گفتگو با کیانوش عیاری

سینما: همسویی عقل و عاطفه

■ اولین سؤال ما دربارهٔ جوایز متعددی است که این روزها در جشنواره‌های مختلف به‌فیلم‌های ایرانی داده می‌شود. ضمن خوشحالی از این امر، می‌خواهیم نظر شما را دربارهٔ تأثیری که این جوایز بر سینماگران ما و بر سینمای امروز ایران می‌گذارد بدانیم.

□ بدیهی‌ترین و قابل انتظارترین جواب که درواقع باید بازتاب احساس من باشد ابراز شادمانی است. امّا در پس این رضایت تردیدهایی نیز موج می‌زند که حاکی از رشد جریانی فریبنده و افزایش تبی کاذب است و راستش به‌هیچ قیمتی موافق نیستم به بهانهٔ چنین سرمایه گذاری تبلیغاتی ارزشمندی در عرصهٔ بین‌المللی، افکار عمومی تماشاگران در حال رشد ما به‌بیراهه هدایت شوند.

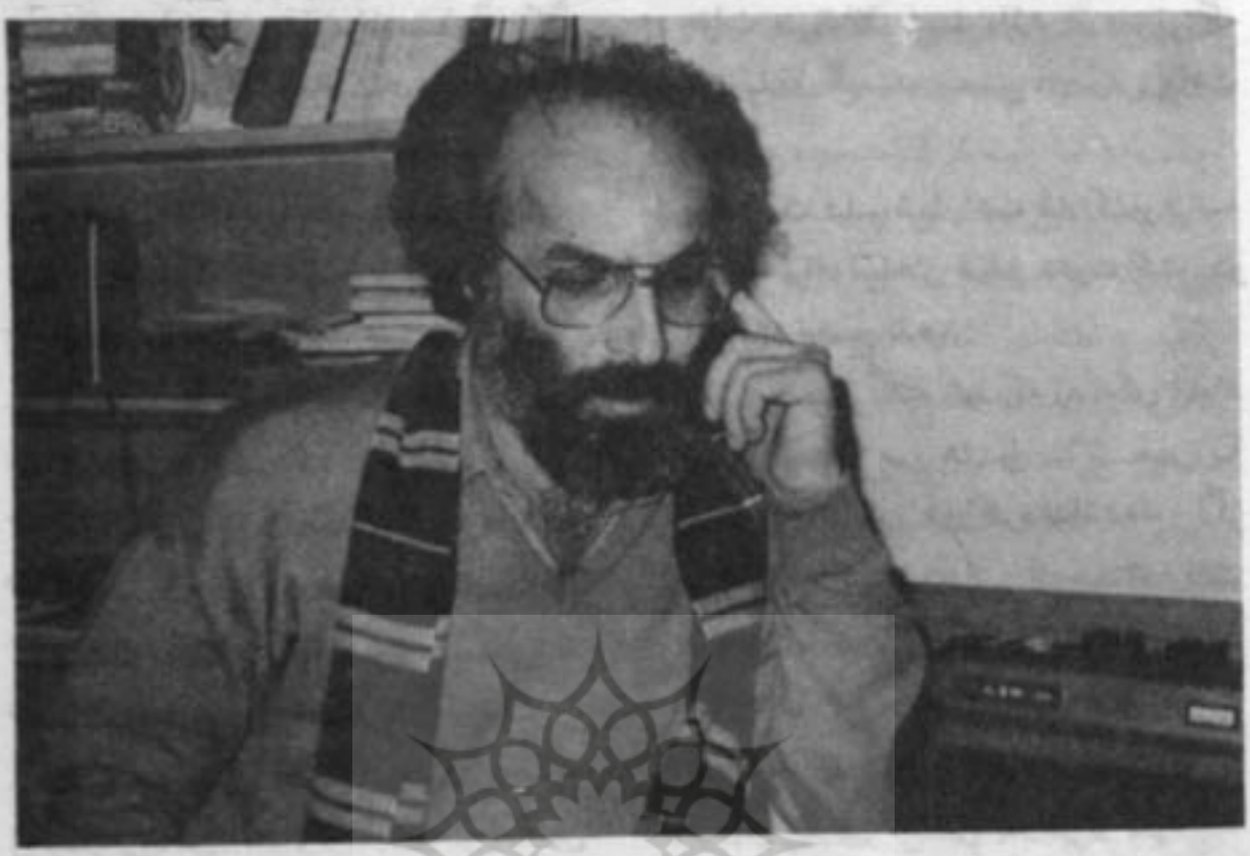
■ ممکن است دربارهٔ تأثیر این جوایز صحبت کنید. این سؤال را از این نظر می‌پرسیم که ما هنوز با سیل فیلمهای ملودرام روبرو هستیم، یکی دو فیلم جدی مطرح شده در ایران و در جشنواره‌های خارجی آیا می‌تواند در کل تأثیرگذار باشند؟

□ ابتداء از تأثیر بین‌المللی جوایز فوق برایتان بگویم که پاره‌ای از کشورها در طی چند ماه گذشته خواهان برگزاری

نمایشواره فیلمهای ایرانی چه به‌صورت مستقل و چه در شکل مرور بر سینمای ایران در جوار جشنواره‌های خود بوده‌اند. از جمله فرانسه، ایتالیا، هلند، بلژیک، کانادا، برزیل و چند کشور دیگر که از اسامی دقیق آنها بی‌اطلاع هستم. توجه ناگهانی غرب به‌پدیده‌ای به‌نام سینمای ایران اتفاق کوچک و کم‌اهمیتی نیست و صد البته دامن‌زدن به‌این توجه و به‌تعبیری حفظ و افزایش چنین ارزشی به‌سعهٔ‌صدر بیشتر مسؤولان نیاز دارد که البته شاهدش هم بوده‌ایم به‌ویژه آنکه سینمای ایران استعداد و آمادگی آنرا دارد که ظرف یکی‌دو سه سال آینده در ردیف پویاترین و پرخون‌ترین سینماهای جهان قرار گیرد. در چنین صورتی غرب، سینمای ایران را محدود و منحصر به‌یکی دو ستارهٔ مقطعی ندانسته و در تعقیب وقایع آن نگاهی کنجکاو، دقیق و شکیبا خواهد داشت، لازم است بار دیگر تکرار کنم که علاقه‌ای به‌هیاهوی کاذب پیرامون فیلم‌های ایرانی ندارم و اگر در آینده، سینمای ایران فراتر از ارزشهای واقعی و اصیل خود طرح و تبلیغ شود باید در انتظار سقوط اجتناب‌ناپذیرش نیز باشیم و امّا بازتاب داخلی این جوایز فعلاً در حد جدی‌تر پنداشتن سینمای ایران توسط ایرانی‌هاست که باید هوشیارانه بکوشیم این فرصت طلایی را به‌نقطهٔ عطفی برای ایجاد یک شوک یا تکان در ذائقهٔ تماشاگران تبدیل کنیم. در چنین حالتی موفقیت‌های فعلی خنثی نخواهند بود. و امّا دربارهٔ حضور سیل فیلم‌های ملودرام باید اضافه کنم در غرب و شرق نیز اوضاع به‌همین منوال است. چند فیلم برگزیده و جدی هر کشور به‌سویی می‌روند و خیل فیلمهای ملودرام و یا سادیستیک به‌سویی دیگر. متأسفانه این بی‌عدالتی فرهنگی تنها در قلمرو ایران خیمه نزده، مسأله جهان‌گیر است. سوای ملودرام و خشونت و حتی لمپنیزم من از جریان خطرناکتری در هراس هستم، از دزدان با چراغ، از فیلم‌های به‌اصطلاح سیاسی و اجتماعی کاذب و انحرافی.

