گفتگو با ابراهیم حاتمی‌کیا

از کرخه تا راین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ابراهیم حاتمی‌کیا امسال با فیلم «از کرخه تا راین» در یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر شرکت داشت. فیلمی متفاوت که تحسین همگان را برانگیخت. «از کرخه تا راین» از سوی هیئت داوران جشنواره به عنوان «بهترین فیلم» و به عنوان انتخاب اول نویسندگان سینمایی مطبوعات کشور از فیلمهای جشنواره معرفی شد. فیلم که به نوعی در امتداد مسیری است که حاتمی‌کیا از سالها پیش آغاز کرده است و نقطهٔ عطفی در سینمای او به شمار می‌رود - با توجه به اهمیتی که در جشنوارهٔ امسال پیدا کرد - شایسته بود که مورد تأمل قرار گیرد.

به همین لحاظ در روز ۲۲ بهمن - ساعاتی چند بعد از مراسم اختتام جشنواره - با ابراهیم حاتمی‌کیا گفتگویی انجام دادیم که آن را به عنوان یادکردی از یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر در این شمارهٔ «فصلنامهٔ سینمایی فارابی» ملاحظه می‌فرمایید:

● از ابتدا شروع کنیم. اینکه سوژه از کجا پیدا شد و با آن چه کردید تا به اینجا - به فیلم - رسید؟

- جشنواره‌ای در اتریش بود که من در آن شرکت داشتم. بر حسب اتفاق، یکی از مترجمان آنجا در زمان جنگ، با مجروحان شیمیایی برخورد داشت. او خاطراتی از آنها برای ما تعریف کرد. همانجا یک چیزی در ذهن من، ناگهان صدا کرد. آنجا نفهمیدم چی بود. فقط یک جمله در ذهنم شکل گرفت «عجب! این فرهنگ از کرخه تا رود دانوب کشیده شده!» کات. آمدیم تهران. قرار بود با سینا فیلم کار کنم. چند طرح - از جمله همین طرح - داشتم که به آنها عرضه کردم. آنها روی این طرح دست گذاشتند. گفتم این طرح مقداری مشکل دارد. از جمله اینکه من باید ابتدا تحقیق کنم و بعد بگویم که امکان پذیر هست یا نه؛ در این میان شاید مقداری ارز هم مصرف شود؛ اما آنها گفتند ما هستیم.

تحقیقات را از تهران شروع کردم. از انواع بچه‌هایی که به دلایل گوناگون ارتوپدی مثل تهیه دست و پای مصنوعی و امثالهم به خارج رفته بودند تا بچه‌های شیمیایی شده که در اواخر تحقیق به آنها برخوردم. اولین نفر از بچه‌های شیمیایی را برحسب اتفاق یافتم. در بنیاد جانبازان، پسر خیلی جوان کوچکی را به من نشان دادند و گفتند: «با اینهم مصاحبه کن.» گفتم، چشم. ابتدا فکر کردم می‌خواهند مرا دست به سر کنند؛ اما وقتی شروع به صحبت کرد، تازه فهمیدم که چه شخص بزرگی است. سن واقعی او بیشتر از قیافه و هیکل نحیف و ریزش بود. شیمی درمانی او را چنین کرده بود. او شروع کرد و... ادامه داد. من، طور دیگری شده بودم. این تلنگر اول بعد از طرح بود. شخصی که در عکسهایش جوان برومند و خوش تیپی بود، حرفهای زیادی برای گفتن داشت.

او دقیقاً همین زندگی قهرمان کرخه را داشت. او هم نمی‌دانست شیمیایی شده است. یعنی می‌دانست شیمیایی شده؛ اما نمی‌دانست چنین وضعیتی دارد. دوستان و برادرش می‌دانستند و همانها او را به هر شکلی بود - بخصوص اینکه پولی هم نداشتند - به خارج بردند. او یک روز اتفاقی و سر نماز متوجه موضوع می‌شود. می‌گفت: «وسط دو نماز چشمم به دایرةالمعارف پزشکی روی قفسه افتاد، تحریک شدم آن را بردارم. به دنبال واژه‌ای گشتم که لوکمی را تعریف کند و ناگهان برخوردم به این معنی که «لوکمی یعنی سرطان خون!» نماز مغرب را خوانده بود. گفتم: «عشا را چه کردی؟» هر کاری کردم پاسخ نداد. این تنها حیطه‌ای بود که مرا مَحرم ندانست. اساس قصه بر مجروحان شیمیایی بنا شد. بحث شیمیایی عالمگیر شده است و بهترین شرایط طرح آن بود.

یک جوان دیگری هم دیده بودم که بر اثر ترکش خمپاره نابینا شده بود. او خواهری داشت که در آلمان بود، تلفیق این دو ماجرا راه را به من نشان داد که باید چکار کنم. مردد بودم که تکیهٔ قصه را بر خواهر بگذارم یا برادر. در نهایت، قرار شد روی خواهر بیشتر کار کنم. چنین خواهری از کجا پیدا کنم؟ من که نه خواهری می‌شناسم و نه با آن فضای دور از وطن آشنا هستم. دستم به هیچ کجا بند نبود. وضعیتم شبیه کارآگاهی بود که قتلی رخ داده؛ ولی، هیچ سر نخی پیدا نمی‌کند.

در جشنوارهٔ اصفهان سال هفتاد به یکی از میهمانان فیلمساز جشنواره به نام خانم فرانک جلالی برخوردم که مقیم آلمان بود. قصه را به او گفتم و همین‌طور تأکید کردم که خودم چگونه هستم، در جنگ بودم و چه. برگشت گفت: «اتفاقاً من هم دربارهٔ بسیجیها فیلم ساخته‌ام که چند دفعه در آلمان پخش شده. بسیجیها را باور دارم و معتقدم جامعهٔ بعد از جنگ، بسیجی را درک نمی‌کند و ظرفیت پذیرش این خوبان را ندارد.» دیدم نسبت به بسیجی تحلیل هم دارد! از او آدرس گرفتم که در آلمان بیشتر صحبت کنیم، قبول کرد. رفتم و چند صباحی کنارشان بودم. راحت در زندگی آنها فرو رفته بودم. یادم هست در جنگلهای روستایی که اقوام شوهرش زندگی می‌کردند، یک لحظه که خلوت می‌کردم، وحشت بَرَم می‌داشت و می‌گفتم: «خدایا، من اینجا چکار می‌کنم؟ کرخه کجا، این جنگلهای مونیخ کجا!» عاقل که می‌شدم، به عملی که می‌کردم خنده‌ام می‌گرفت و تمسخرش می‌کردم، ولی چیزی تعریف نکردنی نهیب می‌زد: «یا علی، نایست، پیش برو»! همان

حالی که برای جبهه رفتن در اواخر جنگ داشتم. به خانم جلالی گفته بودم که مو به مو باید همراهم باشید. اگر نیستید، بگویید تا قصه را کنار بگذارم. به او گفتم از بند کفش گرفته تا تک تک کلماتی که می‌تواند گفته شود، برایم اهمیت دارد. تحقیقات تمام شد. آمدم تهران و چهل و پنج روز در زیرزمین منزلمان خودم را حبس کردم. بعد از چهل و پنج روز اولین نفری که سناریو را خواند، آقای محمدی، رییس سینما فیلم بود، خواند و به من تبریک گفت. نفس من باز شد که می‌توانیم حرکت بعدی را آغاز کنیم. حرکت بعدی، مقداری دست کاری در سناریو بود و رفتن برای دیدن لوکیشن و افراد دیگر. باقی ماجرا را هم که می‌دانید.

