هایی که نمی‌پسندید جز دختر و پدر کسی دیگری را هم می‌پسندید؟**

• منظورتان از پسندیدن یعنی شخصیت مثبت و از این حرف‌ها؟

○ **نه الزاماً مثبت ولی آدم می‌تواند شخصیتی منفی را هم ببیند ولی درکش کند.**

• نه من هیچ کدام از شخصیت‌ها را آدم‌های بدجنس ندیدم و تصویر نکردم. به نظر من اصلاً جهانی که گلرخ در آن است همین است، می‌دانید. بعضی‌ها اصلاً کرم‌های یک لجن هستند، بعضی‌ها نمی‌توانند در لجن زندگی کنند. لجن قانون خود را دارد. در آن لجن یک چیزهایی اصلاً مجاز و طبیعی است. در واقع آنچه در فیلم اتفاق می‌افتد و حتی وقتی هم اتفاق نمی‌افتد باز مثل این است که اتفاق افتاده. به نظرم حتی آنجایی هم که گلرخ فکر می‌کند در حال بردن است، در حال باخت است. امثال گلرخ در لجن مناسبات سوداگرانه این چنینی، هیچ وقت برنده نیستند. او وقتی می‌برد خیال می‌کند باید قدم بعدی را بردارد، که خود این هم یک جور باخت است. یعنی متوجه نیست که باید زودتر از آن

مناسبات بیرون بیاید، به اضافه اینکه دیگر راه بیرون آمدن هم ندارد. چون شوهرش در زندان است و او به اصطلاح حالا متعهدانه یا دوستانه وظیفهٔ خود می‌داند که او را از آنجا بیرون بیاورد.

○ **من این دنیا را کاملاً درک می‌کنم ولی ارتباطش را با آن آینه‌ای که در طول همهٔ این‌سال‌ها در فیلم‌هایتان بوده و در مسافران آن را امیدوارانه بازگرداندید، نمی‌بینم. این اتفاق در این ده سال برایتان افتاده؟**

• نه، من مسافران را عملاً در سال ۱۳۵۴ یعنی قبل از کلاغ نوشتم. البته آن موقع چون ساخت لیلا و کلاغ مطرح بود این فیلمنامه کنار رفت. لذا مسافران را وقتی ساختم که به هیچ کار دیگرم اجازه ساخت ندادند. آن وقت بود که به فکر این داستان افتادم و آن را پیشنهاد کردم. آنها اول رد کردند. ردیه‌اش را هم دارم. نوشته‌اند به دلیل ابتذال و از این حرف‌ها. بعد بالاخره یک گروهی فکر کردند چون مبتذل است، خوب است که ساخته شود. یعنی ریشه و بنیاد فیلم مسافران در سال ۵۴ است، در حالی که سگ‌کشی یک جور دیگر است، در آن سال‌ها من لیلا را هم نوشته‌ام که شاید به همین تلخی است. حالا فکر می‌کنم شاید سگ‌کشی، یک جوری، همان حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس است. فیلمی که من همیشه حسرت ساختنش را داشتم و نشد. لیلا آنجا روشنفکر نبود و فقط کسی بود که می‌خواست از جایی که در آن بود بیرون بیاید. باز یک آدم جاکن شده، آدمی که در جای خود قرار ندارد.

○ **ولی برخورد لیلا در آنجا تا حدودی انفعالی است، یعنی خیلی هم مبارزه‌ای در کار نیست و...**

• خب... شکل مبارزه فرق می‌کند، آنجا اصلا همین که فقط یک کار داشته باشد و یک سقف، مبارزه است. از یک جایی هم مبارزه برای لیلا تبدیل به همین می‌شود. حتی داشتن یک‌جا و یک‌شغل.

Scanned by CamScanner

○ جایی برای زندگی و چیزی برای خوردن.

• همین، یعنی در واقع شکل مبارزه برای او در آنجا این است. برای اینکه بتواند زندگی کند، اما در پایان نه مسکن دارد و نه شغل. اما در این فیلم، گلرخ تعهد دیگری می‌کند: نجات مردش از بدترین وضعی که در آن گیر کرده، یا حداقل او تصور می‌کند گیر کرده است. در نتیجه اینجا او نسبت به آدم دیگری تعهد دارد و باید اخلاقا برای او کاری انجام بدهد، هر چند زندگی خودش هم به او وابسته است. بنابراین اینجا هم گلرخ می‌خواهد زندگی‌اش را بسازد و کوششی که می‌کند باز برای یک حداقل است. ولی اتفاقی که در اینجا می‌افتد، این است که او نمی‌داند پیشاپیش زندگیش از هم پاشیده. او به خودش تلقین می‌کند که نپاشیده، و به خودش امیدواری می‌دهد که اشتباه می‌کرده. بنابراین این امید - نمی‌خواهم بگویم واهی - لیلا را به حرکت درمی‌آورد. حرکت به قصد آنکه در این جهان در جای خودش قرار گیرد و همان حداقل را به دست بیاورد. همین. اما گلرخ هرچه جلوتر می‌رود متوجه می‌شود گسترهٔ این حداقل چقدر وسیع است و رسیدن به آن چقدر سخت. در واقع خود رسیدن به این نتیجه هم بسیار دشوار است، تازه در پایان متوجه می‌شود امید او بی‌خود بوده.

○ سگ‌کشی را در چه سالی نوشتید؟

• هفتاد.

○ و این تفاوت جدی در نگاهتان به زندگی مال همین چند سال است؟! در سگ کشی هم من تمام مدت منتظر آینه امید بودم و...

• نه. ببینید، نکته این است که در سگ کشی هم همین امید هست، اما فقط امید به خلاقیت. ما آخر فیلم است که می‌فهمیم گلرخ دارد همه اینها را می‌نویسد، یعنی یک چیزی این وسط در حال خلق است. البته در مسافران هم در پایان فقط امید به خلاقیت است. امید به اینکه این زوج جوان خلاقیت را در اختیار خواهند داشت.

○ و اینجا هم شما می‌گویید فقط آن امید به خلاقیت وجود دارد؟

• فقط همین.

○ ولی خلاقیت غم‌انگیزی است، نه؟

• خیلی.

○ بحث دیگری که در ارتباط با سگ کشی مرتب مطرح شده، حضور نظامی‌هاست که می‌آیند و می‌روند. برخی می‌گویند این رفت‌وآمدها زیاد است. اگر کم‌تر بود ما موضوع را می‌فهمیدیم. ولی دلیل شما چیست؟

• این تأکید روی نظامی‌ها نیست، این تأکید روی تاریخ داستان و زمان است. ببینید، من فکر کردم حالا چه جاذبهٔ داستان، چه به هرحال هر چیز دیگری ممکن است باعث شود ما زمان فیلم را گم کنیم. در حالیکه من عمد داشتم معلوم شود زمان داستان الان نیست، یعنی سال ۷۸. در این سال دیگر تاکسی می‌فهمید تحت تعقیب است، نصف شب با هر وسیله‌ای شده از کشور نمی‌رفت. ولی در سالی که من این فیلمنامه را می‌نوشتم هنوز تجربه درست یکی دو سال قبل خود را داشتم و آن موقعی بود که درست با خود من همین کار را می‌کردند. من آن موقع زیر فشار خیلی بدی بودم. یعنی دائم با تهدید زندگی می‌کردم. آن موقع - البته چون من به سیم آخر زده‌ام، مرگ و زندگی برام فرق نمی‌کند - برای من مسئله خیلی مهم نبود، ولی این را می‌فهمم که چطور در یک دورانی کسانی که مورد چنین تهدیدهایی قرار می‌گیرند، وحشت می‌کنند و می‌روند. برای اینکه آن موقع اگر کسی را می‌گرفتند و به زندان می‌بردند، معلوم نبود دیگر بیرون بیاید. بنابراین تا آدم‌ها می‌دیدند در چنین وضعی قرار دارند، شبانه می‌گذاشتند و می‌رفتند. اما در سال ۷۸ در این وضعیت فرق‌هایی به وجود آمده بود. لباس‌ها عوض شده بود، دیوارها تمیز شده بودند و اتفاقاتی از این دست افتاده بود که ما دیگر آن