■ فیلم‌های روشنفکرانه هم در این زمره است؟

□ فیلم‌های روشنفکرانهٔ تجریدی تماشاگر چندانی ندارد، ضمن اینکه من هم مخالف چنین تجربیاتی در عرصهٔ هنر نیستم. اگرچه فیلمی مانند «دونده» باب‌طبع من نیست امّا وقتی در یک عصر جمعه می‌بینم نیمی از تماشاگران موجود در سینما عصر جدید نه‌تنها از این فیلم خسته نشده بلکه با آن ارتباط هم برقرار می‌کنند بسیار لذت برده و امیدوار می‌شوم. پس باید پذیرفت که لزوم تجربهٔ سینمای



ضد قصهٔ دونده بسیار فراتر از سلیقهٔ شخصی من قرار می‌گیرد. به گفتهٔ یکی از کارگردانان بسیار خوب ایرانی، تماشاگران دوست دارند بعد از خروج از سینما بتوانند قصهٔ فیلم را ولو در دو خط برای دوستشان تعریف کنند.

این پندار به گمان من درست است، امّا درست‌تر آن است که به‌بهانهٔ چنین نظری نباید مانع از ساخته‌شدن فیلم تجربی و یا آوانگارد در سینمای ایران شد. سینما تابع قانونمندی‌های ذاتی خود است و اقتصاد هم شق حیاتی آن است. کمک‌های بلاعوض دولت هرگز ضامن بقاء سینمای اصولی نبوده و در آینده نیز نخواهد بود. سینما باید به‌مدد توان بالقوهٔ خود که بخشی از آن جذابیت است با تماشاگر ارتباط برقرار کرده و لاجرم خود را سرپا نگه دارد.

■ با توجه به‌تجربیاتی که امروزه در دنیا انجام می‌گیرد، فکر نمی‌کنید بخش بزرگی از سینمای ما باید تجربی باشد؟

□ اگر منظور از سینمای تجربی آن نوع سینمایی است که دایماً در حال برانداختن و متلاشی کردن قواعد شناخته‌شده درام بوده و همواره می‌کوشد شیوه‌های بیانی نوین را بیازماید، جواب منفی خواهد بود. زیرا با توجه به‌سطح فرهنگی تماشاگران که تحمل چنین

تحولاتی را ندارند می‌توان دست به کار بهتری زد و بدون خجالت در سینماها را بست و عطایش را به‌لقایش بخشید. امّا اگر هدف از تجربه در سینما، بازیابی روحیهٔ جسارت و جستجو و پویش باشد در اینصورت جواب مثبت است.

■ چه چیزی توجه غربی‌ها را نسبت به‌فیلم‌های ما جلب کرده، می‌دانیم که آنها تکنیک را بهتر از ما به کار می‌گیرند. آیا این پیام و حرف فیلم‌های ایرانی است که کانون توجه شده و آیا اساساً سینمایی که به‌جشنواره‌ها می‌رود سینمای پیام است؟

□ پشتوانه اصلی برای آثار هنری و خلاقه جوهر و شعور است. تکنیک را به‌دلیل اکتسابی بودن به‌هرحال می‌توان با آموزش، مطالعه، امکانات و تجربه تا حدی فرا گرفت امّا حرف اصلی را جوهر مسلح به‌شعور می‌زند و شکی نیست که در این بین پیام لعنتی هم حضور خواهد داشت. حقیقتش را بخواهید من هرگز نتوانسته‌ام پیام را به‌طور مستقل و روشن الگوی کار و فکر خود قرار بدهم و بدتر آنکه از پیام قابل‌تعریف و تفکیک همانقدر نفرت دارم که دراکولا از سیر و صلیب دارد و... و نکتهٔ مهم این است که مگر می‌شود مسایل پیرامون را و مشاهدات را و واقعیت‌ها را تحریف و مخدوش نکرد و پیام هم نداشت؟ البته جواب می‌تواند مثبت باشد در صورتی که آن حلقهٔ گمشده یعنی، جوهر، یافت نشود.

■ موفقیت فیلم شما باعث شد کشور فرانسه از شما برای ساختن فیلم دعوت کند. در این‌زمینه توضیح بدهید.

□ بهتر است گفته شود که زمینه‌ای ایجاد شده و بس و من هنوز با شخص یا کمپانی خاصی مذاکره نداشته‌ام. اگر صحبت‌های مقدماتی از حد تعارفات سنتی پا را فراتر بگذارند قطعاً می‌تواند برای خانوادهٔ سینمای ایران قابل اهمیت باشد. امّا راستش را بخواهید دوست ندارم از این طریق دستی به‌سر و گوشمان کشیده و نوازشی ارزانیمان بکنند و بگویند به‌یک کارگردان جهان‌سومی امکان فیلم‌ساختن داده‌ایم.