● با این تفاصیل، جزئیات حوادث داستان به نوعی در واقعیت وجود داشته و صرفاً ساختهٔ خیال نیست.

– در حیطهٔ هنر، تکیه بر واقعیت نسبی نکتهٔ مثبتی می‌تواند باشد؛ ولی نمی‌توان فقط به این استناد کرد و گفت چون در واقعیت وجود دارد، پس مجاز به انعکاس آن هستیم. آنچه برایم اهمیت داشت این بود که من به منطق این بچه‌ها نزدیک شوم. همانند کتابی که ابتدا و انتهایش مشخص شد و حال با آن منطق باید میان این دو قسمت را خودم می‌چیدم.

● دربارهٔ خواهر سعید، یعنی همان خانمی که شما درباره‌اش تحقیق کردید، چقدر در کار استفاده شد؟

– بسیار زیاد. من در مورد شخصیت خواهر سعید باید یکسری محسوسات از چنین شخصیتی برایم شکل می‌گرفت و سپس دست به قلم می‌بردم. در طی نگارش، از نظر روانی حضور خانم جلالی خیلی اهمیت داشت. اختیارات زیادی به ایشان داده بودم و او حق وتوهای وحشتناکی داشت.

ایشان از ابتدای شکل گرفتن فیلمنامه تا لحظه‌ای که فیلمبرداری تمام شد، در کنار ما بود. ما برای شغل خواهر سعید، خیلی فکر کردیم و انواع مشاغل ممکن در آنجا را بررسی کردیم. حتی در دفاتر راهنمای تلفن در جستجوی شغلهای متفاوتی بودیم که تاکنون به ذهنمان نرسیده بود؛ ولی در نهایت هیچ شغلی را بهتر از شغل خود خانم جلالی ندیدم. ایشان فیلمساز هستند و کارهای مستند و تلویزیونی زیادی با همسرشان ساخته‌اند. شغل ایشان جای خوبی برای حرکتهای داستان می‌گذاشت.

● فکر نمی‌کنید فیلمنامه دچار یک حالت دو وجهی شده است؟ یک وجه خواهر و یک وجه، سعید. در اینجا ما دو موضوع برای پرداختن داریم. آیا اصلاً این دو موضوع را می‌بینید؟ اگر چنین است، آیا آن را یک حُسن قلمداد می‌کنید؟

– تم اصلی قصه‌ام، قصهٔ سعید است. رانندهٔ این کاروان «از کرخه تا راین» و از «راین تا کرخه»، سعید، قهرمان اصلی فیلم است؛ ولی راهنمایی مسیر به عهدهٔ لیلا، خواهر سعید است. بقیهٔ مسافران در این سفر همراه می‌شوند. من، دو وجهی به این مفهوم که می‌توانند از هم فاصله داشته باشند و من به زور بخواهم اینها را به هم ارتباط بدهم، ندیدم.

● آنچه کم دارد به صورت ویژگی «سینمای حاتمی‌کیا» در می‌آید، نسبتی است که در نزدیک شدن به واقعیت دارد. ویژگی دیگر این سینما، یک بعدی نبودن آدمهاست. یعنی به مسیر داستانی و یا شخصیت از وجوه مختلفی

می‌نگرد، مثل یک منشور. این شاید از تبعات نزدیک شدن به واقعیت است. بسیجی آدمی است با تمامی وجوه یک انسان معمولی و البته با یک جهت مشخص. ما مثل یک منشور می‌توانیم به همهٔ اعمال او نگاه کنیم. خودش برای خودش واحد است؛ ولی برای ما یک چند وجهی - به مفهوم تکمیل کنندهٔ یکدیگر - است. حالا از این نکته برسیم به بسیجیهایی که آنجا هستند و سعید یک نفر از آنهاست. از اول داستان ما نمی‌دانیم قضیه چیست. بسیجیهایی باکنشها و گرایشهای مختلف وجود دارند. یکی نوذر است، دیگری اصغر و سومی سعید. بچه‌های دیگر هم هستند، منتها ما به این دو نفر بیشتر نزدیک می‌شویم. در عین حالی که ما آنها را به عنوان بسیجی می‌شناسیم؛ اما گرایش آنها یکسان نیست. مسیری که نوذر طی می‌کند، می‌رسد به اینکه اصلاً رها کرده و برود پناهندگی بگیرد... البته این نکته مورد اعتراض بعضی واقع شد که چنین چیزی نداریم. مگر بسیجی می‌رود پناهنده شود؟ گر چه در فیلم نشان داده نمی‌شود که آیا بالأخره پناهندگی می‌گیرد یا خیر و در حالت تعلیقی او را رها می‌کند. ولی علی ای- حال، این کسی که پناهنده می‌شود این طور نیست که وضعیت غیر بسیجی را بپذیرد، در واقع در بسیجی بودن خودش فکر می‌کند که به آن حد مورد انتظارش نرسیده، فکر می‌کند برایش احترام قائل نیستند، هنوز خودش را آدم محترمی می‌بیند. ولی از اینکه یک بسیجی است، پشیمان نیست. نظر خود شما چیست؟

- دربارهٔ تکیه به واقعیت بگویم که این قضیه در فیلم وصل نیکان به اوج رسیده بود. تا باور نمی‌کردم، نمی‌توانستم بنویسم و تا آن آدم شکل نمی‌گرفت، نمی‌توانستم کار کنم. اگر در سرصحنه می‌دیدم که اتفاقی بر روی چهره‌اش رخ داده که باورش را از من گرفته و من با آن فاصله‌دار شده‌ام، فوراً عکس‌العمل نشان می‌دادم.

