میزگردی با حضور محمد صنعتی و بهمن فرمان‌آرا
گریز از واقعیت

علی‌اصغر سیدآبادی
احسان عابدی

هم محمد صنعتی چهره شناخته شده‌ای است و هم بهمن فرمان‌آرا. با پایان گرفتن نمایش فیلم «یک بوس کوچولو» و چند فیلم دیگر که همزمان روی پرده بودند، دوره‌ای از سینمای ایران سپری شد و اکنون دوره‌ای دیگر آغاز شده است. بهمن فرمان‌آرا اگرچه در سینمای ایران سابقه‌ای دور و دراز دارد و پیش از انقلاب هم در مقام تهیه‌کننده و هم در مقام کارگردان فعالیت داشته، اما پس از انقلاب در این دوره اجازه ساخت فیلم پیدا کرد، هرچند تقریبا هر سه فیلمش درگیر ممیزی بودند. هر سه فیلم فرمان‌آرا، فیلم‌های بحث‌برانگیزی بودند اما «یک بوس کوچولو» بحث برانگیزتر بود و از همان آغاز که فیلمنامه برای صدور پروانه به وزارت ارشاد رفت و مجوز نگرفت و با اعتراض فرمان‌آرا روبرو شد، تا همین امروز این بحث‌ها ادامه دارد، اما دلیل دیگری که به بحث درباره فیلم دامن زد، شباهت قریب محمدرضا سعدی (یکی از شخصیت‌های فیلم) به ابراهیم گلستان بود و بحثی که درباره دو روشنفکر ایرانی در فیلم در می‌گرفت.

یکی از موضوعات محوری هر سه فیلم فرمان‌آرا «مرگ» است و اگرچه او خود چندان تمایلی به برجسته کردن این موضوع ندارد، اما در گفت‌وگوهای منتقدان به این موضوع بسیار توجه شده است.

محمد صنعتی، روانکاو روانپزشکی که در مباحث نظری و روشنفکری تاملات جدی دارد و درباره مرگ نیز بسیار اندیشیده و نوشته است، پذیرفت در نشستی با بهمن فرمان‌آرا درباره «یک بوس کوچولو» بحث کند.

آقای فرمان‌آرا! شما بعد از بیست و چند سال دوباره فیلم‌سازی را شروع کردید و سه فیلم «بوی کافور، عطر یاس»، «خانه‌ای روی آب» و «یک بوس کوچولو» را کارگردانی کردید. هر سه این‌ها به خصوص «یک بوس کوچولو» با مرگ ارتباط دارند. چرا مرگ؟

البته می‌شود این موضوع را از زاویه دیگری هم بررسی کرد؛ از این زاویه که کسی به مرگ فکر می‌کند که به زندگی اهمیت می‌دهد یا به چگونگی زندگی کردن فکر

می‌کند. درباره این فیلم، می‌توان گفت چگونگی زندگی کردن مهم‌تر از مرگ است. درست است که مرگ مطرح می‌شود، ولی محوریت فیلم بیشتر روی زندگی و چگونگی زندگی است.

فرمان‌آرا: این دو به هم متصل هستند. انسان از وقتی که به دنیا می‌آید، در واقع پیشروی به سوی مرگ را شروع می‌کند. نوبتی هم نیست، چون معلوم نیست چه موقع به سراغ ما می‌آید.

من اصلا تصمیم نگرفتم که سه‌گانه بسازم، اصلا در این مسیرها فکر نمی‌کنم. معمولا آن‌هایی که درباره فیلم‌ها می‌نویسند و تفسیر و نقد می‌کنند، این برچسب‌ها را به فیلم‌ها می‌زنند. «بوی کافور، عطر یاس» را درباره نسلی که بعد از انقلاب بدون هیچ مجوز و دلیلی ممنوع‌الکار شده بود، ساختم. موقعی که یک هنرمند کار نکند، خودش یک نوع مرگ است. چون اگر شما آن کاری را که مورد علاقه‌تان است و می‌خواهید انجام دهید، انجام ندهید، چنین اتفاقی می‌افتد. جمله «هراس من از مرگ نیست، از بیهوده زیستن است» کل مطلب را می‌گوید، وقتی من نمی‌توانم کار خودم را انجام بدهم، این زندگی بیهوده است. در آخر فیلم موقعی که تولدی رخ می‌دهد، خیلی روشن است که کاملا بازگشت به زندگی مطرح است.

محور «خانه‌ای روی آب» تضادهای اجتماعی است. ما در چایی زندگی می‌کنیم که در عین حال که تمام اصول دینی به طور مرتب از رسانه‌های گروهی پخش می‌شود و از آن صحبت می‌شود، «اخلاق» زیر سوال رفته است. این اتفاق در همه سطوح افتاده است؛ از کارمندی که رشوه می‌گیرد، از پزشکی که کار ترمیم پرده بکارت را انجام می‌دهد تا دختری که برای ازدواج با یک آدم سنتی، پرده بکارتش را ترمیم می‌کند تا نقش یک باکره را بازی کند.

نگاه و باور من این است که خدا خیلی بخشنده‌تر از آنی است که به طور مرتب برای ما تصویر می‌شود. خدای انتقام‌جو نمی‌توانست این همه نعمت به ما ارزانی کند و مدام از ما انتقام بگیرد که چرا در این راه از آن‌ها استفاده کردیم. در این فیلم می‌خواستم بگویم که خوشبختانه آمرزیده شدن دست مدیران دولتی نیست. در فیلم، دکتر به آن پسر حافظ قرآن می‌گوید که من تا تو را صدا نکردم از این جا بیرون نیا. اما می‌بینیم در آخرین لحظه که در حال مردن است، فریاد می‌زند: خدا و پسر از توی کمد بیرون می‌آید. در واقع به این معنی است که خدا همه جا حضور دارد. پسر بالای سر او می‌آید و با خواندن چهار آیه از سوره بقره، سیاهی‌های آدم‌های سیاه‌پوش دوروبرش تبدیل به سپیدی می‌شود، ولی در آخر می‌بینیم که هر دوی آن‌ها روی بافتی خانم زمانی خوابیده‌اند. یعنی در واقع سیستم به حافظ قرآن هم رحم نمی‌کند.

در «یک بوس کوچولو» مقوله انقراض یک نسل و نبش قبر تاریخی از یک سو و یک نبش قبر واقعی از سوی دیگر مطرح است. هر دوی این نبش قبرها یک هدف دارند و یک اعتراض در پشت هر دوی این‌ها وجود دارد. آقا کمال می‌خواهد به یک وصیت‌نامه قلابی انگشت مرده بزند، اما ما زنده‌ایم و می‌بینیم که سعی می‌کنند وادارمان کنند پای یک وصیت‌نامه قلابی فرهنگی انگشت بزنیم. شما اگر به کتاب‌های تاریخی که در مدارس تدریس می‌شود نگاه کنید، یک حرکت آگاهانه برای نادیده گرفتن تاریخ سه هزار ساله ایران می‌بینید. این زیربنای ماجراست. بله! دو نفر نویسنده، هر دو پیر هستند. در اولین دیالوگی که بینشان رد و بدل می‌شود، آن می‌گوید تو چرا این شکلی شدی، دیگری می‌گوید چه شکلی؟ می‌گوید مثل این که از آن دنیا آمدی! می‌گوید ما که همه‌اش این جا بودیم، تو الآن از آن دنیا آمدی. در واقع داریم اشاره می‌کنیم که هر دوی این‌ها مرده‌اند و این یک سفر خیالی است که من نوشته‌ام تا هر کدام را در جایی نشان بدهم. یکی به وطن باز می‌گردد که در وطن بمیرد و دیگری در جای بسیار زیبایی می‌میرد، ولی چیز دیگری هم دارد می‌میرد که من به آن اشاره می‌کنم. اگر فقط سال ۸۴ را تا به امروز در نظر بگیریم، ببینیم که چه تعدادی از بزرگان این مملکت مردند، می‌توانید بگویید که مثلا آقای x جای آقای آشتیانی را می‌تواند بگیرد، آیا جای شاهرخ مسکوب پژوهشگر دیگری داریم یا کریم امامی، منوچهر آتشی و...، پس به جای تکیه کردن بر مساله مرگ من آن را متصل به زندگی می‌بینم و فکر می‌کنم مرگ آگاهی باعث می‌شود شما زندگی بهتری داشته باشید تا این که بی‌خیال بروید و ۳۵ سال اول را زندگی کنید تا بعد ببینید چه می‌شود. این نگاهی است که من دارم. ولی نمی‌توانم جلوی تفسیرهایی را که راجع به کار می‌شود، بگیرم.

یک ویژگی که در کارهای آقای فرمان‌آرا دیده می‌شود و قابل توجه است و باید به آن‌ها توجه بیشتری داشت، یک جور معنویت‌گرایی مستقل از این معنویت‌گرایی رسمی و ریاکارانه‌ای است که در سینمای ما حاکم است و در همه جامعه ما و بخصوص رادیو و تلویزیون دنبال می‌کنند. این جنبه فیلم‌های فرمان‌آرا است که آن را یک جوری به مردم وصل می‌کند و هم یک جوری مرزبندی با آن و تبلیغات رسمی دارد. می‌توان فیلم‌ها را دید. یک نکته دیگر هم اسم‌گذاری‌هاست. خیلی اوقات آقای فرمان‌آرا با اسم‌هایی که روی شخصیت‌های فیلم‌هایش می‌گذارد، ما را به سمت تفسیرهایی هدایت می‌کند. مثلا دکتر سپیدبخت پرده بکارت ترمیم می‌کند یا خانم زمانی بافتنی می‌بافد.

