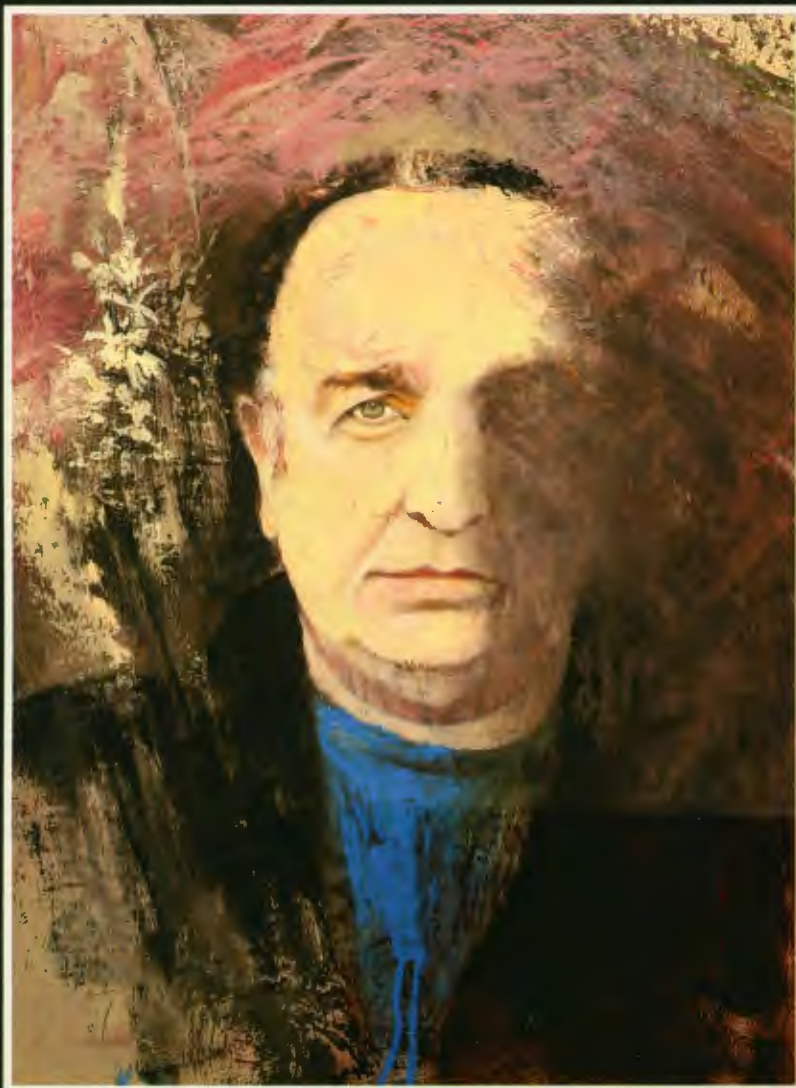




بوی کافور ، عطر یاس

مروری بر آثار بهمن فرمان آرا و چند گفت و گو

به کوشش زاون قوکاسیان





موسسه انتشارات آگاه

خیابان انقلاب، نشانی ۱۲۶۸، تهران ۱۳۱۲۶

تلفن: ۱۹۰۰۰۰

کتاب: ۹۶۲۰۱۶۰۱۶۶
ISBN 962-016-016-6

بوی کافور، عطر یاس

مروزی بر آثار بهمن فرمان آرا



۹۳۹۵۳

بوی کافور، عطر یاس

بهمن فرمان آرا

بوی کافور، عطر یاسی

(فیلمنامه)

مروری بر آثار بهمین فرمان آرا و چند گفت‌وگو

به کوشش:

زاون قوکاسیان



قوکاسیان، زاون، ۱۳۲۹ - ، گردآورنده.
 بوی کافور، عطر یاس (فیلمنامه): مروری بر آثار بهمن فرمان‌آرا و چند گفت‌وگو /
 به کوشش زاون قوکاسیان. — [تهران]: آگاه، ۱۳۸۰.
 ۳۲۴ ص: مصور، عکس. ISBN 964-416-169-6
 فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
 ۱. فرمان‌آرا، بهمن، ۱۳۲۰ - — نقد و تفسیر، ۲. فرمان‌آرا، بهمن،
 ۱۳۲۰ - — مصاحبه‌ها، ۳. فیلمنامه‌ها. الف. عنوان
 ۹ ق ۴ ف / PN ۱۹۹۷/ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
 ۱۳۸۰
 کتابخانه ملی ایران
 ۷۹-۲۲۷۴۴ م