●به عبارتی دیگر، شما به یک معنا دیر- باورید و شاید همین دیر باوری باعث شده که شخصیت شما پخته‌تر بشود و تماشاگر دیر - باور هم، باورش کند...

- در وصل نیکان یادم هست که قصه را نوشته بودم. منطق قصه اقتضا می‌کرد که یک عروسی صورت بگیرد. همه چیز چیده شده بود تا من دکوپاژ کنم. از آن فیلمهایی که تا مرحلهٔ خود «وصل نیکان»، باید صحنه چیده می‌شد و بعد دکوپاژ می‌کردم! از قبل نمی‌توانستم. در آن فیلم،

اتاق برای عروسی آماده شد. همه آمدند. خانه، بسیار کوچک بود. با این وجود، جمعیت زیادی در خانه حضور یافتند. در چنین وضعیتی، ناگهان احساس شک کردم که اصلاً اینها برای چی آمده‌اند. همهٔ آنها برای من غریبه شده بودند. آخر سر، به مدیر تولید، آقای تخت کشیان جریان را گفتم. آن صحنه برچیده شد. چون باورشان نکرده بودم. خوشبختانه، این خصوصیت تاکنون مانعی برای بقای من ایجاد نکرده است که به اجبار چیزی را که باور ندارم تصویر کنم. نمی‌دانم اگر چنین روزی، مثل بعضی از همکاران برایم ایجاد شود در سینما خواهم ماند یاخیر. چرا که بقای سینمای فلانی همانجا به انتها رسیده است.

● **یعنی در این فیلم جدید هم، آنچه را باور نداشتید، نیاورده‌اید. مثلاً آن بسیجی؟**

– ببینید، به طور کلی اگر من پناهنده ندیده و نشنیده بودم، محال بود که سراغ آن بروم. این در وهلهٔ اول؛ اما مرحلهٔ اساسی و مهمتر این است که ما در سینما بر یک جزء به شکل منفک نمی‌توانیم انگشت بگذاریم. یعنی اگر این لحظهٔ فیلم را که گلوله‌ای شلیک می‌شود و انسانی به زمین می‌خورد، برای جمعی به عنوان قضاوت انسانی نشان دهیم، همه خواهند گفت این عمل زشتی است؛ ولی اگر گذشتهٔ فیلم را همراه آن صحنه قرار دهیم ممکن است ماجرا مربوط به قاتل یا جاسوسی باشد که منجر به مرگ خیلیها شده است و این صحنهٔ انتقام و یا اعدام اوست. در مورد پناهندگی یکی از شخصیتها، اگر این جمله در

بعضی اذهان شکل بگیرد که فلانی در فیلمش یک نفر بسیجی را پناهنده کرده است و همین و بس؛ شبیه همان قاتل می‌شود. ما منطقی در طول یک فیلم دو ساعته ایجاد می‌کنیم که باید تحلیلمان از درون این منطق باشد. اصلاً رمز پویایی سینما به همین است. دنیایی با منطق و روایت شخصی همان فیلم. مهم ایجاد شرایطی عقلانی نسبت به مخاطب است. من به عنوان سازندهٔ این اثر از نظر وجه هنری تمام تلاشم آن بود که این عمل با منطق فیلم جواب داده شود، اینکه بسیجی در جبهه طغیان کرده است، پیشانی‌بند خود را به عنوان نشان از خود جدا می‌کند و مورد بازخواست فرمانده‌اش سعید قرار می‌گیرد و سپس تحلیلش از جنگ و دفاع را می‌دهد و بالأخره تصمیم خود را می‌گیرد، تلاش من این بود که این سیر شخصیتی به مخاطب تفهیم شود. حالا تا چه حد توفیق داشته است، جای بحثش اینجا نیست.

ولی بروم سراغ جواب خصوصیترکه شاید نسبتی با سینما و هنر نداشته باشد. حقیر معتقدم اشخاصی در موقعیتهای فرهنگی این جامعه وجود دارند که تحلیلهایشان از دریچهٔ فرهنگی نیست و تفکیکی خشن بین فرهنگ، دین، سیاست و اقتصاد ایجاد می‌کنند.

همان طور که شما به واژهٔ چندوجهی اشاره کردید و بحق اشارهٔ خوبی است، من در طول فیلمسازی و شاید به طور شدیدتر در همین اواخر، این چندوجهی‌بودن شخصیتهای فیلم برایم مسئله است. حقیر معتقدم شخصیتی که از بسیجی در جامعه شکل گرفته است، واقعیت بیرونی ندارد و این شخصیت قربانی یک مکانیزم ابتدایی و غلط تبلیغاتی است. دوست و دشمن بر این واقعیت که بسیجی جزو خزاین با ارزش این نظام اسلامی است، معترف‌اند. همه معتقدند که این قشر، سپربلای نظام جمهوری اسلامی شده است. همه معتقدند که نظام جمهوری اسلامی با این قشر، فخر و مباهات می‌کند و حق هم همین است. طبیعی است که این قشر باید الگوی رشد دیگران باشد. همگی مراکز فرهنگی در این مسئله متفق‌القول‌اند؛ ولی در عمل می‌بینیم دستگاههای تبلیغاتی چنان هالهٔ تقدسی در اطراف این بسیجیان می‌سازند که باز خورد آن در جامعه جز فاصله گرفتن اقشار دیگر از این قشر، نتیجه‌ای به دنبال نداشته است. یعنی چهرهٔ بسیجی چنان پاک و مقدس و مستقیم و واضح است که هر کس که در صدد مشابهت آن با خود بر می‌آید، خود را با کیلومترها فاصله از این قشر می‌بیند و اصلاً فکر همراه شدن با این قشر را به ذهنش راه نمی‌دهد. مشکل از همین جا آغاز می‌شود. مگر ممکن است که بسیجی مسئله نداشته باشد؟ همان طور که هر انسان آزاداندیش مسئله دارد. مگر ممکن است که وسوسه نداشته باشد؟ همان طور که هر انسانی به طور طبیعی دارد. اصلاً احسن‌الخالقین شدن با چه مکانیزمی صورت می‌گیرد؟ آیا این دوستان فرهنگی نگاهی به اطراف خودشان کرده‌اند؟ آیا بسیجی مستعفی نداشته‌ایم؟ بسیجی پانکی شده نداشته‌ایم؟ بسیجی معاند شده نداشته‌ایم؟ بسیجی ساکت شده نداشته‌ایم؟ ما به طور طبیعی مثل هر جامعه‌ای با چنین مسئله‌ای روبه‌رو می‌شویم و فی ذاته این طبیعی است، مهم نحوهٔ برخورد ماست که آن را نبینیم و یا ببینیم و عکس‌العمل صحیح داشته باشیم. جوهر این بحث را به بیانیه‌ای که امام (رضوان‌الله تعالی علیه) به هنرمندان بسیجی می‌دهد تمام می‌کنم. در یکی

از فرازها ایشان اشاره دارد که «هنر در مدرسهٔ عشق، نشاندهندهٔ نقاط کور و مبهم سیاسی، اجتماعی، اقتصادی - و حتی - نظامی است.» به راستی این یعنی چه؟ فکر می‌کنم به حدّ کفایت توضیح داده باشم، حقیر تمامی اصرارم آن است که شاگرد چنین مدرسه‌ای باشم که امام تعریف کرده است.