Scanned by CamScanner

دوره را به یاد نیاوریم. یعنی تمام آن دوره باید از حافظهٔ ما حذف می‌شد. توجه می‌کنید. اگر من این فیلم را در موقع خودش می‌ساختم، یعنی سال ۷۱، اصلاً احتیاجی به این چیزها نبود. این چیزها در خیابان‌ها بود، و کسی به من نمی‌گفت زیاد است، اما حالا چون این چیزها از حافظه‌ها پاک شده فکر می‌کنند زیاد است. در حالیکه به نسبت واقعیت آن سال‌ها خیلی هم کم است. من فقط می‌خواستم گاه گاهی با ردشدن این‌ها یادآوری کنم که این ماجراها مربوط به مثلاً چند ماه بعد از جنگ است. ده سال بعد از آن تهران اصلاً دیگر شبیه تهران آن سال‌ها نبود.

○ اصولاً می‌شود آن را به تاریخ تعمیم داد؟

• نه، نمی‌خواستم اینقدر معنای عمیق بدهد، فقط می‌خواستم این یادآوری را بکنم که تاریخ این است. حتی گاه‌گاهی تقویم هم نشان می‌دهم. یعنی مثلاً یک تقویم به دیوار هست که آن سال را نشان می‌دهد و تاریخ فرنگی هم هست. یا مثلاً در بیمارستان تقویم‌هایی به دیوار هست که آن سال‌ها را نشان می‌دهد. بنابراین مدام دارم یادآوری می‌کنم که این، آن تاریخ است.

○ و عدد ۱۳۱۷ چه؟

• نمی‌دانم. شاید به رابطه من و دخترم برمی‌گردد که او هم نویسنده است و در یک جای غریبی زندگی می‌کند. شاید این عدد از آنجا آمده. نه چیز دیگری.

○ همه منتقدین بلافاصله گفتند ۱۳۱۷ تاریخ تولد بیضایی است.

• اما مردم عادی چون بی‌گناه‌ترند به موضوع این‌طوری نگاه نمی‌کنند.

○ آقای بیضایی کارکردن با تک‌تک بازیگران چگونه بود؟ مثلاً کارکردن با داریوش ارجمند. به نظر می‌آید او نزدیک‌ترین تصویر را از آن شخصیت ارائه می‌دهد. این به تجارب شخصی شما از آن تیپ

برمی‌گشت؟ در فیلمنامه بود یا در بده بستان‌های شما با آقای ارجمند به دست آمد؟

• بگذارید از اینجا بگویم؛ اگر یک بازیگر ذهن آماده داشته باشد، متن خیلی زود به او می‌گوید چطور باید بازی کند. این حمل بر خودستایی و این چیزها نشود، ولی متنی که من می‌نویسم لااقل این خاصیت را دارد که برای بازیگر تا حدود زیادی روشن است که چه جوری‌ها نیست. توجه می‌کنید. یعنی او را محدود می‌کند که در چه محدوده‌ای هست و در چه محدوده‌ای باید باشد، آن وقت اگر این انتقال از طریق متن با بازیگر انجام شده باشد، دیگر حرف زدن ما راجع به آن مقداری که در آن هست خیلی پیچیده نیست. ما با آقای ارجمند خیلی سریع به این جا رسیدیم. من فقط جایی را که صدایش را باید در آن جا قرار بدهدبه او گفتم. یعنی اینکه صدایش از کجا دربیاید و او بلافاصله همه چیز را گرفت. برای اینکه ذهنش درباره بازیگری هوشیار است. خب خودش معلم است و سال‌ها تجربه این کار را دارد. او به محض اینکه متوجه شد من نمی‌خواهم صدای خیلی بالایی داشته باشد و دنبال یک صدای از تو هستم، تقریباً همه مشخصات دیگر را خودش گرفت، حالاشاید یک کمی هم با همدیگر صحبت کردیم و به محض اینکه صدا را پیداکرد نقش هم خودش با آن آمد.

○ اما این را نمی‌شود به مثلاً نقش احمد نجفی تعمیم داد.

• ببینید نکته در این است که داریوش ارجمند اصولاً بازیگر است، اما احمد نجفی در اصل و اصولاً بازیگر نبوده. احمد نجفی به این کار علاقه داشته، ولی در همه کارهای دیگر هم بوده، حتی بیشتر از بازیگری. به هر حال او در بیانش یک به اصطلاح خاصیتی دارد که نمی‌شود خیلی آن را از او گرفت. راستش را هم بگویم من بازی های دیگرش را ندیده‌ام. این را اول بگویم...

Scanned by CamScanner

○ پس چطور او را انتخاب کردید؟ از روی قیافه...؟

• نه. متأسفانه کارها جوری پیش رفت که اصلاً فرصت نکردیم با آقای نجفی تمرین کنیم. نجفی صاف آمد سرصحنه، و بعد مثلاً کل همان صحنه.دفتر نایری را در دو، سه ساعت گرفتیم.

○ روی گلرخ چطور؟ به هر حال مژده همسر شماست. و از او شناخت دارید.

• بله.

○ او را براساس چی انتخاب کردید و کارکردن با او چطور بود.

• خب آدم بازیگرانی را که وجود دارند کم و بیش می‌شناسد و من از نقش وقتی آن را در ذهنم می‌نوشتم تصویری داشتم. مژده نزدیک‌ترین تصویر به این نقش بود. مشکل دیگر این است که بعضی از بازیگران ممکن است بازیگران خوبی هم باشند و حتماً هم هستند، منتها با خودشان هویتی را از فیلم‌های دیگر می‌آورند. در حالیکه من دنبال بازیگری می‌گردم یا می‌گشتم که آن هویت جاافتاده‌ای را که همیشه با خود حمل می‌کند به این فیلم نیاورد. الان وقتی مژده شمسایی را روی پرده می‌بینیم به هیچ چیز دیگری غیر از خود او و این نقش توجه نمی‌کنیم، و این آن چیزی است که من دنبالش بودم. ضمن اینکه ـ حالا شاید اشتباه کنم ـ فکر می‌کردم هیچ کس نمی‌تواند این نقش را بهتر از او در بیاورد.