بهمن فرمان‌آرا

بوی کافور، عطر یاس

مروری بر آثار بهمن فرمان‌آرا و چند گفت‌وگو به کوشش زاون قوکاسیان
 چاپ اول بهار ۱۳۸۰، آماده‌سازی، حروف‌نگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگاه
 (حروف‌نگاری نفیسه جعفری، نمونه‌خوانی لیلا حسین‌خانی، صفحه‌آرایی مینو حسینی)
 لیتوگرافی طیف‌نگار، چاپ نقش‌جهان، صحافی ممتاز
 شمارگان: ۲۲۰۰ جلد

همه حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

E.mail: agah@neda.net

ISBN 964-416-169-6

شابک ۹۶۴-۴۱۶-۱۶۹-۶

با یاد و خاطره
هوشنگ گلشیری

فهرست

۹	یادداشت گردآورنده
	بخش اول
۱۵	بوی کافور، عطر یاس (فیلمنامه) نوشته بهمن فرمان‌آرا
۱۷	پرده اول: یک روز بد
۳۹	پرده دوم: مراسم تدفین
۶۹	پرده سوم: سنگی در آب بینداز
	بخش دوم
۷۵	مروری بر آثار بهمن فرمان‌آرا
۷۷	شازده احتجاب
۸۱	میراث تباه‌کننده، نوشته جمشید اکرمی
۸۵	شازده احتجاب غافلگیرم کرد، نوشته پوریا
۸۹	زوال و پایداری، نوشته علیرضا کاوه
۹۸	چه کسی شازده احتجاب را کشت؟ نوشته جواد مجابی
۱۰۱	شازده احتجاب سینما نیست، تاریخ نیست، نوشته سمسک
	شازده احتجاب، نگاهی دل‌انگیز به سلسله‌ای خودکامه،
۱۰۵	نوشته کوین توماس
۱۰۷	شازده احتجاب از نگاه مطبوعات اروپا ترجمه هلن اولیایی

- ۱۰۸ گفت‌وگو با نویسنده و کارگردان شازده احتجاب،
- ۱۱۹ سایه‌های بلند باد
- ۱۲۳ عدم پیوند جرئت و آگاهی یا تدفین زندگان، نوشته جواد طوسی
- ۱۲۸ سایه‌های بلند باد، نوشته حمید نفیسی، ترجمه ایرج زیرک‌زاده
- ۱۳۶ سایه‌های بلند باد، نوشته برنارد ترمج، ترجمه جمشید ارجمند
- ۱۳۸ سایه‌های بلند باد، نوشته تری‌کورتیس فوکس
- ۱۴۰ سایه‌های بلند باد، نوشته جان گیلت، ترجمه مهرناز ذاکری
- ۱۴۲ گفت‌وگو با هوشنگ گلشیری، ناصر زراعتی، بزرگ‌نیا، نفیسی، ...
- ۱۵۵ بوی کافور، عطر یاس
- ۱۵۸ بوی کافور، عطر یاس نوشته جمشید ارجمند
- ۱۶۲ دستانش از ابتذال شکننده‌تر بود، نوشته شاهرخ دولکو
- ۱۷۰ از عباس کیارستمی متنفرم، نوشته خسرو دهقان
- ۱۷۴ تفکراتی پیرامون مرگ، نوشته آلیسا سابمون، ترجمه هلن اولیائی
- وودی آلن ایرانی از حفظ زمین‌گور خود نیز عاجز است،
- ۱۷۶ نوشته الویس میچل، ترجمه ایرج زیرک‌زاده
- ۱۷۹ بوی کافور، عطر یاس، نوشته مایکل ویلمینگتون ترجمه ایرج زیرک‌زاده
- ۱۸۰ بوی کافور، عطر یاس، نوشته گوی دنیمر، ترجمه هلن اولیائی
- بخش سوم
- ۱۸۷ گفت‌وگو با بهمن فرمان‌آرا

یادداشت گردآورنده

در سال ۱۳۵۳ فیلم *شازده احتجاب*، ساخته بهمن فرمان‌آرا، در فستیوال جهانی فیلم تهران، که در کلاس A جشنواره‌های جهانی بود، به نمایش درآمد و جایزه اول این جشنواره را از آن خود کرد. بهمن فرمان‌آرا این فیلم را براساس رمان مشهور *شازده احتجاب* اثر زنده‌یاد هوشنگ گلشیری، نویسنده بزرگ معاصر، ساخت. در تمام مراحل ساخت این فیلم در اصفهان در سال ۱۳۵۱ به دلیل علاقه‌ای که به سینما داشته‌ام در پشت صحنه‌ها حاضر بودم و با شوق خاصی ساخته و پرداخته شدن این فیلم را دنبال می‌کردم.