■ امکان نمایش فیلم‌های ایرانی در خارج از کشور تا چه میزان است؟

□ ظاهراً موفقیت در یک جشنوارهٔ بین‌المللی می‌تواند باعث فروش فیلم بشود. کما اینکه چنین فرصتی متوجه آنسوی آتش شده و صرفنظر از فروش آن به‌شبکه‌های تلویزیونی، قرار است اوایل سال جدید میلادی از سینماهای فرانسه نیز نمایش داده شود. امّا چنین امکانی هرگز عمومیت نداشته و قاعده نیست. بنابراین نباید چشم به‌جشنواره‌ها داشت تا

شاید راهگشای فروش یک فیلم ایرانی بشوند. اصولاً رشد کردن بر اساس ذائقهٔ جشنواره‌ها بیمارگونه بوده و اغلب به‌سینمایی تصنعی و نمایشی ختم می‌شود. در تعارض با این حرف‌ها اجازه بدهید به‌نکته‌ای اشاره کنم. چندی پیش یکی از دوستان مطلع در بنیاد سینمایی فارابی می‌گفت تا فیلمی پشتوانهٔ پخش جهانی نداشته باشد امکان دریافت جوایز اصلی جشنواره‌های بزرگ را نخواهد داشت.

با توجه به‌مشکلات عدیده‌ای که فیلمهای ایرانی دارند نمی‌دانم چگونه می‌توان برایشان پخش جهانی که نه، پخش منطقه‌ای و خاورمیانه‌ای و یا آفریقایی متصوّر شد. البته اخیراً مسؤولین اقدام به‌شرکت دادن فیلم‌های ایرانی در بازار فیلم جشنواره‌ها کرده‌اند که امیدوارم تلاش دلسوزانهٔ این دوستان نتیجه‌بخش باشد.

■ **چه تحوّلی را برای سینمای ایران آرزو می‌کنید؟**

□ آرزوی موفقیت.

■ **این موفقیت باید به‌چه شکلی باشد تا سینمای ایران از حالت رکود خارج بشود؟**

□ باید باور داشت که مهمترین وظیفهٔ سینما و اساساً هنر برانگیختن تفکر است امّا می‌بینیم همین واژهٔ تفکر به‌اشکال گوناگون تعبیر و تفسیر می‌شود. آن عده که سختگیر هستند علاقهٔ چندانی به‌حفظ و جلب تماشاگر ندارند و حتی گاه عنوان می‌کنند برای ما اقلیّت روشنفکر و آگاه کافی است. امّا متأسفانه این روش عجولانه غالباً منتج از طرز تفکری است که می‌خواهد به‌سرعت شاهد تنویر افکار تماشاگران بوده و اثرات آنی پیام را در جامعه ببیند. تصور افراطی در این مقوله به‌طور طبیعی زمینه‌ساز نادیده گرفته‌شدن قدرت جادویی سینما خواهد بود.

برانگیختن تفکر به‌سبک و سیاق جان فورد، هاکز، کوروساوا، تروفو، بونوئل و صدها مورد مشابه دیگر مشروع‌ترین نوع ایجاد ارتباط با تماشاگر است. به‌ظاهر تأثیرگذاری از این راه محسوس نخواهد بود امّا هر آنچه که هست با تمام قوا به‌قلب و مغز تماشاگر راه یافته و گاه برای همیشه همانجا جا خوش می‌کند.

سینمای ما تا ارتباط صحیح و اصولی با تماشاگر برقرار نسازد سینمای موفقی نیست. از یک‌سو، استفادهٔ بیشرمانه از نقاط ضعف فرهنگی و روح ضربه‌پذیر و خاصیت خشونت‌طلبی تماشاگر و از سوی دیگر عرضهٔ ارزان‌ترین مطاع، یعنی شعارهای سیاسی روز درواقع همان حلقهٔ محاصرهٔ خطرناکی است که باعث سردرگمی تماشاگر می‌شود. تماشاگران

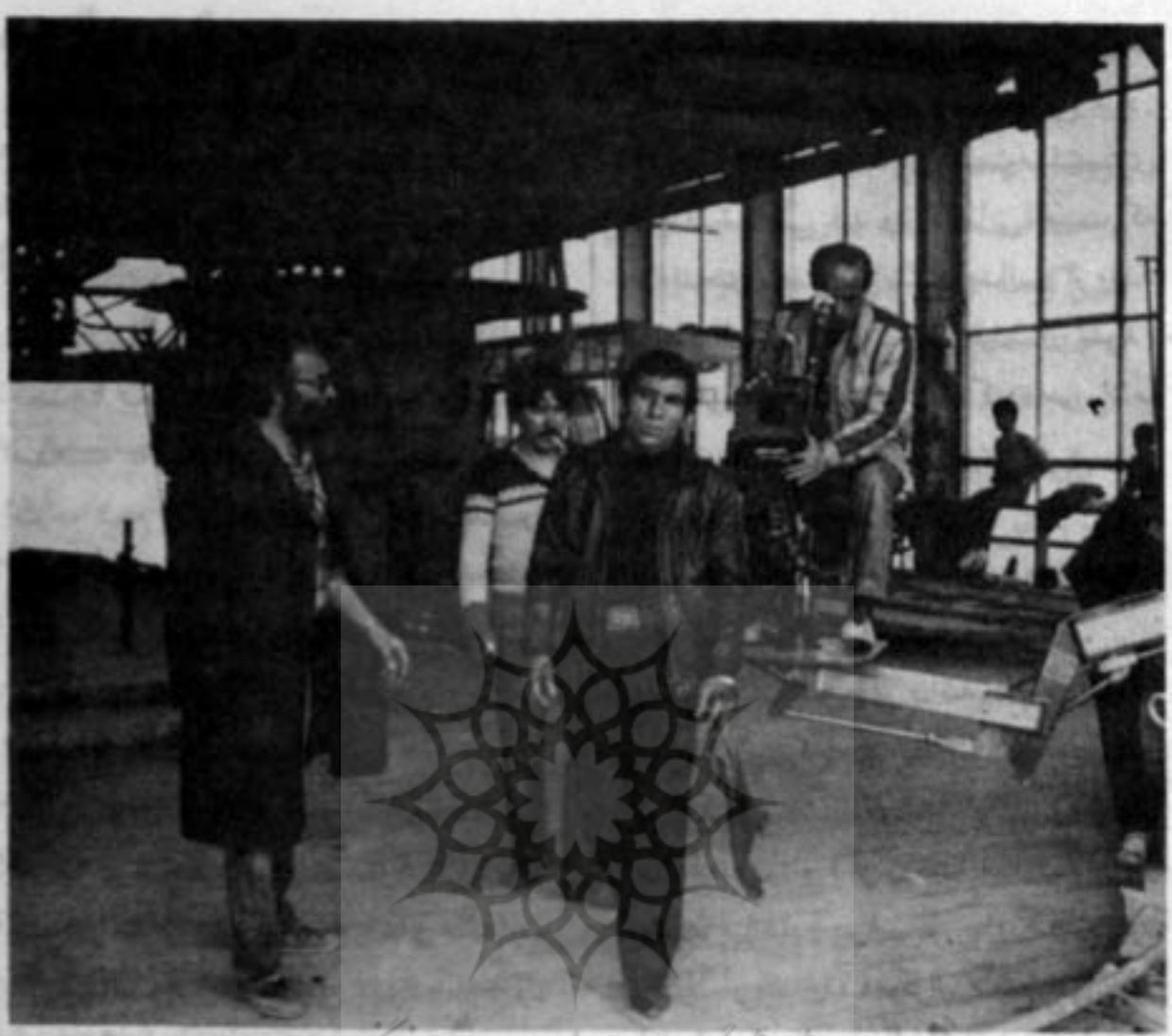
گروه اوّل گاه از خوش‌رقصی بی‌حد و حصر سازندگان فیلم غافلگیر شده و عقب می‌مانند. اگر از اشک و ناله و ناگواری و خون و جنازه به‌ستوه آمده‌اند در مقابل دعوت پرزرق و برق فیلمسازان به‌ناچار تسلیم شده و بار دیگر به‌ضیافتی کشانیده می‌شوند که بیشتر از ظرفیت روحی‌شان تدارک گریه و خشونت شده و تماشاگر گروه دوم نیز که بیشترین قلمرو آن قشر دانشجو، محصل و طبقات میانی جامعه (از نظر فرهنگی) است با لمس نارسایی‌های اجتماعی به‌دیدن فیلمی می‌روند که قرار است صدای حال آنان باشد. ناگاه با فیلمی برخورد می‌کنند که فراتر و بلندتر از فریاد آنها فریاد می‌کشد. براساس یک غریزه، تماشاگر با خیال راحت سکان را می‌سپارد به‌این جریان به‌اصطلاح فرهنگی معترض و خود با رضایت می‌رود دنبال کار و زندگیش.