شخصیتی همچون آن پناهنده، نمونه‌ای از سلسلهٔ خوبان جامعهٔ اسلامی ماست که نسبت به برخورد و نحوهٔ عملکرد جامعه‌شان مسئله‌دار شده‌اند و اگر قرار است دو سوی این طیف را نشان دهم، یکی به مرتبهٔ شهادت سعید قهرمان قصه می‌رسد و دیگری نوذر که در تحلیلها به جواب نمی‌رسد.

● چرا او می‌خواهد پناهنده بشود؟

- آن پناهنده شدن، یک جور آویزان بودن است.

● به معنی تکیه گاه؟ یعنی به دنبال تکیه‌گاه می‌گردد؟

- بله و اتفاقاً پناهندگی، یک جور آویزان بودن برای آدمهایی همچون نوذر است. در آخر هم، گریه می‌کند. او نسبت به شکش تنهاست. تنهایی او می‌توانست در آفریقای جنوبی یا در تهران در درون یک اتاق باشد.

● تعبیری که از پناهندگی در ذهن مردم وجود دارد، پناهندگی به معنای سیاسی است.

- برای نوذر تعبیر صرفِ سیاسی کردن، حرف بی‌ربطی است. معمولش این طور است که پناهندهٔ سیاسی را می‌پذیرند؛ زیرا ممکن است در کشور خودش دستگیرش کنند و آنها (آلمان) به کسی پناهندگی می‌دهند که در کشور خودش در مظان مرگ باشد. البته در رابطه با ایران، به جهت

مسائل سیاسیی که دارد، این گونه عمل نمی‌کنند. بعضی گروهکها در آنجاکارت سبز (پذیرش نیرو) دارند و هر کسی راکه بگویند، آن کشور می‌پذیرد.

●برگردیم به وجوه دیگر، بعضی گفتند که شما در فیلم به تکنولوژی اهمیت زیادی می‌دهید و به گونه‌ای مقهور تکنولوژی آنجا شده‌اید، به ویژه، با تأکیداتی که بر جزئیات خاصی از زندگی در آنجا دارید. آیا قصد داشتید نوعی تقابل ایجاد کنید یا یک زندگی معمولی را به تصویر کشیدید؟

– نمی‌دانم در این فیلم به چه اشاره‌ای برخوردند که این چنین تعبیر کردند. به شهادت چند سفری که به خارج رفته‌ام و دوستان شاهد بودند، من اصلاً نسبت به تکنولوژی، بی‌احساس

هستم.

●پس این تأکیدات از چه بابت است؟

– چه تأکیدی؟ بجز رابطهٔ تلفنی و سوار بر کشتی حمل اتومبیل شدن؟ همهٔ آن شرایط تکنولوژی در ایران نیز موجود است. اگر قصد انعکاس تکنولوژیک را داشتم که آلمان بهترین جایی است که می‌تواند حیرت ایجاد کند.

●برای شوهر لیلا، چرا شغل فیلمبردار را انتخاب کردید؟

– انتخاب خیلی حساسی بود، یافتن موردی که نمایندهٔ نگاه و تحلیل ما نسبت به آن محیط باشد، خیلی سخت بود. در نهایت دیدم که این شغل بهتر است. توجه داشته باشید که تصویرهای خبزی نسبت به آدم فاصله دارد و انسان را دو

بعدی می‌کند و برای من زیبا بود که سعید در کنار آنها حضوری سه بعدی پیدا کند؛ اگر چه او می‌کوشد با دوربینش او را دو بعدی کرده و به قالبهای قراردادی ببرد.

● یعنی به گونه‌ای ناخودآگاه، تأکیدی بر دو نوع نگاه غربی و این طرفی...

– حالا به این صراحت تحلیل ندارم. تا حدی که این تم فرعی اجازه می‌داد، به آن اشاره داشتم. مثلاً آن صحنه را به خاطر بیاورید – که خوشبختانه مردم نسبت به آن عکس‌العمل خوبی داشتند – که دوربینش را به لیلا می‌دهد و به تعقیب سعید می‌رود.

● اتفاقاً همین صحنهٔ کوتاه، به نوعی تأکید می‌کند به همین رابطه که یک نفر با فاصله و به تعبیر خود شما دو بعدی و اطلاعاتی قضیه را می‌بیند در مقابل کسی که لمس می‌کند. شغل فیلمبردار، می‌تواند این را خیلی گویا کند.

– من خیلی دلم می‌خواست بیشتر از این، به این جنبه بپردازم؛ اما قصه به سمت دیگری می‌رفت و جمع کردن آن، مشکل بود.

● در همان صحنه‌ای که دوربین را با خودش نمی‌برد، گویا خود او هم فهمیده که اینجا، یک رابطه و نسبت دیگری باید مطرح شود.

– البته این سه بعدی آمدن هم تا حدی است. مثلاً، به جایی رسیده بودیم که خلوت سعید بود و من دیدم که او نباید باشد. بدین خاطر او را در ایستگاه قطار جا گذاشتم.

● در اینجا او در حال تعقیب سعید است و سعید هم نمی‌داند که او دنبالش هست؛ اما در لحظهٔ پیاده شدن، گویا جریان، سعید را به جایی سوق می‌دهد که خلوت‌تر باشد. حتی نگاههایی که او را کنترل می‌کنند و خودش خبر ندارد، باید حذف شود. در واقع از جمع خارج گشته و به خلوت خودش برود. در اینجا تصمیم‌گیری با سعید نیست؛ انگار یک نیروی دیگری دارد جریان را کنترل می‌کند.

– دقیقاً.