فرمان‌آرا می‌گوید که درست چند روز پس از چاپ این رمان در تهران، به اصفهان و به دیدار گلشیری می‌رود. چند روز پیش از عید و به دنبال این دیدار قرارداد ساختن فیلم *شازده احتجاب* بسته می‌شود. بنابراین، دلیل علاقه من به فرمان‌آرا، علاوه بر توانایی او در ساختن فیلمی درخشان، احساس نزدیکی و شوق در ساخته شدن این فیلم بود.

فرمان‌آرا پس از ساختن *شازده احتجاب*، سایه‌های بلند باد را می‌سازد که آن هم براساس داستان معصوم اول هوشنگ گلشیری است. در کارنامه

فرمان آرا پیش از شازده احتجاب، فیلم خانه قمرخانم هم هست که اولین تجربه او در زمینه کارگردانی سینماست که البته فیلمی است ناموفق. اما فرمان آرا پس از این سه فیلم، که همگی پیش از انقلاب ساخته شده‌اند، ظاهراً خود را از کار فیلم‌سازی کنار می‌کشد. حدود بیست سال بعد ناگهان می‌شنویم پس از مدت‌ها که فرمان آرا فیلم‌نامه‌های گوناگونی می‌نوشت که تصویب نمی‌شد، ناگهان بوی کافور، عطر یاس را می‌سازد. این فیلم در هجدهمین جشنواره جهانی فیلم فجر به نمایش درمی‌آید و همه‌جا درباره آن گفت‌وگو و بحث می‌شود. فیلم را دیدم و از آن لذت بردم، همان‌جا به خود گفتم کتاب بعدی من درباره فرمان آرا خواهد بود.

نمی‌دانم شما هم با من در این‌که همواره نام فرمان آرا مثل نام خسرو هریتاش، فرخ غفاری، آری اوانسیان، که آگاهانه یا ناآگاهانه از طرف رسانه‌های جمعی و نوشتاری فراموش شده بودند هم عقیده هستید؟ البته شانس فرمان آرا بیشتر بود. او فیلم ساخت و کم‌کم به مطبوعات راه پیدا کرد. شاید هم علت دیگری در کار بوده و تصور می‌کنم که رسانه‌های جمعی ناخودآگاه ارتباط نسل جوان پس از انقلاب را با کارگردانی که پیش از انقلاب فیلم‌های اندک اما خوبی ساخته‌اند قطع کرده بدانید.

در سال ۷۸، گمان می‌کنم برای اولین بار در اصفهان، فیلم سایه‌های بلند باد را در کانون فیلم اصفهان نمایش دادند و دیدم. فرمان آرا به دعوت کانون فیلم به اصفهان آمد و با جوانانی مشتاق روبه‌رو شد که تنها نام او را می‌دانستند. آشنایی خوبی بود که دیرنگام به‌وقوع می‌پیوست.

پس از دیدن بوی کافور، عطر یاس تصمیم را درباره چاپ کتابی ویژه فرمان آرا با زنده‌یاد هوشنگ گلشیری مطرح کردم. او خوشحال شد و در تمام زمینه‌ها به من قول یاری داد.

فرمان آرا کارگردان هوشمندی است. نکته مهم فیلم‌های او ارتباط بسیار محکم آن‌ها با ادبیات، به‌ویژه ادبیات نو، است. دو فیلم شازده احتجاب و سایه‌های بلند باد، همان‌طور که گفتم، براساس کارهای

درخشان زنده یاد گلشیری است. فیلم *بوی کافور*، *عطر یاس* نیز به نظر می‌رسد بر یک داستان محکم استوار شده است. هیچ فیلمساز ایرانی دیگری این چنین از ادبیات در سینما بهره نبرده است. اما این نکته را نیز همین جا اضافه می‌کنم که با این همه سینمای فرمان‌آرا زیر سلطه ادبیات نمانده است. سینمای او مستقل و ویژه است. فیلم‌های فرمان‌آرا از نگاه خاص خود او سرچشمه گرفته و به همین دلیل و به سبب ارزش‌های نهفته در آن‌هاست که مورد توجه قرار می‌گیرند.