آیا این تعمد از روی دلبستگی به این استعاره‌هاست؟

فرمان‌آرا: من این را قبلا چندین بار گفته‌ام. بورخس می‌گوید: سانسور پدر تمام استعاره‌هاست. در جایی که ممیزی قدرت تام دارد، مجبور هستید راه‌هایی پیدا کنید که حداقل حرفی را که می‌خواهید، بگویید. مثلا در «بوی کافور، عطر یاس»، سکانسی هست که بهمن فرجامی در حال تماشای تلویزیون است. اولین کانالی که نگاه می‌کند، برنامه‌ای است که کافکا درباره تاریخ صحبت می‌کند و می‌گوید تاریخ مثل اتفاقات کوچکی است که روی هم اثر می‌گذارد، درست مثل سنگی که توی آب می‌اندازی و آن موقع دایره‌هایش دست تو نیست، بخش سوم فیلم هم نامش سنگی در اقیانوس نام دارد. موقعی که کانال عوض می‌شود، درباره یک کشور آفریقایی است که گروهی که اسلحه به دست هستند، آدم‌های مخالف دولت را دستشان را، پایشان را قطع می‌کنند و یک مشت آدم آن‌جا به ردیف نشسته‌اند که دست‌ها و پاهایشان قطع شده و موقعی که دوباره کانال عوض می‌شود، قسمتی از نطق آقای خاتمی در دانشگاه است که می‌گوید در طول تاریخ هر چیزی مقابل آزادی ایستاده، شکست خورده، در قرون وسطی مذهب جلوی آزادی ایستاد، شکست خورد. در اتحاد جماهیر شوروی عدالت اجتماعی در مقابل آزادی ایستاد، شکست خورد.

این جا به جای این که کانال را عوض کند، زنگ می‌زنند که دوستش گم شده یا مرده و هر چیزی. من برای گفتن برخی حرف‌هایم آفریقا را نشان دادم تا بعدا از آن حرفی که کافکا می‌زند، بهره‌برداری کنم. چاره‌ای جز این نیست. در آن نقاشی که پشت سر بهمن فرجامی است که مال آیدین آغداشلوسته، آدمی تصویر شده که چشم و دهانش پاک شده، باز یک فضایی را می‌رساند که بهمن فرجامی هم از آن فضاست که نمی‌گذارند کار کند و درباره تشییع جنازه خودش فیلم بسازد. اما ناگزیریم از استعاره استفاده کنیم. مثلا کتاب شاه لیر روی میز آقای انتظامی در خانه سالمندان است، کسی که اموالش را تقسیم کرده، اما سرانجام از این جا سر در آورده است، یا نقشه ایران و ماهی که در تنگ پشت سرش است، همه این اجزایی که شما در فیلم می‌بینید، هیچ کدام همین طوری بزن و برویی نبوده. برای تماشاگری که نگاه نافذتری دارد و دنبال معناهای دیگری می‌گردد، همیشه سعی می‌کنم خوراکی بگذارم. بستگی به این دارد که شما دنبال چه چیزی می‌گردید. در «بوی کافور، عطر یاس» هر کسی با یک سکانس رفته بود خانه و صحبت می‌کرد. «خانه‌ای روی آب» به لحاظ ساختاری که داشته، تماشاچی عام‌تری داشت. در مورد فیلم «یک بوس کوچولو» فکر می‌کردم که با ریسکی که می‌کنم شاید مردم را از دست بدهم، چون پنج پرده اول فیلم مکالمه است و ما حتی یک وجب آسمان هم نشان نمی‌دهیم. ولی مردم استقبال خوبی کردند. البته یک کلک‌های ساختاری هم در فیلم گذاشته‌ام، مثلا صحنه آخر فیلم را در پرده هفتم می‌آورم. وقتی هم تماشاچی که نگاه می‌کند، نمی‌داند این سکانس این جا چه کار می‌کند و اصلا این مکالمه چی هست. بعدا که فیلم تمام می‌شود، می‌فهمد این بعد از دفن آقا کمال است که کنار جاده ایستاده. بنابراین هم از طریق ساختاری سعی می‌کنم از طریق چیزهایی که شما اشاره می‌کنید، با تماشاچی ارتباط برقرار کنم و هم از نظر این که وقتی

ریسک می‌کنی و پنج پرده اول را به مکالمه اختصاص می‌دهی و صداها در این پنج سکانس خیلی مهم هستند، باید پنج پرده بعدی از وقتی که سفر شروع می‌شود، طوری تمام شود که تماشاگر نداند چه شد! این شگرد کار است که شما مردم را تا جایی می‌برید، من معمولا در تدریس فیلمنامه‌نویسی هم به بچه‌ها می‌گویم از این صد دقیقه، چهل دقیقه اول فرصت دارید که هر کاری می‌خواهید با تماشاچی بکنید. چون تازه به سینما آمده و می‌خواهد فیلم ببیند، بنابراین تور را آن موقع پهن کنید. از پرده پنج تا هشت آن چیزی را که پهن کردید، گسترش بدهید و در دو پرده آخر جمعش کنید. خودم در این فیلم خلاف آن را انجام دادم. در پنج پرده تور پهن کردم، ولی سعی‌ام بر این بود که شما گیر فیلم بیفتید تا وقتی که سفر آغاز می‌شود.

هر سه فیلم شما با سانسور مواجه شده، اما به هر طریقی بوده آن‌ها را نجات داده‌اید.

فرمان‌آرا: «بوی کافور، عطر یاس» که در جشنواره به نمایش درآمد، همان چیزی بود که ساخته بودم. موقعی که می‌خواست پروانه نمایش بگیرد، آن روحانی که احکام کفن و دفن را می‌خواند و یک روحانی واقعی بود، گفتند چون ترش‌رو است، یک نفر را که روحانی نیست جایش بگذارید. من مداحی را از امامزاده عبدالله آوردم و همان دیالوگ‌ها را گفت.

به «خانه‌ای روی آب» خیلی اشکال گرفتند؛ یک کلمه، دو کلمه، سکانس. بیشتر گرفتاری هم از وقتی شروع شد که وزارت ارشاد جایزه بهترین فیلم دینی سال را به این فیلم داد. چون آن حیطه متولی دیگری دارد.

نکته جالب آن بود که آیه قرآن سانسور شد!

فرمان‌آرا: بله، ابتدا گفتند چهار آیه از سوره منافقین را بگذارید، گفتم من هم قرآن بلدم و می‌دانم چه باید بگذارم و نمی‌خواهم آن را بگذارم. بعد گفتند ترجمه‌اش را بردارید، چون مردم عربی نمی‌فهمند. آخر سر گفتند که خودش را هم بردارید و اگر خاطرتان باشد من آن موقع مصاحبه کردم و گفتم که ما اجازه اعتراض به سانسور را نداریم، چون کلام خدا هم سانسور شد.

درباره ارتباط این فیلم به ابراهیم گلستان زیاد گفته شده، در یک بوس کوچولو با اولین دیالوگ‌ها ذهن شما از محمدرضا سعدی به سمت ابراهیم گلستان می‌رود. گلستان هم می‌تواند یک نشانه ظاهری باشد، آیا ما می‌توانیم این را بیانگر یک تیپ بدانیم؟

فرمان‌آرا: آقای گلستان ۱۵ سال از من بزرگ‌تر است و مقوله من اصلا آشنایی با نسل شما نبوده. از طرفی ما شنیدیم که کتاب‌های اصلی‌اش حتی تجدید چاپ هم نشده و تازگی‌ها دو تا کتاب آمده که باز از تجدید چاپ‌های گذشته است. من می‌خواهم فراتر از یک تیپ بروم. من دارم راجع به یک جامعه‌ای صحبت می‌کنم، جامعه روشنفکری مملکت ما منزلتی که برای خودش دارد، همراهش یک مسوولیتی هم دارد. من بارها به این موضوع اشاره کردم که شما نمی‌توانید بگویید من تافته جدابافته هستم و زندگی شخصی‌ام می‌تواند چیز درب و داغانی باشد و اصلا روی کار من و شخصیت اجتماعی من اثر نمی‌گذارد. به همین جهت سعی کردم با نشانه‌هایی که در فیلم می‌آورم، جمالزاده هم جزء این ماجرا بشود، چوبک هم جزء این ماجرا بشود، صادق هدایت هم جزء این ماجرا باشد. اگر شما کتاب‌هایی را که پشت سر شبلی است، نگاه کنید که همه به قلم اسماعیل شبلی است، همه کولاژی از اسم کتاب‌های معروف است. سگ‌های ولگرد، سنگ‌های صبور که در ردیف بالاست، همه کتاب‌های واقعی هستند. در ردیف بالا کتاب یک بوس کوچولو هم هست که اسماعیل شبلی نوشته، ولی اسامی این پانزده بیست کتاب همه کولاژی است از کتاب‌های معروف نویسندگان معروف.

خودش هم یک جور تلفیق است.

فرمان‌آرا: خودش هم یک جور تلفیق است. من سعی کردم درباره یک گروه صحبت کنم. بنابراین شخصی موردنظر من نبوده و نیست. تنها علتی که باعث این همه بحث و حدیث راجع به ماجرا می‌شود، تقارن انتشار کتاب نوشتن با دوربین با اکران این فیلم بود. دی ماه سال گذشته فیلمبرداری فیلم ما تمام شده بود. بنابراین این دو موضوع که «نگاه نو» هم یک شماره مخصوص در جواب نوشتن با دوربین نوشته، باعث شده بعضی‌ها راجع به ارتباط این دو با هم صحبت کنند. در حالی که هیچ ارتباطی با هم ندارند.

می‌توان گفت ارتباط اصلی نیست و یک موضوع فرعی است، اما کل فیلم را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

شاید بشود شخصیت محمدرضا سعدی را نماینده نسل روشنفکر ایران دانست.