○ مجید مظفری چی؟ انتخاب او چطور بود؟

• موقعی که من فیلمنامه سگ کشی را در سال ۷۱ می‌نوشتم تصویرم از ناصر معاصر، مجید مظفری بود. به هر حال چندین سال هم گذشته و مجید مظفری خیلی فرق کرده بود، ولی با وجود این وقتی من تست‌های مختلفی از بازیگران گرفتم دیدم بعضی جوان‌تر بودند و خام‌تر و نمی‌توانستند تجربه‌های چنین نقشی را درآورند، بعضی به نظر

معصوم‌تر می‌آمدند و تماشاگر نمی‌توانست چنین تجربه‌ای را در آنها باور کند. بعضی‌ها هم آنقدر مسن بودند که نمی‌توانستیم جذابیت آنها را برای زن باورپذیر کنیم. توجه می‌کنید. مجید مظفری در یک مرز بینابین بود. شاید کمی از سال ۷۱ دور شده بود، ولی با وجود این هنوز می‌شد او را به این عنوان قبول کرد که هم برای زنش جذابیت داشته باشد و هم برای دختر دیگری که در فیلم بود، یعنی فرشته اقتداری. یعنی در نیمهٔ اول فیلم در نظر ما معصوم جلوه کند و بعد تصویر دیگری ازاو دربیاوریم. می‌دانید، بازیگرانی هستند که از اول آدم با دیدن آنها فکر می‌کند شیله پیله‌ای در کارشان است، اما نقش ناصر معاصر نقش حساسی است که ما باید در دوسوم فیلم احساس کنیم بی‌گناه است و کلک خورده و غیره و غیره و در پایان هم وقتی برمی‌گردد از او متنفر نشویم. بلکه او را بفهمیم. او هم بخشی از این بازی بزرگ مادی جامعه است. من نمی‌خواستم نسبت به هیچ کس در فیلم نفرت برانگیزم. دنبال درک یک جریان و شناساندن آن بودم. در واقع کل این فیلم شاید یک آینه است روبه‌روی جامعه و اگر قرار می‌شد ما به همه اینها با نفرت نگاه می‌کردیم، ممکن بود تلخ و سیاه‌تر از آن چیزی شود که دیگر بخواهیم نگاه کنیم. از طرف دیگر ناصر معاصر باید طوری می‌بود که هنوز بتواند توجه دختر جوان‌تری مثل فرشته اقتداری را به خود جلب کند. خلاصه نقش خیلی سختی بود.

○ در جشنواره همه می‌گفتند سگ کشی فیلم پرفروشی خواهد شد. می‌شود فکر کرد که شما برای اولین بار به مخاطب عام فکر کرده‌اید؟

• ببینید من موقعی که فیلم می‌سازم فقط به خود فیلم فکر می‌کنم نه به خودم، نه به مخاطب عام و نه به مخاطب خاص. فکر می‌کنم فیلم را درست بسازم، نسبت به آن راستگو باشم. از چیزی که می‌توانم کم نگذارم و غیره. بنابراین تصور اینکه با محاسبه این فیلم را ساخته باشم

Scanned by CamScanner

برای خودم پذیرفتنی نیست. نه، من فقط فکر کردم نسبت به موضوع و نسبت به چیزی که می‌خواهم بگویم وفادار باشم. البته موقعی که داشتیم کار را آغاز می‌کردیم، چند نفری راجع به اینکه فیلم، فیلم پرفروشی خواهد شد با من صحبت کردند. من هم خیلی خوشم آمد، از خدا می‌خواهم که فیلم‌ام پرفروش باشد. این معنی‌اش این است که آدم توانسته حرف خاص خودش را به عموم هم منتقل کند و این کم نیست، ولی نه، من برای پرفروش شدن کاری نکردم.

o **ولی از میان فیلمنامه‌های موجودتان این فیلمنامه را...**

• این تنها فیلمنامه‌ای است که به من اجازه ساخت آن را دادند. من می‌خواستم مقصد را بسازم، گفتند: نه. مقصد فیلمی بود با سه پرسوناژ و خیلی فیلم خوبی می‌شد یا می‌شود اگر ساخته شود.

o **آقای بیضایی شما فیلم های دیگر سینمای ایران را می‌بینید؟**

• متأسفانه آنقدر در زندگی من درگیری وجود دارد که خیلی کم این فیلم‌ها را می‌بینم. گذشته از درگیری‌ها متأسفانه وقتی به سینما می‌روم یک عده‌ای آدم را می‌شناسند و دوره می‌کنند و بلافاصله نظر آدم را راجع به آن فیلم می‌پرسند. بعد من چون نمی‌توانم تعارف کنم و دروغ بگویم، گیر می‌افتم و مشکل پیدا می‌کنم، به هر حال دوست ندارم راجع به همکارانم اظهارنظر کنم.

o **ده سال وقفه در فیلم‌سازی، چه تأثیری می‌توانست روی شما داشته باشد که در فیلم هم منعکس شده باشد.**

• آن را نمی‌دانم، یعنی نمی‌توانم بگویم ولی این را می‌گویم که قضیه فقط فیلم نساختن نیست، این ده سال، سال‌های خیلی تلخ و بدی بود و بدترین قسمت آن انتظار کشیدن.

o **انتظار؟**

• بله، اگر شما از اول بدانید ده سال نمی‌توانید کار کنید، برای

زندگی‌تان برنامه‌ریزی دیگری می‌کنید ولی وقتی همیشه فکر می‌کنید خب تا چند روز دیگر همه چیز حل می‌شود، حالا این سناریو را گفتند نه ولی آن یکی را تأیید خواهند کرد، حالا این رئیس گفت نه، شاید آن رئیس نگوید نه، این جلسه این را گفته، ولی آن جلسه این را نخواهد گفت و.... زندگی خیلی تلخ می‌شود. این انتظار از هر شکنجه و زندانی بدتراست. اگر آدم از اول بداند ده سال کار نخواهد کرد، حداقل می‌داند با زندگی‌اش چه کند. در این ده سال من می‌توانستم کلی بنویسم، کلی پژوهش کنم، اصلاً سفر بروم، فیلم ببینم و... ولی این‌طوری هم زندگی آدم تباه می‌شود و هم کارهایی که می‌تواند بکند مثل نوشتن، خواندن، دیدن و غیره انجام نمی‌شود. اصلاً آدم می‌رود دنبال یک شغلی. چون وقتی ده‌سال کار نکنی، یعنی درآمد نداری و چون مرتب در فکری که فردا کارت شروع می‌شود، قرار هیچ کاری را نمی‌گذاری. اصلاً تکلیفت را نمی‌دانی. این خیلی بد است.

o **مثل سیگار بدون کبریت.**

• شوخی خیلی خوبی بود. ولی من ازموقعی که احساس کردم می‌توانند از این نیازم استفاده کنند آن را از زندگی‌ام حذف کردم.

o **واقعاً می‌توانید این نیاز را حذف کنید؟!**

• بله. این فیلم‌سازی که ما می‌کنیم، به آسانی قابل حذف است. اینکه فیلم‌سازی نیست.

o **اگر این مشکلات نبود، دوست داشتید چه فیلمی بسازید؟**

• چیزهای خیلی زیادی هست که دوست دارم و می‌خواهم و می‌خواستم بسازم. اما مشکلات ساخت این فیلم باعث شد نتوانم خیلی کارها را بکنم. مثلاً نتوانستم اپیزودهای دیگر گفت‌وگوها را بسازم، دو تئاتر را نتوانستم روی صحنه ببرم، نتوانستم فیلم بعدی‌ام را شروع کنم. کسانی که وارد این درگیری‌ها می‌شوند اصلاً کارشان همین است. سینما

Scanned by CamScanner

هم برای آنها به همین معنی است. سوداگری است. حالا نمی‌خواهم بگویم ولی کرم‌های همین لجن‌اند. من آدم فرهنگی‌ام و موقعی که کار نمی‌کنم همان وضعیتی را دارم که روشنفکر فیلم سگ کشی دارد. یعنی در جای خودم نیستم. در دعوای این (بیزنس) تا بخواهید نامه‌های اداری نوشتم، تا بخواهید قانون ورق زدم و از این‌جور کارها کردم تا فقط از بدیهی‌ترین حق یک کارگردان در جهان دفاع کرده باشم و آن اینکه کسی حق ندارد در شکل و اندازهٔ یک فیلم دست ببرد. همین.