شازده *احتجاج*، برنده جایزه سومین جشنواره جهانی فیلم تهران می‌شود و بعداً در جشنواره کان و ... به نمایش درمی‌آید. *سایه‌های بلند باد* در فستیوال کان ۱۹۷۹ در بخش هفته منتقدین به نمایش درمی‌آید. و *بوی کافور*، *عطر یاس*، جایزه‌های بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بهترین هنرپیشه نقش دوم زن (خانم رؤیا نونهالی)، بهترین فیلمبرداری (محمود کلاری)، بهترین موسیقی متن (احمد پژمان)، بهترین طراحی صحنه (ژیلا مهرجویی)، بهترین چهره‌پردازی (مهرداد شکرابی را در بخش مسابقه سینمای ایرانی، و در بخش مسابقه بین‌المللی) جایزه بهترین فیلمنامه (نوشته بهمن فرمان‌آرا) را در هجدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر می‌برد. در جشنواره موتترال ۲۰۰۰ جایزه ویژه هیئت داوران را نیز نصیب خود می‌کند و به جشنواره‌های نیویورک و شیکاگو و تورنتو راه می‌یابد. سینمای فرمان‌آرا مخاطبان خاص خودش را دارد. طیفی از بینندگان حرفه‌ای تا تماشاگران نخبه که به تماشای فیلم‌های ویژه بسنده می‌کنند؛ این مجموعه برای فرمان‌آرا کافی است.

فرمان‌آرا، علاوه بر کارگردانی، تهیه‌کنندگی چند فیلم تجاری و یا هنری موفق را بر عهده داشته است: فیلم‌های *در امتداد شب*، *کلاغ*، *گزارش، ملکوت*، و *شطرنج و باد* از آن جمله‌اند. او سال‌های چندی را هم در خارج از کشور در کانادا و آمریکا گذرانده و در تهیه‌کنندگی فیلم‌هایی چون

رادیو حرف، الیوراستون و مادام سوزاتسکای جان شلزینگر و... همکاری داشته.

روی هم رفته، کارنامه فرمان آرا سراسر نشان از فعالیت او در سینما می دهد که شاید خود او را راضی و یا تا حدودی راضی کرده باشد. اما سؤال این است که جایگاه واقعی فرمان آرا در سینمای ما کجا است؟ فرمان آرا وسواس و تیزی بی خاصی نسبت به شخصیت هایی که بازیگرانش ایفا می کنند دارد. فیلم های او به رغم آن که براساس شاهکارهای ادبی ساخته شده اند، مستقل و استوارند و در زیر سایه ادبیات قرار نمی گیرند. فیلم های فرمان آرا ماندنی هستند و قابل رجوع. همه چیز در فیلم های او به سامان و نظم یافته است.

سینمای فرمان آرا در زمره سینمایی است که تماشاگران غربی (منظورم اروپایی ها نیستند) با آن ارتباط بیشتری برقرار می کنند. در سینمای او از فضاهای مورد علاقه اروپایی ها، که نشانگر مثلاً فقر باشد، خبری نیست، روان است و بیان و اجرا در جهت ارتباط بیشتر با بیننده است و حرف انسان امروزی است در جایگاه امروزی اش. کتاب هایی که تاکنون درباره کارگردانان ایرانی چاپ کرده ام، در حقیقت، به رغم دیدگاه های موافق و مخالف که در کنار هم چاپ می شوند، نگاه تأیید آمیز من است به کارگردانانی که هنوز جست و جوگرند و فرمان آرا یکی از آنهاست و هنوز موفق.

در صفحات بعد می خوانید که فرمان آرا به سینما چگونه نگاه می کند و چگونه درباره سینما می اندیشد و در نهایت حاصل سینمای او چیست؟
زاون قوکاسیان