آقای شفیعی کدکنی در شماره اخیر بخارا مقاله‌ای درباره فروغ نوشته بود و یک پاورقی داشت که به نظر من خیلی مهم بود. گفته بود من روشنفکران ایران را به دو دسته تقسیم می‌کنم؛ روشنفکران نمی‌خواهم و روشنفکران چه می‌خواهم. در فیلم شما محمدرضا سعدی در واقع به گونه‌ای نماینده این نوع روشنفکران است و آن طرف آقای شبلی نماینده روشنفکرانی است که تقریبا معلوم است چه می‌خواهند. گرچه که خودش هم یک جورهایی سرگردانی دارد.

فرمان‌آرا: من سعی کردم خط‌کشی نباشد. اسکار وایلد می‌گوید «در زندگی دو تا تراژدی هست، یکی چیزی را که می‌خواهیم به دست بیاوریم، به دست بیاوریم و تراژدی دوم موقعی است که چیزی را که می‌خواهیم، به دست نمی‌آوریم.» در واقع بین این به دست آوردن و نیاوردن در فضایی که ما داخلش زندگی می‌کنیم و مسیزی‌ای که وجود دارد، سعی کرده‌ام یک خط اصلی برای کاری که می‌خواهم، انتخاب کنم و آن تکه‌های پازلی را که به درد من می‌خورد، کنار هم قرار بدهم. فیلم ابتدا که با پارچه سیاه در آسمان شروع می‌شود و بعد لبی در آسمان برای یک بوس کوچولو، در دهان مرگ می‌رویم و از ته قبر بیرون می‌آییم و بعد ورود خانم بصیری با قناری مرده، ما روندی را شروع می‌کنیم تا به آنجایی برسیم که محمدرضا سعدی می‌آید. ولی تیپ‌سازی در نهایت در کار انجام می‌شود، به این علت که هدف من مقایسه این دو نبش قبر است و بیشترین چیزی که برای من مهم بوده، مساله وصیت‌نامه قلابی فرهنگی است که می‌خواهند به خورد ما بدهند که یعنی گذشته ما این است. ولی در این ماجرا فقط کسانی که دنبال امضای پای این وصیت‌نامه قلابی‌اند، مورد مواخذه قرار نمی‌گیرند، بیش از آن نقد روشنفکری هم مطرح است.

فرمان‌آرا: بله و ناگزیریم این کار را بکنیم. چرا روشنفکران نباید نقد بشوند در حالی که خودشان به خودشان اجازه می‌دهند همه را نقد کنند؟ ولی در نفی روشنفکران نیست. وقتی به آخر خط می‌رسید، جایی که شبلی می‌میرد، وقتی سعدی به آسمان باز می‌گردد، فریاد می‌زند: ایران. از این مستقیم‌تر نمی‌توانیم بگوییم که این‌ها دارند از بین می‌روند و جایگزینی هم ندارند و موقعی که در میدان نقش جهان بی‌هوش می‌شود و به هوش می‌آید و می‌پرسد ما کجا هستیم، شبلی می‌گوید: در ایران باشکوه، در ایران سیصد سال پیش، در میدان نقش جهان. این سه جمله مخصوصا به این ترتیب گفته شده. یا اشاره به این که «اگر شناسنامه‌ات را پاره کنی، اسم بابات عوض نمی‌شود» دقیقا اشاره به تاریخ‌زدایی است که به طور هماهنگ و نظام‌مند در حال انجام شدن است.

درباره این تاریخ‌زدایی که می‌گویید، نکته‌ای به ذهنم رسید، در فیلم‌های شما حلقه مفقوده‌ای بین نسل‌ها وجود دارد که باعث شده نسل اول با نسل سوم ارتباط پررنگ‌تری داشته باشد تا نسل اول با دوم. مثلا در فیلم «خانه‌ای روی آب» پدر و پسر ارتباط کمتری دارند و در یک بوس کوچولو پدربزرگ با نوه ارتباط صمیمانه‌تری دارد تا با بچه‌های خودش.

فرمان‌آرا: این یک مقدارش شخصی است. چون پدر خودم با هر پنج بچه‌اش ارتباط مثبتی داشت و سال گذشته موقعی که فوت کرد، درست شب قبل از این که فردا بعدازظهرش فوت کند، به ما گفت دور تخت من بنشینید؛ ما نشستیم و گفت که دو چیز خانواده را نگه می‌دارد: محبت و اتحاد، این‌ها یادتان نرود و زندگی‌تان را خوش بگذرانید! در واقع این کلام آخری بود که گفت. یعنی به حیطه‌ای برگشته بود که بچه‌هایش دوروبرش هستند، زنش در اتاق است. در کتاب مرگ و مردن که در فیلم هم روی میز شبلی است، آمده است که در گذشته‌های دور مثلا یک کشاورزی موقع هرس کردن از درخت می‌افتاد و آسیب خیلی جدی می‌دید، سیستمی نبود که او را به بیمارستان منتقل کنند. او را به رختخواب خودش می‌بردند و در

این یک هفته‌ای که آخر عمرش بود، دوستانش می‌آمدند و خداحافظی می‌کردند، خانواده دوروبرش بودند و درواقع در جایی که زندگی کرده بود، می‌مرد، او با مرگ آشتی بیشتری داشت. اما سیستمی که الآن داریم، در این آپارتمان‌های پنجاه شصت متری و جدا بودن. این که من و شما می‌توانیم هر روز در شهر تهران باشیم و سالیان دراز همدیگر را نبینیم و دیگر فامیل از فامیل سراغ نمی‌گیرد، به این علت که دردسرهای روزمره نمی‌گذارد، ما از آن نوع مرگ رسیده‌ایم به مرگ در تنهایی و غریبی، در محیط‌هایی که عناصر خانوادگی خیلی کم در آن دخیل هستند. چیزی که در فیلم هم هست، جست‌وجوی آرامش است. یکی برگشته و با دخترش صحبت می‌کند، سکانسی که مثلا مادر و پدر دور و بر قبر پسر ایستاده‌اند، ما این قدر گشتیم تا نزدیک کامیاران جایی را پیدا کردیم که قبرستان بالای بلندی بود و پشتش یک دشت. در واقع سکانس دوئل است. مثل دوئل‌هایی که در فیلم‌ها دیده‌ایم، این‌ها با کلام به هم تیراندازی می‌کنند و مادر به خاطر آن حرفی که می‌زند و می‌گوید که این برف‌ها را می‌بینی که برف اول زمستان روی کوه نشسته، برف روی دل من زمستان و تابستان ندارد و دائمی است. مادر پیروز می‌شود، ولی موقعی که او می‌گوید خداحافظ هم شوهر گریه می‌کند و هم تماشاچی. یعنی سعدی در نهایت بخشیده شده است و من می‌خواستم که هر دوی این حالت‌ها باشد، منتهی آن در دل طبیعت در کنار یک درخت تنومند که تا کمرش را خزه گرفته و زیباست و تکیه کرده و این یکی توی قبرستان.

در صحبت قبلی‌تان به تاریخ‌زدایی اشاره کردید که در حال انجام شدن است. به نظر شما این تاریخ‌زدایی ناشی از چیست؟

فرمان‌آرا: اولا ما سابقه تاریخی داریم، سلسله‌های مختلفی آمدند و خواستند سلسله‌های قبلی را از تاریخ پاک کنند، ولی من فقط می‌خواهم بگویم نگاهی به کتاب‌های تاریخی مدارس که در حال تدریس است، بیندازید.

کار من در واقع مطرح کردن است. جواب دادن کار من نیست.

یک چیزی که در بحث‌های فیلم مطرح می‌شود، مثل نقدهایی که بر فیلم شده، آدم احساس می‌کند یک جور سلیقه شخصی است که می‌نویسد از دقیقه فلان به بعد بد شد. از دقیقه فلان به بعد خوب شد. یعنی بیشتر با ارزش‌گذاری‌هایی که سلیقه شخصی است، به فیلم نگاه می‌شود. یعنی در نگاه ما و نقد ما به سینما، نگاه برخوردار از علوم دیگر غایب است، یک نوع نگاه مثلا جامعه‌شناسانه به سینما غایب است و این باعث می‌شود نقدهای ما بیشتر به سمت شخصی شدن پیش برود و فقط در حد نظر یک تماشاگر اهمیت پیدا کند.

صنعتی: این شخصی نیست و بیشتر آرتیستیک است، اما همان هم نیست و همان نگاه و سلیقه شخصی را اعمال می‌کنند و محتوای آن را کاملا کنار می‌گذارند. ما که نمی‌خواهیم آن را نفی کنیم. می‌گوییم هست، ولی جای چیزهای دیگر هم خالی است.

فرمان‌آرا: یله گروهی از جوانانی که برای روزنامه‌ها و جراید می‌نویسند، با بعضی‌ها که آشنا می‌شویم، به اندازه پنج برابر ما که فیلم دیده‌ایم، فیلم دیده‌اند، دیالوگ حفظ هستند، دیالوگ به دیالوگ حفظ هستند، ولی سوای سینما تقریبا هیچ است، چیز دیگر را مطالعه نکرده‌اند. بعد که می‌آییم و به مقوله‌های دیگر فرهنگی می‌پردازیم، می‌بینیم که یک بعدی هستند و فقط سینما را می‌شناسند، بنابراین وقتی همه چیز یک بعدی است، نگاه شما هم، از یک زاویه است. در نسل ما نگاه به جهان اصولا از دریچه ادبیات بود. درست برخلاف الآن که حتی در آمریکا هم هر کتابی که منتشر می‌شود، همان کتاب را نویسنده خوانده و نوارش هم یا آن هست. بعد از بچه‌ها می‌پرسی که فلان کتاب را خوانده‌ای؟ می‌گویند نه شنیده‌ایم. یک تجربه کاملا متفاوت است. ورق زدن شخصی و برگشتن جایی که دوست داشتی. حالا می‌گوید کتاب را شنیده‌ام بنابراین نگاه ما از ابتدا از طریق ادبیات بود، ادبیات تخیل ما را باز می‌کرد، بعد شد سینما. نمی‌گویم در دوران بچگی ما سینما نبود، ولی به این شکل در دسترس نبود. یعنی سینمای خانوادگی که اصلا وجود نداشت. تلویزیون که نبود. در نتیجه هر کسی که کمی به مسائل فرهنگی علاقه داشته، شروع ورودش به این دنیا با کتاب خواندن و ادبیات بود.