فیلمسازان با شعور و متعهد و راست‌گو برای مقابله و یا عرض اندام در برابر چنین جریاناتی باید خود را مسلح به‌سواد و تحقیق، دقت و مشاورت و واقع‌بینی کنند. باید به‌عقلایی‌ترین و مشروع‌ترین شکل ممکن از نیاز روحی و میزان آگاهی تماشاگران سرتاسر ایران بهره بگیرند. نکتهٔ دیگر اینکه در چنین شرایطی گرایش به‌سمت سینمای آبستره و انتزاعی، خزیدن به‌سمت برج عاج است. بعید می‌دانم آیندگان هم قدر این‌قبیل فیلم‌ها را بدانند. این نوع فیلمسازی مثل ساختن بنایی می‌باشد که قرار است دو قرن دیگر جزو آثار تاریخی بشود.

■ در مورد نقدنویسی در ایران، آیا فکر می‌کنید در ده ساله اخیر جریان نقدنویسی موفقیت‌هایی داشته است؟

□ چندی پیش دوستی از یک منتقد نقل‌قول می‌کرد که دلیل بحران نقدنویسی در ایران آن است که برای منتقدشدن کنکوری وجود ندارد. اگرچه مولای درز این نظر می‌رود امّا ریشه در واقعیت‌هایی دارد که در ماهیت نقدنویسی کشورمان همواره شاهدش بوده‌ایم.

تا جایی که من دانسته‌ام شرط نقد خوب تنها در دوست‌داشتن صادقانه سینما و امانت‌داری نیست. هر دو لازم هستند امّا قدرت تحلیل و مطالعه و احاطه به‌تاریخ سینما و سبک‌های سینما و رویدادهای سینما و شناخت ویژگیهای شرایط اجتماعی و سیاسی خاصی که تولید فیلم مورد نقد را باعث شده از جمله شرایط نقدنویسی دربارهٔ فیلم هستند که تازه تمام این امتیازات بدون شرافت به‌صنار هم نمی‌ارزد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ **می‌دانیم که شما از سینمای آزاد به‌سینمای حرفه‌ای آمده‌اید. چه تحولی در این فاصله روی داده که شما آمادگی برای حضور در سینمای حرفه‌ای را پیدا کردید؟ به‌این دلیل این سؤال را می‌پرسم که پس از دیدن «شبح کژدم» احساس کردم چیزی بین سینمای آماتور و حرفه‌ای است.**

□ فیلم مهجور شبح کژدم را شخصاً به‌تمام فیلم‌های هشت و شانزده و سی و پنج میلیمتری که ساخته‌ام ترجیح می‌دهم. زیرا ویژگی را که شما به‌آن اشاره کردید امتیاز می‌دانم. در فیلم «تئورهٔ دیو» (اولین فیلم سینمایی من) صحنه‌ای هست که پیرزن به‌سر چاهی که شوهر پیرش در حال لایروبی آن است آمده و ضمن نکوهش او به‌خاطر فراموش کردن خانه و زندگی، دکمهٔ پیراهنش را می‌دوزد. این صحنهٔ رمانس و به‌نحوی هشداردهنده، زمینه‌ساز فاجعه‌ای است که در صحنهٔ بعد شاهدش

می‌شویم. چهار سال قبل از ساختن تنورهٔ دیو در ورسیون‌های اولیهٔ سناریوی آن که بسیار متفاوت با شکل نهایی‌اش بود صحنه‌ای داشتم که پیرمرد با ترشرویی و در حال بد و بیراه گفتن، دست آسیب‌دیدهٔ همسرش را پانسمان می‌کند. بعدها یک دوست مرا متوجه این دو صحنه به‌ظاهر بی‌شباهت به‌هم کرد. متوجه شدم رمزی ظریف این دو صحنه را به‌هم پیوند داده، رمزی که آنسوی آتش هشت میلیمتری را به‌آنسوی آتش سینمایی، و زندگی سراسر تصویر مرا به‌شیح کژدم. خنده‌دار خواهد بود اگر بگویم برای من «در آغاز تصویر بود».