اصفهان، آبان ۱۳۷۹

بهمن فرمان آرا

پدر: مصطفی فرمان آرا، مادر: اقدس السادات بشارت
متولد: ۱۳۲۰/۱۱/۳

محل تولد: تهران، خیابان امیریه، کوچه دلبخواه

کلاس اول: دبستان دولتی رازی، امیریه

کلاس دوم: دبستان دولتی طوسی، دروازه شمیران

کلاس سوم تا ششم: دبستان دولتی امین الدوله، خیابان گرگان

کلاس هفتم تا نهم: دبیرستان دولتی علمیه، بهارستان

کلاس دهم و یازدهم: هدف شماره ۳، خیابان ژاله

سال‌های ۳۶ و ۳۷: مدرسه موسیقی و هنرهای دراماتیک لندن

سال ۳۸-۴۵: دانشگاه کالیفرنیا، جنوبی، دانشکده سینما، رشته

کارگردانی

سال‌های ۴۵-۴۷: خدمت وظیفه، ستوان ۲ مخابرات

نگارش نقد فیلم و گزارش برای روزنامه تهران ژورنال به زبان انگلیسی

سال ۴۷-۵۳: تهیه کننده و مجری برنامه فانوس خیال، تلویزیون ملی

ایران، تدریس در مدرسه عالی تلویزیون و سینما، کارگردانی فیلم خانه

قمرخانم برای شرکت پانوراما، کارگردانی دو فیلم مستند نوروز و خاویار و تهران نو و کهنه و فیلم سینمایی شازده احتجاب برای تلویزیون ملی ایران. سال ۵۳-۵۶: مسئول تهیه شرکت گسترش صنایع سینمایی ایران تهیه‌کننده صحرای تاتارها به اتفاق میشل دوبروکا، جورجیو سیلوانی و ژاک پرن. شطرنج باد (محمدرضا اصلانی)؛ ملکوت (خسرو هریتاش)؛ کلاغ (بهرام بیضایی)؛ گزارش (عباس کیارستمی)؛ آن سوی وزش باد (اورسن ولز)؛ تهیه‌کننده در امتداد شب (پرویز صیاد) تهیه‌کننده و کارگردان سایه‌های بلند باد.

سال ۵۷-۵۹: پخش فیلم‌های زد، حکومت نظامی، شب شیلی، فریاد الجزایر، دادگاه ویژه.

سال ۵۹-۶۵: مدیرعامل شرکت سینما سیرکل، (ونکوور، کانادا)؛ پخش فیلم‌های مرد آهنین، (آندره وایدا)؛ ارنستو، (سالواتوره سامپری) مؤسس و مدیر جشنواره فیلم‌های کودکان و جوانان، (ونکوور، کانادا)، مدیرعامل شرکت اسپکترا فیلم، (تورنتو و نیویورک)، پخش فیلم‌های به طور خصوصی مال شما، آخرین فیلم فرانسوا تروفو، اسم اول کارمن (ژان لوک گودار)؛ زندگی بستی از گل است (آلن رنه)؛ مرد چهارم (پل ورهون)؛ درخت دانش (بیلی آگوست)؛ معاون مدیرعامل در امور تهیه پخش شرکت سینه‌پلکس (امریکا).

تولید و پخش: باغ وحش شیشه‌ای (پل نیومن)؛ مادام سوزاتسکا (جان شلزینگر)؛ رادیو حرف (الیور استون)؛ سقوط امپراتوری امریکا (دنی آرکاند)؛ آخرین وسوسه مسیح (مارتین اسکورسیزی)؛ آقا و خانم برج (جیمز ایوری)، تردهستان (استفن فریریز)؛ تهیه‌کننده لئولو (ژان-کلود لوزان).

۶۹ تا ۷۸ در ایران: مدیرعامل شرکت کارخانجات پيله (سهامی عام)؛ مدرس دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر؛ کارگردانی بوی کافور، عطر یاس برای هدایت فیلم و فضل‌الله یوسف‌پور.

بخش اول

بوی کافور، عطر یاس

(فیلمنامه)

بوی کافور، عطر یاس، داستان کارگردانی است که به دلایل فراوان، من جمله ممیزی، مدت بیست و سه - چهار سال است که نتوانسته فیلم بسازد.

چون بیماری قلبی دارد و در ضمن فیلمسازان نسل او، مثل بهرام ری پور، علی حاتمی، هژیر داریوش، جلال مقدم و سهراب شهید ثالث، همه در مدتی کوتاه مرده‌اند، حس می‌کند که عزرائیل باید همین دور و برها باشد و به زودی به سراغ او نیز خواهد آمد.

به این دلیل، تصمیم می‌گیرد فیلمی دربارهٔ مراسم تشییع جنازهٔ خودش بسازد، ولی مطابق معمول اشکالاتی پیش می‌آید و... این فیلم حاصل فضای باز یکی دو سال اخیر است و، به همین دلیل، سعی شده آینه‌ای باشد در مقابل آنچه بر ما می‌گذرد.

پردهٔ اول

یک روز بد

شب. داخلی. کلوزآپ. عکس ژاله.