صنعتی: یک مقداری هم به آموزش‌هایی که داده شده بستگی دارد. تعدادی تلاش کردند که یک نوع سینمای ناب یا یک نوع شعر ناب به وجود بیاورند و انگار قرار بود تمام این‌ها تبدیل به موسیقی شود. آرزوی نهایی این بود که هنری به وجود بیاید که مثل موسیقی به هیچ چیزی وابسته نباشد و بعد سوال کنی که چرا اصلا باید این طور باشد؟ موسیقی که هست با چنین خصوصیاتی، اما سینما همیشه از ابتدا هم که به وجود آمد، قرار نبود تصویر خالص باشد، بدون وابستگی به زبان، شناخت، فلسفه ادبیات، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و.... من این بحث را همیشه با تمام کسانی که حامی رمان‌نو هستند، می‌کنم که فکر می‌کنند که حالا یک نوع رمانی آمده که غیر روان‌شناختی است. آلن روب‌گریه خیلی موفق بود یا خانم ساروت یا بقیه؟ هر کدام یک نوع سبک به وجود آوردند که فقط به شیء توجه می‌کرد، اما آن‌جایی که می‌خواست به انسان توجه کند، طبعا این انسان ذهن دارد، اجتماعی است. یعنی هر چیزی که بگویید حتما روان‌شناختی است، حتما می‌توانید تحلیل جامعه‌شناختی به آن بدهید، حتما مساله کلام، زبان، ادبیات و تاریخ در آن وجود دارد.

این نگاهی که از نظریه‌پردازی و نقد وارد ادبیات و سینمای ما شده، به نظرم بر سینما هم تاثیر گذاشته. مثلا اگر سینمای فرانسه را بررسی کنیم و رمان‌های فرانسوی را بخوانیم، فرانسه را می‌شناسیم و تاریخ معاصر فرانسه را هم می‌شناسیم. ولی اگر تمام رمان‌های فارسی را بخوانید و سینمای ایران را ببینید، از ایران چیزی نمی‌فهمید. این بحث‌هایی که آقای فرمان‌آرا در فیلم‌هایش مطرح می‌کند، در سینمای ما خیلی کم است. این که مدام یک جور علیه فراموشکاری ما اقدام می‌کند، به نظر من در سینما و ادبیات ما غایب است. از این منظر است که فیلم‌هایی مثل «یک بوس کوچولو» اهمیت پیدا می‌کند، یا تئاتر آقای بیضایی اهمیت پیدا می‌کند، به این علت که می‌خواهد چیزی را در ذهن ما نگه دارد تا در یادمان بماند. در محیط و در جغرافیا شکل می‌گیرد، شناسنامه دارد.

صنعتی: اگر به هنر بعد از جنگ جهانی دوم یا حتی هنر مدرن قرن بیستم توجه کنید، درباره انسان صحبت می‌کند و از ناسیونالیسم رومانتیکی که شما روی آن تاکید می‌کنید، خبری نیست. این آثار تلاش می‌کنند انسانی را به وجود آورند که بتواند همه جا زندگی بکند. همه جا معنی‌دار باشد، نه صرفا این که بومی بشود. الآن مساله‌ای که شما می‌گویید، دو چیز متفاوت است. یکی فراموشکاری است که بهمن در فیلمش بر آن تاکید می‌کند. این فراموشکاری مربوط به دوره جدید نیست. ما همیشه در طول تاریخمان یک نوع حافظه کوتاه مدت داشته‌ایم. من فکر می‌کنم حافظه ما دقیقه‌ای است. ما ده سال پیش را هم فراموش کرده‌ایم. ما به یاد نمی‌آوریم، چون هیچ‌گاه به ما نگفتند که این اهمیت دارد. به این دلیل که ما نوعی از اندیشه را در ایران و در این سرزمین دنبال کرده‌ایم که روی یک زمان بی‌کران تاکید داشته، به این معنی که ما همیشه از واقعیت دور شده‌ایم. بنابراین زمان واقعی نداشته‌ایم. این تعجب ندارد که شما می‌بینید نقاشی ما هیچ وقت واقعیت‌گرا نبوده. ادبیات ما هیچ‌گاه واقعیت‌گرا نبوده. ما تازه داریم با ادبیات رئالیستی آشنا می‌شویم. بهترین هنر نقاشی ما مینیاتور بوده، شعرمان همیشه از واقعیت فرار کرده، عرفانمان که اصلا پایش روی زمین نیست. ما در آسمان هستیم. به این جهت موضوع را فقط به دوران جدید نسبت ندهید.

فرمان‌آرا: یک داستانی است درباره اولین باری که ناصرالدین شاه به شمال می‌رود و دریای خزر را می‌بیند. دریا طوفانی بوده. ناصرالدین شاه می‌گوید این دیگه چیه؟ آقایی که کنارش بوده می‌گوید قربان دریاست که شرفیاب شده.

تاریخ ما را همیشه افرادی نوشته‌اند که می‌گویند دریاست که شرفیاب شده. بنابراین تحریفی که دکتر صنعتی به آن اشاره می‌کند که دور از واقعیت است، راجع به همه مسائل بوده! «خانه‌ای روی آب» از آن‌جا شروع شد که من می‌خواستم مستندی بسازم درباره مدارسی که بچه‌ها در آن‌ها قرآن حفظ می‌کنند. پدر یکی از آن‌ها می‌گفت که من پنج صبح بیدارش می‌کردم و تا ده شب برایش قرآن می‌خواندم و

او حفظ می‌کرد و یک سال نگذاشتم مدرسه برود. این باعث شد من به فکر این بیفتم و بعدا فکر دکتر سپیدبخت به ذهنم رسید. ما هیچ‌گاه این تضاد اجتماعی را و آن چیزی را که بیرون می‌بینیم، آن چیزی را که در مدارس می‌بینیم، زندگی روزمره مردم را با نگاه کلان از بیرون مورد توجه قرار ندهیم و همه را در یک جا نبینیم. در «یک بوس کوچولو» هم سعی کردم آن چیزی را که دغدغه ذهنی‌ام در این مقطع بوده، مطرح کنم، منتهی هر کسی می‌تواند از ابعاد مختلف به آن نگاه کند و تجزیه و تحلیل خودش را داشته باشد. گاهی اوقات به مسائلی هم اشاره می‌شود که برای خود من که اثر را ساخته‌ام، عجیب است.

نگاه غیرواقعی ما به جهان دوروبر خودمان در تمام سطوح جاری است. الآن اگر تیترهای روزنامه‌ها را هم ببینید و حرف‌هایی را که مسولان می‌زنند، همین نگاه را می‌بینید.

صنعتی: فرار از واقعیت یا ترس از واقعیت است. اگر اریک‌فروم مساله ترس و گریز از آزادی را مطرح کرد، ما در این مملکت باید در مورد گریز از واقعیت صحبت کنیم. در واقع تمام فرهنگ ما گریز از واقعیت است. ما اغلب چیزها را وقتی می‌فهمیم که آن‌ها را غیرواقعی و اسطوره‌ای کرده باشیم. هر چیزی پایش روی زمین باشد، فکر می‌کنیم مبتذل، پلید، گناه‌آلود، پیش‌پا افتاده، شیطانی و... است.

فکر می‌کنم که در این هفت هشت سال اتفاقاتی افتاده و در حال افتادن است و کتاب‌هایی منتشر شده به خصوص کتاب‌های مربوط به مدرنیته که ترجمه می‌شود، نشان می‌دهد ما برای اولین بار بعد از مشروطیت در حال قایم‌موشک بازی با واقعیت هستیم و به آن نزدیک‌تر شده‌ایم.

یعنی به جای تکنیک مدرن با فکر مدرن هم آشنا می‌شویم.

صنعتی: بله، این تکنیک مدرن نیست، فرآورده‌های تکنولوژی مدرن است. سوار هواپیما می‌شدیم، اما فرهنگ آن را هم نداشتیم، ولی از ابزارها استفاده می‌کردیم. شما هنوز درباره فیلم چیزی نگفته‌اید! می‌خواستم برداشت شما را هم بشنوم و بعد وارد بحث شویم.

صنعتی: درباره این فیلم می‌توانم بگویم که محورهای متفاوتی دارد. اولین چیزی که فیلم فرمان‌آرا را با دو فیلم دیگرش به ذهن می‌آورد، مساله مرگ است. این مساله مرگ وجه بارز آن است، به طوری که هفته گذشته دیدم که ستون‌نویس روزنامه شرق که به نظرم نه فیلم را دیده بود و نه مقدمه من را در ویژه‌نامه مرگ ارغنون خوانده بود، ما دو تا را با یک دکتر در برنامه جوانان پیوند زده بود و یک مقداری هم به ما فحش داده بود. در حالی که آن چیزی که من نوشتم با آن چیزی که فرمان‌آرا گفته، حتی ممکن است در مقابل هم باشد.

دومین چیزی که در آن مطرح می‌شود، نوعی ایرانیت یا ناسیونالیسم است و یک بخش هم که شما گفتید که مساله روشنفکر است. ممکن است یک بخش هم مساله زمان و تاریخ باشد.

چون درباره مرگ و این فیلم زیاد بحث شده، ترجیح این است که برویم سراغ موضوع‌های دیگر، مثلا به روشنفکران تصویر شده در فیلم‌های فرمان‌آرا بپردازیم. درباره این که شخصیت‌های فیلم چه طور شکل می‌گیرند و چقدر واقعی هستند و آیا وجود دارند و در چه محیط‌هایی پرورش پیدا می‌کنند؟

صنعتی: اگر اجازه بدهید در این جا با شما و این نکته که مساله مرگ را کنار بگذاریم و به مساله‌ای بپردازیم که صرفا ابزاری است، مخالفت می‌کنم! در دو فیلم دیگر هم همین مساله مرگ مطرح بوده، بدون این که افراد روشنفکر باشند. یکی پزشکی بوده که در خارج تحصیل کرده و آمده؛ تحصیلکرده بوده، اما لزوما روشنفکر نبوده. شخصیت بهمن فرجامی در «بوی کافور، عطریاس» یک شخصیت روشنفکر است.