■ **آیا در شخصیت فیلمساز آماتوری که می‌خواهد پا به‌دنیای حرفه‌ای بگذارد، ارزشهای زیبایی‌شناسی نیز دچار تحول می‌شود؟**

□ فعالیت مُستمر فیلمسازی آماتوری را در سینمای آزاد آغاز کردم. انجمنی که بی‌شک و به‌گواه یادگارها و مدارک، یکی از پویاترین و درخشان‌ترین حرکت‌های فیلمسازی آماتوری جهان بود. به‌دلیل همین اهمیت، عفریت بوروکراسی و لاجرم سانسور گریبان این جنبش را گرفت. کوشش می‌شد سلیقهٔ داوران جشنواره‌ها ملکهٔ ذهنمان شود و بدتر اینکه از طریق فولکلور به‌دنیا نگاه کنیم. به‌نظر می‌رسید جسارت و حتی تهور ما می‌رفت که اسیر چنین قید و بندهایی شود. حداقل انتظار از کادر هشت‌میلیمتری دریدن تمامی قید و بندهایی است که به‌نحوی می‌توانند مانع از رشد زیبایی‌شناسی در شخص فیلمساز بشوند. اما عفریت ذکرشده بزک کرده سر راه ما نشست و کوشید با اغواگری این مسیر را از ارزش تهی کند.

■ **از آن زمان تاکنون نگاهتان به‌دنیا عوض شده؟**

□ باید همین‌طور باشد. در آن دوران اکتفاء می‌کردم به‌نمایش ناگواریهای شرایط زیست آدمها. اگر اندوهی بود صادقانه بود و اگر روحیهٔ مبارزه‌طلبی را نشان می‌دادم بر اساس باورهایم بود. اصولاً از محدودهٔ دموکراسی شخصی خودم پا را فراتر نمی‌گذاشتم. برای هر اظهارنظری اجازهٔ رشد می‌دادم. می‌گفتم پایان فیلم باید چنان باشد که هر کسی با بضاعت خود بتواند آنرا تعبیر کند. امّا در شرایط فعلی این چنین دموکرات نیستم. می‌کوشم با سختگیری، از دایرهٔ فکری‌ام عدول نکنم. اولین عارضهٔ چنین طرز تلقی، در خوشبین‌تر شدنم است.

■ **در آنسوی آتش سنیز بین دو برادر ناشی از خوش‌بینی شما است؟**

□ شادی پایانی این خانواده که دور هم

جمع شده‌اند بسیار غم‌انگیز است امّا مایل بوده‌ام آنسویش را نشان بدهم و درواقع جهت گیری کنم.

■ **خلاقیّت یک بازیگر چه نقش تعیین کننده‌ای در کار یک فیلمساز دارد؟**

□ متأسفانه من توان زیادی در باورور کردن استعداد دیگران ندارم.

■ **ولی شما از حسن رضائی در شبح کردم یک بازی عالی گرفتید.**

□ حسن رضائی در زمرهٔ کسانی است که بازیگر به‌دنیا آمده‌اند ولی محیط سطحی و کوته‌فکر سینمای فارسی در قبل از انقلاب او را از هر رشدی بازداشته بود.

■ **آیا روش خاصی در کارکردن با او داشتید؟**

□ ویژگیهای هر بازیگر روشی را به‌من تحمیل می‌کند. حسن رضائی می‌طلبید که در جریان حس و حال صحنه باشد. بعضی بازیگرها کارگردان را وامی‌دارند که به‌جای تشریح روح صحنه صرفاً پیرامون حرکات ظاهری تمرکز کند.

■ **به‌چه دلیل اکثراً از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کنید؟**

□ به‌دلیل گرایشی که در وهلهٔ اوّل به‌فیزیک بازیگر دارم و در این ارتباط اگر شخص مورد نظر با استعداد و با فرهنگ باشد بسیار خوش‌شانس خواهم بود. امّا اساساً شخصیت یا سوابق و شهرت و مهم‌تر فرهنگ بازیگر برایم ملاک انتخاب نیست.

■ **در فیلم آنسوی آتش زنی که شما انتخاب کرده بودید، ایفاگر نقش کسی بود که قادر به‌تکلّم نیست. آیا در این پرسوناژ شما مسأله زنانی ایرانی را در نظر داشتید؟**

□ جواب نومید کننده‌ای برایتان دارم. زیرا روی‌آوری به‌سوی چنین تصمیمی ابداً حساب‌شده نبود. یک آن چشم باز کردم و دیدم که آسیه را لال به‌دنیا آورده‌ام. بعدها وقتی این مسأله را زیر و رو می‌کردم متوجه شدم عارضهٔ لال‌بودن دختر، همراه با معصومیت و ترس ناشی از آن، خلاء و دورخیز مناسبی برای برجسته‌تر کردن زمینهٔ ناشکیبایی او در صحنهٔ پایانی بوده است و اینکه چرا ناگویایی دختر برای همین قیاس دراماتیک انتخاب‌شده نیاز به کشکاش ملالت‌بار اندوخته‌ها، ادراکات، مشاهدات و باورهایم دارد که آن‌هم خارج از حوصلهٔ این نشست است.

■ **استقبال تماشاگران ایرانی از آنسوی آتش در اکران عمومی به‌نحوی بود که شما را راضی کرده باشد؟**

□ هنوز ندانسته‌ام که چرا آنسوی آتش آنقدر بدهنگام و تنها در یک سینما اکران شد و هنوز پی نبرده‌ام چرا برخی از منتقدین به‌جای تحلیل، آنقدر فحش نثار فیلم کردند و هنوز متأسفم که چرا در

زمان نمایش عمومی‌اش در تهران نبودم تا در میان تماشاگران و همراه با نفسشان فیلم را ببینم.

■ **در شکل گیری سینمای ایران تا به‌امروز چه عواملی مؤثر بوده است؟**

□ صلاحیت پاسخ دادن به‌این پرسش را ندارم امّا بگذارید تعبیر قشنگ یکی از مسؤولین را به‌جای هر تحلیلی نقل کنم. این شخص معتقد بود تمام زمینه‌های هنری همچون پیکانی رهاشده از کمان، در حال تکوین و تکمیل است و در این‌بین سینما در نوک این پیکان تیزچنگ سرافرازتر از بقیه قرار دارد.

البته بدیهیاتی از قبیل استعدادهای فردی، تلاش برخی از مسؤولین دلسوز و مهمتر ساختار جامعه در این شکل گیری نباید نادیده گرفته شود.

■ **ابتذال یعنی چه؟**

□ ابتذال هر چه هست بروز و رشدش بسیار پیچیده و مشکل است. برای تحقق آن نخست باید از ارزش‌ها تهی شد، وقایع را تحریف کرد، نگران سرنوشت فرهنگی ملت نبود، جلوتر از نوک دماغ را ندید و اصولاً بی‌هیچ شرم و حیایی روابط انسانی را به‌نمایش گذارد و منطق را فدای اتفاق و حادثه کرد و درنهایت چشم به گیشه دوخت تا مزد و بهرهٔ ابتذال را گرفت. ضمناً نگهبانی ابتذال نیاز به‌خوش رقصی هم دارد!