○ **آقای بیضایی به عنوان سؤال آخر: آن «انتظار»، آن «در جای خود نبودن» و... آدم را غمگین می‌کند ـ در واقع این سؤال را بیشتر برای خودم می‌پرسم ـ اما از طرف دیگر آدم را سرسخت‌تر هم نمی‌کند؟ سرسختی تلخی که دیگر پیروزی در آن مهم نیست، فقط...**

• بله پیروزیش هم بی‌معنی است، اصلاً این دعوا بی‌معنی است، این حقوق در جهان شناخته شده. اگر در اینجا هیچ مؤسسه‌ای، صنفی، جایی و مرجعی وجود ندارد که این حق را به رسمیت بشناسد، ولی این حق در جهان شناخته شده است. کی، در کجای جهان حق دارد مرا مجبور کند که یک دندانه از فیلمم را در بیاورم؟ حالا شما ببینید برای دفاع از این اصل بدیهی، من باید یک سال در حال جنگ باشم. در حال جنگ برای جلوگیری از ویران شدن زندگی‌ام، جلوگیری از نمایش فیلم، جلوگیری از اصلاح فیلم، جلوگیری از ارائه فیلم به این طرف و آن طرف و اصلاً در حال جلوگیری از انتقامجویی حرفه‌ای.

○ **به نظر من چون شما این یک سال را در حال عکس‌العمل گذراندید، فرصت فکر کردن به خود فیلم را نداشتید، شاید اگر در حالت عادی بودید مثلاً خودتان تشخیص می‌دادید که...**

• من اصلاً تا حالا فیلم را ندیده‌ام. درجشنواره هم که فیلم را در سینماهای مختلف دیدم، هر بار وسط کار بلند شده وبه آپاراتخانه رفته‌ام

که ببینم چرا صدا این‌طوری است، یا تصویر آن‌طوریست. چرا خط افتاده و چرا صدای فیلم نمی‌آید،

○ **یعنی کافی بود به جای همهٔ این کارها فقط یک بار شرایطی فراهم می‌کردند که شما آرام باشید و فیلم را بدون دغدغه ببینید.**

• اصلاً من فیلم را در اختیار ندارم. فیلم را کسانی گرفته‌اند، برده‌اند و نمی‌دهند و...خیلی عجیب است. دستگاهی که می‌تواند ده سال سدی در برابر کارکردن من باشد، نمی‌تواند به اینها بگوید فیلم این آدم را به او بدهید.یا اینکه شما حق ندارید فیلم این آدم را بدون اجازه او کوتاه کنید. اینها سخت نیست؟ تلخ نیست؟

○ **جوابش در فیلم شماست.**

Scanned by CamScanner

مقاله

Scanned by CamScanner

زن یکی از اقمار چهارگانه فیلم‌های بهرام بیضایی است که مدام خورشید زندگی را دور می‌زند.

در تبدیل و تبادلی پیوسته به هم می‌رسند، می‌زایند، جدا می‌شوند. زن. جامعه. تاریخ. غریبه (اندیشه روشنفکر) و در پی یافتن راهی برای برون‌رفت از دایره‌ای ابدی‌اندکه آنان را چون عناصر سازنده جامعه ایران در گسست و پیوستی همیشگی جادو کرده است. جامعه‌ای که همهٔ غرایب خود را از این عناصر می‌گیرد و به آنان برمی‌گرداند.

ایران با اندیشهٔ (ایرانشهری) به دورانی تاریخی تعلق دارد که در فاصله‌ای چندان بعید با روزگار ما، (واقعیت) روز داشته است که اکنون بازگشت (روح جامعه) به آن جز به یاری اسطوره‌های مانده از آن در کتاب‌نامهٔ خرد ایرانی اثر ابوالقاسم فردوسی ممکن نیست.

خردنامه‌ای که در آغاز چندپارگی ایران زمین تنظیم شد وخود آغازگر عصر زرینی بود که در پایان آن چراغ اندیشه فرو مرد. ایران زمین به ایران، و همهٔ فلسفه دیرسال ایرانشهری به استبداد مطلقه تقلیل یافت و در دل این سقوط جبر ایرانی دوپاره فراهم آمد: ایرانیان هنر و اندیشه و برتر از همهٔ شعر را سنگرهویت ملی کردند و حاکمان بر ایران از نژادها و تبارهای گوناگون با جسم ایران هر چه توانستند کردند، اما نتوانستند به روح آن دست یابند.

Scanned by CamScanner

هم از آن زمان بود که نبرد خونین و دیرسال استبداد و اندیشه آغاز شد و تمامی سرنوشت روشنفکر ایرانی را در رنج و زندان و چوبه دار رقم زد.

دو ایرانی که در جدال بی پایان تا امروز آمده‌آند؛ و پیوسته کسانی از آن ایران که حاملان ریشه واندیشه‌اند، به دست (ایرانیانی) دیگر به بدترین شکل از میان رفته‌اند.

از عصر اسطوره‌ها بیاییم تا امروز. سهراب را بگیرید که به دست پدر کشته شد و به یاد بیاورید که او به فکر بهبود اوضاع ایران و یگانه شدن با پدر بود. سرنوشت سهراب مدام و مدام به شکل‌های گوناگون تکرار شده است. روشنفکران ایران در همهٔ اعصار هر کدام به شکلی در برابر این سرنوشت قرار و در برابر آن موضع گرفته‌اند. پاسخ هدایت در مواجهه با این تقابل ناامیدی است و مرگ.

بزرگ علوی می‌خواهد براین نفرین غلبه کند، اما او نیز همه نبرد (چشم‌هایش) را بی‌ثمر می‌بیند و می‌گوید: این سرزمین لعنت شده است. سیاوش کسرایی تیر نجات را در کمان آرش می‌گذارد. تیری که همان جان آرش است. قربانی شدن او شاید ایران را نجات دهد. بهرام بیضایی از روشنفکران نسل بعد، و از نادر کسانی که به تاریخ ایران نگاه جدی دارد، به این سؤال پاسخی تفسیری می‌دهد که در رجوع پیوسته به ریشه، باروری و کاشتن بذر مدام امید و همواره با طرح سؤال‌های تازه از زوایای جدید همراه است.

زن، از این زاویه، حامل بخشی از اندیشه محوری بهرام بیضایی، یعنی سرنوشت ایران است، در این میان این سیر و سرنوشت به تکامل خود بیضایی واندیشه او هم می‌انجامد.

سیما کوبان در تحقیقی که دربارهٔ زنان آثار بهرام بیضایی انجام داده با جدول و نمودار چهار دوره را مشخص کرده است:

دورهٔ اول که زنان سهمی در آثار بهرام بیضایی ندارند؛ یعنی در فاصله سال های ۱۳۴۱ تا۱۳۵۰.

دورهٔ دوم که در آن زنان نقش فرمی دارند.

دورهٔ سوم که نقش زن اهمیت پیدا می‌کند و از سال ۵۱ آغاز می‌شود.

در دورهٔ چهارم زن محور اصلی است. این تحقیق تا سال ۵۶ را می‌پوشاند.

می‌توان دورهٔ پنجمی را هم افزود که در آن زنان بیضایی به نقش واقعی خود در مرکز اندیشه‌های کارگردان - نویسنده می‌رسند و به تبع آن به اندیشه‌های او نیز سامان می‌دهند. در این سه دوره متأخر که در بررسی کنونی یک دوران تلقی می‌شوند، زن به یکی از ۴ عنصر فیلم‌های بیضایی تبدیل می‌شود. دورانی که با فیلم رگبار شروع می‌شود به شدت از گفتمان ادبی - سیاسی اواخر دههٔ چهل و اوایل دهه پنجاه متأثر است. عناصر بعدی فیلم‌های بیضایی که من سهم بیشتر سخن‌ام را بر آنها متمرکز کرده‌ام، همه در رگبار حضور دارند: غریبه، زن، کودک و تقدیر تاریخی. قهرمان اصلی فیلم (آقای حکمتی) است که می‌خواهد یک تنه ساختار فرهنگی را سامان دهد، اما نمی‌تواند و می‌رود. این نبرد قهرمانی مرکز گفتمان آن روزگارست که چریک‌های شهری در همه‌جای دنیا می‌خواستند سرنوشت بشر را به این طریق تغییر بدهند. قهرمان بیضایی اما به ساختار فرهنگی توجه دارد و می‌خواهد آن انبار قدیمی را به جایگاه فرهنگ که مهم‌ترین نهادش از نظربیضایی‌تئاتر است تبدیل‌کند.