صنعتی: بله در بوی کافور همین‌طور است، اما در «خانه‌ای روی آب» لزوما روشنفکری وجود ندارد. مساله رویارویی افراد با مرگ است و این که فکر کنیم آیا مرگ می‌تواند با مساله روشنفکری ارتباط داشته باشد؟ اگر می‌تواند مطرح شود، فکر کنم که بحث اساسی ما این است. حالا چه خوب چه بد. من فکر می‌کنم بد، به این بحث بپردازیم که چرا فرهنگ ما این قدر مرگ‌اندیش است و چرا روشنفکر ما، عارف ما و سیاستمدار ما، چرا همه ما مرگ‌اندیش هستیم و چرا آینده را نمی‌بینیم و چرا به آینده نمی‌پردازیم. این خیلی اساسی‌تر و مهم‌تر است. اصلا مدرنیته غربی با تغییر نگرش نسبت به مرگ و زندگی شروع می‌شود... یعنی اروپایی‌ها هم مثل ما شرقی‌ها مرگ‌اندیش بودند، اما از یک جایی به این زندگی خاکی هم توجه می‌کنند. فکر می‌کنند که این جهان و زیبایی‌ها را هم خدا آفریده و باید بتوانیم از آن لذت ببریم. در این سه فیلم به نظر من فرمان‌آرا به شکلی متفاوت به مرگ می‌پردازد. در فیلم اول نوعی وحشت از مرگ وجود دارد. به تدریج می‌بینیم که در این فیلم آخر، مقداری آشتی هم وجود دارد. مرگ تبدیل به «یک بوس کوچولو» می‌شود، در حالی که در فیلم اول این طور نیست و در تمام مدت از این مساله وحشت دارد.

می‌شود گفت در این سه فیلم به تدریج مرگ کوچک می‌شود و زندگی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

صنعتی: خیر، برعکس است. اتفاقا زندگی در فیلم اول اهمیت بیشتری دارد. در فیلم آخر در واقع همه به آخر کار رسیده‌اند. همان چیزی که بهمن گفت که به آخر که می‌رسیم، فقط مرگ است و باید تکلیفمان را با آن روشن کنیم. من در یک سخنرانی گفتم که انگار بچه‌های ما هم در گور به دنیا می‌آیند. همیشه باید مرگ را در دو قدمی‌شان حس کنند. وقتی ما مرگ را در دو قدمی حس کنیم، دیگر آینده‌ای وجود ندارد و به همین جهت هم هست که ما هیچ‌گاه به آینده فکر نمی‌کنیم. هیچ وقت هم نمی‌توانیم مثل غربی‌ها فکر کنیم. برای این که آینده برای روشنفکر یا سیاستمدار ما وجود نداشته. ما همیشه به گذشته باز می‌گردیم و بعد گذشته را هم تحریف می‌کنیم.

وقتی یک روز به خیابان می‌آیید و می‌بینید که هواپیمایی از بالای سر شما رد شده و افتاده روی یک مجتمع که ۲۰۰ نفر کشته شده‌اند، آیا اصلا به مرگ نیندیشیده‌اید؟

صنعتی: خیر، نمی‌شود. اما شما فکر می‌کنید مرگ‌اندیشی ما ناشی از دیدن مرگ است؟ یا این حوادث ناشی از مرگ‌اندیشی ماست؟ مثال دیگری می‌زنم، زلزله بم. این افراد اگر همه‌شان مرگ‌اندیش نبودند و این قدر تقدیرگرا نبودند، خیلی‌هایشان ثروتمند بودند و می‌توانستند خانه‌های محکم‌تری بسازند. می‌دانستند که این جا زلزله‌خیز است، ولی کسی این کار را انجام نداد. همیشه می‌گوییم حالا هر چه پیش بیاید؛ حوادث این شکلی پیش می‌آید. یا قطار را باد می‌برد یا حوادث دیگری به وجود می‌آید که ناشی از این است که ما زندگی را دست‌کم می‌گیریم.

فرمان‌آرا: من خودم اصولا آدم امیدواری هستم. اصلا نمی‌توانم صبح بلند شوم و فکر کنم که روز بدی است یا کارها هیچ جوری درست نمی‌شود. خودم به عنوان کسی که کاری در حیطه هنر انجام می‌دهد، اگر بتوانم با کارهای هنری جهان را به اندازه یک سر سوزن بهتر از این چیزی که به من تحویل داده شده بگذارم و بروم، فکر می‌کنم که کار من به شخصه انجام شده، به همین دلیل به بازنشستگی فکر نمی‌کنم.

درباره سوالی که شما کردید و دکتر هم یک مقداری به آن جواب داد، مساله این است که اصولا فرهنگ مرگ حاکم است. شما تصاویر شهدا را در تمام خیابان‌ها می‌بینید. اسامی خیابان‌ها که به نام شهدا است. بدون شک تقدیر از آن‌ها برای کاری که انجام داده‌اند، لازم است. اما مرگ در تمام روز هیچ‌گاه از کادر شما بیرون نمی‌رود. حالا این خیابان استاد نجات‌اللهی است، یک خیابان دیگر و دیگر و این دائم حضور دارد و مرتب از طریق برنامه‌های تلویزیون، رادیو، سخنرانی، روزنامه و دیگر رسانه‌ها که فقط هم در دست دولت است، تکرار می‌شود.

صنعتی: و من اضافه می‌کنم که این روند مربوط به حالا نیست، یعنی حداقل هفتصد هشتصد سال است از زمان مغول به این طرف که فرهنگ مرگ در جامعه تثبیت شده. پیش از آن هم تاریخ ما را نگاه کنید؛ پر از جنگ‌های طولانی است، از زمان کورش کبیر که این فیلم از او هم یادی می‌کند که تمام عمر جنگید و جانشینانش هم جنگیدند و بعد ساسانیان و همین طور که جلو می‌آییم و به مغول می‌رسیم. در حالی که جنگ اول و دوم جهانی که این قدر هیاهو و جنجال به پا کرد و فرهنگ روشنفکری غرب را این قدر مرگ‌زده کرد که پل والری گفت اروپا مرد و آندره مالرو

گفت انسان مرد، هر کدام چهار سال طول کشید، اما این چهار سال آن قدر تاثیر گذاشت که از درونش بحث درباره مرگ انسان، مرگ اروپا، مرگ مولفه مرگ سوژه، پایان تاریخ و این‌ها چیزهایی که ضد مدرنیته است، درآمد. این ایده‌های روشنفکری و ضد مدرنیته است، ولی این‌ها دستاوردهای این دو جنگ بود. در ایران می‌بینید که چند قرن پشت سر هم جنگ بوده، لااقل در زمان مغولان و تیموریان هیچ‌کس نمی‌توانست به فردایش امید داشته باشد. هیچ کشاورزی دیگر کشاورزی نمی‌کرد، چون مزارع را می‌سوزاندند، یا باید خراج می‌داد. همه فقط در لحظه زندگی می‌کردند. دم لذت خیامی تنها لذتی است که در تاریخمان داریم، بقیه فقط گریه و زاری است. راجع به کتاب عزاداران بیل غلامحسین ساعدی با من صحبت می‌کردند. گفتم این کتاب راجع به این فرهنگ است. همان طور که آل‌احمد گفته راجع به روستا نیست، هیچ کدام روستایی نیستند و هیچ کدام کشاورزی نمی‌کنند، همه فقط عزاداری می‌کنند و فقط به مرگ می‌اندیشند. به دلیل همین حضور مرگ است که اندیشه مرگ تشدید می‌شود و اندیشه مرگ زندگی مرگبار به وجود می‌آورد.

آقای فرمان‌آرا! آقای دکتر! آیا این‌ها خودش بهانه‌ای نمی‌شود که به روشنفکری حق بدهیم که سی سال است از ایران رفته و نمی‌خواهد هم برگردد؟

فرمان‌آرا: چرا قضاوت می‌کنید؟ من نه به این حق می‌دهم و نه به آن. من خودم از سال ۵۹ تا ۶۹ بعد از انقلاب در خارج از ایران زندگی کردم. نه فکر می‌کنم که بابت این ده سالی که صبر کردم تا بچه‌هایم بزرگ شدند و دانشگاه رفتند و برگشتم، چیزی به ملت بدهکارم و نه ملت چیزی از من طلبکار است. متقابلا من فکرم در مورد هر دو این است. گزینه‌های ما یک عده‌ای از نویسنده‌ها هستند که الآن بالاجبار به خاطر شرایط سیاسی در خارج زندگی می‌کنند که مقوله ما اصلا این نیست. ولی گزینش فرهنگ برای مرگ هم یک انتخاب است. اما نه برایشان هورا می‌کشم و نه چیز دیگر. من در این فیلم تلاش کرده‌ام که خیلی به مساله خانواده تکیه کنم. در مورد نویسنده‌ها هم همین طور هست. به خاطر این که به نظر من این جزء مسائل اساسی اجتماع است. ما اگر یک برتری بین خودمان نسبت به اروپا یا آمریکا قائل باشیم، این است که واحد خانواده تا یک تاریخی در مملکت ما خیلی اساسی بوده، زمانی که ما بزرگ می‌شدیم، عمه و دایی و خاله و این‌ها همه جزء این فامیل بودند. شما اگر وارد خانه یک کدام از این‌ها می‌شدید، بعد از پنج دقیقه کسی عذر شما را نمی‌خواست. واحد خانواده در اجتماع ارزش داشت. زندگی مدرن خانه سالمندان را وارد کرده که جزء فرهنگ ما نبوده، ولی نمی‌توانیم در یک آپارتمان شصت متری پدربزرگ و مادربزرگ را نگه داریم.

