تکثیر برای یافتن خوشبختی

مصاحبه با تهمینه میلانی به انگیزهٔ اکران فیلم افسانه آه

مقدمه

تهمینه میلانی از جمله فیلمسازان زن ایرانی می‌باشد که در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای کشور سختکوش و جستجوگر است. تهمینه میلانی فیلمنامهٔ فیلمهای **بچه‌های طلاق**، **افسانهٔ آه** و همچنین چند فیلمنامه دیگر به نامهای **دوستت دارم مادر**، **اگر فردا بیاید**، **دیگه چه خبر**، و... را نیز به رشته تحریر درآورده است.

دومین فیلم او **افسانه آه** فیلمی جشنواره‌پسند نبود اما مردم‌دوست بود.

آنچه در پی می‌آید گفتگوی بخش سینمایی سوره با تهمینه میلانی است که در بحبوحه تلاش او در جریان ساختن فیلم **دیگه چه خبر** انجام گرفته است.

چه انگیزه‌ای باعث شد تا شما «افسانه آه» را بنویسید؟

من یونگ را دوست دارم، چون با ناخودآگاه آدم سر و کار دارد، و باعث می‌شود تا ذهنیت خلاق آدم برای خودش معنی پیدا کند. ایشان نظریه‌ای دارند که راجع به ناخودآگاه انسانهاست، یعنی معتقد است زن و مرد یک ناخودآگاهی دارند به نام «آنیما» و «آنیموس» که وجه زنانهٔ مرد و وجه مردانهٔ زن است. از این تئوری بسیار خوشم می‌آید و در تجربه عملی خود نیز آن را حس کرده‌ام، یونگ می‌گوید که این «آنیما» و «آنیموس» می‌تواند منفی یا مخرب باشد: اینکه حس جنایت در انسان برانگیخته می‌شود. درواقع «آنیما» و «آنیموس» منفی است که ناخودآگاه انسان را هُل می‌دهد به طرف جنایت یا شهوت و غیره؛ و گاهی نه، باعث خلاقیت، رشد و خودشناسی انسان می‌شود. «آه» اسطوره است. همه از اسطوره‌ها استفاده می‌کنند، و ممکن است ناخودآگاه هم این کار را بکنند. من آمدم از اسطوره یک استفاده عینی کردم، یعنی گفتم «آه» خیلی شخصیت زیبا و جذاب و با معنی است، من یک زنی را با «آه» می‌آورم درون قصه و این را می‌گذارم به عنوان وجه مردانه این زن. زن اول قصه، یک زن ۳۵ ساله بسیار ثروتمند شوهر مرده است. این زن در یک مرحله بحرانی که می‌بیند زندگی‌اش هیچ است، با شوهرش سرخاک وداع کرده می‌خواهد خودکشی کند، قرصها را برمی‌دارد که خودکشی کند، از ته دل آه می‌کشد. او نویسنده ناکامی بوده و آرزویی داشته و موفق نشده است. این زن در ناخودآگاهش «آه» را می‌آفریند. «آه» عینیت مادی پیدا می‌کند و می‌نشیند روبرویش، می‌گوید: «تو برای چه می‌خواهی خودکشی کنی؟»، و زن شروع می‌کند به درددل- این حالت سنگ صبور را هم دارد و همه برمی‌گردد به قصه‌ها و اسطوره‌های قدیم ما- که من این‌طور با استعداد بودم و وقتی درسم تمام شد دو آدم آمدند به خواستگاریم: یکی‌شان تاجر بود و دیگری نقاش. من به‌جای اینکه عقل کنم زن نقاش شوم، هنرمند شوم، رفتم زن پول شدم زن تاجر شدم و بدبختی من از همانجا شروع شد. «آه» به او می‌گوید: «فکر می‌کنی چه کسی از نظر تو خوشبخت