(عاطفه) و مادرش هم در فیلم هستند. از اسم عاطفه، هم نقش او پیداست، هم تقابل فرهنگی. آن سوی رابطه، قصاب محل است که عاشق عاطفه است و در نهایت هم برنده می‌شود و این‌سو (آقای حکمتی).

در این فیلم، غریبه، یعنی روشنفکر، یعنی همان ایرانی ریشه و اندیشه، می‌رود. از این به بعد بهرام بیضایی با گفتمان روشنفکری غالب بر

Scanned by CamScanner

زمانه فاصله می‌گیرد و مدام به سوی رازهای درون حرکت می‌کند تا به ریشه‌ها برسد. بیضایی با فیلم کوتاه بعدی سفر را برای یافتن و جست‌وجوی هویتی مفقود آغاز می‌کند. هرچند هنوز اندیشهٔ حاکم بر فیلم و فیلمنامه‌هایی که بیضایی در آن دوران نوشته، سخت تحت تأثیر گفتمان روز است. زنان می‌کوشند استقلال فردی و اجتماعی داشته باشند. حتی دست به اقدام فردی می‌زنند تا آنجا که لیلا دختر ادریس به تنهایی عمل می‌کند وانتقام می‌گیرد.

از غریبه‌ومه محصول سال ۵۳ زاویهٔ دید بهرام بیضایی با شدت بیشتری از گفتمان روز فاصله می‌گیرد. مانند هر فرایند هنری، اندیشه‌های فرعی آرام آرام گرد می‌آیند و تمرکز پیدا می‌کنند. در غریبه ومه که نام غریبه هم در آن حضور دارد غریبه از (دریا) به (مه) می‌آید. (آیت) زخم خورده از دریا می‌آید که نماد ناخودآگاهی است، و به دهکدهٔ فروخفته در مه می‌رسد که نشانهٔ زندگی اجتماعی است و رعنا را می‌یابد که هنوز بیشتر از آنکه زن نماد ایران اندیشه باشد، زن ریشه‌دار در گفتمان سیاسی – ادبی روز است. او هم مانند (تارا)ی فیلم بعدی چون مردان در مزرعه کار می‌کند و به خوبی هم از عهده امور زندگی بر می‌آید. رعنا بیشتر فرد است، هنوز نطفه‌ایست که در آینده باید به نماد تبدیل شود. زن پیر فیلم هم در اینجا هنوز بازگوی سنت است و در اولین گام‌ها برای تبدیل به نمادی دیگر از زن در آثار بیضایی. غریبه‌ومه خط فاصل تعیین‌کننده‌ای در میان آثار بیضایی است: محل عبور قطعی از گفتمان مسلط روز به اندیشه‌ای که بعدها به معنای اصلی آثار بیضایی تبدیل می‌شود. آیت در پایان فیلم می‌گوید می‌رود تا بداند که آن طرف چه خبر است و رعنا دوباره سیاه می‌پوشد.

کلاغ در سال ۱۳۵۵ ساخته می‌شود. سال شکست خوفناک مبارزه

فردی. (آقای اصالت) قهرمان فیلم روزی تصادفاً عکس دختر گمشده‌ای را می‌بیند و تصمیم می‌گیرد او را پیدا کند. همسرش (آسیه)، که در ابتدا انگیزه‌ای ندارد، به او کمک می‌کند. سرانجام صاحب عکس را پیدا می‌کنند: او مادر مرد است. پیرزنی تنها و بیمار که جوانی خود را در (تهران قدیم) گذرانده است. محیط زندگی او تهران پیش از جنگ و سپس دوران اشغال بیگانگان است. جامعه‌ای که اما هنوز رنگی از اصالت وهویت داشت. او در آنجا تنها نبود و با (خود) می‌زیست. در یک کلام هنوز (گم) نشده بود.

آسیه که از روی بی میلی به این ماجرا کشانده شده، به آررش‌ها و رؤیاهای پیرزن دل می‌بندد. پیرزن هم او را دوست دارد. او شبیه جوانی پیرزن است.

بهرام بیضایی در اینجا آشکارا به گذشته برمی‌گردد و (زن) به عنوان (مادر وطن) به محور اندیشه او مبدل می‌گردد. ایرانی که هویت آن مربوط به قبل از اشغال بیگانگان است. بیگانگانی که فرهنگ استبدادی مردسالار خود را بر ایران تحمیل کردند.

بهرام بیضایی، وقتی می‌گوید: (مردان سازندهٔ جامعه‌ای هستند که من با آن مشکل دارم، جامعه‌ای با فرهنگ غیرتی که من در تقابل با آن هستم، شاید برای همین است که زنان می‌توانند حامل اندیشه‌های من باشند) به بخشی از این واقعیت اشاره دارد.

بیضایی در کلاغ، بعد از شکست تاریخی دیگری که باز روشنفکران را به قتلگاه برد، به همان پرسش برمی‌گردد که روشنفکران نسل اول بعد از شکست تجربهٔ مشروطیت خودرا با آن رو به رو دیدند و اغلب به گذشته رجوع کردند. رجوع بهرام بیضایی اما تفاوتی اساسی با روشنفکران قبل از او دارد. رجوع به گذشته به معنای پذیرش آن نیست. اولین گام برای یافتن و دریافتن است.

Scanned by CamScanner

در چریکه تارا، ساختهٔ ۱۳۵۷، دیگر اندیشهٔ اصلی در بهرام بیضایی نضج گرفته است. همه چیز از نام فیلم می‌آید: (چریکه واژه‌ای باستانی است بازمانده در گویش کردی به معنای روایت شفاهی هر داستان عاشقانه‌ای که با سرنوشت قومی پیوند داشته باشد، و در پرتو افت‌وخیزهای قبیله‌ای به دلدادگی فردی، ابعادی حماسی ببخشد.)

و چریکه بیضایی که تارا نام دارد و فیلمبرداری آن قبل از انقلاب تمام، و خود فیلم بعد از انقلاب کامل شد، آشکارا به تمثیل ایران تبدیل می‌شود. این نکته را زنده‌یاد هژیر داریوش بعد از اولین نمایش فیلم در جشنواره کن در راهنمای بین‌المللی فیلم نوشت. او تارا را تمثیلی از ایران دانست و سردار را تمثیلی از تاریخ ایران و با درایت تمام، درونمایه فیلم را چنین خلاصه کرد: (فیلم داستان غریب تارا را باز می‌گوید. زنی دهاتی، سرسخت و هوس‌انگیز، مادری فداکار و برخورد او با جنگاوری زخم خورده ملبس به جامه‌ای عتیق، که از اعماق تاریخ آمده است تا ادعای مالکیت شمشیری را کند که قبیله‌اش گم کرده و از پدر بزرگ تارا به او ارث رسیده است. پس از بگومگوی بسیار این دو به یکدیگر دل می‌بندند، اما عشق‌شان سرانجام ندارد، زیرا نمی‌توان با گذشته عشق‌ورزی کرد.)