صنعتی: خوب چون در فرهنگ غرب هم نبوده. این خصوصیات فرهنگ مدرن است و نه فرهنگ غربی.

نکته‌ای در این جا هست، آقای شبلی نوه‌ای دارد که ادامه خودش است، یعنی ادامه تکامل‌یافته خودش است، ولی آقای سعدی می‌آید و ادامه‌اش دیگر ادامه خودش نیست، یعنی ادامه خودش را نمی‌شناسد و مثلا فرزندش شباهتی به او ندارد. آیا به نظر شما این موضوع به همین بحث خانواده مربوط است؟

فرمان‌آرا: این که قدیمی‌ها می‌گفتند هر چیزی بکاری، همان را درو می‌کنی، یک واقعیت فیزیکی است. من از تجربیات شخصی خودم استفاده می‌کنم. من برای شبلی نوه‌ای گذاشتم که به پدربزرگش سر می‌زند و در واقع راهی را که معلوم هم نیست ادامه بدهد، جست‌وجو می‌کند، چون می‌داند پدربزرگش مریض است، به او سر می‌زند. سعدی هم می‌گوید خوش به حالش که نوه‌ای مثل تو دارد. تنهایی و غربت آدم را یک جاهایی گیر می‌اندازد. نیازهای شخصی او و حرف‌هایی که درباره سوئیس می‌گوید که ممکن است تو را نادیده بگیرند، نشان‌دهنده آدمی است که دلش هوای ارتباط‌های انسانی متعلق به مملکت خودش را دارد. در جواب این سوال من سعی کردم نه به این امتیاز بدهم و نه به آن. در واقع دو شرایط مختلف است.

صنعتی: قطعا کسانی که این فیلم را می‌بینند، بدون این که این فیلم را به فیلم قبلی پیوند بدهند، به آن نگاه می‌کنند. درباره بعد روشنفکری یعنی دو نویسنده، بحث مهم این است که ببینیم آیا نویسنده لزوما روشنفکر هست یا خیر. مثلا دکتر روشنفکر است یا تحصیلکرده و متخصص؟ روشنفکر به کسی می‌گوییم که فقط خردورز نباشد، بلکه با جامعه هم درگیر باشد. در مورد متخصص‌ها بحث نمی‌کنیم. نکته‌ای که شما مرتب به آن بر می‌گردید، این است.

اما درباره این فیلم به نظرم بعضی افراد این برداشت را دارند که انگار تو می‌گویی رفتن و کنار دریاچه سوئیس ماندن و در مملکت نبودن، گناهی نابخشودنی است و آن‌هایی که ماندند، آدم‌های خوبی هستند و آن‌هایی که رفتند، آدم‌های بدی هستند.

فرمان‌آرا: موقعی که شخصیتی را می‌نویسم، به خصوص در مورد سعدی، نگاه می‌کنم به جاهایی که این شخصیت در فیلم من می‌شکند. شما جنبه‌های دیگر این فرد را هم می‌بینید، چون با ژست اولیه‌ای که دارد و با گارد بالا وارد می‌شود و حتی موقع بوسیدن او را به عقب هل می‌دهد. من برای این که شما آن جاهایی را که فضا و این نمای خیلی قرص و محکم ترک برمی‌دارد، ببینید، به طور قطع آن را سخت‌تر از چیزی که هست، نشان داده‌ام. یادم می‌آید موقع فیلمبرداری رضا کیانیان، موقعی که مشایخی یا شبلی می‌گفت که باورم نمی‌شود، رضا کیانیان به نرمی می‌گفت باورت بشود. من بعد از این که کات دادم، گفتم رضا اگر این طوری بگویی، شخصیت ما خیلی دل‌رحم و احساساتی می‌شود، ما الآن این را لازم نداریم. او الآن باید محکم بگوید خوب باورت بشود و تمام کن. به همین خاطر است که موقعی که راجع به پارچه سیاه صحبت می‌کند یا آن صداهای دوم و سومی که در یک گراند داریم، گریه آسمان و رعد و برق و این‌ها که می‌شنویم، آن جا برای اولین بار می‌بینیم که و هر بار هم که می‌شکند، انگار به یک فاز دیگر می‌رود. موقعی که بر می‌گردد، انگار راجع به این چیزها صحبت نکرده است. تا جایی که در پاسارگاد دلیل واقعی بازگشتش را می‌گوید که دنبال هویت است.

صنعتی: این جاست که مشکل به وجود می‌آید. من فکر می‌کنم نسل شما این سوءتفاهم را دارد که هویت چیز ثابتی است و باید ثابت بماند. جمله‌ای را که می‌گویید که نوه، دنباله آن پدربزرگ است و آن یکی کسی را ندارد که شبیه خودش باشد، همیشه به ما مردم این طور انتقال داده‌اند که انگار هویت، هویت درختی و نباتی است.

ما مثل درختان ایستاده‌ایم و در خاک ریشه داریم و نباید تکان بخوریم، در حالی که ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که هویت هم مثل چیزهای دیگر تغییرپذیر است و باید هم این طور باشد. اگر قرار باشد من مثل نباتات در یک نقطه بایستم و هیچ تغییری نکنم، آن موقع مثل اجدادم زندگی خواهم کرد و هر چقدر که عقب‌تر برویم، به غار می‌رسیم. مفهوم هویت باید تغییر کند. پسر آقای سعدی البته مرده و دخترش زنده است و در تمام فیلم مرتب روی این تاکید می‌شود که چقدر این دختر و پسر به سعدی علاقه‌مند هستند.

فرمان‌آرا: حرف‌هایی را که می‌خواستم بزنم، در فیلم گفته‌ام. کار اصلی‌ام مطرح کردن سوال است و نه دادن جواب. چون جوابی قاطع و چند سطری درباره مقوله‌ای که در حال اتفاق افتادن است، وجود ندارد. هدفم این بوده که از یک شخص فراتر بروم و به یک طیف بپردازم. همان‌طور که به کتاب‌های اتاق شبلی اشاره کردم، می‌خواستم درباره نسلی صحبت کنم که مثل خیلی چیزهای دیگر در حال انقراض است؛ کار من این است که به اجتماع به صورت اشاره یا استعاره آگاهی بدهم. این که منتقدان بنشینند و این سه فیلم را به هم وصل کنند و نشانه‌هایی را از این به آن ارتباط بدهند، درست نیست و حدیث نسل است، ولی همه اشاره می‌کردند که چون خود شما فیلمساز هستید این داستان واقعی است. درست است که من طی ده سال تا سناریو دادم و اجازه ندادند کار کنم و به یازدهمی اجازه دادند. بارها هم اشاره کرده‌ام که ما گروهی داریم که فیلمسازان نور چشمی هستند که بلافاصله از یک فیلم

سراغ فیلم بعدی می‌روند و همیشه بودجه برایشان مهیاست و کار همیشه انجام می‌شود. در مقابل یک عده فیلمساز قبل از انقلاب هم هستند که زیر نورافکن هستند. هر جمله‌ای که در کتاب یا فیلمشان هست، تجزیه و تحلیل می‌شود. مثلا موقعی که من می‌گویم خودکشی در این مملکت اپیدمی است، می‌گویند حتما این مملکت را بردارید. یک تعداد چیزها هست که گاهی اشاره می‌شود که مثلا این‌ها شعارگونه است. می‌گویم بله شعار است و دلیل واضح بودنش هم شیوه‌ای است که در مقابل ممیزی یاد گرفته‌ایم. من یاد گرفته‌ام همیشه یک سری دستگیره بگذارم که آن‌ها حذف کنند. چیزهایی که خیلی واضح است. بنابراین من می‌گذارم که پولی که آقایان می‌گیرند تا چیزی را حذف کنند، حلال باشد. اما بعضی وقت‌ها کارشان را درست انجام نمی‌دهند. آن دستگیره‌ها حذف نمی‌شود و فیلم پروانه می‌گیرد و بنابراین شعارگونه می‌شود، مثل آنجا که می‌گوید بچه‌ها راجع به کورش چیزی نمی‌دانند، می‌گوید بهتر چون جاسوس آمریکایی‌هاست. می‌گوید اطلاعاتت قدیمی است و اسمش در فراماسونرها آمده. در مورد بحث‌های متداول سیاسی حکومتی صحبت می‌کنیم که هر کسی را بخواهند در کاتالوگ بگذارند، این کارها را انجام می‌دهند.

صنعتی: وقتی که بهمن افراد فیلم‌هایش را نامگذاری می‌کند، اسامی را جوری انتخاب می‌کند که با کمی فاصله از مصداق‌های واقعی قرار می‌گیرند. بنابراین تماشاگر نمی‌تواند جز آن فکر کند. وقتی که می‌گوید بهمن فرجامی من مجبورم فکر کنم بهمن فرمان‌آرا. حالا فقط نام فامیلش عوض شده و یا وقتی که می‌گوید محمدرضا سعدی یعنی من باید فکر کنم گلستان. راه چاره‌ای نداریم.

این جا خود گلستان، سمبل یک نوع روشنفکری نیست؟ فیلم درباره زندگی گلستان که نیست.

صنعتی: یک جوری هم هست. یک جوری مثل این که شخصیت ابراهیم گلستان و محمدعلی جمالزاده که وقتی از ایران رفتند، دیگر چیزی ننوشتند یا چیزی از آن‌ها منتشر نشد. یکی در کنار دریا در ژنو زندگی می‌کرد، یکی هم در لندن. حالا این دو با هم تلفیق شده‌اند، ولی یکی بچه‌اش کاوه بوده که حالا اسمش شده کامران.