است؟» این نازاست، نه فقط نازای جنسی که از نوشتن هم نازاست. می‌گوید من یك مستخدمی دارم، این زن شش تا بچه دارد با وجود اینکه پولش را من می‌دهم، ولی به پول ارزش قائل نیست. «آه» می‌گوید: «کاری ندارد بیا من به تو این کلید را می‌دهم تو برو زندگی این زن را تجربه کن. این زن با باز کردن اولین در، می‌شود زنی که در ذهنیّاتش و در رؤیاهایش خیلی خوشبخت است. شروع می‌کند زندگی این زن را تکمیل کردن. می‌بیند نه‌بابا اگر دردش نازایی بود، درد این زن فقر است. بله زائیده، ولی فقر خیلی خانمان‌برانداز است. پس باز هم آه می‌کشد. این‌بار «آه» می‌گوید: «تو مشکلت چیست؟» او هم گلایه می‌کند و مسئله اقتصاد را مطرح می‌کند. «آه» به او می‌گوید: «من به تو کلید می‌دهم، دوست داری جای کی باشی؟» می‌گوید جای خواهرم. «آه» می‌گوید: «خواهرت کجاست؟» می‌گوید پیش پدر و مادرم در یك روستا. زن کلید را می‌گیرد و شروع می‌کند به زندگی. می‌بیند او هم حسرت زندگی خواهر را دارد، گمان می‌کند اگر برود تهران خوشبخت خواهد شد. یك بچه دارد که سوارکار است. طی اتفاقاتی این بچه را از دست می‌دهد، عزیزترین کس او از بین می‌رود، باز هم او آه می‌کشد. «آه» می‌آید و می‌گوید: «تو چه دردی داری؟» می‌گوید که من فکر می‌کنم مرگ عزیز بدترین درد است. «آه» می‌گوید: «به نظر تو کی خوشبخت است؟» زن می‌گوید که چند وقت پیش چند دختر شهری آمده بودند اینجا من آرزو دارم جای اینها باشم. این بار به‌جای دختر دانشجو وارد زندگی او می‌شود. این هم البته خودخواهانه‌ترین عنوان قصه‌ام است، چون این واقعیت جامعه است. از آنجایی که تجربه مستقیم با خانمها داشته‌ام می‌دانم که اینها خود را تافته جدا بافته می‌دانند. درحالی که برای یك دختر این موهبتی است که نصیبش شده که می‌تواند فکر کند به‌جای هزاران زن آرزومند وارد دانشگاه شده است، اما می‌گوید من تافته جدا بافته‌ام و از همه باهوش‌تر و با لیاقت‌تر هستم. این دختر نیز سر یك بحران آه می‌کشد. و چون آه ناخودآگاه اینهاست هیچکدام دروغ نمی‌گویند. «آه» هم وقتی خودش را معرفی می‌کند، می‌گوید: «من مثل یك آینه هستم برای شما که خودتان را در آن می‌بینید.» بنابراین جلوی «آه» می‌گوید: «نه آنقدر باهوشم که تظاهر می‌کنم.» یعنی واقعیت را می‌گوید. می‌گوید که آدم خارق‌العاده‌ای نیستم، و فقط آدم بدبختی هستم که شش سال دانشکده بودم هیچی نشدم. «آه» می‌گوید: «دوست داری چی بشوی؟» می‌گوید که من دوست نویسنده‌ای دارم که مشهور است «آه» می‌گوید: «بیا این کلید برو جای آن زن ببین آیا او خوشبخت است.» ما با این زن آخر که برخورد می‌کنیم می‌بینیم این زن همان زن اول قصه است، منتها این دفعه زن نقاش شده است، چون او هم که با آه درد و دل می‌کند، می‌گوید که من وقتی درسم تمام شد دو نفر آمدند خواستگاریم، من احمق به‌جای اینکه زن یك تاجر شوم زن یك نقاش شدم. این هم زندگی‌ام است، کاش زن تاجر می‌شدم.

اشاره‌ای به «انیما» و «آنیموس» کردید و شخصیت و زن اول قصه را مطرح کردید، فکر نمی‌کنید «او» بیشتر از اینکه صورت «آنیما»ی شخصیت باشد درواقع خاطره جمعی این شخصیتهاست؟ یعنی آه یك صورت اساطیری دارد منظورم این است که در آن صورت، بیشتر شکل ناخودآگاه همه افراد که اسطوره آه را می‌شناسد ظاهر می‌شود.

دقیقاً درست است. علاوه بر این تأثیر ذهنی جالبی هم گذاشته چیز جالبی که مطرح می‌کردند، خانمها می‌گفتند: «آه» باعث شده که ساعتها و روزها فکر کنند و برگردند و زندگی خودشان را بکنند. این یك نوع عکس‌العمل است نسبت به یك جریان. اگر این در درون اینها جا نداشته باشد هرگز نمی‌تواند این کار را بکند، باز می‌شود خاطره جمعی اینها. در هرصورت وقتی با زن آخر قصه برخورد می‌کنیم، زن می‌گوید: به جای اینکه زن نقاش شوم زن تاجر شدم، پس «آه» آن را برمی‌گرداند به جوانی و زن تاجر می‌شود و زندگی او را تجربه می‌کند، که ما در اینجا با همان زن اول فیلم روبرو هستیم، که آه کشیده، ولی این دفعه وضعیت فرق می‌کند، این زن اول راجع به خوشبختی شك می‌کند، ولی آخرش می‌فهمد خوشبختی یك چیز مادی نیست که در دست بگیری، خوشبختی درواقع در نگاه تو به زندگی است. وقتی این زن قابلیت تکثیر پیدا کند، وقتی بتواند همنوع خودش را در هر صنف و طبقه و قشری که هست درك کند، آن موقع است که غصه‌هایی را که باعث قصد خودکشی او می‌شد، همه را دور می‌ریزد. و من دلم نمی‌خواست قصه را از شروع تا آخر با کلام بگویم. که یکی از منتقدهای شما متوجه این موضوع شده بود که واقعاً خوشحالم کرد برای اینکه با برخوردی که آقایان جشنواره با این قضیه کردند، گمان کردم شاید پیام من گنگ بوده است. وقتی فهمیدم یك نفر متوجه شده است، راغب شدم از دیگران هم بپرسم. دیدم خیلی‌ها پیام را خوب گرفته‌اند.