حالا همه چیز روشن است. ایران و تاریخ ایران از گذشته و معاصر دلمشغولی بهرام بیضایی‌اند و یا هر اثری از او جلوه‌ای از این تقابل است که به نمایش گذاشته می‌شود.

مرگ یزدگرد ساختهٔ ۶۱-۱۳۶۰، نگاهی دوباره و عمومی است به این تاریخ برای طرح پرسش‌های تازه. تاریخی که در آن زن و شاه و آسیابان انگار یک تن واحدند که مرتب به هم تبدیل می‌شوند تا

چشم‌اندازی تاریخی را روشن کنند. اما در گذشته و در تاریخ به دنبال چه هستیم؟ (کیان) شخصیت اصلی شاید وقتی دیگر ساختهٔ ۱۳۶۶ در پاسخ این سؤال و از پی بازیابی هویت از کف رفته بر می‌خیزد. این فیلم با تشابه ساختاری که به کلاغ دارد، (جست‌وجوی هویت) را وظیفهٔ سینما و تصویر می‌داند. در کلاغ دوپاره دیروز و امروز زن یکدیگر را یافتند و در شاید وقتی دیگر دوپاره زن امروز ایران امروز یکدیگر را می‌یابند و باز هم بر حسب اتفاق، فیلم بار دیگر به اشغال بیگانگان اشاره می‌کند. سرفصلی که در باشو غریبه کوچک هم تکرار می‌شود.

در این ساخته ۶۵- ۱۳۶۴ پسرکی بعد از اشغال بخشی از وطن می‌گریزد و آشکارا دوپاره ایران را که از یکدیگر بی خبرند در سیمای زنی به هم پیوند می‌زند.

تصویر معروف (نایی) را به خاطر بیاوریم. زنی رخ پوشیده در سربند، با چشمانی هشیار و خشمگین تصویر کامل مادر وطن است.

(نایی)، ایران است که تاریخ ایران و جنگ، فرزند او را بار دیگر آواره کرده است. (نایی) ادامهٔ (رعنا) و (تارا) و حتی (عاطفه) است. بهرام بیضایی در مصاحبه‌ای به صراحت می‌گوید: (این شاید کشش درونی و ناخواسته من است که در این سرزمین که در آن به لطف نیروهای منفی درونی و بیرونی هم معاصر و هم تاریخی هر چیزی سر پراکندگی و پاشیدن دارد، از ریشه‌ها و پیوستگی‌ها و شناسنامه‌ای یاد می‌کنم و می‌کوشم یکپارچگی واقعی این چندپارچگی ساختگی را نشان بدهم. به هر حال این رابطه میان رعنا، تارا و نایی حتی از لحاظ ظاهری هم وجود دارد. رعنا یک بچهٔ کوچک دارد، که در تارا دو تا شده اند، و در نایی آن دو بزرگ‌تر شده‌اند. رعنا مرد خود را از دست می‌دهد، تارا که مرد خود را از دست داده با (قلیچ) ازدواج می‌کند، و شوهر نایی که از جای دوری می‌آید می‌تواند همان قلیچ باشد.)

Scanned by CamScanner

نایی به تمامی مادر وطن است. او با طبیعت یکی شده، با حیوانات و پرندگان و اسب و زمین حرف می‌زند. در او جادوی رابطه با طبیعت هست. نیروی خلاقه‌ای که به کار هنرمند شبیه است. رابطه‌ای که از هنرمند آغاز شده بود به خود او ختم می‌شود. آن ایران گمشده، آن ایران اندیشه که هویت ایران است و زنان، درآثار بیضایی، نماینده آنانند، چیزی جز هنرمند، جز هنر و جز نفس اندیشه نیست.

(خانم بزرگ) در مسافران، ساختهٔ ۱۳۷۰، همان ایران گمشده، همان (نایی) جان فیلم باشو وحتی (عالم) فیلم کلاغ است. بهرام بیضایی با تأکید می‌گوید: (خانم بزرگ از دو جهت همانندی‌هایی با عالم فیلم کلاغ و نایی جان فیلم باشو دارد. هم برای اینکه با چیزی بیش از جهان پیرامونش رابطه دارد، و هم اینکه بدون هیچ وانمود کردنی، خواهی نخواهی مرکز خانه اوست... این همانندی با تارا هم هست...)

این ایران، این مادربزرگ، این ادامه همه زن‌های دیگر آثار بیضایی، اکنون در سال ۷۰، نقشی فراتر از نایی جان دارد. در فصلی خاص از تاریخ ایران به ایران می‌گوید اگر مسافران به تهران نرسیده‌اند چه باک. خانم بزرگ که تمثیلی ازآگاهی، تجربه و جاودانگی است، می‌داند که آیینه، حقیقت و هویت را در خود منعکس می‌کند ولی آیینه نشکسته است، پس انعکاس زندگی ادامه خواهد یافت. او جویای آیینه به عنوان عامل انعکاس واقعیت‌هاست وآگاه است که هرچند ناخواسته بساط عزایی چیده می‌شود و هجوم تبر مرگ درخت‌ها را قطع می‌کند، اما ریشه هست.

و تا ریشه در آب است، امید ثمری هست.

هویت نمی‌میرد، ولی ممکن است گم شود. چنانکه آیینه موقتاً گم می‌شود یا غبار می‌گیرد، ولی امید، استواری و آگاهی دوباره درخشش آن

را باز می‌گرداند، و بار دیگر همه در نور آن قرار می‌گیرند و خود را آن‌طور که هستند می‌بینند و باز می‌شناسند. خانم بزرگ واسطه‌ای است که جمع را از طریق خودشان به آگاهی می‌رساند...

و در پایان فیلم این (مهتاب) است، زنی دیگر، که آیینه را در مقابل یکایک ما می‌گیرد تا خود را در آن ببینیم. بعد از پیرزن کلاغ که شخصیت تکرار نشدنی رعنا به صحنه آمد، مهتاب با امید و باور و اندیشه‌ای که از خانم بزرگ به او رسیده، چه خواهد کرد؟

مهتاب با نام (ماهرخ کمالی) در سگ‌کشی بر پرده می‌آید. (زنی در چهارراه) که دیگر تمام و کمال بی‌استعاره و ابهام به جامعهٔ معاصر ایران می‌پردازد. بهرام بیضایی بعد از (رگبار) به تدریج از جامعهٔ معاصر فاصله می‌گیرد و بعد از سفری به گذشته به امروز برمی‌گردد.

جامعه‌ای که سراسر کابوسی است که فیلم با آن آغاز می‌شود. ناصر معاصر که نامش وضعیت او را فریاد می‌زند سمبل جامعهٔ کنونی است که جز پول قانونی نمی‌شناسد، جز سود به چیز دیگری نمی‌اندیشد و سراسر آن را همان قصاب‌های پیروز رگبار قبضه کرده‌اند که هر چند نام‌ها و شکل‌های دیگر دارند، از همان سرشت هستند. تنها بازماندهٔ اندیشهٔ زنی است نویسنده که باز هم چون غریبه از جای دیگر- این بار شهرستان - می‌آید. جز او و پدر مسن، نویسنده‌ای ساکن شهرستان به سال تولد ۱۳۱۷، در جامعهٔ سراسر سیاه و تباهی، نوری دیده نمی‌شود.

در این سیاهی که در یکی از روشن‌ترین ادوار تاریخ ایران تصویر می‌شود، سراسر ناامیدی و خشم موج می‌زند. غریبه (روشنفکر- اندیشه) رگبار که انبار را تبدیل به سالن نمایش کرد و رفت، حالا بازگشته است. پیر و فرتوت، دلخوش به زندگی در شهرستان و دختری که چنان گرفتار

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner

ایران جهل است که تا به کشیدن اسلحه پیش می‌رود و قانون همیشه نفی‌شده‌اش را زیر پا می‌گذارد.