■ **دیدگاه شما نسبت به‌جشنوارهٔ فجر چیست؟**

□ این جشنواره در مدت حیات کوتاهش چنان جایگاهی در سینمای ایران برای خود باز کرده که دیگر می‌شود ماههای دی و بهمن را ماههای تب سینمای ایران دانست. و امّا دربارهٔ نارسایی و مشکلات موجود در اجرای جشنواره دیگران آنقدر گفته‌اند که دیگر نیازی به‌تکرارشان از سوی من نیست. امّا به‌هرحال به‌خاطر مجموعهٔ تلاشها، برگزارکنندگان صادق این جشنواره را باید ستود.

■ **در بین متون ادبیات معاصر، آیا هیچ قصه یا رمانی نیست که شما علاقمند به‌تصویر کشیدن آن باشید؟**

□ سالها پیش، زمانی که پانزده‌ساله بودم به‌شدّت تحت‌تأثیر فضای غریب «ابن‌بست» صادق هدایت قرار گرفتم و بر اساس آن سناریویی نوشتم که طبعاً نمی‌توانست مصرفی داشته باشد. مدتها بعد به‌سووشون علاقمند شدم؛ حال و هوای دلنشین آن باعث جذب من شده بود. تأثیر این کتاب، نه به‌عنوان یک اثر ادبی که به‌لحاظ فضای برخی از بخش‌هایش، به‌ویژه بخش مربوط به‌مرگ یوسف، مراسم تشییع و سوگواریش مرا چنان مجذوب کرد که بعدها به‌شکلی

دیگر در تنورهٔ دیو قدعلم کرد، و در سالهای اخیر نیز جای خالی سلوچ مرا متوجه خود کرده است.

■ **از فیلمهای مورد علاقه ایرانی و خارجی و فیلمسازان مورد علاقهٔ خود بر ایمان بگویید.**

□ دربارهٔ ایرانی‌ها به‌ناچار اکتفا خواهم کرد به‌ناصر تقوائی و جلال مقدم (صرفاً در زمان فیلمهای فرار از تله و سه ویرانه) و نیمهٔ اوّل باشو غریبهٔ کوچک که به‌شدت تکانم داد. امّا اگر بسیار سختگیر نباشم بلافاصله گروه زیادی نیز در لیست فوق جا می‌گیرند. کسانی که ضمن احترام به‌تلاش و تجاربشان، به کارشان نیز معتقدم. در بین خارجی‌ها نیز سینمای خیلی‌ها را می‌پسندم امّا شاخص‌ترین آنها عبارتند از: جان فورد، هوارد هاکز، هیچکاک، رنه کلر، فرانسوا تروفو، بونوئل، کوروساوا، برگمن، فلینی، باستر کیتون و مارتین اسکورسیزی در رانندهٔ تاکسی. قطعاً کسان دیگری نیز هستند که حافظه‌ام یاری نمی‌دهد تا نامشان را به‌خاطر بیاورم. فیلمهای جدید، عمدتاً به‌دلم نمی‌نشینند. آخرین کار میلوش فورمن را یکماه پیش در پاریس دیدم. فقط لذت بردم و نه بیشتر. چیز زیادی در من به‌یادگار نگذاشت.

■ **در آثار شما عاطفه به‌نحوی قوی به‌چشم می‌خورد. به‌طور محسوس نیز در فیلم آنوی آتش ــ درگیری بین دو برادر ــ شاهد آن هستیم که کشمکش آنها در نهایت نیز برادرانه است و جدی به‌نظر نمی‌آید، در این باره بیشتر توضیح دهید.**

□ اگر عواطف بیانگر تفکر نباشند و تنها در خدمت تقلیل انگیزه‌ها و تهی‌ساختن شعور و اندیشه به کار گرفته شوند، آنگاه می‌توان منکر وحدت عقل و عاطفه بود. امّا از آنجایی که والاترین مفاهیم عقلی بدون توسّل به‌بارهای عاطفی تأثیرگذاری خود را از دست خواهند داد پس عواطف را نه یک پیرایهٔ صرف که باید یکی از ارکان پراهمیت محتوای تفکر و اندیشه قلمداد کرد و آنرا جزءِ لاینفک پیکرهٔ یک اثر هنری دانست.

برخلاف تصوّر خشک‌اندیشان آبشخور هنر تنها عواطف انسانها نیست، زیرا همه پذیرفته‌اند که هنر متعالی ندای خرد است و اتفاقاً در ارتباط دوجانبهٔ خرد و عاطفه است که عواطف نیز شکل غنایی یافته و تبدیل به‌همان می‌شود که از آن به‌عنوان عضوی از پیکرهٔ محتوا یاد کردم.

بد نخواهد بود که کمی از حوزهٔ هنر خارج شده و پا به‌وادی زندگی روزمرهٔ انسانها بگذاریم و از طریق آن، همسویی عقل و عاطفه را جستجو کنیم. به کسانی بنگریم که به‌ظاهر فعالیتی عقلی و منطقی دارند. به‌ریاضیدانها و پزشک‌ها

و امثالهم... این عده در هر گام به‌تبع حالات عاطفی خود به‌حرفه‌شان شکل می‌دهند. اگر عقل تحرکی می‌جوید و یا توقفی می‌یابد به‌حکم تأثیرات عاطفی است. بنابراین بارهای عاطفی فیلم آنسوی آتش اگر در حکم پیرایهٔ جذابیت و یا در خدمت تقویت شخصیت‌ها و روابط باشند فیلم را به‌ورطهٔ ملودرام و سطحی‌نگری خواهند کشید امّا اگر جزء لاینفک ارگانیزم محتوا بوده و یا فراتر از احکام عقلی پرواز کنند ما باید شکل غنایی آنرا ببینیم، و این مسأله قطعی است که نقش عواطف تنها شادی، خنده، گریه، اندوه، مهربانی و خشم و غیرو نیست. عواطف حس زیبایی‌شناسی را تجهیز ساخته و شاخک‌های عقل را حساس‌تر می‌کنند. نمی‌دانم کجا خواندم یا شنیدم که یک نفر پس از دیدن آثار رافائل با شور و هیجانی شگرف فریاد زد «من نیز یک هنرمندم»، معجزهٔ عواطف حتی به فرمول «دو دونا چهارتا» نیز شور حیات را می‌دمد.

