# تجربه‌های من در تئاتر و سینما

یک گفتگوی مفصل با بهرام بیضایی درخردادماه سال 1351 که درماهنامه فرهنگی–هنری

رودکی– شماره 8 به چاپ رسیده است.

پای صحبت «بهرام بیضائی» سازنده فیلم: رگبار

فیلم «رگبار» ساختهء «بهرام بیضایی» در نخستین جشنوارهء فیلم تهران با دریافت پلاک طلا توفیق یافت. آنچه در این شماره و شمارهء آینده می خوانید، حاصل گفتگوئی است با او در باب تآتر و سینما که می تواند روشنگر بسیاری از مسائل هنری–اجتماعی در جامعهء ما باشد.

**ما شما را با اولین نوشته هایتان که نقد و معرفی فیلم بود به یاد میآوریم. شما نقد یا بررسی فیلم مینوشتید و طبعاً انتظار میرفت که اگر به کاری دست بزنید در همین زمینه ی فیلم و سینما باشد، پس چه شد که از تآتر سر درآوردید؟ آیا تآتر همان چیزی بود که میخواستید؟ یا اینکه در جست و جوی سینما و از بد روزگار آنرا انتخاب کردید؟**

وارد شدن من به سینما از طرفی به علت سدها و سوانح بود، ولی از طرف دیگر ناشی از بحث خودم که گمان می کنم آنروزها بلند بود. من زیاد ناراضی نیتم که چرا آنوقتها وارد سینما نشدم، چون بدون شک اگر میشدم باید با شرایط موجود آن زمان وارد میشدم. در سینمای آن موقع با شعور و ذهن زیاد کاری نداشتند و اگر شما را میپذیرفتند به این دلیل بود که گمان میکردند کاملا خلع سلاح و دست بسته هستید. آنوقتها من شور زیاد و تجربه ی کمی داشتم، و در شرایط آنها، هرکس با تجربه کم ممکن بود مهره ای برای چرخ و دنده ی این کارگاه بشود، مخصوصا اگر به خاطر شور کم و سرشارش میخواست از خیلی نزدیک سینما را لمس کند. اما وارد شدن با شرایط من ، در آنزمان غیرممکن بود. چون در سینمای آن موقع هیچ ضرورتی برای تغییر حس نمیشد. تمام مهره ها به جای خود بودند. سالی چند فیلم جنائی، چند مصحکه، و چند قصه رعشه انگیز اشک آور، در آن موقع پسند همه را تامین میکرد. پسند تماشاگر و تهیه کننده یکی شده بود، و همه جیز خوب و کامل به نظر میرسید. به این ترتیب دیگر جائی برای وارد شدن یک فکر یا یک تمایل تازه به این سینما وجود نداشت.

در چنین شرایطی چند بار به سینما نزدیک شدم، ولی در اولین مراحل و ضمن برخورد با اولین طرح، بدون اینکه هنوز داخل شده باشم، جا می خوردم و برمی گشتم. این فقط من نبودم که چنین تجربه ای داشتم، ما چند نفر بودیم که هرکدام زیاد جلو نرفته، برگشتیم، چون دریافتیم که جای ما نیست.

در آن موقع غیر از سینمای رایج، یعنی سینمای تجاری، یک سینمای دیگر هم وجود داشت، که اگرچه جبهه ای در مقابل سینمای تجاری نبود، ولی سینمای تجاری آنرا چون جبهه ای در مقابل خود، سینمای روشنفکرانه نام گذاری کرده بود. این اصطلاح زیاد درست نیست، ولی به هرحال از جریانی و (...) حکایت میکند که این روزها کمتر کسی درباره اش حرف میزند، و اگر هم حرفی زده شود اتفاقی و زودگذر است، در حالیکه به نظر من تامل دارد___این جریانی بود کاملا متفاوت ولی پراکنده، و کاملا متکی برامکانات شخصی، و به همین دلیل بی دوام، از نظر میدان عمل و حرف زیاد وسیع تر از سینمای تجاری نبود، ولی حرفش را حداقل به زبان دیگری میزد، از نظر بینش و نگاه وسعت بیشتری داشت اما از نظر پخش و نمایش از شینمای تجاری بسیار محدودتر بود. کسانی که در آن کار میکردند اغلب بسیار داناتر و با فرهنگ تر بودند، اما خواستشان زیاد هم توانستن نبود، گاه به دلیل ضعف شخصی و گاه به دلیل فشارهای بیرونی آنها سعی داشتند که حداقل از همین وسایل محدود بهترین نتایج فنی را بگیرند، و سعی داشتند قبول نکنند که همه ی راهها به گنداب ختم میشود. با همه ی پراکندگی و با همه ی ضعف ها این جریان نشان داد که در شرایطی دیگر میتواند مرکز یا نقطه ی شروع سینمای جدی تری باشد.

راه من راه این سینما بود، که در واقع به همان اندازه بسته بود. گوشه ای از این جریان در اداره هنر متمرکز میشد و در اداره شرایطی ضمنی داشت؛ من نه از خارج آمده بودم، نه مدرکی از مدرسه های نامدار سینمائی داشتم، نه توصیه ای در دست ، و نه از تیره و تباری دولتمند. ___اما عمل های این جریان که بیرون از اداره بود، آنقدر نیروی مالی و تولیدی توزیعی نداشت که بتواند روی پای خود بایستد و توسعه پیدا کند و سینمای جوانتری را هم در پیرامون خود رشد بدهد. پس تکلیف روشن بود: یعنی فقط یک راه بود، ایستادن و تماشا کردن. ما خواستیم به ایستادن و تماشا کردن بسنده نکنیم، و اینجاست که شما نوشته های مرا به یاد می آورید که بسیار هم اندک بود. البته به دلایلی کاملا شبیه همان دلایل سینما. فرض اینست که اینجا وارد عمل شدیم و از نزدیک لمس کردیم، و دیدیم آن چیزی نیست که ما میخواستیم. دیدیم که این فقط شرایط سینما نیست که میخواهد آدم را مسخ کند، بلکه همه جا همین است، و سینما فقط جزئی است از یک جریان هنری بزرگتر. من دست و (...) که خودم را بیرون بکشم و از اینجاست که کارهای فردی و خصوصی و منزوی من مثل تحقیق ها، شکل پیدا کرد. این تحقیق ها اول یادداشت های شخصی بود، و بعدها سه تای آنها به صورت سلسله مقاله در مجله موسیقی درآمد. و بالاخره شما آنها را بصورت کتاب و با نام های «نمایش در ژاپن» و «نمایش در چین» می شناسید. می بینید که هر سه تحقیق ها در باره تآتر است. اما پرداختن من به کار عملی درتآتر در واقع آزاد کردن آن نیروی محبوس و فعال درونی بود که میخواست به صورتی شکل پیدا کند. و از طرف دیگر البته شناختن محیط نمایش بود. یعنی اداره ی

هنرهای دراماتیک سال 40_ که جوان و فعال و زنده به نظر میرسید، و جائی بود که تا حدودی درش مبادله ی ذهنی و فکری انجام میشد، و محیطی بود که دیدم اگر باید جائی خودم راصرف کنم، همینجاست.

**یک نکته: چه شد که سینمای روشنفکرانه جای خود را پیدا نکرد؟ این موضوع مهمی است که نباید از آن گذشت.**

اینکه چرا سینمای روشنفکرانه یک سنت یا طریقه ی ادامه دار نشد. تقریبا روشن است؛ مجموعه ای از شرایط و ضعف های داخلی وجود داشت شامل نبودن رابطه، و نشناختن طرف مقابل، پراکندگی و بی جبهه بودن، و خیلی شخصی هرکس به راه خود رفتن، به اصطلاح فردبودن هرکس، و از بالا نگریستن به واقعیاتی که سر راه بود، به علاوه ی چند دلیلی که قبلا گفتن. اما شرایط خارجی قوی تری وجود داشت که باید تفکیک شود. اول درباره‌ی جبهه ی سینمای اداری بگویم که در یک چهارچوب معین گرفتار بود، و چون چهارچوب هرجا که باشد چهارچوب است زیاد امکان رشد نداشت. به علاوه ی اینکه هرگز ذهن اداری نه میتواند و نه باید که ذهن هنرمند را تعیین کند و اینجا میکرد. اینجا قاعده این بود که یک آدم بی تفاوت اداری یک فیلمساز پرشور و پر ذوق جوان را تصویب کند، و اغلب نمیکرد، و آنهم بدون هیچ توضیحی. بعد جمع این فیلمسازان پر شور به طرف ساختن فیلمهای خبری رانده شدند، و بالاخره سالها فیلم برای انبار ساختن حتی هر نابغه ای را هم تهی و خالی و مات میکند. و این اداره موفق شد که چنین کند. اما سینمای شخصی افراد بیرون که فقط متکی بر قدرت و اعتبار خودشان بود، اینقدر تصویب کننده نداشت، به همین دلیل نتایج گاه بهتر بود، اما چقدر میتوانست دوام بیاورد، وقتی بازده مالی نداشت؟ اما بدترین شرایط علمی هر دو دشته فیلمها این بود که نمایش داده نمیشدند، و این باعث شد که مردم ابداً با ذوق و بینش دیگری غیر از نگاه سینمای تجاری مواجه و آشنا شوند. اگر این فیلمها نمایش داده میشدند می توانستند نشان دهنده ی امکانات دیگری در خود ایران باشند، می توانستند وسعتی به دید یک طرفه ی عمومی بدهند، و به طور قطع می توانستند نفی کنند که در ایران امکان نتیجه گیری فنی خوب از وسایل وجود ندارد. این فیلمها حداقل می توانستند اعلام کنند که تقصیری متوجه دوربین و نگاتیو نیست، اینها میتوانستند اعلام کنندکه به دنیا به ابتذال محدود و معنی نمیشود، و همین حد هم با ارزش بود، اما هیچ کاری برای نمایش عمومی این فیلمها صورت نگرفت، و مثل اینکه به عمد مسکوت گذاشته میشد. ما در آن مدت کارهای مطبوعاتی خواستیم برغم این شرایط وجود و زندگی این سینمای دیگر را اعلام کنیم، من گزارش یا مروری بر فیلم های ابراهیم گلستان نوشتم که منتشر شد، اما از شرایط غلط نتایج غلط درمیاید، و من در آن حیطه ی سوءتفاهم نتوانستم این کار را ادامه بدهم. چه اهمیتی دارد، شاید دیگر فایده ئی هم نداشت، زیرا به نظر میرسید که شرایط مخالف قوی تر است، و تا اعماق ما رخنه کرده است. اما اشکال مهم این سینما از وقتی مشخص شد که سازندگان آخرین امیدها را هم نسبت به بازار داخل از دست دادند. یک اشتباه بزرگ ما یعنی تسلط و انحصار مطلق سینمای تجاری ما اشتباهات بزرگ دیگری را در جبهه ی مقابل خود باعث شد! سینمای روشنفکرانه که مخاطب خود را در سرزمین خود نیافت، کم کم برای موجودی واهی و نامعلوم در آن سر دنیا حرف میزد. آنها دیگر بازار و مخاطب خود را در ایران جستجو نمیکرد، بلکه در پی تفاهم و داوری، به مردم و بازار غرب می اندیشیدند، و مخاطب خود را در آنان، یعنی کسانی که هرگز نمیخواسته‌اند ما را بفمند، ساختند که شاید خوب هم بود، ولی بسیار غریب و ناچسب بود، و به همین دلیل وقتی دوباره به سرزمین خود بازگشتند، دیگر کسی زبان مادری خود را از دهان آنها نشناخت و این پایان کار بود. فیلمهای آنها با زحمت بسیار و بدون مدد شرایط دخلی ساخته شد و بسیار سخت یک یا دو پرده ی سینما به دست آورد، و مردم بی زمینه را ناگهان در مقابل زبانی غریب قرار داد. به طوریکه تا مدتها این تعبیر رایج شد که سینمای روشنفکرانه سینمائیست که نباید فهمید. این تعبیر که سینمای تجاری رواجش داده هنوز هم پس از گذشت سالها، سلاح دست تهیه کنندگان است که به هر آدمی که محتمل است سلیقه ای از خودش داشته باشد کار ندهد، و اینطور بود که آخرین دریچه‌ها هم بروی هر نوع ذوق تازه بسته شد. بدین ترتیب سینمای روشنفکرانه به خرج جیب خودش و علیه خودش تجربه ای در یاد ماندنی به سینمای تجاری داد، و سینمای تجاری هرگز لحظه ای را برای کوباندن و نفی آن سینما از دست نداده است، با وجود این تکه هائی از دو سه فیلم شاخص و مهم داستانی مثل «خشت و آینه»، «شب قوزی»، و «سیاوش در تخت جمشید» به تمام کارنامه ی سینمای سینمای ایرانی تا آن زمان می ارزدف و این کم نیست. در حالیکه تازه من فکر میکنم توفیق واقعی و مهم آن سینما در فیلمهای کوتاه بود.

**برگردیم به خودتان. می گفتید که عملا به محیط تئاتری سال 40 پیوستید. اما راجع به قبل از این دوره ما هنوز کم می دانیم. چطور تئاتر را شناخته بودید؟**

من تئاتر را تقریباً همزمان با سینما ، و باید بگویم حتی از طریق سینما کشف کردم و شناختم، از طریق فیلمهائی از آثار شکسپیر دیدم. من برای فهمیدن آن فیلمها در پی خواندن متن های شکسپیر برآمدم و در آنها جذابیت و عمق مفهوم دیدم. این که میگویم مربوط به دوران دبیرستان است. حتی یادم است یک بار معلمی سر کلاس از ضعف سنت نمایشنامه نویسی در ایران حرف زد، و این مرا به فکر انداخت. من تئاتر را با خواندن و نه با مشاهده، یعنی از طریق متن نمایشنامه ها، و نه اجرا شناختم. و راست بگویم تماشای دو سه اجرای تئاتری –آنهم روی شکسپیر– مرا سخت نومید کرد. اما می دانید که یک جنبش تئاتر ملی درگرفت، و مرا که شیفته ی هر تحرکی بودم به شوق آورد، من دورادور گوش بزنگ کارهای اینها بودم. اما تماشای یک دوره تعزیه در یکی از دهات اطراف تهران بود که مرا دگرگون و متحیر کرد، و وقتی در دانشکده ادبیات، استاد با اطمینان از نبود ادبیات نمایشی در ایران حرف زد، من سخت به مقابله وارد شدم.

مقاومت بی دلیل دانشکده در نگریستن به نمایش و اینکه آنرا در حد خود نمی دانست، سماجت مرا برانگیخت. این افکار را نمی فهمیدم. مثل اینکه بگویند، نه، تو چیزی ندیده ای. تو فقط خیال کرده ای. من دانشکده را رها کردم و در پی شناختن اجراها و متن های سنتی ایران برآمدم، و این مرا به سوی نمایش شرقی و غربی هردو دقیق تر کرد. اما هنوز روی هیچکدام آنها جدی نبودم، تا آنکه تجاهل و تغافل و انکار را در جامعه‌ی تئاتری هم دیدم، که البته تاثیر پذیرش دربست فرهنگ غربی بود. و من دیدم که در شرایط اعلام کردن وجود منابع شرقی یک کار و وظیفه ی جدی است با این سیما بود که وارد محیط تئاتر شدم. و آنجا را محیطی آماده برای کار و تجربه و بحث فرض میکردم، هرچند که بعد در عمل معلوم شد که زیاد هم اینطور نیست. البته آنجا گاه کارهای با ارزشی صورت میگرفت، ولی به نسبت افرادی که در آنجا جمع شده بودند ناچیز بود–برنامه ی مشخصی وجود داشت، و همه به آماده کردن نمایش های متوسط فرنگی برای تلویزیون مشغول بودند– بزودی معلوم شد که آدمها فقط از لحاظ قابلیت برنامه سازیشان درجه بندی شده اند، نه به لحاظ امکانات و قابلیت های نهائی شان که امکان بروز نمی یافت. من به عنوان آدمی که از بیرون آمده، با خود مقداری پیشنهاد برای بازیافتن مفهوم نمایش داشتم. من خواستم قابلیت های افراد را بهشان یادآوری کنم و بگویم که به چیز کمی قانع شده اند، و خواستم لزوم مقداری تجربه و مطالعه و تحلیل از نو در نمایش را اثبات کنم. ولی تشکیلات نمایش خیلی بیشتر به کارهای مشابه و برنامه های هفتگی اش علاقه داشت، و به نظر می امد که هر بحث و پیشنهاد نوئی کار برنامه هایش را مختل و آشفته می کند. آنجا هم معلوم شد که تشکیلات از طرف خودش حدی برای فهم مردم معلوم کرده است، که از آن بالاتر نمیشد رفت. اما از ان پائین تر را میشود عذر آورد و توجیه کرد و لبخند زد. در این شرایط دو تا از تجربه های عملی من به علت غیر متعارف بودن، و به علت پیروی نکردن از حد تعیین شده، ممانعت شد چند تای دیگرش توسط دیگران و کم و بیش در همان حدود تعیین شده عمل شد، که دیگر مطلقاً از من نبود. من خیلی دیر و خیلی به سختی، تا حدودی بعد از تغییر سازمان آن اداره، توانستم فقط یکی از تجربه هائی را که میخواستم عملی کنم و بر صحنه ببینم. ولی در موقع خودش چه باید میکردم؟ هیچ، فقط در حیطه ی نوشتن و نمایشنامه نویسی میشد طرح بعضی تجربه های اجرائی را ریخت. ما زیاد مینوشتیم و کم انتشار میدادیم و کمتر امید به اجرا داشتیم–نویسنده یا سازنده در تداوم تجربه هایش و از طریق مواجهه با تماشاگر است که شکل میگیرد و کامل میشود، و این امکانی است که در تئاتر برای ما– برای من– نبود. تجربه در فضای خالی، در خلاء، در تصور، در ذهن معنی ندارد. تجربه باید عینی شود، شکل پیدا کند، بر صحنه بیاید، و برای دریافت تماشاگران مواجه شود، و آنوقت تجربه کننده سهم خود را از این مواجه بگیرد.

ولی کوشش ما حرکت در فضای خالی بود. من در تئاتر همه کار کرده ام: پرده کشی، مدیریت صحنه، طرح لباش و دکور، تنظیم نور، طرح آفیشو بروشور، دستیاری کارگردان، و بالاخره کارگردانی تئاتر، و همه جا چیزهائی آموخته ام.

من فکر می کنم که فقط یک بار ملاحظه چیزی را کردم: در نوشتن اولین نمایشنامه ام، که بیهوده ملاحظه ی اجرا شدن در برنامه هفتگی را کرده بودم. و این اشتباهی بود که خیلی زود روشن شد. من دیگر در هیچ کاری ملاحظه ایهیچ چیز را نکردم، مگر ملاحظه ی خود اثر را، و ضرورتهای تجربه ها و اندیشه هائی را که در سر راشتم. من هنوز فکر میکنم که چند تا از کارهایم را دوست دارم.

**–راجع به اجراهای نمایشنامه هایتان چطور. در مورد آنها چه نظری دارید؟**

اجراها معمولا خیلی دیر بود، هرکدام چند سال بعد، میدانید، هر نمایشنامه در وقت و فضای مخصوصی ظاهر میشود، و مقداری از معنای فوری خود را از حضور عوامل موجود در ان زمان میگیرد، یا بگویم که در شرایطی که ظاهر میشود، معنای خاص تری دارد. اما اینجا معمولا هر اثر بعد از سپری شدن شرایط اجرا می شود. وقتی که تقریبا تماشاچی حس میکند ضرورت و فوریتی در آن اثر نیست. و آن ارتباطی را که باید، یا اثر برآورد نمی کند. این ارتباط اولیه بسیار مهم است. و مقداری از بار معنای آینده ی اثر را هم به عهده میگیرد. از جهت دیگر که نگه کنیم برای شخص نویسنده هم اجراها خیلی دیر صورت میگرفت. یعنی وقتی که نویسنده بدون اینکه عکس العمل و تجربه ی لازم را از اثرش دریافت کرده باشد، از آن رد شده بود، و دیگر به آن فکر نمیکرد، و حتی در بعضی موارد از یادآوری آن منزجر هم بود. درست در چنین لحظه ای بود که اجرائی درست یا غلط بر صحنه میآمدف و تجربه هائی که میداد دیگر مددکار نبود. نویسنده عصبی میشد که چرا در زمان خودش با اثر روبرو نشده و آنچه را که باید نگرفته تا در کارهای بعدیش آگا هر و کاملتر باشد. و نویسنده فکر میکرد آیا این اجرای اینهمه دیر، برای به رخ کشیدن اشتباهاتش به او نیست، و آیا مقصود این نیست که ریشخندش کنند؟ بین ما فقط دکتر «ساعدی» این بخت را داشت که تعدادی از آثارش بلافاصله اجرا شود. وگرنه این که گفتم تقریباً اغلب اجراهای تئاتری را شامل می شود. من ندیدم که اجرای دیر یک اثر نویسنده اش را راضی کرده باشد، و در مورد خودم حتماً چنین است. اما از لحاظ کار شخصی که نگاه کنیم، من اجراهای زیادی را به یاد نمی آورم، اولین اجراهای نوشته های من اغلب توسط «گروه هنر ملی» و به کارگردانی «...جوانمرد» صورت گرفت، و تجربه های آن گاه برای هردوی ما گرانبها بوده است. «جوانمرد» به نظر من در اجرای «غروب در دیاری غریب» بسیار موفق بود. موفق بود به خاطر آنکه تماشاگر را با معنا و تصویر دیگری از تئاتر آشنا و مواجه کرد، که با معنا و تصویر همیشگی و هفتگی او از تلویزیون یکی نبود و بعد و حد دیگری داشت، و به این ترتیب وسعتی به مفهوم نمایش ملی بخشید. البته من به عنوان نویسنده، با همه چیز آن اجرا موافق نبودم. «جوانمرد» معناهائی از خود داشت، که به گمان با معنای کلی اثر در تضاد بود. و همین حدودی کار را آشفته میکرد. اما او به عنوان کسی که فنون تئاتر را بشناسد، موفق

شد گاه از طریق خودش و گاه از طریق اثر تماشاگر را راضی و قانع کند. چیزی که در اجرای «جوانمرد» هم خوب و هم بد است فشارها و تاکیدهاست، که وقتی در خدمت معانی شخصی او میرود مسیر دیگری به نمایشنامه میدهد. او موفق میشود تعقل تماشاگر را منکوب و مرعوب کند، و از طرفی صحنه، زیر یک سلطه ی عصبی، که از فشار بازیگران ناشی شده، تا حدی روانی و انعطاف و مفهوم پذیری خود را از دست بدهد، و به جای آن نظم و شدت و گویندگی جایگزین شود. معنی شخصی «جوانمرد» به نظر من تا حدودی در خدمت این شدت است، و با وجود این مهم است که او معنی شخصی دارد، و این از یک کارگردان بی هویت و بی اندیشه بسیار بهتر است.

«قصه ی ماه پنهان» به نظر من اوج این شدت بود، و اجرای آن هرچند از لحاظ بصری خوب، و از لحاظ بازیها به همان اندازه غنی و قوی بود، ولی از نظر تاکید و فشار بسیارش، و از نظر تجمع شگردها و فنون نوری و صوتی با روح من مغایرت داشت. من دوستدار سادگی هستم، و بازیهای نور و صدا و غیره و غیره به نظر من همه ی فکر و اندیشه و شعر اثر را مدفون کرده بود.

«پهلوان اکبر میمیرد» از این لحاظ بسیار بهتر و برتر بود، و در آن جوانمرد بیشتر وجود معرفت انسانی خود را بنمایش گذاشت تا مهارت ها و دانش فنی خود را، هرچند متن و اجرا به نظر من، برخلاف هم میرفت. من خواسته بودم قهرمان را از هاله ی ستایش شده و افسانه ای اطرافش بیرون بکشم و چون وجودی انسانی به او نزدیک شود. من خواسته بودم نشان بدهم که از یک قهرمان، وقتی تشریحش کنیم، چیزی جز یک قربانی نمی ماند و اجرای «جوانمرد» در عین قدرت ولی برعکس، گرد این قهرمان هاله می تنید، و به جای نگاه واقع بین نگاه ستایشگر داشت، و سعی میکرد از مراسم مرگ و نابودی هر نوع قهرمانی، یک حماسه بسازد.

این اجرا یک زبان ستوده شده و حق به جانب هم بود، اما آنچه من از این نمایشنامه میخواستم برآورده نشد. البته من احتمال قوی میدهم که تماشاگر برداشت جوانمرد را بیشتر و بهتر بپسندد، چنانکه همین برداشت و روش اجرای جوانمرد سرمنشاء مقداری تقلیدها در تلویزیون سینما شد. به نظر من تقلیدهائی که گفته میشود از «پهلوان اکبر میمیرد» شده، گرچه ظاهر متن را هم شامل میشود، ولی از لحاظ معنی بیشتر تقلید از مفهوم و اجرای جوانمرد است تا مفهوم و معنای متن. درست هم اینست، چون بهرحال اجرا چیزی بصری و قابل لمس است. شاید به روح نمایشامه ای نتوان دست یافت، ولی ظاهر اجرای آنرا میتوان گرفت، به خصوص که بعضی تکه های اجرای «پهلوان اکبر میمیرد» توسط جوانمرد، برای کسی که دیده فراموش نشدنی است، اما «چهار صندوق» توسط یک گروه دانشجو اجرا شد، و از طرفی خامی و ابتدائی بودن را داشت، اما از طرف دیگر جنبه ی خودمانی و نزدیک آن رابطه ی ساده یی با تماشاگر برقرار میکرد. اجرای «چهار صندق» اگر د نیمه ی دوم ناگهان جدی گرفته نشده بود، خیلی موفق تر و پر معنی تربود. من تصور میکنم اصولا مسئله ی تفاهم با متن اینجا دست کم گرفته میشود. آدم میتواند اول درست درک کند و بعد بگوید آری یا نه، پی تعبیر شخصی خود برود، ولی من اینجا بیشتر ضعف همان درک را می بینم، و فکر می کنم اگر زیر و بم های متن درست درک شده باشد اجرا چیز دیگری میشد. با وجود این شهامت و شور و شوق دانشجویان، منتهای توقعاتی که از تئاتر داریم، طعنه ای به تئاتر محتاط و کم کار رسمی بود. و اما در مورد اجراهای خودم چه میتوانم بگویم؟ جز اینکه همه ی آنها تجربه های شخصی بود. بدون قصد اجرا و اجرای آنها اتفاقی و ناگهانی پیش آمد.

**خب، حالا که نمیخواهید راجع به اجراهای تئاتری شخص خودتان حرف بزنید، برویم سر این سوال که آیا در مدتی که با تئاتر مشغول بودید رابطه ی شما بکلی با سینما قطع شده بود؟**

نه. این رابطه ایست که نمیتوانست قطع باشد. لااقل از طریق مشاهده و تماشای فیلمها، ولی رابطه ی جدی تری هم بود، من و چند نفری که دور هم بودیم دائماً طرح میریختیم.

**ما شنیده ایم که شما چند فیلم هشت میلیمتری هم ساخته بودید.**

فقط یکی. تحمل مخارج این فیلم ها آن زمان برای ما سنگین بود و نتوانست ادامه پیدا کند. میدانید، دوربین و دستگاه نمایش قرضی بود و بین ما دست به دست مس گشت. تقریباً پنج روز برای هر نفر–فیلم من در یک ظهر تابستان بدون هیچ طرح قبلی ساخته شد. من تب شدیدی داشتم که نمیخواستم قبولش کنم، چند روزی بود که از پا افتاده بودم و باید چیزی کمک میکرد که بر بیماری غلبه کنم. فرصتی که من داشتم از دست رفته بود، مدت اماتن دوربین به آخر رسیده بود، من پس دادن دوربین را بهانه کردم و خودم را از خانه بیرون کشاندم. خیابان ظهر نیمه ی تابستان خالی بود. تقریباً هیچ حرکتی نبود حتی هیچ شاهدی –حس کردم بیماری فقط در من نیست و سنگینی در بیرون از من روی همه چیز افتاده، (...) کارگر و عمله و ناوه کش در پناه دیوارها و خرابه ها دراز به دراز افتاده بودند. من بی مقدمه شروع به به گشتن کردم، و کم کم مفهومی در ذهنم شکل گرفت. هیجان این فکر مرا به حرکت و جنبش درآورد، و کمی مانده به پایان کار با حیرت متوجه شدم که دیگر بیمار نیستم. فیلم که درآمد معنای عجیبی پیدا کرد؛ شهری خالی و ویران و جنگ زده را میماند، و مردم خوابیده چون اجساد بی جان بودند. دوربین چون شاهدی میگذشت، و تصویر تازه یی از یک مسیر هرروزه را نشان میداد، تصویری که تا آنروز به صراحت ندیده بودم. آخرین تصویر، یعنی تنها تصویر حساب شده، آفتاب را لا به لای برگ درختان در حال غروب کردن و فرورفتن نشان میداد. من خودم از این کار راضی بودم. الان نمیدانم آن فیلم هست یا نه. به گمانم صاحب دوربین در ازای محبتی که به من کرده بود آنرا برداشت، اما گذشته از کار فیلمهای هشت میلیمتری که نتوانست ادامه پیدا کند، ما تعدادی فیلمنامه برای فیلمهای کوتاه ده تا بیست دقیقه ای درست کردیم. شاید جمعاً ده تا، که اگر امکاناتی پیش آمد بسازیم. قصه هائی که بیشتر در خیابان یا فضاهای بیرون میگذشت و به دکور احتیاج داشت و نه به هنرپیشه های مشهور، و

جمعاً بسیار ارزان تمام میشد. ما این کار را کـرده بودیم بدون اینکه کسی خواسته باشد و به همین دلیل بله، امکان بدست نیامد. یکـی از اینهـا کـه من درست کرده بودم در مجله ی آرش ده سـال پیش چاپ شد، و یکی که صیاد درست کرده بود چنـد سـال پـیش (...) «خیابـان» توسـط هژیـر داریوش فیلمی شد برای تلویزیون.

**گفتید ده سـال قبـل. گمـان کـنم ایـن همزمان با شروع جدی کار تئاتری شـما هم باشد.**

بله، تقریباً–حالا که فکر میکنم می بینم چاپ آن اثر کوچک نوعی وداع هم بوده است. به هر حال چه اهمیتی دارد، سینما برای من کاملاً تمام شده به نظر میرسید، و این حالت بود تا چند سال بعـد که ناگهـان در شـرایط خـوبی، تماسـی بـا یـک استودیو برقرار شد. اگر زمان دقیقش را بخواهیـد تقریباً کمی بعد از «گنج قارون»بود. روزی یکـی از سرشناس ترین تهیه کنندگان، یکی از دوستان تئاتریم را واسطه ی ملاقات کـرد. آن زمـان تـا حدودی به عنوان نمایشنامه نویس شناخته شـده بودم. ما رفتیم و جلسه کردیم، تهیه کننده بسـیار خوشرو بود و در اطالقش کولر داشت. او گفت که معتقد شده اسـت سـینما بـه نیروهـا و فکرهـای جوان احتیاج دارد، و فهمیده اسـت کـه سـینمای مبتذل جوابگوی خواهش زمانه نیسـت. او گفـت باید سینمای سومی به وجود بیاید که نه سینمای بی منطق و بی ریشه ی کنونی باشد و نه آنقـدر به عمر از لمس و درک مـردم فاصـله بگیـرد. او دورنمـای یـک آینـده ی بهتـر و یـک سـینمای اساسی تر را بما نشـان داد. مـا همـه خوشـحال بودیم و چـای میخـوردیم. مـن چهـارچوب سـه داستان را تعریف کـردم کـه همـه را بـه شـدت پسندید که بالافاصله پیشنهادهائی بـرای کامـل شدن آنها داد. پیشنهادهایش بسیار طریف بود، به طوری که وقتی آنها را عمل میکـردی هـر سـه داستان تبـدیل میشـد بـه «گـنج قـارون». مـن استدلال کردم و تهیه کننده لبخند زد، او قواعد و فرمولهایی داست. او گفت برای گیراتر شدن فیلم بهتر است فلان شخص داستان هوشیره آن یکی باشد، و ان یکی پسر ناخلف آن یکی، ایـن فقیـر باشد و آن غنی. گفت طرح فیلم باید جوری باشد که اشخاص داشتان با هم خویش و قـوم باشـند، این را خودشان ندانند ولی تماشاگر بداند–آنوقـت است که نفرت بین آنها، یا عشق یا زد و خورد یا فداکاری آنها اشک از چشـم تماشـاگران سـرازیر خواهد کرد.

ما برخاستیم و با تهیه کننده دست دادیم. ما قصد نداشتیم اشک تماشاگران را سرازیر کینم. مـن از درآمدم، و این آخـرین تمـاس مـن بـا سـینمای رسمی بود، و از شرایط سینمای غیر رسـمی چـه بایـد گفـت؟ هـیچ، مـدتی جـوانمرد میخواسـت «پهلـوان اکبـر میمیـرد» ا خـارج از شـرایط استودیوئش بسازد، ولی در ایـن بـازی سـرمایه و توزیع و انحصار هـیچ علامـت سـعد در آسـمان ندرخشید و در جای دیگـر مـن –و فیلمنامـه ی کوتاه برای تلویزیون نوشتم. یکی به اسـم «میـر نوروزی» که بسیار خوش داشتند و از سر تشویق و اعجاب هی دست به دست گرداندند، تا نمیدانم در کدام حفره مدفون شـد، و یکـی «بازدیـد» – قطعه ای از یک مجموعه پی در پی–که به دلیلی مبهم ساختنش صلاح تلویزیون نبود، ساید به این دلیل که خوب درآمده بود.

**برای خیلی‌ها تعجب‌آور بود کـه ناگهـان دیدند شما یک فیلم کوتاه ساخته ایـد– برای خود شما چه جور تجربـه ای بـود؟ منظورم فیلم کوتاه «عمو سیبیلو» است.**

شروع کار سینمائی من از لحاظی برای خودم هم غیر منتظره بود. درین وقتی که من کـاملا از آن بریده بودم، و از طرف من هیچ کوششی نمیشد و آنهم از طرف مراکزی که ظاهراً کارش به سینما مربوط نبود. در اواخر شهریور 49 کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از من خواست کـه در صورت تمایل فیلم کوتاهی روی داسـتان «عمـو سیبیلو» بسیازم. ولی به عجله، چون وقت بسـیار کم بود. برای من کـه در آن موقـع در نقطـه ی دیگری بجز کار سینما ایستاده بودم، و همچنـین سالها بود از سـینما دور و نومیـد بـودم، تصـمیم گرفتن با دلهره ی غریبی تـوام شـد، چـون ایـن انتخاب در عین حال مقداری از دورنمای گذشـته و آیندهی مرا به هم ربط میداد. ممکن بود نتیجه ی کار نشان بدهد که بیهـوده سـالها در اشـتیاق فیلم ساختن وقت تلف میکرده ام، و محتمل هـم معلوم شود در اطمینانی که تصوراتم به من میداد حق داشتم. من خواستم همه چیـز معلـوم شـود، بنابراین پیشنهاد را قبول کردم. مـا تردیـدی کـه گفتم فقط ناشی از خودم نبـود، بلکـه بیشـتر بـه قصه ی «عمو سیبیلو» و به محدودیتی که برای تغییر دادن آن داشتم مربوط میشد. داستان اصلی به نظر من ضعیف بود. به علاوه خیلی هم جدی بود. من سعی کردم جنبه های ملودرام آنرا با وارد کردن عنصر شوخی در داستان تعدیل کنم، و بـا کم و زیاد کردن تعدادی صحنه ها بسان جنبه ی بصری تری بدهم، ولی این کـافی نبـود، مـن بـا خودم وعده ی دیگری در سـینما داشـتم، و ایـن جواب ده دوازده سال انتظار نبود، و با وجود ایـن، تنها بود که کسی خواسته بـود. عمـو سـیبیلو، از طرفی تجربه ی سـنگینی بـه عنـوان لمـس اول برای من بود، که ببینم چقدر میتوانم از قصـه ای که دوستش ندارم فیلمی بسازم که دوست دارم.

**نظرها درباره‌ی این فیلم چه بود؟**

میخواهید چه بگویم؟ روزی که یکی از مسئولان کانون، فیلم را دید بسیار نومید و غمزده برخاست. من علـت را همـانروز فهمیـدم، وقتـی میگوینـد فیلمی برای بچه ها، منظور فیلمی بـرای (...) نـه بچه ها. ایـن موضـوع کمـی خنـده دار بـه نظـر میرسد لی حقیقت دارد. مـا فـیلم را بـرای زوری نساخته بودیم و واقعاً برای بچه ها ساخته بودیم. آنها مخاطب قطعی ما بودند، وبعدها شـنیدم کـه ابداً در سالن حضور نداشـته انـد. بـا وجـود ایـن عکس العمـل در تماشـاگران بزرگسـال، کـه مـا کودکی و پیری آنها را در آن واحد در برابر هم، و به مـوازات هـم نشـان میـدادیم خـوب بـود. در جلسات و سکانس هـای امسـال فسـتیوال فـیلم کودکان و نوجوانـان، کودکـان بـالاخره فـیلم را دیدندو خنده و شادی و شیطنت آنهـا لحظـه بـه لحظه فـیلم را هـم پاسـخ میـداد، و هـم بـه ان طراوت و معنای تازه‌یی می بخشید. اما فـیلم بـه هرحال بی عیب نمیتوانسـت باشـد، و مهمتـرین عیبش از آنجا ناشی که ما فرصت نکردیم آخرین کار روی تصویر (...) یعنی پیراستن نهائی را انجام دهیم. کمی قبل هم البتـه مجبـور شـده بـودیم تدوین ناقص و ترکیب صدای خراب را بـه علـت کمبود وقت بپذیریم. میدانید که همه ی کارهای

فیلم جمعاً در پنجاه روز انجام شد، و ازاین مدت بیش از نصف آن به حل و فصل مسائل اداری گذشت. من فکر میکنم اگر همین وقتهای از دست رفته را داشتم فیلم به مراتب چیز بهتری درمیآید. و با وجود این عمو سیبیلو برای شخص من تجربه ی خوبی بود. آدم فکر میکند به امکانی که در وجودش تا حدودی شکل داده است. من توانستم برای اولین با ر کار فیلم را لمس کنم، و توانستم بدانم که تا چه حد مصالح و ابزار و افراد در برابر خواست سازنده مقاومند. توانستم به بعضی از تصوراتم جنبه ی مادی و عینی بدهم، و گمان می کنم عمو سیبیلو، در تعدادی صحنه ها به آنچه میخواستم و دوست دارم بسیار نزدیک است. یکی از کارهای مهم ساختن گروه بچه ها در ان وقت تنگ بود. آدم فکر می کند هرچند جزئی، چیزی به امکانات افزوده است. ادم فکر میکند گرچه این آن نیست که من میخواستم، ولی قدمی به طرف آن هست. من همین بچه ها را بعد در «رگبار» به کار بردم.

**در مورد «رگبار» که اوین فیلم بلند شماست زیاد بحث شده، و با وجود این که فیلمی ساده به نظر میرسد از طرف دیگر اصلاً ساده نیست. به همین دلیل هم مقداری از مسائل آن فیلم هنوز هم حل نشده. من میخواهم چند سئوال راجع به رگبار بکنم، بعضی از این سوالها با خواندن نقد های این و آن در من پیدا شده، بعضی از خواندن حرفهائی که خود شما قبلا زده‌اید، و چند تائی هم سئوالاتی است که من جوابش را هنوز هیچ ندیده ام و فکر می کنم سئوال عمق زیادی باشد. مثلا در قسمت آخر فیلم یکجا زخمی در سینه ی آقای حکمتی قهرمان فیلم شما می بینیم. این زخم از کجاپیدا شده؟ من خودم حدس هائی میزنم، ولی شما بگوئید، آیا این زخم اصولا مفهوم سمبلیکی دارد؟**

نه بهیچوجه مفهوم سمبلیک ندارد. اما توضیحش به ان شکل دقیق کمی مشکل است. من هم نمیدانم این زخم از کجا پیدا شده، و مگر ما مبدا همه چیز را میدانی؟ اگر شما را راضی میکند، فکر کنید در دعوای شبانه ی آقای حکمتی آنرا گذاشته است. ولی من نمیدانم باید دنبال چنین مبدائی بود یا نه. از طرف دیگر هیچ نوع منظور احساساتی در این زخم نهفته نیست. در فیلم هیچ توضیحی برای این زخم وجود ندارد. راستی هم چه توضیحی؟ این ان زخم توضیح ناپذیری است که همه ی ما با خود حمل می کنیم. چیزی که خیلی دیر و در دم رفتن کشف میشود: یک جراحت. ما عملاً همه چیز را باقی میگذاریم و فقط این جراحت است که با خود میبریم. در فیلم ما این زخم را بسیار ساده و واقعی نشان دادیم، در حالیکه عینی بودن این زخم یک امر واقعی نیست و این ترکیب واقع و غیر واقع تقریباً در سراسر فیلم گاه به طور ظاهر و گاه مخفی جریان خودش را دارد.

**آیا این توضیح را باید راجع به گاریچی آخر فیلم هم بدهیم؟**

کم وبیش. او کسی است که رفتن را اعلام میکند، یا کسی یا چیزی است که ما را میبرد، بدون اینکه توضیحی بدهد. او در سکوت آنرا انجام میدهد، و ما حس می کنیم او را بارها دیده بودیم، و حس می کنیم که بارها از کنارش گذشته ایم، و شاید هم با هم حرف زده ایم. ولی به هر حال در فیلم او یک گاریچی است که هر تکه ی لباسش را از یک جا آورده است، تکه هائی که همه عادی و واقعی هستند، ولی ترکیب آنها، مثل شخصیت خود او هر دو بعد عادی و غیر عادی، و واقعی و غیر واقعی را دارد.

دختر میتواند دنبال خط نرود، ولی حتی اگر پشت کند و در جهت مخالف برود، یا بایستد و هیچ حرکتی نکند باز به توسط خطها تعیین شده است؛ دنبال نکردن خطها هم باز یک جور دنبال کردن است و او از آنها رهائی ندارد. بنابراین قدم پیش می گذارد و رفتن را انتخاب میکند. این خطها و کوچه های باریک ضمناً اشاره ای به تمایلات آنهاست

**راجع به صحنه‌ی کوچه‌های باریک که بر آنها خط کشیده‌اند و قهرمانان فیلم آنها را دنبال می‌کنند، چه میگوئید؟**

دختر میتواند دنبال خط نرود، ولی حتی اگر پشت کند و در جهت مخالف برود، یا بایستد و هیچ حرکتی نکند باز به توسط خطها تعیین شده است؛ دنبال نکردن خطها هم باز یک جور دنبال کردن است و او از آنها رهائی ندارد. بنابراین قدم پیش می گذارد و رفتن را انتخاب میکند. این خطها و کوچه های باریک ضمناً اشاره ای به تمایلات آنهاست، و این خطها آنها را از دنیای واقعی بیرون به دنیای مطلوب خصوصی شان میبرد. می بینید؟ من هرگز اصرار نکرده ام که همه چیز واقعی باشد. محتوی هنر شاید عبارتست از نشان دادن واقعیت به علاوه ی تعبیری که شما از آن می کنید. واقعیت با معنائی که شما به آن میدهد یا از آن استخراج می کنید. این صحنه ی خطها به طوریکه میدانید یک واقعیت پیش پا افتاده است، ولی با نگاهی که ما به آن می کنیم معنای جدیدی میگیرد. همان معنای یگانه ی واقع و فوق واقع. لازم نیست که هر صحنه را جدا توضیح بدهیم، اگر این کلید پیدا بشود، یک یک صحنه ها معانی خود را به طور کامل آشکار خواهند کرد.

**آیا به این اعتبار، رگبار یک فیلم ذهنی است؟**

نه، اصلا. ولی یک بعد پنهان در آن هست. نمیدانم میشود گفت صوورت تمثیلی یا نه؟ این اصطلاحات گاهی آدم را گیر می اندازد. بهتر است بگویم حاوی آن نسبی است که من از جهان دارم؛ شامل نگاه از درون و نگاه از بیرون. یعنی مثل وقتی که هم در مرکز ماجرا هستیم و هم وقتی که از دور به آن نگاه می کنیم. هر اصل عینی از دور بعد دیگر و معنای دیگری دارد، و این بعدیست که به نظر من معنای ان اصل عینی را کامل میکند رگبار در هر وضع اشاره به بعد دیگر دارد، با ترکیبی شامل سه سطح–اول صورت ظاهر داستان: آمدن و رفتن یک معلم. دوم: از طریق او، داستان یک محله. که زمینه و معنای اجتماعی کار هم هست. سوم صورت باطن داستان: آمدن و رفتن انسان و وضع او در جهان. داستان تولد، زندگی و مرگ. احتمال دارد که تماشاگر در یک بار دیدن یکی از این صورتها را از دست بدهد، ولی نمیتواند آنرا حس نکرده

باشد. سوالهائی که پیش میآید از همینجاست. تماشاگر فکر میکند چیر دیگری هم هست، برای کسی که قائل به تفکیک است، صرفاً معنای اجتماعی اثر را اصل قرار میدهد، و یا واقع گرائی را به مفهومی که خودش را دارد، احتمالا شاید چند ابهام باقی بماند. همینطور برای کسی که صرفاً معنای فلسفی اثر را جستجو میکند، اما دیدن هریک از این دو به طور مجرد دور از واقع بینی است. فقط خورد و خواب انسان مسئله نیست، بلکه در همانحال معنائی هم که انسان میکوشد به حضور خود در جهان بدهد مطرح است و اینها هر دو با هم یک واقعیت است که زندگی است. به این معنا، از یک دید در حال حرکت بین دور و درون، ابهامی در رگبار نیست. یک معنای انسانی است که همه ی مفاهیم تفکیک شده در آن به هم می پیوندد و یکی میشود، و ابهام جدیدی را نشان میدهد که خود زندگی است؛ به همان سادگی و پیچیدگی.

**حالا که صحبت به اینجا کشید میخواهم بدانم شما نقدهائی را که درباره رگبار نوشتند چگونه دیدید؟**

نقدهائی که من دیدم کم و بیش شبیه هم نقدهائی بود که همیشه میدیدم. مثل همیشه تاکیدها بر جنبه ی «قصه ای» و «داستانی» اثر بود و فیلمساز یک «روایتگر» تصویر میشد. حال آنکه در سینما(غیر از سینمای «خوش ساخت» رایج) قصه فقط یک بهانه است و میشود از آن به راحتی رد شد، ولی اینجا به نفع «قصه» معنای کار اصلا مطرح نبود. اغلب نوشته ها با همین قالب بود که می گفتند مثلا فلان قسمت فیلم مستقیمی با «قصه » ندارد، و من با همان مفهوم خودم معتقدم که آنچه از دریچه ای قصه ای به نظر می رسد که احتمالا ارتباط ظاهری ندارد، ممکن است از کمی دورتر، و از دریچه ی یک معنای نهائی و ورای قصه ای ارتباط و پیوند خودش را داشته باشد. و با همین قالب است که نوشته ها هرچه را که ظاهراً حالت قصه ای ندارد سمبلیک و استعاره ای و قلنبه تشخیص میدهند،و میگویند برای تماشاگر روان و راحت نیست، و من نمیدانم که منتقد در فکر راحتی تماشاگر باشد، و گفته اند که چندین جا چرت تماشاگر را پاره میکند، و حال آنکه کمتر فکر کرده اند که کمتر که شاید منظور همین پاره کردن جرت حضار محترم بوده است. این راجع به رگبار نیست ولی بطور کلی میگویم که نقدها اصلا با تعبیر فیلمساز کاری ندارند، و نمیخواهند دنیای او را بشناسند و تحلیل کنند، بلکه هر نقد بیشتر از آنکه توضیح فیلم باشد. بیان شناخت شخصی منتقد از جهان بیرون است. من به ندرت نقدی دیده ام که از طریق معنای اثر به آن پرداخته باشد، و خواسته باشد زبان اثر را دریابد، و احتمالا آن چیزهائی را که در بیان «خاص» آن اثر است بیابد و نشان دهد. برای آنها به نظر میرسد که سینما تعریف شده، معین، و با درصدهای معلومی از هرچیز است، و اغلب میروند معرفت خود را در سینما ببینند نه معرفت فیلمساز را. منتقدان، یعنی کسانی که ظاهراً باید با قالبهای فکری رایج بجنگند، خود قالبهائی برای خود دارند. چه فرق میکند؟ ولی شاید تو نخواسته باشی قالب های مدون را به کار ببری، منتقد حیران و ناراضی نمی پذیرد، چون در آنصورت باید در اساس قالبهای ذهنی خود شک کند. در یکی از نقدها، خانمی با ناراحتی نوشته بود که شخصیت زن فیلم با «الگوهای اصیل» جور در نمی آید.این باعث خوشحالی من است، ولی او ناراحت بود که رگبار از الگوهای اصیل دور شده. کدام الگوهای اصیل؟ مدتهاست آن قالبها تعبیر کرده، در هم شکسته، و چیز دیگری شده است. و اگر اهمیتی در رگبار هست اینست که از الگوهای مکرر و قالبهای دروغ استفاده نکرده. اما او میخواهد مصارف خود را بر پرده ببیند، و به این ترتیب می بینم که به یک معنی هر نقد در وهله ی اول نوعی دفاع از قالبهای شخصی است.

**یک جا خواندم که نوشته بودند «رگبار» دارای تم های متعدد است، و یک جای دیگر نوشته بودند که بعضی اشخاص داستان عوض میشوند. مخصوصا خانم خیاط، و همچنین «عاطفه» که شخصیت زن فیلم شماست.**

منهم اینها را خوانده ام و به فکر افتاده ام که شاید شوخی میکنند. چون گمان نمی کنم کسی «اپیزودها»ی متعدد را با «تم»های متعد اشتباه کند، و یا کشف، و نه رشد شخصیت را، عوض شدن بداند. تمام رگبار یک خط، با یک «تم» است که در قطعه ها و حوادث فرعی گوناگون رشد میکند. از بسیار ساده و حتی بگویم پیش پا افتاده و روزمره و معمولی شروع میشود و هرچه بسط میباید پیچیده تر و عمومی تر و احتمالا پر معنی تر میشود. چون سه سطح داستانی آن در یک ترکیب اجتناب پذیر (از لحاظ این ساختمان) گره میخورند و پیش میروند– و در این میان آدم ها، که در نگاه اول چیز دیگری به نظر میرسند، کم کم باز میشوند و جنبه هائی از خود آشکار می کنند که در آغاز نمیدیدیم. مسئله ی اصلی تعارضی است که بین آنها و رفتار فشار شرایط هست، و حالات تدافعی آنها، که در نظر اول چون صورتکی از آنه شخصیت دیگری ارائه میدهد، ولی هرچه پیش میرویم و بر ما بیشتر کشف میشوند، باطن آنها، ضعف هایشان، و آسیب پذیرشان. خانم خیاط مثلا به ظاهر واقع بین و پرخاشگر میآید، ولی این وضع تهاجمی او در واقع نوعی حالت دفاعی است، و از طرفی شاید عصبیت اوست از اینکه با چنین مردمی زندگی میکند؛ او همیشه این گره را دارد. حتی در صحنه ی اول یعنی شکایت از گاریچی ، در واقع نیامده است که شکایت کند بلکه آمده است که تفاوت خودش را با این مردم جار بزند، او تصور میکند که در حقش اشتباه شده، و جایش اینجا نیست. او خود را شایسته، و یا واقعاً مربوط به طبقه ی بالاتری میداند این کاریست که او در مقابل جمعیت میکند، ولی در خلوت، ما در پس این زن پرخاشجو یک موجود ضعیف را می بینیم، با عواطف مادری، مادری که محبتش به یک عزیز فرار دادن او از این محله است، و اینکه اینجا نماند و نپوسد. او عشق را نمی ستاید، توجه او به آقای حکمتی برای اینست که متعلق به اینجا نیستف و آقای حکمتی به نظر او وسیله ایست که ممکن است روزی برود و دختر را با خودش نجات بدهد. خانم خیاط حتی در جاهائی

که واقع بین به نظر میرسد چنین نیست ، برای او «عاطفه» تجسم دختریست که ندارد.

در پشت عینک هرچه را که خودش بخواهد می بیند، و در حرف زدنش با آقای رحیم همان تحقیر همیشگی مردم این محله است و نیز همان حالت تهاجم، و کمی خیالبافی. پس ما، در او دائماً به کشف تازه میرسیم، بدون اینکه او عوض شده لاشد. ما کم کم او را تا خیلی نزدیک میشناسیم که نزدیکی تباهی را حس میکند. این زن که در جمعیت پرخاشگر بود و فاصله ی خود را با آنها خبر میداد، و در خلوت محبت مادری اش هرچیز با ارزشی را به فرار از این محله تهییج میکرد، در تنهائی یک بیمار است که به نظرش میآید کسانی از محله ی دیگر به فکر او هستند. او بهشت گم شده ای دارد که متظر پیغامی از آنست. این فکر در تنهائی ظاهر میشود، یا به معنی دیگر او تنهائی خود را فقط با این فکر پر می کند. شاید او در آینده دیوانه ی بی آزاری باشد که از طریق فکر کردن به این بهشت گمشده برای خودش امید میسازد. در پایان فیلم، برای او این رفتن به معنی نجات است، حال آنکه دیگران چیز دیگری درک می کنند.

و اما در مورد شخصیت دختر، یعنی «عاطفه» توقعات قالب تری در بین بود. در نقد آن خانم نویسنده مقداری درباهر ی عاطفه با چادرش صحبت شده، و در مورد شرم و حیای دختران جنوب شهری، و بعد لباس و ناخن آنها، و سرانجام درباره ی شخصیت عاطفه ، باید بگویم خانمی که این نقش را بازی میکرد خیلی خوب بلد بود چادر سرش کند و اگر در فیلم چادرش را می انداز، چیزیست که ما خواسته ایم. آیا این نمی ارزید که نویسنده فکر کند چرا؟ متاسفم که بدیهیات را هم باید توضیح داده ولی همانطور که گفتم آن تصویر قالبی از محله های جنوب شهر و دختران جنوب شهری مدتهاست در هم ریخته. سالهاست که چادر نماز دیگر آن محتوی و مفهوم سنتی اش را ندارد و سر کردن آن بیشتر دنباله ی عادت است تا برای حجاب. و برای دخترهای جوانتر بیشتر تزئین است، و چیزیست که هم میپوشاند و هم دعوت میکند که یک حرکتش در آن واحد هم رو گرفتن است و هم به عکس خود را نشان دادن، و آن حجب و حیای تصوری به معنای عمیقش چندان جائی ندارد، لااقل کسی کارش در خیابان است و خانواده اش را اداره میکند پس از چندی دیگر نیتواند آنقدر محبوب و معصوم و توسری خور بماند و به عکس سعی میکند نشان بدهد که قوی است. برخلاف مفهوم قدیمی، در محله های پائین آن گرایش مذهبی فقط چند روز سال ظاهر میشود و در بقیه ی ایام غایب است. به عکس–بله–آگاهی به زندگی و سرنوشت و اضطرابهای ناشی از آن، و همینطور آگاهی به سر و وضع و لباش بیشتر شده، مثل اینکه خبر ندارید رادیو و تلویزیون و زن روز و اطلاعات بانوان هم به جنوب شهر رسیده. یک بار سر تفنن هم که شده نگاهی به آنتن های روی پشت بام ها در جنوب شهر بیندازید. هر دختری هرچند هم فقیر آنقدر میتواند که سرش را شانه کند، یا سالی یکی دو بار ناخنهایش را قرمز کند، یا لباسش را گرچه ارزان قیمت، ولی نسبتاً خوب و تمیز درست کند. مخصوصاً دختری که نمیخواهد فقر خود را و سرنوشت خود را قبول داشته باشد، وکسی که میکوشد فاصله ی خد را با دیگران از میان بردارد اما عاطفه چطور دختریست؟–او در اولین برخوردش با آقای حکمتی سعی میکند نشان بدهد که قوی است، داد و فریاد میکند. اما این داد و فریاد ظاهری و ناشیانه است چون قدرت او واقعی نیست، بلکه فقط جنبه ی دفاعی دارد. او درست در همان لحظه که در اوج قدرت نمائی است، در واقع دارد از ضعف هایش یعنی فقر و نداری برای تاثیر کردن در آقای حکمتی کمک می گیرد. ضعف او دقیقاً وقتی معلوم میشود که چادرش زیر پای آقای حکمتی گیر می کند. او پی چناه و نرسیده، یعنی با چهره ی اصلی خودش ظاهر میشود، در زمان خاص خودش آن حجب و حیا، اگر باشد از ظاهر به عمق رانده شده. زن سعی میکند نشان بدهد که وقیح است، ولی در عمق نمیتواند این نقش را تا آخر بازی کند، و شرمنده پا به فرار میگذارد. بعدها ما هرچه به او نزدیکتر میشویم او را کاملتر میشناسیم. او در خود پر از تضاد است و نمیداند چه کند. فکر او بین پرواز و فضای بسته. بین فکر فرار و زنجیرهای پا، در نوسان است. او کلافه است. او حتی از شنیدن نام عشق کفری میشود در حالیکه خود به آن احتیاج دارد. چند نویسنده کوشیده اند نشان بدهند که او باید عاشق کدام مرد میشد، و یا اینکه عشق کدام مرد درستتر است. حال آنکه نه، این یک عشق به مفهوم باشتانی نیست. این چند چیز جدیدیست که نمیشود داوریش کرد. دو مرد در او به دنبال پناهی میگردند، بدون اینکه خود بدانند، و دختر در آنها به دنبال تامین است. شاید در مقایسه ی ظاهر هیچیک برای او دلخواه و کامل نباشد، ولی فقط او آنها را دارد؛ آقا رحیم برای او تجسم نوعی تامین مادی است، و آقای حکمتی بیشتر مفهوم یک تامین معنوی . شاید هم اینها فقط با هم دلخواه و کاملند. آقا رحیم جذبش می کند چون از او قویتر است، و آقای حکمتی جذبش میکند چون از او بالاتر است. او در شرایطی که هست میداند که آقای حکمتی را انتخاب نخواهد کرد، ولی برای رضایت خودش این موضوع را به صورت نوعی از خود گذشتگی به نفع آقای حکمتی درمیآورد. یک جا نوشته بودند که او در یک مورد گنده حرف میزند آنجا که درباره ی آقای حکمتی میگوید: «در اون قهرمانی نیست». عجیب است ، من فکر نمیکنم که کسی نفهمد که او این جمله را همان شب از خود آقای حکمتی یاد گرفته. خصوصاً که کمی بیش از این می بینیم که آقای حکمتی همین جمله را به صورت « در من هیچ عنصر قهرمانی نیست.» میگوید و ما هم میشنویم. از طرف دیگر عاطفه هم استقلال دارد و هم تسلط بر خانواده، و هم به خاطر مادرش از خیلی چیزها گذشته. آنقدر به خودش حق میدهد، و مادرش هم ندیده می گیرد، که یک بار در زندگی، در شرایطی استثنائی و صمیمی، معصومانه مردی را به خانه بیاورد تا از دوست داشتن منصرفش کند. آدمها در موقعیت شناخته میشوند و نه برحسب یک الگوی قبلی. آدم نمیخواهد که ضعف هایش را بشناسد. آدم خود را در قیاس قرار میدهد، و رفتار و حرفهای دیگران در او تاثیر می کند، او تاثیر می کند، و آیا مگر عاطفه نیست که در تمام ملاقات آنشب با آقای حکمتی سعی میکند که زیاد عقب مانده جلوه نکند، و بهترین کمانی را

که بلد است بر زبان بیاورد؟ این همان مفهوم ظریف و شکننده ای است که انسان را غیر قابل پیش بینی، پر از امکان، و سرشار از هوشیاری نشان میدهد. نه چون قالب معین ، تما شده، ثابت و بی تغییر برخلاف آنچه یک منتقد نوشته است. حتی یک کلمه ی فلسفی در سراسر رگبار رد و بدل نمیشود. ولی عادات منتقد چنانست که هر حرفی بجز قتل و تجاوز و انتقام راف فلسفی کند. آیا بدبختی نیست که ما اینهمه با فلسفه بیگانه ایم؟

**شما یک جا گفته اید که «رگبار» تمای خواسته ی شما نیست، و اینکه نشده کاملا همان باشدکه میخواستید مربوط به چه عاملی میشود؟**

معمولا شاید اینها را برای تماشاگر تضیح داد چون به او فقط نتیجه ی کار مربوط است، و نه شرایط کار، به همین دلیل معمولا گفتن مسائل نوعی عذر تلقی میشود. حال آنکه من عذری برای کاری نمیآورم. و اگر میگویم فقط از آن لحاظ است که فکر میکنم این عوامل تا حدودی مسائل عمومی سینماست و میشود تغییرش داد، چیزی که یک سازنده در تمام میسر خود می بیند، عقب ماندگی فکری و کمبودهای فرهنگی در همه جاست. اگر در صحنه های خیابان مردم را می بینید که انبوه انبوه از همه کارشان گذشته اند که نگذارند شما به کارتان برسید، اگر هر کارمند دون مایه ای که گوشه ای از کار شما به او مربوط است از طریق توقیف کار شما میخواهید اعتبار و شخصیتی برای خود دست و پا کند، و اگر در خیابان به هر پاسدار و مامور مجبورید که توضیح بدهید که قاتل نیستید و کار سگی تان فیلم است، و او حرف سرش نشود و با جلب تمامی اکیپ تان به نمایش قدرت در مقابل جمعیت بپردازد، و اگر در لابراتوار مجبورید زیر لب دعا بخوانید که خراب مکنید و به حداقل راضی باشید، و وقتی همه ی اینها و اینها و اینها را با هم در نظر بگیرید به حقیقت دردناکی پی میبرید: جنگ شما برای حداقل است، و همه ی عوامل برای این تجهیز شده است که نتوانید به چیزی بیش از حداقل فکر کنید. بله، ما در بعضی موارد به آن حداقلی که میخواستیم نرسیدیم.

همین، به نظر من تصویر و فیلمبرداری میتوانست بسیار بهتر از این باشد اگر فیلمبردار مشغولیت های متعدد و پراکنده و اعصاب شکن دیگر نداشت. اما او به عنوان تهیه کننده ی این فیلم و درگیر و شریک فیلمهای دیگر، که در چنین مسائل پخش و تهیه و فشارهای مالی افتاده، کمتر حضور ذهن و تمرکز داشت. او حتی فرصت نداشت فیلمهائی را که گرفته ببیند. فیلم بهتر درمیآید اگر ما حداقل وسایل کار و نیروی مالی را به موقع داشتیم، و اگر تمام نیروی سازندگی ما در معاوضه با عوامل تعیین کننده ی مقابل هدر نمیرفت که اصلا به سازندگی اعتقاد ندارد. و بهتر در میآمد اگر ذره ای ایمان و شور در صاحبان و کارکنان استودیو بود. میدانید، آدمی که کار فنی شما را انجام میدهد محصول بیست سال سهل انگاری سینمای رایج است. و شما باید در فرصت کمی که دارید با عادات و سلیقه های او بجنگید. باید سعی کنید با وجود عادت کرده و بی تفاوت او در بیفتید. شور و علاقه ی خاموش ده ی او را دوباره روشن کنید. مبالغه نیست اگر بگویم دوباره وجود انسانی او را کشف کنید. چیزی که بیست سال سینما همیشه از او نخواسته و حتی نفی کرده. امانتیجه معلوم نیست چه باشد، گاهی حتی برعکس است. او نمیخواهد عاداتش را از دست بدهد، او میگوید از من گذشته ، او به فوتبال علاقه دارد. او میگوید چه زخمت بیخودی، کسی که نمی فهمد. او به کار بهتر اعتقاد ندارد. و اگر اصرار کنید او را عصبی کرده اید، او به شما لبخند میزند، با شما دست میدهد. ولی در واقع چنان عمل میکندکه حتی در آرزوی همان حداقل همیشگی هم بمانید. بله، شما که میخواستید بهترین نتیجه را بگیرید. به نظر من کارکنان فنی ما خیلی باهوشند، ولی هوششان را در این راه به کار میبرند که از شما چیزی بگذارند. علتش؟ –او در محیطی کار میکند که خوب و بد علی السویه است. در محیطی که معیار فقط و فقط پول است؛ فروش! و یک بی ایمانی عمومی همه جا را گرفته. در این وضع او به اعتبار کدام شور و علاقه و ایمان از خودش مایه بگذارد؟

تنظیم:
www.razema.blog.ir