● اگر تعمدی روی این قضیه داشتید با این حساب بیننده نمی‌باید هر تصوری برای خودش داشته باشد. حتی اگر این تصور باشد که سعید خودش، اینها را از سر راه برداشته تا در خلوتش نباشند؟

– اگر من با برهان خلف به این برسم، زیباتر است. برای من، این تصور که آندریاس حضور داشته باشد و سعید رو به آب فریاد بزند، غامض بود. اینکه در آنجا من یک کات تصویری بر چهرهٔ کسی دیگر بزنم، راه نداشت. این برش، خشنترین برش می‌شد. اینکه دوربین برود و در خلوت یک نفر، کسی دیگر را داخل کند، جور در نمی‌آید. بدین خاطر، سؤال این بود که اصلاً او، اینجا چکار می‌کند؟

● می‌بینیم که آندریاس در مقام فیلمبردار، آن آدمکها (روبوتها) را کنترل می‌کند. انسانهایی که همانند ماشین، از طریق انسان دیگری قابل کنترل هستند. اما چنین کنترلی در یک نقطه، رخ نمی‌دهد. زمانی که آندریاس، سعید را دنبال می‌کند و به گونه‌ای در حال کنترل اوست، در آنجا سعید انگار لیز است و مانند ماهی از دست در می‌رود. چنین آدمکهایی (روبوتها) را از کجا یافتید و به درون قصه بردید؟ آیا قبلاً چنین افرادی را دیده بودید؟

– بله. به نظرم این هنر نمایشی به نوعی در غرب هجو شده است. پانتومیم، شکل خالص نمایش است. این هنر آنجا به شکل تکدی در آمده

است. یک عده معرکه می‌گیرند و بدین طریق کسب درآمد می‌کنند. به گونه‌ای مدرنترین نوع معرکه‌گیری است.

●سعید که از قطار پیاده می‌شود، تنهاست. جلوی رودخانه می‌رود. منظورم آن صحنهٔ زیبای رودخانه است که شکایت می‌کند. در آنجا، یک نفر مست می‌آید و کنار او می‌ایستد. هر دو اینها مست هستند؛ اما هر کدام به طریقی مست شده‌اند. این صحنه، تأکیدی بر یک نوع حضور است. از آن جمع شروع شده و بتدریج خلوت می‌کند تا می‌رسد به جایی که فقط خودش می‌ماند و کسی که با او صحبت می‌کند. شکایت هر چه شدتش بیشتر باشد، حضور «او» ملموستر است. برداشت خود شما از این صحنه چه بوده است؟

– یکی از دوستان منتقد گفت که در لحظهٔ ورود مرد مست، مردم می‌خندند و این اشکال است! در حالی که این خنده شکل مزاح ظریفی بود و خندهٔ تماشاگران از این دید به هیچ وجه بد نیست. ببینید هر آیینی، ارزشها و ضد ارزشهایی برای خودش دارد. این ارزشها و ضد ارزشها در جای خود هنجار و در مکان دیگر ناهنجار جلوه می‌کند. نماز خواندن یک مسلمان در یک محیط پر رفت و آمد گوشه‌ای از آلمان، برای آنها بیش از اینکه عبادت جلوه کند، ممکن است، تعریف دیوانگی بدهد. یعنی جواب این سؤال را نیابند که چرا راه مردم را بسته. اما همین وضعیت برای کسی که نمازش در حال قضا شدن است، تعبیر دیگری دارد. در مورد صحنهٔ رودخانهٔ راین، این فریاد شکل عبادت دارد. ورود مرد مست به این صحنه در وهلهٔ نخست برای ما ایرانیها، شکل ناهنجار دارد؛ ولی کم کم می‌فهمند و می‌پذیرند. آن مرد مست هم به حدی از، از خود بی‌خود شدن رسیده است. او به دین خویش، این هم به دین خویش. هر کدام حرف خودشان را می‌زنند و غصهٔ خود را می‌خورند. یکی فکر کرده اینجا جای عبادت است و دیگری فکر کرده اینجا همان مکان حضور برای گفتن است. آن مرد مست در آیین و فرهنگ خودش اصلاً فرد خطاکاری نیست. خصوصاً شب هم هست و مزاحم کسی هم نمی‌باشد. بر فرض که خطاکار باشد، باز هیچ لطمه‌ای نمی‌زند.

●ما خلوت دیگری هم از سعید داریم. او در کلیسا و در جمع، باز خلوت کرده است و فارغ از جمع، با خودش است. ادامهٔ صحنهٔ قبل است. منتها اینجا یک محل عبادتی پیدا کرده است. یک نکتهٔ جالب این صحنه، یک دست نبودن افراد حاضر در کلیساست. یعنی ما کسی را داریم مثل کشیش که از او حمایت می‌کند و کسی که شکایت می‌کند و به پلیس اطلاع می‌دهد. همین برخورد چندگانه، کار سعید را بهتر جلوه می‌دهد.

– همیشه این خطر در سینما و سایر کارهای هنری و دراماتیک وجود دارد که ما به خاطر ترس از مورد اتهام واقع نشدن، دیگری را متهم کنیم. یعنی نگذاریم به ما بگویند یکی هستیم، چون باید تضاد داشته باشیم. تمام تلاشم این بود که چنین اتفاق کلیشه‌ای در فیلم ایجاد نشود. اتفاقاً همان کسانی که آنکادره شده مذهبی هستند، همهٔ این نکات اساسی فیلم را با ذهنیت خودشان ناسازگار دیدند و نق زدند.

●خبر سرطان داشتن سعید میان دو نماز به او رسید، درست است؟

– بله. سعید به لیلا می‌گوید: «کاش می‌گذاشتی نمازم را تمام می‌کردم.» این دیالوگ،

آن نکته‌ای را که می‌خواستم اشاره کنم، برآورده نکرد و کمی لحن ریاکارانه پیدا کرده است.

●در همین صحنه، وقتی خواهرزاده سعید، ریل قطار را به دور او می‌چیند و در وسط صحبتهای سعید، جانماز را جمع می‌کند و توی قطار می‌گذارد، گویا می‌رساند که دیگر در اینجا نماز به شیوهٔ آداب و آیینی به اتمام رسید. یعنی نماز بعدی قرار است با آداب دیگری انجام شود. در صحنه‌های بعد هم می‌بینیم که نمازش را به شکل سابق ادامه نمی‌دهد. در این صحنه، باز به شکل دیگری، طلیعهٔ اتفاق آخر را می‌بینیم، وقتی پلاک به قطار آویزان می‌شود و قطار، پلاک را می‌برد. این پلاک آویزان کردن، همانند صحنهٔ آخر «مهاجر» شده است، به نظر می‌آید پلاک دارد امضای حاتمی‌کیا می‌شود. پلاک به مفهوم هویت است و در حالت معمول نشاندهندهٔ هویت فیزیکی یک شخص؛ اما در این صحنه با اشارات سینمایی، یک معنای دیگر از آن می‌گیریم. یک «نشانه» می‌شود و می‌رساند که خود او می‌خواهد به یک سفر برود. این صحنهٔ زیبا بنوعی ادامهٔ «مهاجر» یا تلفیق با آن است. همین‌طور صحنهٔ رقص. در اوایل فیلم، از هدفون صدای دف را می‌شنویم که کنات می‌شود و در آخر فیلم، متوجه می‌شویم که این صدای چیست. این نوع رقص هم یادآور صحنهٔ شلیک آرپی‌جی در فیلم «دیده‌بان» است که اسلوموشن می‌شود و صدای ضرب زورخانه‌ای می‌آید. این رقص چیست؟