■ **شما چه اندازه به‌سینمای سیاسی معتقدید و تا چه حد در آنسوی آتش شرایط سیاسی ـ اقتصادی جنوب ایران را در نظر داشتید؟**

□ غزلیات حافظ تجلی عصری است که او در آن می‌زیست. همچنین تابلوهای کمال‌الملک و اصوات موسیقی صبا، بازتاب روح یک دوران یعنی پایدار ساختن آن است و این مهم اغلب به‌کمک یک دستمایهٔ پیش‌پا افتاده و به‌ظاهر کم‌اهمیت رخ می‌دهد. حالات و رفتار روانی رابرت دو نیروی جوان در فیلم رانندهٔ تاکسی «مارتین اسکورسیسی» محصول شرایطی است که او در آن می‌زیسته و ما از طریق واکنش‌های ناهنجار او همان شرایط را لمس می‌کنیم و بدین‌طریق فیلم بُعدی سیاسی می‌یابد و از آنجایی که بدون تمسک به‌شعارهای سیاسی و عاری از تحلیل‌های سیاسی در این جایگاه نشسته، موثرتر، جذاب‌تر و درنتیجه رسوب‌یافته‌تر می‌شود و دقیقاً به همین علت در مقابل فشار زمان که تمایل به کهنه کردن و فرسودن دارد، سرسخت‌تر و مقاوم‌تر می‌شود و هرگز طراوت و کوبندگی خود را از دست نمی‌دهد.

فیلم سیاسی ساختن برای من به‌مثابه قضاوت عجولانه کردن است. فیلم سیاسی ساختن برای من به‌معنای خروشی کوتاه و کم‌دوام در زمانی ناپایدار بوده و درگیرشدن با ترفندهای سیاست است. یکی دو سال پیش طی مصاحبه‌ای گفته بودم که آنسوی آتش به‌هرحال بازتاب تمام آن عناصری است که در مدت زندگیم در اهواز به‌اشکال گوناگون ذهن،

خیال، یاد، گوش، چشم و مشام مرا به‌تسخیر خود درآورده بود و حال پس از گذشت سالهای زیاد، این عناصر محبوس می‌کوشند به‌شکلی دیگرگون سر باز کرده و رها شوند و همانطوری که در بحث عواطف گفتم بخش عمدهٔ کارایی آنسوی آتش مدیون عواطف مستتر در آن است نه تعابیر سیاسی. و حال خرسندم که عواطف فوق به‌واسطهٔ تأثیر شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی جنوب ایران برانگیخته شده و نه چیز دیگری.

■ **در آثار اخیر خود از موسیقی اورژینال استفاده نکرده‌اید، دلیل این کار چه بوده است؟**

□ گمانم در سنین بین دوازده تا چهارده‌سالگی بود که نواختن موسیقی متن را با دهان آغاز کردم تا به کمک آن بسیاری از اعمال و مشاهداتم را دراماتیزه کنم. وقتی شب وارد خانه می‌شدم تا لحظهٔ روشن کردن چراغ، موسیقی دلهره‌انگیز می‌نواختم. اگر جنازهٔ گربه‌ای یا حتی انسانی را می‌دیدم احساسم را به کمک موسیقی غم‌انگیز تقویت می‌کردم و همچنین بود هنگامی که از پنجرهٔ قطار مناظر طبیعت را به‌جای دیدن می‌بلعیدم و شکوه و عظمت قطار را در عبور از پیچ و خم‌های کوهستان و یا ورود به‌تونل تحسین و ستایش می‌کردم. پس طبیعی بود که بعدها برای موسیقی در عرصهٔ سینما، نقش خلاقه‌ای قایل بشوم و نیاز فیلم‌هایم را به‌یاری آن حساب‌شده مرتفع کنم. در اولین فیلم سینمایی‌ام «تنورهٔ دیو» با علیقلی آنقدر صحبت می‌کردم که گاه عصبی می‌شد. می‌خواستم اصواتی را که در ذهن داشتم دقیقاً به‌او منتقل کنم و خوب می‌دانید که انتقال چنین اصواتی کار چندان آسان و ممکنی نیست. امّا در مواردی نتیجه مثبت بود. زیرا علیقلی تصویر را می‌شناخت.

در فیلم‌های بعدی «شبح کژدم و آنسوی آتش» کوشیدم به‌مدد ساختمان و ریتم فیلم، از عامل کمک کنندهٔ موسیقی بی‌نیاز باشم. امّا در مرحلهٔ مونتاژ شبح کژدم در چند صحنه و نه بیشتر متوجه خلاء صدا شدم و به‌اجبار از چند قطعه موسیقی خارجی استفاده کردم. امّا باید تکرار کنم که استفادهٔ خلاقه از صداهای زمینه و مصنوعی همواره برایم ایده‌آل بوده است. بویژه آنکه اگر هوشمندانه به‌کار گرفته شوند توان آنرا دارند که فیلمی را سراسر بی‌نیاز از موسیقی کنند.

در فیلم شبح کژدم صحنه‌ای که دو برادر با تله کابین به‌محل اختفاء جواهرات می‌روند چنان طراحی شد که ریتمی موزون و آهنگین پیدا کند و صدای عبور

تله کابین از زیر قرقره‌ها این ریتم موزون را تشدید کرد و درواقع افکتی آهنگین خلق شد که بدون نیاز به‌موسیقی، به‌خلوت و اندوه دو برادر از سویی و اضطراب و سرمای کوهستان هراس انگیز از دیگرسو دامن می‌زد و این همان انگیزه‌ای است که مرا به‌سمت استفاده کمتر از موسیقی در سینما سوق می‌دهد.