بله، این‌ها هست، ولی قصد فرمان‌آرا این نبوده که زندگی گلستان را بیان کند. در واقع می‌خواسته زندگی یک نوع از روشنفکری را مطرح کند.

صنعتی: بگذارید بین افرادی که در حیطه ادبیات و هنر هستند و افرادی که متخصص هستند و افرادی که روشنفکر هستند، تمایز قائل شویم. روشنفکران طبق یک تعریف اگر منظور ما باشند، کسانی هستند که کار فکری می‌کنند، بنابراین از افراد اداری تا کسانی که در بالاترین سطوح فکری و نظریه‌پردازی کار

می‌کنند، روشنفکرند. همه این‌ها کارشان فکری است و یدی نیست. بنابراین ما این جا باید تکلیفمان را روشن کنیم که وقتی که می‌گوییم روشنفکر، منظورمان کسی است که کار فکری می‌کند و یا نه منظورمان کسی که درباره مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمانه خودش موضع دارد و موضعش هم موضع تقابلی است، یعنی وضع موجود را نفی می‌کند و انتظار دارد که طرح نو در بیندازد. این منظور من از روشنفکری است به معنایی که بعدها در فرانسه باب شد یا در انقلاب روسیه مبلغ آن بودند. یعنی وقتی که بحث از نیهیلیزم می‌شد، معنایش این نبود که این‌ها فقط زندگی را نفی می‌کنند. آن‌ها بدیهیات زمانه خودشان را نفی می‌کردند، در آن جاهایی که فکر می‌کردند مانع پیشرفت و مقابل تحولات اجتماعی قرار می‌گیرد و دست و پای جامعه را می‌بندند یا ضد عدالت و برابری و... است. سعدی یا شبلی کدام نماینده این نوع هستند؟

بالاخره این‌ها نسبت به زمانه خودشان موضع دارند و موضعی هم که دارند، تغییرکننده است. منتهی یکی یک جنبه‌ای را در نظر دارد و آن یکی، نفی کامل است.

صنعتی: هر دوی این‌ها شاید در ماجرا با وضع موجودی که در آن زندگی می‌کردند، موافقت نداشتند. یکی از آن‌ها انتخاب کرده که برود و بیرون از این شرایط زندگی کند.

نفی کامل می‌کند.

صنعتی: خیر، به هیچ عنوان کامل نیست. اگر محمدرضا سعدی نفی کامل کرده بود که اصلا برنمی‌گشت. اگر نفی کامل کرده بود که زندگی و مرگ زن و بچه و این‌ها برایش مساله نبود. اتفاقا هر دوی این‌ها دو تا نویسنده نوستالژیک هستند. مرتبا در حال صحبت از گذشته هستند که برای آن دلتنگ‌اند. به همین جهت محمدرضا سعدی می‌آید تا اولا در غربت نمیرد و دوم این که به یاد گذشته تاریخ و ایران و دربند و جگر خوردن و... است، این‌ها هیچ کدام ارتباطی با روشنفکری پیدا نمی‌کنند. مردم دنیا ممکن است نوستالژیک باشند.

اما وقتی روشنفکر نوستالژیک می‌شود، وضعیت متفاوتی دارد.

صنعتی: چه وضعیتی ایجاد می‌شود؟

این رفتارها خواست تمام آدم‌ها به جز روشنفکران که نیست.

صنعتی: یعنی شما می‌خواهید بگویید که متفاوت می‌شود. یعنی به جای این که روشنفکری که به مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمانه خودش به مسائل شخصی خودش فکر می‌کند و به دلتنگی‌ها و عشق و علاقه خودش می‌پردازد.

این جای بحث دارد که آقای فرمان‌آرا می‌گوید من در مقابل این نظریه که می‌گویند نباید به زندگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[redacted]

که می‌گوید واقعیت را باور کن، تبدیل به کسی می‌شود که حالا باید چیزهای دیگری را باور کند. به این جهت است که من فکر می‌کنم در فیلم «یک بوس کوچولو»، فرمان‌آرا به ذهنیت ایرانی بازمی‌گردد که در آن فردیت در حال انکار شدن است. یکی از مشخصات مدرنیته و نه غرب، این است. ما باید این دو را از هم جدا کنیم، چون ما این‌ها را به هم گره زده‌ایم و بعد هم با حمله کردن به یکی دیگری را نفی می‌کنیم. با حمله به غرب، علم را نفی کردن و یا واقعیت را نفی کردن، درست نیست. ببینید ما در چه جایی زندگی می‌کنیم. این فردگرایی نیست و فردیت است. یعنی این که به هر حال دنیای مدرن دنیایی است که فرد در آن متولد شده. فردیت معنی خودخواهی و خودشیفتگی نمی‌دهد. به این معنی است که من و شما به استعدادها، توانایی‌ها و خصوصیات فردی خودمان آگاه می‌شویم و در جامعه تبدیل به آدم‌های مستقلی می‌شویم که حقوقی داریم. بله در جامعه پیشامدرن و در جامعه سنتی چنین فردیتی وجود نداشت، وقتی این فردیت متولد می‌شود، آن موقع هر کس یک بعد اجتماعی خواهد داشت و یک زندگی خصوصی خواهد داشت.

و این‌ها از هم تفکیک می‌شود.

صنعتی: حتما می‌شوند، اما تکلیف فرمان‌آرا در این جا مشخص نیست که آیا دارد با یک ذهنیت مدرن فیلم می‌سازد یا با یک ذهنیت پیشامدرن خیلی ایرانی، می‌گوید ممکن نیست چنین فردی وجود داشته باشد و ما وارد زندگی خصوصی یک کسی مثل نویسنده می‌شویم. البته جامعه ایران ممکن است چنین کاری انجام بدهد، ولی جامعه ایرانی یک جامعه سنتی است و این جزء خصوصیاتش است. اما جامعه ایران در حال تحول است، لااقل ادعایش این است که می‌خواهد تغییر کند، می‌خواهد پیشرفت کند. یک بخش از این جامعه نمی‌خواهد پیشرفت کند. می‌گوید ما باید بمانیم و همان‌گونه که هستیم باشیم و اصلا به گذشته دور برگردیم. من فکر می‌کنم قسمت اعظم جامعه که یک مقدار به‌هوش است، می‌خواهد پیشرفت کند و زندگی‌اش بهتر باشد. می‌خواهد در زندگی شاد باشد. در این جا ما با چنین جامعه‌ای مواجه هستیم، ولی فیلم ممکن است به من این اجازه را ندهد. یعنی یک قهرمان اصلی به نام شبلی درست می‌شود که بلافاصله مرا به یاد شبلی عارف می‌اندازد. یعنی از آن به بعد باید فکر کنم که دارم با یک ذهنیت عرفانی روبرو می‌شوم که در آن ذهنیت عرفانی در غالب موارد زندگی نقض می‌شود. واقعیت این است که عرفان زیباست، اما در این که زندگی زمینی را نفی می‌کند، هیچ شکی نیست. در این که ممکن است فعالیت‌های روزمره را پوچ بداند و ایده‌آل‌ها را در چیز دیگری ببیند، هم شکی نیست.

این درست است که ذهن عرفانی دارد و کمی هم شخصیتش این طوری است، اما یک کمی هم به

گویم این بیماری است که باعث شده دچار توهم بشود. یا ترس از بیماری. خودش می‌گوید ترس، چون دکتر گفته داری این‌ها را فراموش می‌کنی، من آمدم فراموش نکنم.

صنعتی: بله. ولی ضمنا چیزهایی می‌بیند، پارچه سیاه روی درخت می‌بیند، صداهایی می‌شنود.

یک ذهنیت متافیزیکی پیدا می‌کند.

صنعتی: بله، در طول آن می‌بینید که محمدرضا سعدی

روشنفکر کاری داشته باشیم، انتقاد دارم. می‌گوید روشنفکر نمی‌تواند در ایران روشنفکر باشد و زندگی شخصی‌اش یک شکل دیگری داشته باشد.

این جاست که می‌گوید ما باید با زندگی شخصی روشنفکر هم کار داشته باشیم و نمی‌توانیم زندگی شخصی را جدا کنیم و وقتی در ایران است، زندگی شخصی‌اش هم باید در این جامعه باشد و در مورد آن قضاوت شود و در این فیلم هم همین است. یعنی آن آدم می‌گوید که نمی‌تواند روشنفکری ایرانی باشد و زندگی شخصی‌اش طور دیگری باشد.

صنعتی: من فکر می‌کنم و به همین جهت هم گفتم با این که از این سه فیلم به عنوان تریلوژی صحبت می‌شود، ولی از فیلم اول به فیلم سوم می‌رسیم، تفاوت‌های بارزی وجود دارد که یکی از آن‌ها هم این است که در فیلم سوم به شدت، فکر ایرانی معاصر حاکم می‌شود؛ با همه آن شعارها و با تمامی آن ذهنیت عرفانی تقدیرگرایش، یعنی حتی محمدرضا سعدی که برمی‌گردد و در ابتدای فیلم به شبلی می‌گوید باور کن، یعنی آن چیزی را که باید باور کنی، واقعیت است. اما خودش یک دفعه وارد یک سری چیزهای رویایی و توهم می‌شود که اصلا جزء شخصیتش نیست. در فیلم گفته می‌شود او دچار آلزایمر شده، یعنی این که اگر من آلزایمر را با شخصیت سعدی پیوند بدهم، باید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اجتماع توجه دارد و از عرفان فاصله گرفته.

صنعتی: من فکر می‌کنم شاید فرمان‌آرا دانسته یا ناخودآگاه کاری را کرده که فکر می‌کنم در این قسمتش کمی اجبار داشته. چون می‌خواست به سبب نزدیکی به سعدی، نام سعدی را انتخاب کند. بله ما شعرا و نویسندگانی داریم مانند سعدی و حافظ که به عنوان رند می‌شناسیمشان. اتفاقا در فرهنگ عرفانی به کسی رند گفته می‌شود که اهل حساب و زندگی کنونی است و پایش روی زمین است. از زندگی، از جهانی که خدا آفریده، از تمام نعمات لذت می‌برد و مثل شبلی، حلاج یا رابعه یا عقب‌تر از آن مثل مانی و مانویت تمامی ابعاد زندگی را نفی نمی‌کند. نه حافظ چنین می‌کند و نه سعدی.