من فکر می‌کنم مضمونی که شما درنظر داشته‌اید مضمون جذابی است که خوب هم دریافت می‌شود. یعنی مخاطب متوسط با آن رابطه برقرار می‌کند و خوب هم تأثیر می‌گذارد. اما حرف اصلی راجع به کشش قصه است: فرم ساختاری این قصه به‌گونه‌ای است که کشش کافی را ندارد.

من با خیلی‌های دیگر برخورد داشته‌ام، و این نظر را قبول ندارم. اصولاً تماشاچی ما به ریتم تند عادت دارد و مطلقاً حال و حوصله فیلمی با ریتم کند را ندارد، بخصوص اینکه ماجرایی هم در آن فیلم نباشد، و آن فیلم، بیشتر تحلیلی باشد تا اینکه سرگرم‌کننده. فیلم «افسانه آه» اصلاً سرگرم‌کننده نیست، با اینکه یك حالت قصه‌گویی دارد و تماشاچی هم می‌فهمد که دارد یك قصه را می‌بیند. در فیلم بچه‌های طلاق ریتم تند بود و دلیلش این بود که می‌خواستم تماشاچی در یك موقعیتی قرار بگیرد که این کشمکش و عصبی بودن ماجرا را در ناخودآگاهش حس کند. همین ریتم تند باعث می‌شد که خودبخود این هیجان در ذهن تماشاچی به‌وجود بیاید، ولی در افسانه آه مطلقاً این ریتم تند جا نداشت. دلم می‌خواست در این فیلم تك‌تك حرفها مزه‌مزه

شود. وقتی «آه» می‌گوید: «منم آه!» زن از او می‌پرسد: «تو فرشته‌ای؟» می‌گوید: «نه، اولین دلی که سوخت و آه کشید من به‌وجود آمدم.» زن می‌پرسد: «کی بود؟» می‌گوید: «آدم، وقتی از بهشت خدا رانده شد.» دلم می‌خواهد اینها را تماشاچی بشنود، چون روی اینها زحمت کشیده‌ام. به‌هر حال آه که شناسنامه ندارد. فکر کردم اولین کسی که ممکن است آه کشیده باشد باید آدم باشد که جگرش سوخته و از بهشت رانده شده است. خیلی دلم می‌خواهد اینها را تماشاچی بپذیرد، یا تک‌تک درددل زنها را بفهمد، حالا حتی اگر شده یک خورده خمودگی در فیلم باشد. من خوشبختانه فیلم اولم آنقدر شیرینی داشته که **نمی‌توانند بگویند** بلد نبودی. **'نه، اینها عمدی بوده است.**

در فیلمتان، کنایه‌هایی به‌جبر و اختیار زده‌اید.