در آنسوی آتش کوشیدم نقص‌های طراحی ساختمان فیلم شبح کژدم را کمتر داشته باشم و برای تحقق این خواسته، مراقبت‌های ویژه از مرحلهٔ نگارش سناریو آغاز شد. می‌دانستم غرش ماشین حفاری و صدای دایمی تنوره کشیدن آتش‌ها مرا در خلق فضای مطلوب به‌شدت کمک خواهند کرد و می‌دانستم که هیچگاه به‌سمت تشدید عواطف و احساسات از طریق موسیقی نخواهم رفت و بر همین اساس خوشحال بودم که آنسوی آتش سوای والس دانوب آبی کاملاً عاری از موسیقی خواهد بود. امّا در مرحلهٔ مونتاژ به‌نکاتی برخوردم که مانع از تحقق هدف‌هایم شد. به‌صحنهٔ گورستان ماشین‌ها افکت‌های نامشخص و مرموزی که قطعاً به‌وسیلهٔ سازهای گوناگون نواخته شده اضافه کردم. این موسیقی افکتیو و یا افکت آهنگین مکان موردنظر، یعنی گورستان ماشین‌ها، را از اصالت تهی ساخته و احساس ناامنی و ناپایدار بودن را تشدید می‌کرد. قطعه‌های مقطع این صداها به‌نظر می‌رسد به‌هم وصله پینه شده و این ویژگی را داشت که به‌شدت شبیه محیط باشد. در صحنهٔ دیگری روی تصویر پاهای شتاب‌آلوده خواهر و برادر یک ریتم عربی را گنجاندم که مانند والس دانوب آبی حضوری صرفاً نمادین داشت. و امّا از روز باشکوه بگویم که سرشار از موسیقی است و از آغاز کار برایم روشن بود و ابایی هم نداشتم. موضوع فیلم ساختمانی را می‌طلبید که ابداً با موسیقی بیگانه نیست. چند قطعه توسط آقای فرهاد فخرالدینی در باورنکردنی‌ترین شرایط زمانی نوشته و اجرا شد که عمدتاً شامل موسیقی تیتراژ، فینال، دوچرخه‌سواری و چند بخش دیگر است و در فصول مربوط به‌تعقیب و گریزها ناچاراً از موسیقی غربی استفاده کردم و در این ارتباط چه بلندنظرانه بود رضایت آقای فخرالدینی.

■ **دکوباژ در فیلمهایتان چگونه است و آیا از قبل آن‌را تعیین می‌کنید؟**

□ در فیلم روز باشکوه برای صحنهٔ بازگشت یحیی (ایرج طهماسب) به‌خانه، نه فکر خاصی داشتم و نه اینکه می‌خواستم سکانسی روایتی به‌عنوان انجام‌وظیفه در قبال بیان قصه بگیرم.

یکی دو هفته قبل از فیلمبرداری این سکانس مهمترین دلمشغولی من طراحی دکوپاژ آن بود و غروب روز قبل از فیلمبرداری نیز در حیاط محل فیلمبرداری ساعتی پرسه زدم. امّا بی‌آنکه ایده‌ای برای دکوپاژ صحنهٔ فوق پیدا کنم دست از پا درازتر به هتل برگشتم. صبح روز بعد در محل فیلمبرداری همه منتظر اشارهٔ من برای آغاز کار بودند و من هم عصبی و کلافه دور خودم می‌چرخیدم و نمی‌دانستم که چه باید کرد! عاقبت سراسیمگی خودم رمز اصلی پیدایی شیوهٔ دکوپاژ صحنهٔ فوق شد. متوجه شدم مشکل اصلی‌ام عدم‌درک روح صحنهٔ فوق بوده و حال که گمشده‌ام را یافته بودم همه‌چیز را در چنگ می‌دیدم. تمام صحنه در یک پلان و آن‌هم در تعقیب وقایع اصلی رویداد گرفته شد. یکی از مشکل‌ترین پلانهای تمام عمرم بود. یک روز و نیم برای هماهنگی بازیگرهای متعدد صحنه با حرکات دوربین و تراولینگ و کرین و میکروفون معلق صدا و کسانی که الوار بزرگی را به‌حالت الاکلنگ بالا می‌بردند تا برای هماهنگی با کادر دوربین قد یکی از بازیگرها بلندتر شود، تمرین کردیم و عاقبت فیلمبرداری با شادی انجام شد. اکنون وقتی این پلان نسبتاً طولانی را نگاه می‌کنیم به‌نظر می‌رسد که در حیاط، مهتابی و بام خانهٔ محل فیلمبرداری تعدادی آدم که اعضای یک خانواده هستند با سراسیمگی درهم می‌لولند.

تصور تقطیع این صحنه به‌پلانهای متعدد هیچگاه در ذهنم شکل نگرفت و هرگز راهی مناسب‌تر از یک دوربین سیّال و سمج برایش سراغ نداشتم.

دکوپاژ همواره برایم مهمترین عنصر در جهت برگردان تصویری افکارم بوده و متناسب با احساسی که درصدد انتقال آن به‌تماشاگر بوده‌ام شکل می‌گیرد. از آنجایی که همیشه با تکیه بر فضاسازی خیالاتم را پیش برده‌ام پس طبیعی خواهد بود که دکوپاژم نیز در خدمت خلق فضای صحنه باشد. امّا باید اعتراف کنم بسیار پیش آمده که عامل تعیین کننده برای طراحی دکوپاژهایم شرایط خارجی و درواقع اوضاع پشت صحنه بوده است. به‌عنوان مثال وقتی قرار باشد در یک خیابان که مردم عادی نیز در حال آمد و شد هستند و اصولاً فرصت برای کار کم است باید عطای طراحی دقیق و ایده‌آل را به‌لقایش بخشید و تنها دوربین را در جایی گذاشت و به‌سرعت صحنه را گرفت و قال قضیه را کند و رفت. خُب، حالا حساب کنید اگر خیابان را صاحب بودم و به‌عبارتی در

دکور خیابان مستقر می‌شدیم و تمام عابرین بدون استثناء در اختیارم بودند آیا من هم دلم نمی‌خواست مانند اورسن ولز پلانی مانند پلان آغازین فیلم «ضربهٔ شیطان» بگیرم!

■ **با تشکر از حضور شما در این گفتگو، اگر مطلبی به‌عنوان خاتمه گفتگو دارید بفرمایید.**

□ چندی پیش مطلبی را در یکی از نشریات خواندم که نویسنده‌اش مدعی بود سینمای ملی و اسلامی ما باید مبتنی بر ارزشهای خودمان باشد نه فیلمسازان شناخته‌شدهٔ غرب. به‌نظر من این فرمول خام و تکراری ناشی از یک سوءتفاهم و ناآگاهی است. قواعد درام چیزی نیست که بتوان نوع ایرانی آنرا از نوع غیرایرانیش تفکیک کرد. اتفاقاً تجربیات ما متکی بر تجربیات و دستاوردهای تاریخ سینماست و ارج گذاشتن به‌چنین ارزش‌هایی به‌نشانهٔ شناخت آن ارزش‌ها و تشخیص صواب از ناصواب و بهره گیری صحیح از آنهاست.

○

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی