گفت‌وگو با محمد تهامی‌نژاد

رشد سینمای ایران موفقیت در بازارهای جهانی است

● **از شرکت شما در این مصاحبه سپاسگزاریم. شما جریان‌های سینمایی را به چند دسته تقسیم می‌کنید؟**

○ من در سینمای ایران سه شاخه اصلی می‌بینم که مجموعه‌ی سینمای ایران را تشکیل می‌دهند. یکی سینمای مستند، یکی داستانی و دیگری انیمیشن. غالباً وقتی که در مورد سینمای ایران صحبت می‌شود شاخه داستانی آن و نه انیمیشن و مستند آن مورد نظر است. در صورتی که این دو، شاخه‌های پربار و رنگین سینمای ایران هستند. باید به سینمای مستند، انیمیشن و بزرگان این سینما و تمام کسانی که در این مسیر حرکت کردند و شاخه‌های متعددی که همین سینما دارد پرداخت. اصلی‌ترین جریان سینمای داستانی یکی سینمای تجربی است که دنباله‌روهای زیادی در ایران نداشته است و الان هم ندارد. ولی از دهه‌ی چهل این سینما در ایران وجود داشته است. جریان دیگری در سینمای ایران وجود دارد و آن جریان واقعیت و خیال است که من آن را مثلاً در فیلم‌های کیارستمی می‌بینم. گرایش‌های مختلفی در همین جریان وجود دارد که مقایسه‌ی واقعیت و خیال است. این هم یک جریان دیگری از سینمای ایران است که از سینمای ابوالفضل جلیلی شروع می‌شود و به سینمای **تخته سیاه** یا **سیب** خانم مخملباف می‌رسد. مثلاً شما در فیلم **سیب** می‌بینید که یک واقعیت یعنی یک رخداد بیرونی وجود دارد. یک امر واقع وجود

دارد. دخترانی را پدر و مادرشان در خانه نگهداری می‌کنند. سپس این دو در مواجهه با یک امر تخیلی قرار می‌گیرند که چیزی است که فیلم‌ساز می‌سازد.

فیلم‌ها را فیلم‌سازان می‌سازند اما جریان‌ها را فیلم‌سازان به وجود نمی‌آورند. جریان‌ها را جوامع به وجود می‌آورند

این موضوع را نیز در فیلم **تخته سیاه** می‌بینید. در هنگام تماشای فیلم به نظر می‌رسد که با یک صحنه‌ی نمایشی روبه‌رو هستیم. در فیلم **زمانی برای مستی اسب‌ها** نیز، رخداد بیرونی یا امر واقع روی می‌دهد.

● چطور یک جریان سینمایی شکل می‌گیرد؟ چه چیزهایی دست به دست هم می‌دهد تا یک جریان راه بیفتد؟

○ ببینید! سینمای ایران از ۱۳۲۷ که شروع می‌شود جریان عادی خودش را ادامه می‌دهد. در این دوره، سینما هنوز با نحوه‌ی داستان‌پردازی آشنا نیست. هنوز نمی‌داند که درام را چه جوری باید رشد بدهد. تکنیک و فن سینما هنوز شناخته نشده است. در اواخر دهه‌ی سی ابراهیم گلستان و فرخ غفاری به سینما می‌پردازند. در دهه‌ی چهل سینمای مستند ایران به‌صورت یک جریان در می‌آید. مدرسه‌های سینمایی در ایران راه‌اندازی می‌شود. در اواخر دهه‌ی سی و چهل گروهی که فارغ التحصیل دانشکده‌های اروپا بودند، به ایران آمدند. مثلاً فرخ غفاری از فرانسه آمد کامران شیردل فارغ التحصیل دانشکده‌ای در رم است. آقای خسروی و طیاب فارغ التحصیل دانشکده‌ای از اتریش هستند. هر کدامشان تحت تأثیر جریان‌های سینمایی در اروپا هستند مثلاً آقای شیردل تحت تأثیر سینمای موج نو فرانسه و تحت تأثیر سینمای نئورالیسم ایتالیاست. فرخ غفاری تحت تأثیر جریان‌های چپ اروپاست. به‌هر حال این افراد با تفکر خاص خود جریان‌های سینمایی مختلفی را راه‌اندازی می‌کنند. فکر می‌کنم که شاخص‌ترین دوره برای سینمای ایران حضور این افراد بوده. اما آن‌ها یک جریان به‌وجود نیاوردند. دهه‌ی چهل تحت تأثیر مجموعه جریانهایی بود که در این مملکت اتفاق می‌افتد. در این میان رشد آدم‌هایی مانند کیمیایی از اولین فیلمی که می‌سازد تا **قیصر** مشهود است. یا داریوش مهرجویی که با اولین فیلمش و با فیلم **گاو** دو تفکر مختلف را دنبال می‌کند. اولین فیلم شیردل **بوم سیمین** است که در مورد یک ظرف نقره‌ای و نقاشی‌هایی است که روی ظروف نقره‌ای دوره‌ی ساسانی به چشم می‌خورد. ولی فیلم دوم او **تهران پایتخت ایران است**، یک فیلم سیاه انتقادی است که واقعاً جرأت می‌خواهد کسی در آن دوره بگوید دوره پادشاهی دیگر تمام شده است. در این میان یک سؤال اساسی وجود دارد. چرا فیلم‌سازان دیگر، این کار را نمی‌کنند چرا سینمای فردین وجود دارد؟ برای این‌که طرفدارانی در جامعه دارد. جامعه یک‌باره دگرگون نمی‌شود.

● آیا این جریان‌ها و جریان‌سازی‌ها در سینمای ایران هنوز وجود دارد؟

○ جریان‌سازی یک مقداری هست. فیلم‌ها را فیلم‌سازان می‌سازند اما جریان‌ها را فیلم‌سازان به وجود نمی‌آورند. جریان‌ها را جوامع به وجود می‌آورند یعنی با اقبالی که جوامع از فیلم‌ها می‌کنند جریان به وجود می‌آید.

● آیا به نظر شما کیارستمی توانسته جریانی به‌وجود بیاورد؟

○ کیارستمی جریانی را که از اواسط دهه‌ی چهل در ایران به‌وجود آمده بود، رشد داده است. شما مثلاً می‌بینید که در ۱۳۴۰ آقای فاروقی قاجار فیلمی می‌سازد به نام **طلوع جدی**. این فیلم اولین فیلمی است که از ایران به جشنواره کن می‌رود و اولین فیلمی است که در این جشنواره دو جایزه می‌گیرد. این یک جریان مباحثه‌ی واقعیت و خیال است که الان در فیلم‌های کیارستمی نیز حضور دارد. شما در فیلم احمد فاروقی قاجار هم بچه‌ای را می‌بینید که نابازیگر است. عناصری که در این فیلم وجود دارد در فیلم‌های بعدی نیز رشد پیدا می‌کند مثلاً در فیلم **پ مثل پلیکان** شما نابازیگران را می‌بینید. من فکر می‌کنم در فیلمی که آقای فاروقی قاجار یا پرویز کیمیاوی ساخته، همین شکل وجود داشته است اما در آن زمان به یک جریان تبدیل نشده است. اما آقای عباس کیارستمی به دلیل مداومت، این کار را به بعد از انقلاب هم می‌کشاند و در ابعاد دیگری آن را نشان می‌دهد. مثلاً فیلم **زندگی و دیگر هیچ**، یک فیلم فلسفی است. مردی با بچه‌اش به یک منطقه زلزله زده می‌روند ولی کیارستمی اصلاً نمی‌خواهد آن زلزله را نشان بدهد.

● سینمای ایران را در حال حاضر چگونه می‌بینید. آیا پیشرفتی در آن حس می‌شود؟

○ رشد کنونی سینمای ایران با سینمای امریکا، سینمای فرانسه یا

سینمای هند قابل مقایسه است. اما معیارتان کدام سینماست؟ رشد سینمای ایران در این است که بتواند در بازارهای جهانی موفقیت داشته باشد. من فکر می‌کنم این به جریان عمومی وضعیت ایران ارتباط دارد یعنی این‌که اگر اقتصاد ایران توانست روی اقتصاد جهان تأثیر بگذارد و اگر سرمایه‌داری ایران توانست به سرمایه‌داری امریکا برسد؛ سینمای ایران هم بخشی از سرمایه‌داری ایران می‌شود.

● **رشد، نسبت به سینمای قبل از انقلاب منظور نظر است.**

○ بله ما نیروهای تولیدیمان را رشد داده‌ایم، سینمای خود را قانونمندتر کرده‌ایم، در حالی که زمانی اروپا برای ما ارزش تعیین می‌کرد. فیلم آقای فاروقی قاجار را اروپا اول خوشش آمد برایش ارزش قایل شد سپس ما گفتیم خیلی عالی است. یعنی فیلم‌های ما باید می‌رفت آن‌جا درجه‌بندی می‌شد آن وقت ما برحسب درجه‌های آن‌ها ارزش می‌گذاشتیم. الان به نظر می‌رسد که سینمای ما آنها را تحت تأثیر قرار می‌دهد این یعنی یک نوع رشد، ولی رشد اقتصادی سینمای ایران درونی است و یک جریان باز نیست و در رقابت با سینمای جهان نیست. مثلاً فیلم **شوکران** در داخل ایران خوب فروش می‌کند این خیلی مهم است که ما توانسته‌ایم فیلم **شوکران** که فیلم پرفروشی است بسازیم اما اگر ما درهای سینما را به روی فیلم‌های خارجی باز کنیم آیا برای فیلم **شوکران** مردم صف خواهند کشید. اگر روزی چنین شود به نظر من به نقطه‌ی اوج رسیده‌ایم. تماشاگران ما نشان داده‌اند که زیاد ملی‌گرا نیستند مثلاً اگر در دو سینمای نزدیک به هم یک فیلم ایرانی و یک فیلم پرهیجان امریکایی بگذاریم مردم سراغ فیلم خارجی خواهند رفت. تماشاگر می‌گوید که می‌خواهد تفریح کند. برای همین در دهه‌ی ۱۳۱۰ **حاجی آکتور سینما** و فیلم **بوالهوس** شکست می‌خورد. روحیه ملی‌گرایی در زمان رضاشاه از هر زمان دیگری بیشتر بوده ولی باز فیلم‌های ساخت کشور نسبت به فیلم‌های خارجی شکست می‌خوردند. خود دولت هم از این فیلم‌ها حمایت نمی‌کند. نمی‌گوید فیلم **دختر لُر** را ساختیم یک فیلم ملی تولید کردیم.

● **این بدین دلیل است که سینما برای تفریح و برای اوقات فراغت است.**

○ به نظر من کاملاً درست است. ولی از طرفی بعضی شرایط است که جامعه ایرانی از بعضی فیلم‌ها توقعی دارد مثلاً شما در آغاز انقلاب توجه می‌کنید که مردم ایران دوست دارند فیلم‌های انقلابی ببینند چون شرایط، شرایط انقلابی است. اولین فیلمی که بعد از انقلاب ساخته می‌شود **فریاد مجاهد** است. ولی مخاطب موجود ثابتی نیست. ممکن است امروز از فیلمی خوشش بیاید و فردا تحمل آن را هم نداشته باشد.

● **رنگ، صدا، موسیقی، افکت و ... چه نقشی در فیلم‌های شما دارند؟**

○ سینما در سطح دیداری خودش عبارت است از: خط، نور، رنگ، کمپوزیسیون، حرکت‌های دوربین و حرکت اشیا. فیلم‌ساز از این عناصر دیداری استفاده می‌کند و از ترکیب و تلفیق این‌ها بیان سینمایی را به‌وجود می‌آورد. استفاده‌ی متفاوت از این عناصر باعث ایجاد تفاوت میان فیلم‌سازان می‌شود. حالا این امر بستگی دارد که ما چقدر روی هر کدام از این عناصر تأکید داریم. مثلاً چقدر می‌خواهیم رنگ، نور حرکت دوربین، حرکت بازیگر را برجسته بکنیم و چقدر به اصطلاح می‌خواهیم بزرگ‌نمایی کنیم. این‌ها بستگی به سبک فیلم دارد. مثلاً شما در فیلم **مسافران** بیضایی می‌بینید که چقدر رنگ حالت بیانگرایی دارد. موقعی که آن دختر اقوامش کشته شدند می‌بینید که به جای آن لباس سیاه، لباس سفید عروسی می‌پوشد. بیضایی از طریق رنگ دارد با این مفهوم به مبارزه با مرگ‌اندیشی می‌رود رنگ دارد حرفش را می‌زند. یا مثلاً در فیلم **گفت‌وگو با باد** می‌بینند که بیضایی در هر صحنه لباس‌هایی با رنگ‌های مختلف بر تن بازیگر اصلی خودش می‌کند. استفاده از رنگ را ما حتی در فیلم **گنج قارون هم** می‌بینیم. یا در فیلم **سیاوش در تخت جمشید** مرحوم رهنما فیلم سیاه و سفید است ولی یک صحنه دارد که رنگی است. آن‌هم صحنه‌ای است که سودابه به سیاوش نزدیک می‌شود. این‌ها برداشت‌ها و نگاه‌های بیانگرا از عناصر مختلف فیلم است. فیلم‌های دیگری را نیز می‌بینیم که استفاده از موسیقی در آن چنین نقشی دارد. نقش بیانگرایی دارد. شما در سینمای ملودرام حتی این امر را می‌بینید. در فیلم **شوهر آهو خانم** موسیقی از اول تا آخر فیلم به گوش می‌رسد، حتی موقعی که آدم‌ها دارند حرف می‌زنند. عناصر سینما هنوز نقش خودشان را پیدا نکرده‌اند. این امر به‌تدریج اتفاق می‌افتد.

● **ادبیات ایران تا چه اندازه در سینما حضور داشته و سینما چقدر بر روی ادبیات ما تأثیر گذاشته است.**

○ ادبیات ایران شامل ادبیات روزنامه‌ای، بازاری، و داستانک‌هایی است که در مطبوعات به چاپ می‌رسند. این‌ها تحت تأثیر سینما بوده است. در ۱۳۰۰ شما می‌بینید که طبق قانون هر سینمایی مجبور بود که خلاصه داستان را در دو صفحه یا سه صفحه به مردم بدهد شما در سال ۱۳۰۰ وقتی به سینما می‌رفتید جلوی در سینما یک داستان کوتاهی داشتید یک داستان سه صفحه‌ای، و وقتی که می‌رفتید داخل سینما در واقع آن فیلم را قبلاً خوانده بودید این به گمان من یک مقدمه داستان کوتاه‌نویسی در ایران است.

موقعی ما از ادبیات استفاده کردیم، که فیلم‌سازان ما توانستند با آن احساس همتایی بکنند. آن موقع بود که ادبیات وارد سینما شد.

حالا ممکن است که قبلش هم بوده ولی این موضوع مقدمه‌ی داستان کوتاه‌نویسی در ایران بود. این تأثیر سینماست در ادبیات ولی در همان دوره ما ادیبانی مانند سعید نفیسی در دهه ۱۳۰۰ و رشید یاسمی را می‌بینیم. فیلم‌نامه نویسان سینما در آن دوران کسانی بودند که در مطبوعات داستان‌های کوتاه می‌نوشتند، مقاله می‌نوشتند، این‌ها وارد سینما شدند ولی این‌که ادبیات داستانی ایران مثل جمالزاده، صادق هدایت بیاید، این‌ها تا دهه‌ی چهل مطرح نشدند، **پریچهر** را در ۱۳۰۲ یا ۱۳۰۳ بایگان ساخت. در واقع می‌خواهم بگویم تا دهه‌ی چهل سینمای ایران قابلیت پذیرش رشد ادبیات را نداشت. آن سینما زمانی می‌توانست این ادبیات را بپذیرد که خودش به یک همتای درجه اول تبدیل شده باشد یعنی باید به درک بصری از هدایت می‌رسید تا بتواند از روی اثر او فیلم بسازد.