هم اوست که در مواجه با کارگران کارخانه که به شکل سهمگین‌ترین شخصیت‌های فیلم تصویر شده‌اند. فریاد می‌زند: (بهتون دلخوشی می‌دم که پدر بدبخت من که سی‌ساله برای فرهنگ این کشور کار می‌کنه برای همه چیزش لنگه! از کاغذ و مرکب تا چاپ و پخش، اجازهٔ تک تک کلمات! اما امثال شما هیچ معنی ندارین، حتی کسی مانعتون نمی‌شه از دخترش بخواین به‌خاطر یکی دیگر بهتون التماس کنه. یکی که متأسفانه ـ بهتر یا بدتر ـ از جنس شماس، نه من! این خیلی خیلی گرونه، و شما هم نباید از تلخیش چیزی بفهمین. ولی باشه. بهتون التماس می‌کنم، به‌خاطر یکی دیگه، نه خودم. به خاطر فلک‌زده‌ای که ته‌چاهه و من دارم تقلا می‌کنم بکشمش به سطح خاک. از زیر زیر صفر به صفر. ستم‌کشی مثل خود من که به جای یکی دیگه داره تحقیر و تنبیه می‌شه. راضی شدین؟)

او، رعنا، نایبی، مادر بزرگ و حالا گلرخ کمالی چنان گرفتار (ناصر معاصر) است که همه هستی خود را به گرو می‌گذارد و تا اعماق جامعه پیش می‌رود، به او تحقیر و تجاوز می‌کنند و در لحظه نهایی که به قیمت دادن همه چیز کوشیده کسی را که تحقیر و تنبیه می‌شود از زیر زیر صفر به صفر برساند، عشقش را هم زیر پا له می‌کنند.

گلرخ کمالی سرنوشتی دردناک‌تر از روشنفکران غریبه فیلم‌های بیضایی و حاملان ایران اندیشه دارد، او باید تحقیر شده و مورد تجاوز قرار گرفته در اندیشه و بدن زنده بماند. کاسهٔ بلورینی که گلرخ صورت خونینش را در آن می‌شوید آبش به رنگ خونابه در بیاید، تمثیل محیطی است که گلرخ باید در آن زندگی کند. نبرد او اما بردی اجتماعی نیست:

(به‌خاطر خودمه. من نمی‌تونم شکست بخورم. من قیمت زیادی پاش دادم... دیگه نمی‌خوام ببازم...)

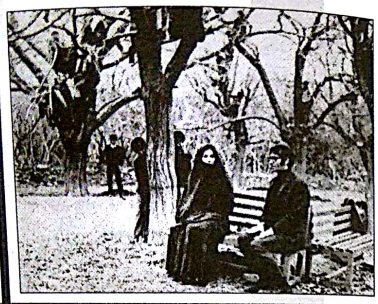
او را حتی از خانه‌اش رانده‌اند، کتابش را چاپ نمی‌کنند، حسرت همهٔ کتاب‌های نخوانده و موضوعات ننوشته را به دل دارد. می‌ترسد، خیلی هم زیاد می‌ترسد، ولی بی‌آنکه بخواهد در جایی زندگی می‌کند که هر قدم برداشتنی اصلاً بدون خطر ممکن نیست. و بدتر از همه مجبور است بر خلاف تمام اصول خود عمل کند تا تنها ارزشی را که باقیمانده حفظ کند: ارزش خودش!

گلرخ کمالی همان بهرام بیضایی است، روشنفکری از تبار ایران اندیشه که تنها چاره‌اش خلاقیت است و نوشتن و در همان حال که نمایندگان جامعه معاصر به پایان سگ کشی می‌رسند و ناصر معاصر را از پای درمی‌آورند، سوار بر اتومبیل خود برمی‌گردد تا خود را از میان شخصیت‌های داستان جدیدش بیرون بکشد و با زخمش بسازد که طول می‌کشد، ولی خوب می‌شود.

گلرخ چشم از پشت سربرمی دارد و در جاده دور می‌شود؟

به کجا می‌رود او؟

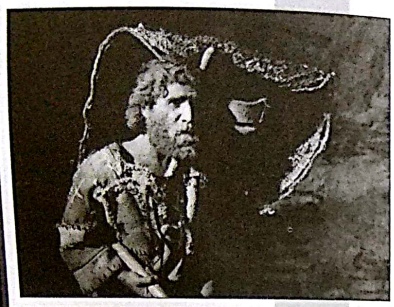
www.farhangstore.com



۱. پرویز فنی‌زاده، پروانه معصومی، رنگار، ۱۳۵۰

۲. غریبه و مه، ۱۳۵۲

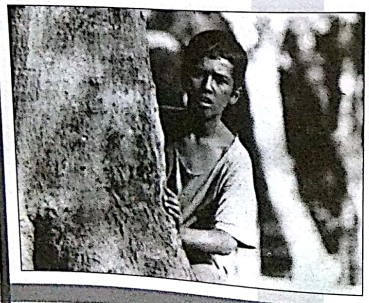
Scanned by CamScanner



۳. پروانه معصومی غریبه و مه، ۱۳۵۲

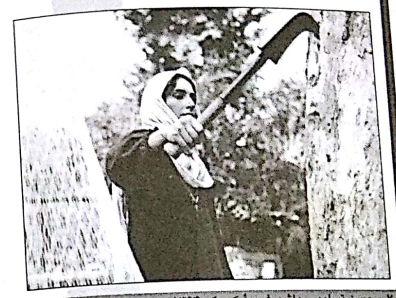
۴. سوسن تسلیمی، چریکه تارا، ۱۳۵۷

۵. مهدی هاشمی، مرگ یزدگرد، ۱۳۶۰

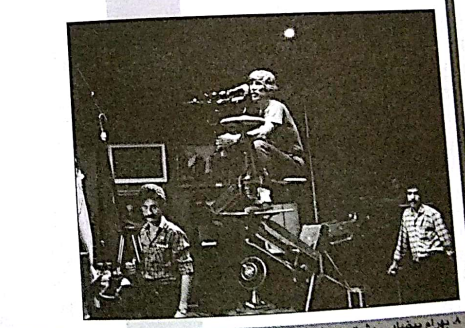


۶. باشو غریبهٔ کوچک، ۱۳۶۲

Scanned by CamScanner

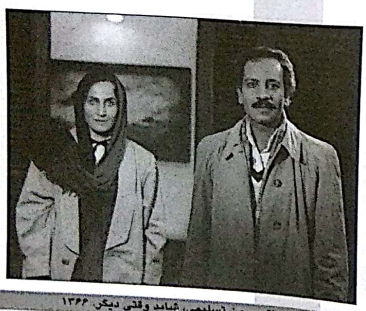


۷. سوسن تسلیمی، باشو غریبهٔ کوچک، ۱۳۶۴



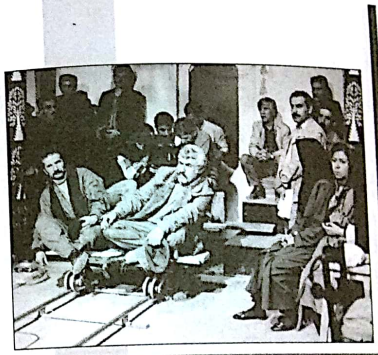
۸. بهرام بیضایی، پشت صحنه شاید وقتی دیگر، ۱۳۶۶