– موقعی که شجاعت را تعریف می‌کنیم، کسی را که جنگجوست، می‌گوییم نسبت به بقیه شجاع است. گاهی این شجاعت به تهور و بیباکی می‌زند با آن تعریفهایی که وجود دارد. براساس آنچه در فرهنگ دینی ما دربارهٔ جنگ وجود دارد، در لحظات شروع جنگ چه اتفاقی می‌افتد؟ یک روی سکه، چهرهٔ خشن و خون آلودی وجود دارد و طرف دیگر، حساب و کتاب رحمان الرحیمی که اصلاً با شکل خشن واقعیت، فاصله دارد. در آن لحظهٔ درگیری جنگ دقیقاً یک نوع عشقبازی و سماع عارفانه میان بنده و رب ایجاد می‌شود. چنان شرایط مقدسی که قرآن به نفسهای اسبانش هم قسم می‌خورد. جنگ و جهاد از دیدگاه بسیجی به نظرم این چنین است و حکمت هستی نیز در همین چیزهاست. دلم می‌خواست به این شرایط اشاره کنم.

●خود شما در جنگ چنین چیزی را، یعنی دف زدن را، دیده بودید؟

– نه. اما دیده بودم که بچه‌ها با یک چیزی ریتم بگیرند. قطعاً ریتم آنها «باباکرم» نبوده و در فکر دف هم نبودند. حتی در فکر اعمال دراویش هم نبودند. ولی دقیق که بشویم، نوعی نزدیکی این گونه دارد.

●با توجه به این صحنه، بهتر بود اصغر را بیشتر می‌شناختیم، چون او هماهنگی بیشتری با سعید دارد تا نوذر.

– از نظر من، سه نوع بسیجی داریم. بسیجیی که اصرار دارد بماند و شاید چندان منطقی برای ایستادن ندارد، بسیجیی که با آگاهی ایستاده و تحلیل و منطق نسبت به کارش دارد و بسیجیی که براساس همین تحلیلها می‌گوید که نباید ایستاد، یعنی بریده است. فیلم در حد ظرفیتش به این سه قشر پرداخته است.

●گویا فقط بیماری سعید خاص است و بقیه به شکل دیگری مجروح هستند.

– خاص به مفهوم سرطان بله. واقعیت هم

همین است که این یک نوع خاص و نادر است؛ ولی دیگری بر اثر بمب شیمیایی عوارض دیگری دارد.

●در فلاش بکی که به جبهه داریم، می‌فهمیم که اینها در جبهه با یکدیگر بوده‌اند.

– بله. چون می‌خواستم، قصه پراکنده نشود. همه در یک جا جنگیده‌اند و در یک جنگ نابرابر.

●وقتی چشم سعید بینا می‌شود، انگار قرار است چشمش به چیزهایی باز شود که از آنها خبر ندارد و بعداً برایش پیش می‌آید. دربارهٔ لیلا و رابطه با خانواده‌اش، به اجمال می‌فهمیم که او گذاشته و رفته. ولی به طور کامل نمی‌فهمیم منظور از چنین دیالوگهایی چیست: «تو آبروی مرا بردی».

– یک صحنه از فیلم را که در آغوش گرفتن خواهر و برادر است، متأسفانه حذف کردم. با اینکه از لحاظ شرعی همهٔ چیز را رعایت کرده بودم و از یک ارتفاع بالا، زیر باران شدید و تابیدن نور به داخل لنز دوربین این صحنه را فیلمبرداری کردم و به جای لیلا یکی از بچه‌ها لباسش را پوشید؛ ولی دوستان قانع نشدند و مجبور به حذف شدم. به هر حال در آن صحنه، دیالوگهایی وجود داشت که این قضیه را تا حدودی روشن می‌کرد. دربارهٔ آدمهایی که در خارج زندگی می‌کنند بخصوص طیف زنان، تحلیلها و اخبار چندان امیدوارکننده‌ای وجود ندارد. اگر مردها بعد از مدتی پرسه‌زدن خسته به کانون خانواده بر– می‌گردند، در مورد زنان چنین شرایطی امکان وجود ندارد و پذیرش بازگشت در فرهنگ ایرانی غامض است. بدین خاطر نمی‌خواستم تحلیل من نسبت به این طیف زنان باشد، چراکه تشریح آنها کار را سخت می‌کرد. به هر حال، ما انواع رفتنها را از ایران داشتیم. عده‌ای شیفتهٔ غرب بودند و اینجا ماندنی نبودند، عده‌ای سیاسی بودند که باز سیاسی بودن آنها هم حالات گوناگون دارد و اگر می‌خواستم بدان بپردازم، قصه به شکلی دیگر در می‌آمد. ترجیح دادم شرایط کلی و مفهومی را برگزینم، قهری میان یکی از اعضا مثلاً لیلا با خانواده به عنوان مام وطن بگذارم در حالی که نسبت به یکدیگر این قابلیت را دارند که همدیگر را بپذیرند؛ اما هیچ کدام پاپیش نمی‌گذارند یا شرایطش پیش نمی‌آید. در اینجا کسی برازنده‌تر از سعید نمی‌تواند واسطه باشد. لیلا نماینده‌ای از کسانی است که به دلایلی از ایران فاصله گرفته‌اند، ولی دلشان برای وطن می‌تپد، با نماینده‌ای مثل سعید که صداقت و پاکی خود را به اثبات رسانده است، رو به رو می‌شوند. اگر چه ممکن است این کلی باشد؛ بهتر از جزء شدن به گذشتهٔ آنهاست.

●پسر لیلا، به شیوهٔ خاصی ارتباط برقرار می‌کند. ابتدا حالت دافعه دارد و غریبه است. کم‌کم آشنا می‌شود و جلو می‌آید تا اینکه در آخرین پلان، پلاک سعید را در دست او می‌بینیم. آیا می‌خواستید این دو نسل مختلف را به هم پیوند دهید؟

– تقریباً. نوعی ایده‌آل نگری نسبت به آینده.

●در واقع اظهار امیدواری است...