● **ولی فیلم گاو را مهرجویی بر اساس اثری از ساعدی می‌سازد.**

○ بله این را در دهه‌ی چهل داریم. ولی در آن موقع سینماگران ما تحت تأثیر ادبیات ما نیستند و خودشان می‌توانند مشرف بر ادبیات باشند. یعنی دیگر آن زمانی است که مهرجویی زیر سلطه‌ی آقای دکتر ساعدی قرار نمی‌گیرد خودش به عنوان یک شخصیت که فلسفه خوانده، می‌تواند در مقابل ساعدی بگوید آقا من نمایشنامه را می‌فهمم و حالا **گاو** را که قبلاً روی صحنه اجرا شده بود می‌توانم به صورت فیلم دربیاورم. در واقع موقعی ما از ادبیات استفاده کردیم، که فیلم‌سازان ما توانستند با آن احساس همتایی بکنند. آن موقع بود که ادبیات وارد سینما شد. البته به قول ناصر تقوایی ادیبان کمتر وارد سینما شدند. گرچه خود آقای تقوایی یک نویسنده و داستان‌نویس است.

تقوایی در آن زمان به زندگی کارگران در آبادان دهه‌ی بیست می‌پردازد. ناصر تقوایی به عنوان یک نویسنده‌ی مهم وارد سینما می‌شود، ولی گلشیری با وجودی که به سینما علاقه دارد و در کنار سینماست، خودش را به سینما نزدیک نمی‌کند و وارد سینما نمی‌شود. به نظر من از زمانی که ادبیات در سینمای ایران تأثیر خودش را می‌گذارد و سینماگران ما به طرف ادبیات می‌روند؛ سینمای ایران رشد می‌کند و مفاهیم می‌تواند در سینما مطرح بشود. البته هر دوره مفاهیم خاص خودش را دارد مثلاً در فیلم **تنگسیر** که از روی رمان چوبک ساخته شده شما می‌بینید فرد در برابر یک نظام قرار می‌گیرد. نظامی که تغییر نمی‌پذیرد و فرد باید علیه‌اش مقاومت کند. همین تفکر را شما در فیلم **قیصر** می‌بینید. فرد در مقابل نظامی که تغییر نمی‌کند به مقاومت می‌پردازد یا مثلاً در **داش آکل** کیمیایی شما می‌بینید دو تا نسل در مقابل هم قرار می‌گیرند. یکی نسل رو به اضمحلال که **داش آکل** نماینده‌ی آن است، در این نسل سنتی قهرمان انسانیت دارد و عاشق می‌شود و عشقش را نفی می‌کند. در مقابل او یک نسلی ظاهر می‌شود که بی‌پروا است. حالا این دو نسل در کنار هم قرار می‌گیرند. این‌ها تأثیرات شناخت ادبیات در سینمای ایران است که کم‌کم از آن شکل خطی قصه‌گویی دهه‌ی سی که سرشار از تهدید اجتماعی، تهدید زن، تهدید کافه، و ... است، ولی به‌تدریج و تحت تأثیر ادبیات جدید ایران مفاهیم جدیدی وارد سینما می‌شود.

در این‌جا اتفاقی می‌افتد یعنی سینما ادیبان خودش را به‌وجود می‌آورد. سینما در آغاز احتیاج به ادبیات داشت چون خودش صاحب ادبیات نبود و می‌بایستی از ذخیره‌ها و گنجینه‌های ادبیات استفاده می‌کرد. اما اکنون سینما در درون خودش صاحب ذخیره ادبی است الان شما در سینمای ایران می‌بینید که نویسنده‌ی فیلم‌نامه یک ادیب است که بیانش بیان سینمایی است چون دارد فیلم‌نامه می‌نویسد. در دهه‌ی چهل این را نداشتیم. اکنون فیلم‌نامه‌نویس با توجه به ذخایر خودش به عنوان یک ادیب وارد می‌شود و این به نظر من پدیده‌ای است که سینما به‌وجود آورده است. پیش از این ما فیلم‌نامه‌نویس نداشتیم. اصلاً فیلم‌نامه را نمی‌شناختیم و آن را نمایش‌نامه خطاب می‌کردیم. اما به‌تدریج فیلم‌نامه‌نویسی به‌وجود آمد.