[بعد از فیدآوت^۱ شدن آخرین تیتراژ^۲، روی نمای نزدیک، عکس زنی در لباس عروسی دیزالو^۳ می‌شود. در تاریکی، که کم‌کم با نور صبح از بین می‌رود، بهمن فرجامی در رختخواب غلت می‌زند و با دستش روی ساعت کنار تخت‌اش می‌زند؛ ساعت روشن می‌شود: پنج‌ونیم صبح است. در رختخواب می‌نشیند و چراغ کنار تخت را روشن می‌کند. به عکس ژاله نگاه می‌کند. چشمانش پر از اشک می‌شود. زیرسیگاری کنار تخت‌اش پر از ته سیگار است. بهمن سیگاری از پاکت سیگارش در می‌آورد و روشن می‌کند. پک اول بسیار عمیق است و دود آن را به آرامی بیرون می‌دهد. تلفن کنار تخت زنگ می‌زند. بهمن آن را برمی‌دارد و بیب کوچک به او می‌گوید که تلفن از راه دور است.]

1. Fade Out 2. Titrage 3. dissalve

الو! الو!	بهمن
بابا، بیدارت کردم؟	نیما
آه نیما، چطوری؟ تو که منو می شناسی، من صبح زود بیدارم.	بهمن
کی می ری سر خاک مامان؟	نیما
صبح زود، مثل همیشه.	بهمن
امسال هم مراسم داریم؟	نیما
نه دیگه، امسال نداریم. می خوام باهاش تنها باشم.	بهمن
آخه اگر مراسم باشه اقلاً دور و برت شلوغه و این روز زیاد سخت نمی گذره.	نیما
امروز به هر حال سخت می گذره، ولی تلفنات باعث شد این روز بد شروع خوبی داشته باشه.	بهمن
خیلی دلم می خواست که پیش شما باشم، ولی الان بدترین موقع کار منه. در ضمن، یاسمن هم هر آن ممکنه بزاد.	نیما
می فهمم، پسر من تو باید پیش یاسمن باشی، من بهش می گم یادش بودی.	بهمن
من روزی نیست که یاد مامان نیفتم.	نیما
من هم همین طور.	بهمن
راستی بابا، کار فیلمت به کجا رسید؟	نیما
والا، فیلمنامه آخری هم دوباره به اشکال برخورد، من هم دیگه ول کردم، الان دارم یک فیلم مستند برای تلویزیون ژاپن راجع به مراسم تدفین در ایران درست می کنم.	بهمن
مراسم چی؟	نیما
it means funeral arrangements in Iran [یعنی مراسم خاکسپاری در ایران]	بهمن
فهمیدم، چه موضوع بدی.	نیما

ولی پولش خوبه، من هم باید کارکنم.	بهمن
به هر حال، امیدوارم این موضوع دو مرتبه برات افسردگی نیاره.	نیما
نه بابا، نگران نباش، حالم خوبه؛ خیلی هم متشکرم برای تلفن. و به محض به دنیا آمدن بچه به من زنگ بزن. مرسی برای تلفن.	بهمن
باشه بابا، مواظب خودت باش.	نیما
خدا حافظ!	بهمن

[تلفن قطع می شود. بهمن چند ثانیه ای بی حرکت می ماند، بعد گوشی تلفن را می گذارد. سیگارش را که کنار زیرسیگاری گذاشته بود، خاموش می کند و بلند می شود.]

روز. داخلی. مرد حکم خوان. تصویر درشت.

مستحب است برای راحت شدن محتضر، بر بالین او سوره مبارکه یس و الصافات و احزاب و آیه الكرسي و آیه پنجاه و چهارم از سوره اعراف و سه آیه آخر سوره بقره، بلکه هرچه از قرآن ممکن است، بخوانند.	حکم خوان
---	----------

[بهمن از اتاق خواب بیرون می آید، به طرف پنجره رو به حیاط می آید و پنجره را باز می کند، ابتدا نفس عمیقی کشیده و وارد حیاط می شود.]

روز. خارجی. عروس خیالی

[عروس خیالی روی دیوار راه می‌رود.]

روز. خارجی. تصویر درشت بهمن.

بهمن [زیر لب می‌گوید.] ژاله!

[بهمن احساس می‌کند که قلبش درد گرفته به طرف خانه برمی‌گردد و داخل خانه می‌شود.]

ژاله!

بهمن

روز. داخلی. آشپزخانه.

[عبدالله مشغول ریختن چای است، بهمن لباس پوشیده وارد آشپزخانه می‌شود. سر میز صبحانه می‌رود و جرعه‌ای از آب میوه تهیه شده را می‌نوشد، لیوان را روی میز گذاشته به طرف یخچال می‌رود و دسته گل قرمزی را که در آن جا گذاشته برمی‌دارد.]

سلام عبدالله!

بهمن

سلام آقا!

عبدالله

حالت چطوریه؟

بهمن

عبدالله به مرحمت شما، بد نیستم.
عبدالله صبحانه نمی خورید؟
بهمن نه نمی خورم، امروز وقت ندارم.

[بهمن از آشپزخانه خارج می شود.]

روز. داخلی. اتومبیل. لانگشات.

[ما از دید بهمن بیرون و جاده را می بینیم، تصاویری است از مناظر ایران.]

بهمن [در فکر] وقتی ژاله مرد، تا مدت ها فکر می کردم که من هم به زودی می میرم، ولی عشق بچه ها باعث شد که من علاقه ام را به زندگی از دست ندهم. وقتی مادرم الزایمر گرفت و دیگر مرا نمی شناخت، قسمتی دگر از وجودم مرد، ولی عشقی که پدرم به مادرم ابراز می کرد، تحمل این درد را ممکن کرد، ولی وقتی دوستانی مثل بهرام ری پور، هژیر داریوش، جلال مقدم و سهراب شهید ثالث، که همگی در مدت کوتاهی مردند، فکر کردم عزرائیل باید همین دور و برها باشه و به زودی به سراغ منم می آد. ولی این فکر اصلاً منو ناراحت نکرد. وقتی فیلمسازی فیلم نسازه یا نویسنده ای ننویسه این خودش یک نوع مردنه. درواقع، هراس من از مرگ نیست، بلکه هراس من از بیهوده زیستن است.

روز. خارجی. مدیم لانگشات. بهمن در اتومبیل.

[صبح زود است. هوا مه آلود است، کنار جاده زنی ایستاده است. زن که بچه شیرخواره‌ای را به بغل دارد، دست بلند می‌کند و بهمن او را سوار می‌کند.]
 فقط مستقیم می‌روم!
 اشکالی نداره، تا هر جا که برین من باهاتون میام، خدا عوضتان بدهد!

بهمن
زن

[زن خیلی رنگ پریده است و لب‌هایش به کبودی می‌زند. بهمن در آیینۀ اتومبیل او را می‌بیند. زن خیلی جوان است. بیشتر از ۲۰ سال نمی‌تواند داشته باشد.]

بچه‌تون چند وقتشه؟
 [زیاد حال حرف زدن ندارد، ولی برای این‌که بی ادبی نباشد جواب می‌دهد.] یک روزشه.
 شما یک روزه زاییدید! آن وقت، این جا، تنها در جاده هستید؟

بهمن
زن
بهمن

تنها می‌یایم، تنها می‌ریم تو دهات، زن‌ها سر زمین می‌زان و بعد هم بلند می‌شن میرن به کارشون می‌رسن.
 ولی این جا ده نیست!

زن
بهمن

می‌تونم صدای نوار را بلند کنم؟ بچه بیدار نمی‌شه؟
 [قدری تأمل می‌کند] نه اون بیدار نمی‌شه، مرده.
 [آن چنان یکه می‌خورد که ناخودآگاه ترمز می‌کند.] مرده؟ شما با بچه

بهمن
زن
بهمن

مرده کنار جاده چکار می‌کنید؟ شوهرتون کجاست؟
 شوهرم کتکم زد، من هم قهر کردم رفتم خونه دوستم، چون پدر و مادرم شهرستانند. دیروز بچه‌ام به دنیا آمد؛

زن

مرده بود. نمی دونم به خاطر کتک بود یا چیز دیگه، الان دارم می رم خونه که بچه شو بهش بدم.

بهمن چه حیوونی! یک زن حامله رو کتک می زنه؟
زن یک بیسواد، یک بیکار.

بهمن نه، به سواد ربطی نداره. شوهر دختر من فارغ التحصیل دانشگاه برکلی بود، ولی هر روز دختر منو می زد. وقتی فهمیدم، در ظرف ده روز دو دفعه سکته کردم، به تربیت ربط نداره. بی عرضه، روزی سه مرتبه باید از مادرش برای هر کاری که می خواست بکنه اجازه می گرفت.
زن مادر شوهر من زن خویبه. این بیکاریه که شوهر منو دیوونه کرده.

بهمن [غرق در افکار خودش] آدم با هزار مشقت دخترشو بزرگ کنه، بعد بده دست یک نره خر که هر روز اونو بزنه، که مهر تو حلال کن، بابات ۵ میلیون تومان بده تا طلاق بدم. عجب حیوون هایی پیدا می شن!

زن ببخشید آقا، من همین جا پیاده می شم.
بهمن من شما را می رسونم.

زن [دستپاچه می شود.] نه، قربونت آقا جون، من در دسر اضافه نمی خوام، اون تقصیر نداره، مدتی است که بیکار شده و اعصاب اش خورده. حالا بچه هم که مرده، دیگه واقعاً منو می کشه. شما همین جا نگه دارید، خودم می رم.