– بله، وگرنه در آنجا با بسیجی به عنوان نسلی که پای انقلاب ایستاد، پشت سرامام (ره) بود و با خون و جانش هم ایستاد، آشنا هستند. منتها با این دید که اینها آدمهای بی‌منطقی هستند و آنها را به گونه‌ای با ویتنامیها مقایسه می‌کنند.

●البته آن صحنهٔ نمایش مراسم ارتحال امام (ره) به نظر می‌رسد کوششی است برای اطلاع این نکته که اینها با ویتنامیها فرق دارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

– تمام تلاشم این بود که چنین اتفاقی رخ دهد. نمی‌دانم شما فیلم **بدون دخترم هرگز** را دیده‌اید یا نه. من در اتریش بر روی پردهٔ سینما در ردیفی دیدم که اتفاقاً همه ایرانی بودند. آنجا می‌خواستیم داد بزنیم که این فیلم دارد قلب واقعیت می‌کند. ما داریم که پدر می‌گوید «بلند شود. نمازت را بخوان»؛ ولی همه می‌دانیم این نیست که فیلم می‌گوید. ما سر سفره می‌نشینیم؛ ولی می‌دانیم این که فیلم می‌گوید، این نیست. یعنی هی می‌خواستم بگویم این گونه نیست و در آن تصورات خدشه بیندازم.

●یک مقدار پاسخگویی نیست به آن؟...

– نمی‌توانم بگویم پاسخگویی، ولی...

●سفرهٔ ایرانی که در آن خانه می‌اندازند.

– نه. خود شما اگر بخواهید چنین قصه‌ای را بنویسید، بالأخره در شرایطی احساس خواهید کرد که خواهر می‌خواهد از برادر پذیرایی کند. بدین خاطر برای جلب رضایتش، فکر می‌کند بهتر است روی زمین سفره بیندازد.

●آندریاس نمی‌آید سرسفره بنشیند؛ اما سعید به سر میز می‌رود.

– سعید نمی‌خواهد چیزی را به هم بریزد.

●بچه، سر سفره می‌نشیند.

– بله. او هم میان دو وضعیت مانده بود؛ ولی «مادر» انتخابی است که همهٔ پسر بچه‌ها می‌کنند.

●در سکانس بیمارستان که از سه مصاحبه، دو تا انجام می‌شود، تماشاگر خیلی دیر متوجه می‌شود که نفر سوم سعید است. انگار پرشی رخ داده...

– تماشاگر به تناسب ارتباطی که با سعید برقرار کرده، دیر یا زود متوجه آن می‌شود که این سعید است. این ضعف نیست. خودم خواستم از این زاویه، چنین معنا شود.

●می‌گویند فیلم را برای مخاطب خارجی ساخته‌اید. درست است؟

– من این را رد نمی‌کنم؛ اما معنایش هم این نیست که فیلم نمی‌تواند در ایران به نمایش در آید. دلم می‌خواست آن کسی که فیلم **بدون دخترم هرگز** را دیده، فرصت کند این را هم ببیند. به جشنواره‌ها کار ندارم؛ ولی دلم می‌خواهد از تلویزیونهای آنجا پخش شود. اگر پخش شود، وظیفه‌ام در این باره تمام است. البته من برای اولین بار است که روی مخاطب فیلمم به طور مشخص فکر می‌کنم.

●سؤال دیگری دارم که نمی‌دانم در این مصاحبه چقدر جا دارد، ولی می‌پرسم! به نظر من تمام فیلمهایت یک بیان دارند، حتی «وصل نیکان» که از سوی مطبوعات دربارهٔ‌اش سکوت شد. نظر خودت چیست؟

– دربارهٔ فیلم **وصل نیکان**، بدون اینکه کسی بخواهد، توطئه شد. قلم به دستان تصور می‌کردند اگر حرفی بزنند، خودشان را نقد کرده‌اند. انگار فیلم به اینها اجازهٔ نقد خودشان را نداده بود، بدین خاطر سکوت کردند. جمعاً هفت، هشت نظر دربارهٔ **وصل نیکان** دادند. هفت هشت نظر دربارهٔ فیلمسازی که کار قبلیش یعنی **مهاجر** بیشتر از صد نظر داشت. اگر فیلم ضعیف بود، باید می‌نوشتند و توصیف می‌کردند. یکی از سینماگران معروف فیلمی ساخته بود که هیچ نقدی در تعریف این ساخته، نوشته نشده؛ اما همهٔ مجلات حرفه‌ای سینما به طور مفصل نوشتند و گفتند که بد بود، انگار به همهٔ منتقدان بخشنامه شده بود! اما در مورد **وصل نیکان** چنین نشد. آنهایی هم که نظر دادند، گویا از سر وظیفه نوشتند. من از این قشر

ناامیدم و به بحثهایی که می‌کنند اعتمادی ندارم. نمی‌خواهم دشمن تراشی کنم؛ اما حرف دلم این است. منتقدان ما قبل از اینکه فیلم را نقد کنند، خودشان را نقد می‌کنند. هانری دولو از فرانسه آمد و فیلم **بدوک** را دید. من در اینجا «مرد» ندیدم که وسط فیلم بیرون بدود و بگوید فیلم بسیار زیبایی است؛ اما او تا آخر پای حرفش ایستاد و حتی فیلم را به جشنوارهٔ کن برد - مهم مردانگی و وحدت رأی اوست. اما در اینجا چهار نفر از منتقدان سرشناس، فیلم مرا دیدند ولی هیچ کدامشان انصاف نداشتند یا جرئت نکردند که حداقل بگویند دستت درد نکند. شاید آن چهار نفر از رأی هم خبر نداشتند؛ شاید از مرجع دیگری باید کسب تکلیف می‌کردند. چه می‌دانم؟ این دوستان نمی‌دانند که وجودشان در این حیطه بسته به وجود ماست. خوب است حداقل به حرمت این چشمه، آدابی را رعایت کنند. خدا شاهد است، داشتم قبض روح می‌شدم. من دوستان بسیاری دارم که با هم هم‌رأی نیستیم، ولی شکل بیان آنها به گونه‌ای است که احساس ذلت و خیانت نمی‌کنی. آن چهار منتقد عزیز به خودشان اجازه دادند، بدون دعوت حضور بیابند و فیلم مرا ببینند؛ ولی حداقل آداب را برای فیلمسازی که یک سال خود را با کار درگیر کرده است، رعایت نکردند. اگر فیلم چنین توفیقی میان تماشاگرانش نداشت، شاید این مطلب را نمی‌فهمیدم؛ ولی هر تماشاگری که برای تبریک پیش آمد به همان نسبت کینه‌ام نسبت به این مقوله بیشتر شد. من خارجی پسند نیستم، ولی ببینید فرق آن هانری دولو را با این حضرات طلبکار!

● خودت «وصل نیکان» را چطور می‌بینی؟

- در **وصل نیکان** من نسبت به حرفهایی که

می‌زدم، تغییری نکرده بودم. **دیده‌بان** را در شرایط قبول قطعنامه ساختم که عکس‌العمل من از این قضیه بود. بعد مسئلهٔ **فاصله گرفتن** از بسیجیها مطرح بود که، **مهاجر** را ساختم. بعد دیدم شخصیتهای **مهاجر** در اجتماع دو تکه می‌شوند. گروهی از آنها فکر می‌کردند با اجتماع باید مقابله کنند. آدمهای دیگر درون این «محمود»های **مهاجر** مانند «حسین» می‌شوند که تحلیل بهتری داشتند نسبت به برخورد با اجتماع. آن تحلیلی که در حسین است، الآن در نقش سعید حرکت می‌کند. شما نمی‌توانید «اسد» **مهاجر** را بردارید و به آلمان ببرید. امکان ندارد پای «اسد» به آلمان باز شود مگر اینکه از **وصل نیکان** بگذرد. این «حسین» است که پایش به آلمان باز می‌شود.

●«حسین» همانی است که عروسیش بود؟

– نه «حسین» کسی است که به قهرمان اصلی اعتراض می‌کند: «با مردم این گونه برخورد نکن». عروسی «امیر» بود. من کسی مثل «امیر» را ستایش می‌کردم و می‌خواستم همانند او در اجتماع باشم. خودم معلوم است که نسبت به او فاصله دارم. دلم می‌خواهد او باشم و نیستم. آدمی که حتی به قیمت رسوایی در جمعیت پای حرفش می‌ایستد.

●فکر می‌کنی این سکوت منتقدان برای چه بود؟

– من حرفهایم را در قالبهای مختلف با توجه به شرایط زمانی آن می‌گویم. در **مهاجر** به شکلی بروز می‌کند و در **وصل نیکان** به گونه‌ای دیگر. ممکن است یک بار ضعیف درآید. این باید تحلیل شود. حرف این بود که یک بسیجی از جبهه به شهر برگشته و می‌خواهد عروسی کند. اینکه آدم بی‌منطقی است یا با منطق، به هر حال حرفی دارد می‌زند. حداقل تحلیل کنید که این ظرف،

ظرفیت این محتوا را ندارد. اما آقایان، شهرنشین را خودشان دانستند و بهشان برخورد و نوشتند: «حاتمی‌کیا نگاهش به شهر تحقیرآمیز است». چرا به شما برخورده است؟ چرا فیلم من را درست ندیدید؟ اگر شهری را با دهاتی مقایسه می‌کنی، برای بسیجی من که در جبهه و در مرز جنگیده، شهری یعنی کسی که در جنگ نبوده و در شرایط شهر زندگی کرده است. اگر نگاهم تحقیرآمیز بود که «حسین» به عنوان یکی از شخصیتهای اصلی نباید زنش را که باردار است به خارج شهر می‌فرستاد. من نگاهم به شهر صادقانه بوده است.

●جور دیگر هم می‌توان گفت مثلاً گیریم که این باشد. حاتمی‌کیا این است دیگر...

– نه، این دوستان می‌خواهند آدم را در قالبهایی که خودشان می‌خواهند، قرار دهند. چنین ارتباطی دقیقاً دوستی خاله خرسه است.

حیطهٔ سینما خودش به تنهایی غریب است. سالی، سی چهل جوان وارد سینما می‌شوند. در عین موافقت با این قضیه، می‌بینم که گاهی روند سینما مخدوش می‌شود. نمی‌گذارند سینما قرص و محکم شود. در بعضی نقدها نوشته بودند، «حاتمی‌کیا به شهر آمده، او به جبهه آشناست و شهر را نمی‌شناسد!» آقای منتقد فکر نکردی که من قبل از ورود به جبهه، در شهر زندگی می‌کردم؟ اگر هشت سال در جنگ بودم، ۱۸ سال در شهر زندگی کردم. من، خانواده‌ام را

نمی‌شناسم؟ اگر ظرفیتهای تصویری را نمی‌شناسم که ربطی به جبهه و شهر ندارد. بگذریم از اینکه من برای رفتن به دانشگاه، با تمام تلاشم فقط توانستم گواهی شش ماه حضور در جبهه را به دست آورم! مگر تعبیر از جنگ، این گونه است؟ بحث کمیت و کثرت است؟ بحث، بحث دل است. اویس قَرَن هیچ وقت حضرت رسول (ص) را ندید ولی چقدر از او تعریف داریم و در عالم عرفان چه مقام بلندی دارد. پس شناخت به این چیزها نیست. چرا میان آثار من پله

می‌اندازید؟

●منظورتان مقایسه است؟

- می‌گویند **دیده‌بان**، **مهاجر**، **از کرخه تا راین**. سخنی از **وصل نیکان** نیست. یعنی چه؟ من را با کلیتم قبول کنید. اگر نیست، حداقل حالا بگویید چرا؟ من که هنوز نفهمیدم؛ ظاهراً شما فهمیدید؟ چی را باید می‌فهمیدم و نگذاشتم؟ جنگ یا تصویر؟ البته سخت است، فکر می‌خواهد، وقت می‌خواهد، تنها افاضهٔ فضل که کافی نیست.

حالا من کاری به این دوستیهای خاله-خرسه‌ای ندارم. اینجا جایی است که رک می‌توانم مثل همان صحنهٔ شعاری در **از کرخه تا راین** داد بزنم. خودم می‌دانم شعار می‌دهم. ولی اینها وجود خارجی دارد. معنای دیگر شعار، جوهر حقیقت است که در یک جمله می‌خواهد بگنجد، رک و پوست کنده.

پشت این توفیقات سینمایی هر تحلیلی می‌تواند بگنجد، زیرکی، حواس جمعی یا چیز دیگر. اما یک تحلیل دیگر هم هست: اگر حتی بعضی اصرار به ندیدن ما بگیرند، یا بخواهند همچون مرغ زیربال خود بگیرند، بهتر است یک چیزی را بدانند. پشتوانهٔ ما رنگین است. پشت ما، خون خوابیده است، پشت ما عزیزانی خوابیده‌اند که اگر خیزشی هست از برکت حرکت آنهاست. وگرنه امثال ما که چیزی نداشته و نداریم. هیچ کار حیرت‌آوری هم در سر صحنه انجام نمی‌دهیم. هیچی نداریم جز همین پشتوانه. امیدوارم اگر دلی، قصد تشویق ما را دارد، فقط دعایمان کند که عاقبت به خیر شویم.

●با تشکر از شما که در این گفتگو شرکت کردید.