● **در مورد مرگ و زندگی در فیلم‌های ساخته شده چه قبل از انقلاب چه بعد از انقلاب چه نظری دارید؟**

○ با فیلم **لیلی و مجنون** سپنتا مرگ وارد سینمای ایران می‌شود من این را بر حسب آنونس فیلم می‌گویم چون خود فیلم وجود ندارد. **لیلی و مجنون** می‌میرند. شمع‌هایی که روشن هستند خاموش می‌شوند این به‌گونه‌ای نشانگر زندگی غم‌انگیزی است که به پایان می‌رسد. به نظر من هیچ فیلمی به اندازه‌ی آثار مخملباف و از جمله **بایکوت** مفهوم مرگ را به خوبی نشان نداده است. حتی فیلم **رگبار** که با یک مرگ سمبلیک تمام می‌شود یا فیلم **گوزن‌ها** که پایانش مرگ است.

فیلم **بایکوت** من را به یاد بونوئل و **سگ اندلسی** می‌اندازد. بونوئل می‌گوید من از طریق مرگ می‌خواهم بورژوازی را بترسانم. بورژوازی از مرگ می‌ترسد. این تفکر را مخملباف به نحو دیگری بیان می‌کند چون این قهرمان که زندانی است، قهرمان بی‌خدایی است که کف دستش مورچه می‌بیند و یاد مرگ می‌افتد به نظر من مخملباف در این فیلم می‌گوید انسان‌های بی‌خدا را می‌خواهم بترسانم. فیلم **زنگ‌ها** نیز ترس از مرگ را به رخ می‌کشد. مسأله‌ی مرگ در فیلم‌های اولیه‌ی مخملباف نیز هست. مثلاً فیلم **توبه‌ی نصوح**، در فیلم **دستفروش** به شکل دیگر مرگ را می‌بیند. در فیلم **مسافران**، بیضایی با تفکر مرگ‌اندیشی مخالف است. فکر می‌کنم مخملباف نیز به این نتیجه رسیده باشد. شما در فیلم‌های جنگی نیز مرگ را می‌بینید. در این فیلم‌ها مرگ مفهوم اسطوره‌ای مدرن پیدا می‌کند گاهی مرگ یک قهرمان مرگ یک مظلومیت است و مفهوم شهادت پیدا می‌کند و حساس‌ترینش در فیلم **از کرخه تا راین** دیده می‌شود. در این فیلم مرگ وسیله‌ای است برای بیان یک منظور. در فیلم‌های حاتمی‌کیا مفهوم مرگ بیشتر با این نگاه به تصویر کشیده شده است. در فیلم **آژانس شیشه‌ای** نیز می‌بینیم که انسانی برای هدفی دست به گریبان مرگ است و اگر این مرگش برای جهت و

هدفی بوده باید این جهت و هدف مشخص شود. مظلوم نباید باشد. به نظر من حاتمی‌کیا همیشه بیانگر این مرگ یا شهادت در فیلم‌هایش بوده است و می‌خواهد بگوید که این مرگ‌ها برای ارزشی بوده و باید همیشه آن‌ها را به خاطر داشت. در فیلم‌های دیگری نیز مرگ مفهوم دیگری دارد. مثلاً در فیلم **قرمز** یا **دوزن** برخورد سنت و مدرنیته را می‌بینیم. در این فیلم مرد که قادر نیست خودش را با شرایطی که فیلم‌ساز مدنظرش هست تطبیق دهد کشته می‌شود. البته فیلم‌ساز به این مسأله دقت نمی‌کند که مرگ مرد فنا شدن زن را نیز به همراه دارد.

● **مفهوم مرگ و زندگی بیشتر قبل از انقلاب در میان فیلم‌سازان وجود داشته یا بعد از انقلاب، و یا این‌که دیدگاه‌ها نسبت به مرگ تغییر کرده است. مخملباف و حاتمی‌کیا نحوه‌ی نگاهشان به مرگ با برداشت مسعود کیمیایی نسبت به مرگ فرق می‌کند. برای کیمیایی مرگ یک انتقام است یک مبارزه با شرایط موجود است، برای کیارستمی مرگ مفهوم دیگری دارد و برای داریوش فرهنگ در فیلم طلسم به شکل دیگری مطرح است.**

○ فیلم‌های قبل از انقلاب شرایط متعادل خانواده‌ای را به شرایط غیرمتعادل تغییر می‌دهند. در فیلم **قیصر** این مرگ در آغاز فیلم اتفاق می‌افتد. در فیلم **گوزن‌ها** در آخر با مرگ روبه‌رو هستیم. نگاه فلسفی به مرگ در قبل از انقلاب مثلاً در فیلم **سیاوش در تخت جمشید** مرحوم رهنما بدین گونه است که تقابل مرگ و زندگی را با هم می‌بینیم، در فیلم‌های مستند گلستان تقابل مرگ و زندگی دیده می‌شود؛ در فیلم‌های کیمیاوی هم که به نظر من مشخص‌ترین فیلم‌ساز قبل از انقلاب است به مفهوم مرگ توجه شده است. در تمامی فیلم‌های این فیلم‌سازان قهرمانان به نحوی می‌میرند و این‌ها مرگشان به انتخاب خودشان است. مثلاً در فیلم **پ مثل پلیکان** می‌بینیم که در آخر مردی که در خرابه زندگی می‌کند می‌رود به طرف باغ گلشن که در آن‌جا پلیکانی درون آب است. پیرمرد به دنبال آن می‌رود توی آب می‌خوابد و سرش را زیر آب می‌کند و طبق میلش خودش را می‌کُشد. یا در فیلم **باغ سنگی** پیرمردی که باغ را ساخته بود خودش را به درختان می‌بندد و آگاهانه خود را می‌کُشد. یا در فیلم **مغول‌ها** که خود پرویز کیمیاوی بازی می‌کرد سرش زیر گیوتین می‌رود و قطع می‌شود. مرگ در مفهوم قبل از انقلاب به شکل خودآگاهانه‌ای شکل می‌گیرد. مثلاً در فیلم **گوزن‌ها** بهروز وثوقی مانند یک پیرو می‌رود بدون این‌که به فکر جانش باشد، او به طرف رهبرش قدم برمی‌دارد و در این راه با نابودیش به هدفی متعالی‌تر می‌رسد اما سینمای بعد از انقلاب یک رنگ مذهبی پیدا می‌کند. مرگ یک سرچشمه آگاهی می‌شود. مثلاً فیلم **توبه نصوح** مرگ یک سرآغاز، یک توجه است به زندگی.

● **در فیلم زندگی و دیگر هیچ، درست است که مسأله زندگی است اما با مرگ شروع می‌شود و در این فیلم تقابل مرگ و زندگی را می‌بینید. یا در فیلم طعم گیلاس آدمی که مثل شخصیت فیلم برسن پول می‌دهد که کسی او را بکشد. توی فیلم طعم گیلاس هم درست است که فرد می‌خواهد خودش را بکشد اما از جامعه به‌دور نیست و نیازمند جامعه است. قهرمان فیلم کیارستمی مثل صادق هدایت نمی‌رود شیر گاز را باز کند و خودش را بکشد. یا مثل عباس نعلبندیان خودش را نمی‌کشد. به عبارتی صادق هدایت خودش را جدا از جامعه می‌بیند. اما در طعم گیلاس مرگ شخصیت اصلی با جامعه آمیخته است.**

○ اتفاقاً در فیلم **طعم‌گیلاس** کیارستمی نشان داده می‌شود که چقدر مرگ در میان جامعه وهم آوراست و کیارستمی نشان می‌دهد که حتی کسی هم که می‌خواهد خودش را بکشد از مرگ می‌ترسد. و سرانجام متوجه می‌شویم که این یک بازی است که مشخصه‌ی فیلم کیارستمی است. اما در فیلم بهمن قبادی ما با یک واقعیت برخورد می‌کنیم. اما در فیلم کیارستمی او این واقعه را برای ما اجرا می‌کند.

● **جناب آقای تهامی از حضور شما در این گفت‌وگو متشکرم.** ❑

گفت‌وگو: عبدالرضا کاهانی، کامبیز سلامی