یعنی فیلم در این‌جا دچار یک پارادوکس است؟

صنعتی: شاید تناقض.

من فکر می‌کنم تناقض نیست و یک انتخاب است. این اتفاق هم به این شکل است که ناچار بخشی از گذشته را می‌آورد. یعنی نامی از شبلی دارد، اما در مواجهه با زندگی امروز به واقعیت تن داده. مثلا وقتی ساعت پنج صبح دختر به او زنگ می‌زند می‌گوید این یکی از ده دختری است که دنبال نوه من است.

صنعتی: به ناچار هر چقدر داریوش شایگان بخواهد در فرهنگ هندی غرق شود، به هر حال داریوش شایگان است که در آلمان زندگی کرده. داریوش شایگانی است که با جلوه‌های مختلف مدرنیته سروکار دارد و داریوش شایگانی است که به هر حال طی سی چهل سالی که از آسیا در برابر غرب می‌گذرد تا سخنرانی‌های جدید، می‌بینیم خیلی با واقعیت سروکار پیداکرده. خیلی از باورهای گذشته را نقد می‌کند. همه ما با این که به شدت در این فرهنگ سنتی عرفانی غرق هستیم، اما به هر حال چون در دنیا فاصله‌ها کم شده و دنیای رسانه‌ای و اطلاعاتی ما را با اطلاعات جدید بمباران می‌کند، به هر حال باید این واقعیت را بپذیریم. به این جهت است که شبلی ما در این فیلم، شبلی چند قرن پیش نیست. شبلی‌ای است که نوه‌اش دختربازی هم می‌کند، نوه‌اش کتاب خانم کوبلراس را هم می‌خواند و با بقیه جلوه‌های مدرنیته هم سروکار دارد.

حتی نوع پوشش و سبک زندگی خودش.

صنعتی: بله. شبلی ما کت‌وشلوار می‌پوشد، سوار بنز می‌شود، چیزی که یک زمانی تحت عنوان دوگانگی فرهنگی در مورد ما ایرانی‌ها عنوان می‌شد، به حدی که ممکن بود فرنگی‌ها بگویند ما دچار بیماری هستیم. بله ما یک جامعه سنتی هستیم که می‌خواهیم متحول شویم. همانگونه که اروپایی‌ها و غربی‌ها در قرن چهارده یا پانزده و شانزده شروع به تحول کردند. اصلا این نوع تفکر که می‌گوییم ما از قدیم این طوری بودیم، خوب غربی‌ها هم همین‌طور بودند. البته من در مقدمه‌ای که در مورد مرگ نوشتم که در ارغنون منتشر شد، قصدم این بود که نشان بدهم از زمان هومر تا قرن پانزده آن‌ها هم مرگ‌اندیش بودند. آن‌ها هم همانگونه فکر می‌کردند. مگر قرون وسطی چه طور بود؟ اما تصمیم گرفتند این هویتی را که ما این قدر به آن چسبیده‌ایم، متحول کنند و این معنی ویرانگری و تخریب نداشت. این به معنی رشد بود، یعنی باید نویسندگان خلاق یا هنرمندان خلاق و تحلیلگران اجتماعی‌مان این مساله را درک کنند که کم‌کم هویت ایستا را کنار بگذارند و فکر نکنند که اگر تغییر کنند، نابود می‌شوند. ما مرتبا هر چیزی را تغیر می‌دهیم. شما سعی می‌کنید روزنامه‌تان هر روز بهتر شود. تغییر به معنای نابودی نیست و چرا این طرز تفکر را القاء کنیم. به صحبتم باز می‌گردم، در آن جا می‌خواستم بگویم که غرب و شرق یک روزی مثل هم بودند. الآن آن چیزی که غرب را تغییر داده، مدرنیته است، یک نوع تفکر جدیدی است که تکیه‌اش بر واقعیت و بر منطق است و چیز بدی هم نیست. این که من مرتب بیایم عقل و منطق و واقعیت را انکار کنم و بعد عمل خودم را هم ستایش کنم، ممکن است در زمان مغولان که واقعیت چیزی جز رنج و درد و بدبختی و مرگ نبود، راه‌حل و گریز بوده باشد، اما الآن چه؟ این فیلم به یک نوع تفکر عرفانی و بخشی از عرفان می‌رسد و نه عرفان رندی که به زندگی هم توجه دارد و تحرک دارد، بلکه به جایی می‌رسد که شبلی شکرهایش را هم می‌دهد که برود. می‌گوید من همه تلخی هستم. یعنی به یک جایی می‌رسیم که دو تا نویسنده داریم که متوقف می‌شوند. حتی قبل از این که بمیرند، متوقف می‌شوند.

شما در جایی به داریوش شایگان اشاره کردید.

صنعتی: بله درباره این فیلم مساله اول مساله هویتی است که با یک نوع نوستالژی طرح می‌شود، اسمش را می‌توانیم میل بازگشت بگذاریم؛ میل بازگشت به خود و جست‌وجوی خویش که از دهه‌های پنجاه و شصت بعد از جنگ جهانی در اروپا به وجود آمد و همزمان با آن هم تعدادی از روشنفکران ایرانی که در اروپا بودند، مثل احسان نراقی و داریوش شایگان و یا حتی دکتر شریعتی مبلغ آن طرز تفکر بازگشت به خود شدند و معنایش این بود که به گذشته بازگردیم. بازگشت به خویش بازگشت به گذشته بود. خود ما با گذشته یکی شد. در حالی که می‌تواند تحول پیدا کند و بازگشت به خویش بازگشت به گذشته نباشد.

صنعتی: الآن دیگر آن بازگشت به خویش موضوع روز نیست و ما می‌دانیم که بسیاری از کسانی هم که از ایران رفتند و فرهنگ ایرانی را رواج می‌دهند و در دانشگاه‌های آن‌ها تدریس کردند، کتاب‌هایشان را به زبان دیگری می‌نویسند و نه با زبان پارسی که با تمام شیرینی‌اش، زبان مهجوری است.

شما در بحث بازگشت به خویش بازگشت به گذشته را نفی می‌کنید، آیا این به نفی تاریخ نمی‌انجامد؟

صنعتی: نه حالا توضیح می‌دهم. مساله دیگر در این فیلم که شاید به مناسبت سن خود بهمن فرمان‌آرا باشد، یعنی آنچه طی این سه فیلم می‌بینیم، نگرانی‌های شخصی او درباره مرگ است، اما من به عنوان پژوهشگر مساله مرگ اینگونه می‌بینم که فرمان‌آرا اتفاقا هنرمند و سینماگری است که از بطن این جامعه حرف می‌زند، جامعه‌ای که مرگ‌اندیش است، جامعه‌ای که با فرهنگ مرگ زندگی می‌کند و این فرهنگ مرگ هم خصوصیاتی دارد. یکی از این خصوصیات بازگشت به گذشته است. من وقتی با مرگ روبرو می‌شوم، می‌خواهم به گذشته بازگردم، به تولد بازگردم. همان بحثی که درباره اخوان ثالث داشتم و در تحلیلی گفتم که اخوان با زمان درگیری دارد. تمام عناوین شعرهایش، ۸۰ درصد آن‌ها مربوط به زمان است و بعد درگیر زندگی و مرگ است و کاری هم که انجام می‌دهد، این است که به اسطوره‌ها و زندگی گذشته باز می‌گردد، همانگونه که بیضایی این کار را انجام می‌دهد. همان طور که بهمن فرمان‌آرا در این جا این کار را کرده و به گذشته باز می‌گردد. البته که من باید تاریخم را نگاه دارم و نباید آن را دور بریزم، اما قرار هم نیست زندگی من شبیه زندگی کورش باشد یا زندگی من شبیه زندگی شبلی و سعدی باشد. من آدم قرن بیست و یکم هستم. جوان ما مال سال‌های آینده است، ما حق نداریم به عنوان روشنفکر افراد را مرعوب کنیم که شما باید با ما درجا بزنید، در غیر این صورت خائن خواهید بود. گاهی اوقات این جنبه از فیلم به ما اجازه نمی‌دهد که فکر کنیم بی‌طرفانه بوده است. فیلم موضع دارد، همان طور که اشاره کردم از انتخاب اسامی و از انتخاب آدم‌هایی که مردم مصداق‌هایشان را می‌شناسند و با آن‌ها آشنا هستند و مصداق‌های خاص هم هستند و نه مصداق عام. نمی‌خواهم بگویم این نماینده روشنفکری است، خیر این نماینده خودش است. نماینده یک موج خاص نیست. یعنی من نمی‌توانم افراد زیادی را که شبیه گلستان باشند، پیدا کنم.

چیز دیگری که در فیلم به نظرم می‌رسد و جای صحبت دارد، نامهربانی فیلم با نسلی از متخصص‌ها یا روشنفکران و طبقه فرهیخته است.

فیلم مهربان نیست یا محیط مهربان نیست و فیلم آن را نشان می‌دهد؟

صنعتی: اگر اینگونه باشد، یعنی این فیلم جامعه‌ای را توصیف می‌کند که با بخش مدرن خودش خصومت دارد، این خیلی مثبت است.

و این خصومت باعث بروز نوعی رفتار می‌شود.

صنعتی: بله، طبعا. اما از آن جایی که فرمان‌آرا این اسامی خاص را انتخاب می‌کند و نشانی‌های خاصی به ما می‌دهد، آن موقع آدم ناگزیر فکر می‌کند این‌ها لزوما بازتاب آیینه زمانه‌اش نیست، بلکه بخشی از آن موضعگیری شخصی خودش است.