ما یکسری جبرها داریم و یکسری اختیارها، یعنی فرض کنید من زن به دنیا آمدم، من که انتخاب نکردم زن باشم یا نباشم، به من تحمیل شده است، ولی من عقل دارم، اراده دارم، همین دوتا را هرچقدر من تقویت کنم و خودم را بشناسم، در حقیقت رضایت از وضعیت موجود پیدا می‌کنم، شما به محض اینکه آگاه باشید از اینکه روی کدام نقطه ایستاده‌اید، محال است که ناامید شوید. چون همیشه یک راههای باریکی هست که شما را به آن هدفهای ایده‌آل‌تان هدایت می‌کند. به زن اول قصه‌که گمان می‌کند دیگران خوشبخت هستند، می‌گویم که ببین اگر قادر باشی خودت را تکثیر کنی آن وقت می‌توانی بزایی یعنی نویسنده شوی- شما وقتی می‌خواهی بنویسی، باید بقیه را بفهمی وگرنه همه‌اش راجع به خودت می‌نویسی. اول اینکه پیشنهاد می‌کنم برای یافتن خوشبختی- که نویسنده شدن است- تو باید قادر باشی بقیه را درک کنی. دوم اینکه موقعیتی را که داری درک کنی. مثلاً تو ثروتمندی و دیگری حسرت ثروت تو را می‌خورد، مثلاً تو خوشگلی و دیگری حسرتش را دارد. این شخص به محض اینکه آگاهی پیدا کند به موقعیت خاص خودش آن وقت دیگر نمی‌تواند ناامید باشد. آن وقت قرصها را دور می‌ریزد. شما می‌دانید در ذهنیتش دفعه اول که از سر خاک شوهرش می‌آید زن و بچه را سوار نمی‌کند. در سفر ذهنی اش که دوباره این راه را می‌آید می‌ایستد و بسادگی اینها را سوار می‌کند. از نظر من، قوی‌ترین نوع بیان مطلب بود. یعنی تو می‌توانی مثبت باشی و این راد را بروی. آن بچه کوچکی که وقتی پیاده‌شان می‌کند با این زن بای‌بای **می‌کند و یک تبسم روی لب این زن می‌آورد،** این یعنی زندگی. یا مثلاً عروسک کوچکی که دختر مستخدمش با حسرت به آن نگاه می‌کند، با بخشیدن این می‌توانی در شادی آن بچه سهیم باشی، ولی چون موقعیت خودت را نمی‌شناسی پس به قرص پناه می‌بری. من این را می‌گویم. به وجه فلسفی جبر و اختیار کاری ندارم که مقوله درازی است، ولی هیچیک را به‌طور مطلق قبول ندارم. نه جبر دست و پای ما را می‌تواند ببندد و نه اختیار. این گفته یونگ است که می‌گوید: «مهم نیست که کجا زندگی می‌کنیم و با چه شرایطی (که البته از نظر من شرایط مهم است) مهم این است که از کدام دریچه به دنیا نگاه می‌کنی.» مثلاً اگر افراد ثروتمند خوشبخت بودند، هیچ ثروتمندی خودکشی نمی‌کرد. درحالی که چنین نیست. در فیلم می‌گویم که تو به دنیا چطور نگاه می‌کنی، تو از دنیا چی می‌خواهی، سیاهی‌هایش را می‌خواهی یا سفیدی‌هایش‌را؟- خودم خیلی خوش‌بین هستم، و در اوج غم‌انگیزترین لحظاتم- که کم هم نیست- فوری سعی می‌کنم ذهنم را متمرکز کنم روی جنبه‌های خوب. بعضی‌ها می‌گویند خیلی‌ها از من بدترند، ولی من به بدترها فکر نمی‌کنم. به این فکر می‌کنم که چطور می‌شود از این موقعیت رهایی یافت.

چرا فیلمنامه‌های خودتان را کار می‌کنید؟

بعد از فیلم اولم فیلمنامه زیادی به من دادند، ولی نتوانستم با آنها رابطه برقرار کنم، و خوشم نمی‌آید در نوشته دیگران دست ببرم، چون معتقدم آن آدم دارای یک بینش و دانشی بوده که سناریو را براساس آن نوشته است.

چرا در فیلمتان کمتر به مرد پرداخته‌اید؟

یک فیلم سینمایی بطور متوسط صد دقیقه است. شما در این صد دقیقه می‌خواهید حرفی بزنید. اصلاً شما زنهای قصه مرا زن نبینید، تعمیم بدهید، فکر کنید مرد هستند. اگر شکل این زن یک وجهش

تنهایی است، وجه دیگر شوهرش است. ما یك مقدار به تنهایی این زن می‌پردازیم و یك مقدار به شوهرش، آن هم در حدی که از نظر زمانی جا داشته باشد. اگر «افسانه آه» یك سریال بود من هم خیلی بیشتر به مردان می‌پرداختم، ولی این قصه از این بیشتر جا ندارد. حال اگر قهرمان اوّل قصه من مرد بود و من مرد را به این سفر می‌بردم، باز هم زن را همین قدر کم نشان می‌دادم.

شخصیت «افسانه آه» را توضیح دهید.

«آه» در بخشهای مختلف اقلیم ایران وجود دارد. ما رفته بودیم ترکمن صحرا، نمی‌دانستم که آنها هم «آه» دارند. «آه» مال آذربایجانی‌هاست که صمد بهرنگی هم افسانه‌ها را که جمع‌آوری می‌کرد، یك قصه به نام «آه» دارد که شخصیت را من از همانجا گرفتم. یك قصه هم خود صمد نوشت به نام «تلخون» که باز هم از «آه» استفاده کرده است. در ترکمن صحرا به این «آه» می‌گویند «خضر الیاس»، که معتقدند یك روزی می‌آید و نجاتشان می‌دهد. ما فیلمبرداری اپیزود اول را در ترکمن‌صحرا شروع کردیم. پس اولین باری که مردم آنجا «آه» را می‌دیدند، آنها بودند. «آه» را با لباس بهشان نشان دادم. گفتم این کیست، آنها گفتند این «خضر الیاس» است. گفتم: خضر الیاس کیست؟ گفتند که هروقت افسرده شویم به او پناه می‌بریم و او به ما کمك می‌کند. گفتم: «تا حالا کسی او را دیده است؟» گفتند که آری، فلانی و فلانی، و اسم بردند. من این نکته را نمی‌دانستم، آنجا فهمیدم. من فقط روی اسطوره آذربایجانی قصه را نوشته بودم. یکی از دوستانم که لر است گفت که در لرستان هم چنین موجودی هست. در کردستان هم هست. این یك حافظه جمعی است، یك اسطوره جمعی است. منتهی من به شکل نمایشی از آن استفاده کردم، آن هم به‌صورت ناخودآگاه. خیلی از آدمها که خواب می‌بینند، مثلاً، خواب حضرت عباس، احتمالاً خودشان می‌خواهند که این خواب را ببینند. یعنی، وجه قوی مذهبی قلبشان است که عینیت پیدا می‌کند. درواقع این خواب بازتاب روان خودشان است.

با این حساب شخصیت زن قصه شما باید بازتاب روانی‌اش، زن باشد.

گفتم که من پیرو فلسفه یونگ هستم. او می‌گوید: زنان روان مردانه دارند و مردان روان زنانه، و همیشه یك عنصر مردانه در زن وجود دارد که مرا هدایت می‌کند، به من ایده می‌دهد، و برای مردان بالعکس. برای همین هم آن را مرد گرفتم. منتهی مردی که نه مرد است و نه زن، شما ببینید مرد قصه موهایش بلند است. چون می‌خواستم یك چیزی شبیه فرشته‌ها باشد، زیرا فرشته‌ها در اسطوره‌ها دوجنسی معرفی شده‌اند. فرشته‌ها، نه زن هستند و نه مرد. دلم می‌خواهد که این حس را برنینگیزد که چه مرد زیبایی! یا چه زن زیبایی! دلم می‌خواهد شخصیتی باشد که اصلاً حس جنسی را برنینگیزد، و خوشبختانه برنمی انگیزاند.

آیا بهتر نبود شخصیت اصلی پس از طی دو مرحله از سفر ذهنی، سفرهای بعدی‌اش فشرده‌تر و خلاصه‌تر نشان داده می‌شد؟

خیلی از این پیشنهادها به من شد، حتی به من پیشنهاد کردند مونتاژ دوباره کنم، ولی گفتم نه اینطوری درست است. ما با یك شخصیت روبرو می‌شویم، ولی ما که او را نمی‌شناسیم. ما آن‌چیزی را که معمولاً در جامعه معرفی می‌کنند می‌بینیم. وقتی «آه» می‌آید جلوی این زن می‌ایستد، ما تازه خود آن زن را می‌بینیم، چون دیگر دروغ نمی‌گوید. تظاهر نمی‌کند. من لازم دانستم وصف زنها را تماشاچی ببیند، یعنی نخست با زندگی این زن آشنا شویم، بعد در مقابل «آه» که قرار می‌گیرد حقیقت‌گویی او را ببینیم.

ولی شخصیت «آه» که شناخته شده است.

برای زن که شناخته شده نیست. ما همه دروغگو هستیم حافظ شعری دارد که «چون نیك بنگری همه تزویر می‌کنند»، ولی ناخودآگاه آدم دروغ نمی‌گوید، حداقل به‌خود آدم که دروغ نمی‌گوید.

ولی او را در تخیلش می‌بیند.

درست است، حالا من هم می‌خواهم این تخیل را به‌صورت نمایش به تماشاچی نمایش دهم.

به‌نظرم اگر دوبار نشان می‌دادی کافی بود، و در بقیه موارد حضورش القاء می‌شد.

زنهای من با هم فرق دارند، و القاء

نمی‌شود، ممکن است کلید القاء شود و از نظر نمایشی هم درست است. من می‌خواستم این پنج تا زن را معرفی کنم و لزوماً باید عیناً نمایش بدهم. مثلاً شما دختر دانشجو را یادتان بیاورید. دختر دانشجو خیلی خودخواه و خودبین است و به خواهرش فحش می‌دهد، در عین حال ناگزیر هم هست، ولی وقتی «آه» می‌آید اصلاً عوض می‌شود. می‌گوید که من اینقدرها هم که تظاهر می‌کنم باهوش نیستم، دلم می‌خواست مرد بودم. و جلوی «آه» حقیقت را می‌گوید.

مخاطبان خودتان را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

من از کارگردانهای زیادی این را پرسیده‌ام. ظاهراً اتفاقی که برای من می‌افتد، برای آنها نمی‌افتد. بسیاری نامه برای من می‌نویسند و منهم با علاقه دانه‌دانه اینها را جواب می‌دهم. خیلی از دانشجوها انتقاد می‌نویسند. خیلی‌هایشان هم فکر می‌کنند در آن زمینه‌ها که من کار کرده‌ام می‌توانم کمکی بهشان بکنم. برای من فیلمنامه می‌نویسند که من نظر بدهم یا تصحیح‌کنم. باور کنید در هفته دو سه شب وقت من صرف جواب دادن به این نامه‌ها می‌شود. ولی بطور کلی خیلی راحت می‌روم سالن سینما بغل دست تماشاچی می‌نشینم. بنظرم این مستقیم‌ترین راه برخورد با تماشاچی است، وقتی پیش تماشاچی نشسته‌ای، شاهد عکس‌العمل‌های ناخودآگاه او هستی. او نمی‌داند که من کیستم، و اگر می‌خندد طبیعی می‌خندد، اگر خمیازه می‌کشد، طبیعی است. ممکن است وقتی از سینما بیرون می‌آید نتواند جواب دهد، ولی وقتی شما نزدش بنشینی او را راحت ارزیابی خواهی کرد.

اگر قرارباشد فیلمنامه دیگران را بازنویسی کنید، از چه‌دیدگاهی این‌کار را می‌کنید؟

اینکار را نکرده‌ام، ولی فیلمنامه‌های خودم را بازنویسی کرده‌ام. روش نوشتنم اینطور است که دستم را که می‌گذارم روی کاغذ، و معمولاً از دوازده شب تا پنج صبح می‌نویسم، که سکوت مطلق است و کار روزانه‌ام هم تمام شده است. و اصلاً دستم تا ساعت پنج بی‌اختیار می‌رود، و سر ساعت پنج می‌ایستد. دوباره فردا شب بقیه‌اش را می‌نویسم. بعد که نوشتم نمی‌خوانمش، می‌دهم به نزدیکترین دوستم که نویسنده است. او نظرش را برایم کتباً می‌نویسد، سپس می‌دهم به‌دوستان دیگرم که شاعر، کارگردان و یا مهندس هستند، همینطور می‌دهم به خواهر کوچکم که هفده سالش است. نظر اینها را جمع‌بندی و بررسی می‌کنم و دوباره می‌نویسم. این روش من است. ولی روی فیلمنامه کس دیگری کار نکرده‌ام.

به‌نظر شما یک فیلمنامه مطلوب چه خصوصیاتی باید داشته باشد؟

یک فیلمنامه خوب. موقعی خوب است که بشود از آن فیلم خوبی ساخت. یک فیلمنامه مطلوب روی کاغذ زیاد مهم نیست، در کار خیلی مهم است: یعنی تصویر خوبی هم به شما بدهد. متاسفانه عده‌ای از کارگردانان و فیلمنامه‌نویسان تصورشان این است که حرفهای قلمبه سلمبه تاثیر فرهنگی می‌گذارد، درحالی که این نمایش اجزای زندگی است که تاثیر فرهنگی می‌گذارد.

برای بهتر شدن فیلمنامه، نویسنده چه تمریناتی باید بکند؟

مطالعات، کلاسیک نیستند. همه ما جسته گریخته کتاب می‌خوانیم و جسته گریخته فیلم می‌بینیم. اگر قرار باشد فرض کنید اول فیلم دوره صامت را ببینیم، بعد دوره کلاسیک، بعد دوره رمانتیک، و بعد سوررئالیستها و...، ما یکی از این می‌بینیم و یکی از آن. کتاب خواندن ما هم اینطور است. به‌نظر من یک فیلمنامه‌نویس مثل یک معمار است. باید علاوه بر اینکه قصه‌پرداز خوبی باشد، روان‌شناسی بداند، جامعه‌شناسی بداند، فلسفه بداند، نه اینکه بنشیند فیلمنامه فلسفی بنویسد، باید اینها را بداند. به‌طور ناخودآگاه از مغزش شخصیتهای باهویت بیرون بیایند که چنین اتفاقی نمی‌افتد. بندرت فیلمنامه خوبی در سال می‌بینیم. چون مشکل همه ما از ضعف دانش است.

شما در نوشتن فیلمنامه‌تان از کجا شروع می‌کنید؟

من تا به‌حال پنج فیلمنامه نوشته‌ام، و هیچکدام اقتباسی نبوده است. معمولاً خط قصه در ذهنم می‌آید که راحت می‌شود آن را در چهار جمله نوشت. از طرفی اصلاً بلد نیستم خلاصهٔ قصه را بنویسم، خیلی برایم کار دشوار و وحشتناکی است، رودهدرازی تخصص من است. می‌نشینم از سکانس اول تا سکانس آخر را کامل می‌نویسم. سپس می‌دهم دیگران بخوانند، بعد روی نظر آنان سکانسها را جابه‌جا بازنگری می‌کنم. یعنی بعد از چند هفته که دوباره به سناریو خودم نگاه می‌کنم، ایده‌های جالبتر به ذهنم می‌آید که آنها را تغییر می‌دهم.

موقع نوشتن فیلمنامه چه کنترل‌هایی روی خودتان دارید؟

هیچ. راحت می‌نویسم. اصلاً بلد نیستم خودم را سانسور کنم، اگر بخواهم حتی در حد معیارها و ضوابط روز تنظیم کنم، این را در آخرین مرحله انجام می‌دهم. اول می‌گذارم هرچه در مغزم هست بیرون بیاید، به محض اینکه آمد بیرون تصحیح می‌کنم.

تا چه حد تصاویر صحنه‌ها را شرح می‌دهید؟

خیلی زیاد. با اینکه خودم می‌سازم- دوتایش را نساختم- ولی همه را توضیح می‌دهم. دوست دارم توضیح دهم تا اگر کسی می‌خواند، دقیقاً بفهمد.

آیا برای نوشتن شخصیتهای فیلمنامه، شخصیتهای واقعی را درنظر می‌گیرید؟

بعضی اوقات شخصیتها واقعی است، در دوستت دارم مادر دو شخصیت بچه روستایی واقعی است، ولی لزوماً بقیه شخصیتهایی که لازم است حقیقی نیستند، اینها را در ذهنم می‌سازم، ولی اغلب از شخصیتهای حقیقی استفاده می‌کنم.

نظرتان راجع به بداهه‌پردازی نقش توسط بازیگر چیست؟

بعضی وقت‌ها بازیگران یک امکانات فیزیکی، یا ذهنی، یا تخصصی دارند که به درد می‌خورد. فرض کنید من سناریویی نوشته‌ام راجع به دختر با احساس و شیطان و شرور. دختری را که برای این بازی انتخاب می‌کنم و از لحاظ فیزیکی مناسب است. ناگهان درمی‌یابم گیتار هم خوب می‌زند. حال اگر از گیتار زدن او در

فیلم استفاده کنم، به آن شخصیت کمک کرده‌ام. این امکانات بالقوه بازیگر است که به آدم میدان وسیعتری برای حرکت می‌دهد. گاهی بازیگران پیشنهادهای خوبی می‌دهند، مثلاً می‌گویند که خانم میلانی جمله‌ای که تو اینطور نوشتی، من روان نیستم، این را اینطوری می‌گویم. می‌بینم آنطور که می‌گوید خیلی بااحساس‌تر است. و قبول می‌کنم. ولی اینکه خودش بیاید و همینجوری یك جمله بگوید، نه. من نسبت به کار نظرات خاص خودم را دارم، ولی حتماً نظرات آنها را هم می‌شنوم. و همین روحیه‌ام باعث پیشنهادهای خوبی از طرف دست اندرکاران به من شده است، و تجربه کاری من در سینما این را به من یاد داده که همیشه این زمینه را باز بگذارم. اینکه یکی از کارگردان بترسد، یا اینکه فکر کند این اینقدر خودخواه است که حرفش را گوش نخواهد داد، آن کارگردان ضرر می‌کند، خیلی چیزهای خوب را از دست می‌دهد. ولی سست‌رأی هم نیستم، که یکی بگوید اینجایش بد است و بگوییم بله راست می‌گوید. چون این را با یك آگاهی می‌نویسم و بینش دارم.

در اینجا دیالوگی که شما در فیلمنامه درباره‌اش فکر کرده‌اید، چه می‌شود؟

اگر مفهوم یکی باشد، ولی شکل بیان فرق داشته باشد اشکالی ندارد.

نوشتن فیلمنامه فردی بهتر است یا گروهی؟

من تا به‌حال گروهی کار نکرده‌ام، فردی راحتم.

خط داستانی در سینما تا چه‌اندازه‌ای اهمیت دارد؟

فیلمهایی هستند که خط داستانی دارند و فیلمهایی که ضدقصه‌اند، داستان خاصی دارند و بیشتر بدنبال یك مفهوم خاص هستند. هردوی اینها باارزش است، من هیچکدام را به دیگری ترجیح نمی‌دهم. مثلاً من از دستفروش خوشم می‌آید، ولی قصه‌اش یك محور خاص ندارد، هرکدام مرحله به مرحله برای خودش یك چیزی می‌گوید، ولی جمع کردن اینها با هم باعث می‌شود یك مفهوم خاص القاء شود. این هم همانقدر باارزش است که یك فیلم داستانی مثلاً ناخدا خورشید یا مادیان. همه اینها از نظر من باارزش است. بیشتر، پرداخت به فیلم ارزش می‌دهد.

فکر می‌کنید کشش یك فیلم را چه عناصری به‌وجود بیاورد؟

برمی‌گردد به فیلمنامه و پرداخت آن، بعد نوع طراحی صحنه و نورپردازی و صدا، همه اینها جذابیت را بالا می‌برد، ولی اصلش پرداخت فیلم است.

چگونه سمبلها را وارد فیلمنامه می‌کنید.

خودبخود. یك جاهایی می‌بینید شما اگر از اله‌مان استفاده کنید کافی است. بطور مثال یکی از چیزهای قشنگی که من در فیلم پول دیده‌ام، این بود که مرد بعد از اینکه زنش مرد، حلقه را در انگشتش کرد، بطور سمبلیك این عشقی را که او به این زن داشت فیلمساز به ما نشان می‌داد. این شخص اگر به ده نفر می‌گفت که من عاشق زنم هستم این تأثیر را نداشت که وقتی حلقه را می‌کند در انگشتش. اینها تأثیرات دلپذیری دارد و من واقعاً لذت می‌برم.

راجع به جهت‌گیریهای سیاسی و اخلاقی در فیلمنامه‌هایتان صحبت کنید؟

بشدت خودم مجذوب فیلمنامه‌های سیاسی و اخلاقی‌ام، واقعاً لذت می‌برم. منتهی این را در شرایطی می‌پسندم که همه آدمها امکان انتقال نظریات اجتماعی و سیاسی‌شان را داشته باشند. بنظرم اصلاً پویایی در این است که فیلمهایی ساخته شود که نقطهٔ مقابل هم باشند. یکی از جنبه‌ای نگاه می‌کند آن دیگری از جنبهٔ مخالف. اینها به نظرم خیلی باعث پویایی هنر می‌شود. و بطورکلی از خط سیاسی خوشم می‌آید، همیشه برایم جذاب بوده است.

راجع به بخش برگزاری «سینمای زن» در جشنواره نهم فجر چه نظری دارید؟

مخالف هستم، این مطلب را هم در «فرهنگ و سینما» نوشتم، که اولاً این «سینمای زن» که اینها راه انداخته‌اند یك ذهنیت غلط را به‌وجود می‌آورد که به زنها دارند امتیازی می‌دهند که به مردها نداده‌اند. اصلاً در کار هنری ملاك زن و مرد نیست. به‌نظر من بهترین فیلم که راجع به زن ساخته شده مادیان است، ولی یك مرد آن را ساخته است. من احساسم این است. پیشنهاد من این بود که به‌جای راه‌اندازی «سینمای زن» بیایید فستیوال درباره زن راه بیندازیم، یعنی یك بخش اختصاص دهیم به فیلمهایی که درباره زن ساخته شده است. فرق هم نکند کی این را ساخته، مرد است، یا زن. ببینیم چی ساخته و چرا ساخته. این می‌تواند قابل پرداخت باشد.

راجع به منتقدین نظرتان چیست؟

منتقدان همه‌شان هنرمند نیستند. می‌تواند هنرمند منتقد هم باشد.

کم‌دانشی و بی‌دانشی مشکل اغلب منتقدین هنری و ادبی جامعه است. بندرت نقد جالب و آموزنده‌ای به‌چشم می‌خورد که اغلب متعلق به صاحب‌نظران و منتقدین قدیمی است و آنها هم متأسفانه بسیار کم دست به قلم می‌برند. برخوردهای سطحی، غرض‌ورزانه و اندیشهٔ این و آن را به نام خود قالب کردن در اکثر نقدهای سینمایی به‌چشم می‌خورد.

از اینکه در گفتگوی ما شرکت کردید متشکرم.

من هم متشکرم. موفق باشید. □