۹. سون تسلیمی، شاید وقتی دیگر، ۱۳۶۶

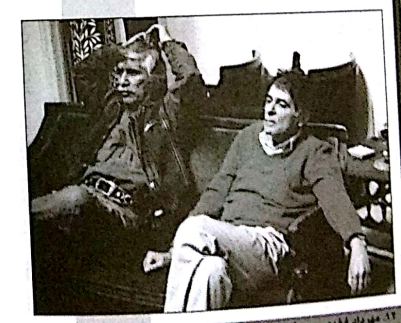


۱۰. داریوش فرهنگ، سون تسلیمی، شاید وقتی دیگر، ۱۳۶۶

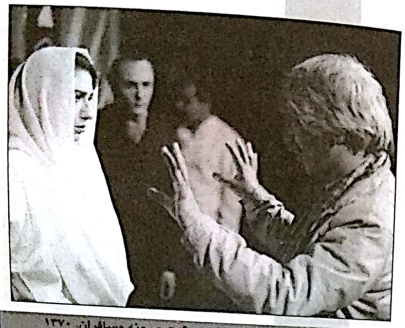
Scanned by CamScanner



۱۱. عنایت بخشی، مهرداد فخیمی و بهرام بیضایی، پشت صحنه مسافران. ۱۳۷۰



۱۲. مهرداد فخیمی، بهرام بیضایی، پشت صحنه مسافران. ۱۳۷۰



۱۳. بهرام بیضایی، مژده شمسایی، پشت صحنه مسافران. ۱۳۷۰

۱۴. بهرام بیضایی، هما روستا، پشت صحنه مسافران. ۱۳۷۰

Scanned by CamScanner

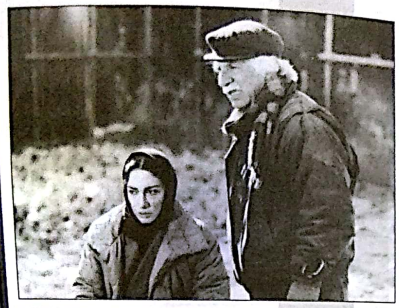
۱۵. امجد، مسافران، ۱۳۷۰

۱۷. جمشید اسماعیل خانی، امجد و مجید مظفری، مسافران، ۱۳۷۰

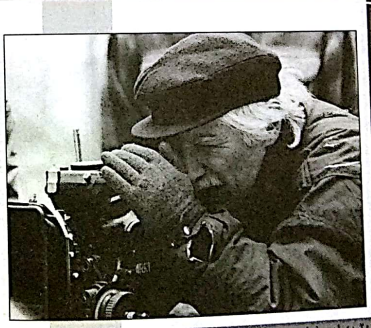
۱۶. مجید مظفری، فاطمه معتمدآریا، معصومه بیات و جمشید اسماعیل خانی، مسافران، ۱۳۷۰

۱۸. جمیله شیخی، مسافران، ۱۳۷۰

Scanned by CamScanner

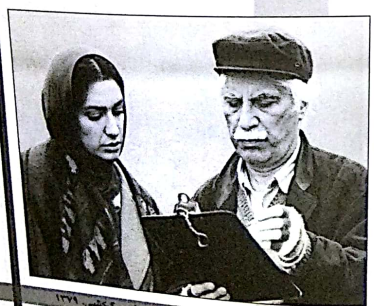


۱۹. بهرام بیضایی، پشت صحنه سنگ‌کنی، ۱۳۷۹



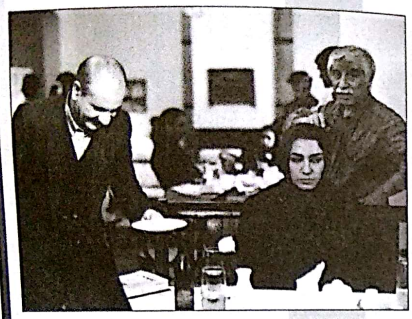
۲۰. بهرام بیضایی، پشت صحنه سنگ‌کنی، ۱۳۷۹

۲۱. بهرام بیضایی، مژده شمسایی، پشت صحنه سنگ‌کنی، ۱۳۷۹



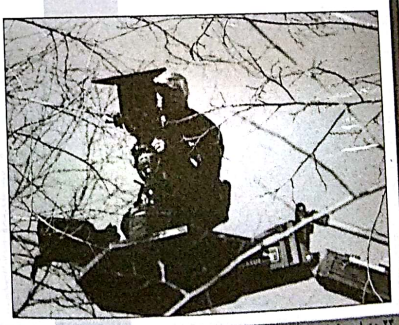
۲۲. بهرام بیضایی، مژده شمسایی، پشت صحنه سنگ‌کنی، ۱۳۷۹

Scanned by CamScanner

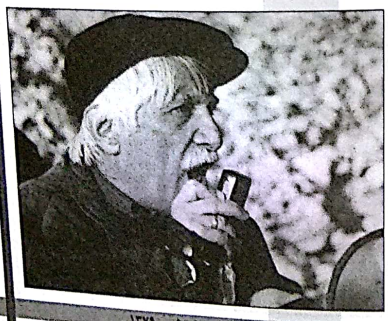


۲۳. بهرام بیضایی، پشت صحنه سگ‌کشی، ۱۳۷۹

۲۵. بهرام بیضایی، مژده شمسایی و فردوس کاویانی پشت صحنه سگ‌کشی، ۱۳۷۹

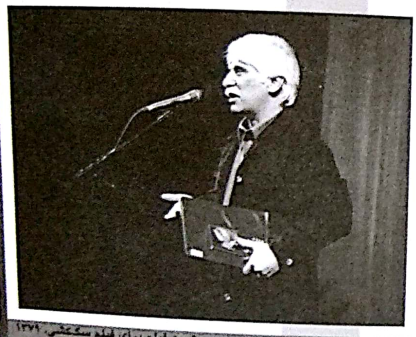


۲۴. بهرام بیضایی، پشت صحنه سگ‌کشی، ۱۳۷۹

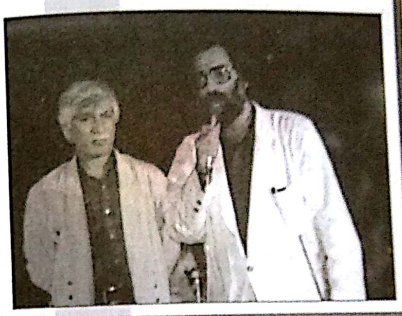


۲۶. بهرام بیضایی، پشت صحنه سگ‌کشی، ۱۳۷۹

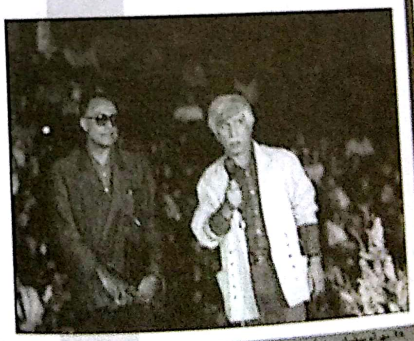
Scanned by CamScanner



۲۹. بهرام بیضایی، سیمرغ بلورین بهترین فیلم برای فیلم سنگکنی، ۱۳۷۹



۲۸. مسعود کیمیایی، بهرام بیضایی، جشن بزرگ مجله گزارش فیلم (ورزشگاه شهید شیرودی)، ۱۳۷۴



۲۷. بهرام بیضایی، فیلم نیمه‌شب، جشن بزرگ مجله گزارش فیلم (ورزشگاه شهید شیرودی) ۱۳۷۴

Scanned by CamScanner

ISBN 978-964-380-463-3
9 789643 804633
۶۰۰۰ تومان

Scanned by CamScanner