بهمن [ماشین را متوقف می کند.] شما پو... نارین؟ [زن جوابی نمی دهد.]
چقدر می تونم بهتون بدم؟

[بهمن از جیب اش یک دسته اسکناس هزاری در می آورد و ده تا می شمارد و به زن می دهد.]

زن این خیلی زیاده!
 بهمن هر چقدر لازم دارین وردارین؟
 زن دوتااش کافیه.

[بهمن پول را به زور به او می‌دهد و زن پیاده می‌شود. اتومبیل حرکت می‌کند و بهمن به راهش به سوی بهشت زهرا ادامه می‌دهد.]

روز. خارجی. قبر ژاله. میدیوم لانگ‌شات.

[بهمن وارد محوطه می‌شود. ابتدا، قبر را با گلاب می‌شوید و سپس دسته گل سرخ را روی آن می‌گذارد. بهمن، ناگهان متوجه قبر کنار قبر ژاله می‌شود و یکباره خیلی عصبانی می‌شود.]

روز. داخلی. دفتر مدیر گورستان. میدیوم شات.

[مدیر گورستان مرد جوانی است که تمام موهای بدنش سفید است و یک عینک ذره‌بینی نمره بالا به چشم دارد و مشغول خوردن صبحانه‌اش می‌باشد.]

بهمن مسئول این جا شماييد؟
 مدیر بله!
 بهمن من پنج سال پیش وقتی زنم را این جا به خاک سپردم...

مدیر	خدا رحمتشون کنه! بفرمایید.
بهمن	قطعه بغلی را خریدم.
مدیر	خوب؟
بهمن	برای خودم!
مدیر	انشالله که صدویست سال عمر کنین، ولی فکر بسیار خوبی کردید. آدم باید به فکر اون دنیا هم باشه، به علاوه به صرفه هم هست.
بهمن	من برای صرفه جویی این کار را نکردم!
مدیر	ثوابش هم بیشتره، بازماندگان وقتی میان برای زیارت اهل قبور، به جای دو فاتحه یه فاتحه می خونن.
بهمن	ولی شما تو قبر بغلی یکی دیگه رو خاک کردین!
مدیر	[لقمه اش را فرو می دهد.] غیرممکنه! ما این جارو کامپیوتری کردیم به خاطر این که چنین اتفاقی نیفته. اسم مرحومه؟
بهمن	ژاله شیبانی فرجامی.
مدیر	[اسم را تایپ می کند و سپس از روی کامپیوتر می خواند] قطعه ۱۴، ردیف ۱۵، شماره ۹۰، درسته؟ [خیلی از خودش ممنون است.]
بهمن	درسته، حالا شماره ۹۱ را نگاه کنید.
مدیر	[با بی حوصلگی شماره را وارد می کند.] حاج حسین مساوات.
بهمن	[با عصبانیت] ولی اون جا مال منه، سندش را هم دارم.
مدیر	شما شماره قبض خریدتان را بیارید. من مطمئن هستم که اشتباه می کنید. به علاوه، شاید به شما قبر دو طبقه فروخته باشند.
بهمن	آقا جان، من قبر دو طبقه نخریدم؛ من دو قطعه کنار هم خریدم.
مدیر	حاج حسین مساوات؟
بهمن	بله و آن جا مال منه!

مدیر آقای محترم شما قبضتون رو بیارید. اگر حرف شما درست باشه، ما یه کاری براتون می‌کنیم.

بهمن چه کار می‌کنید؟

مدیر یک قطعه دیگه به شما می‌دیم.

بهمن من یک قطعه دیگه نمی‌خوام! من دو تا قطعه پهلوی هم خریدم، که منو بغل زنم خاک کنند.

مدیر البته، ما اشتباه نمی‌کنیم. اگر بر فرض اشتباه هم بکنیم، من که نمی‌تونم بدون اجازه جنازه یکی رو جابه‌جا بکنم. به علاوه، نود و نه درصد مردم موقع زندگی هم نمی‌خواهند پیش زنشون باشند، حالا شما مرده‌اش را هم نمی‌خواهی ول کنی؟

[بهمن آن قدر از خونسردی مدیر گورستان ناراحت شده که از در بیرون می‌رود و در را محکم به هم می‌زند. بهمین به طرف اتومبیلش می‌رود و قبل از این که سوار شود، یک کیسه نایلونی سیاه را جلو صندلی عقب می‌بیند، می‌داند که مال زنی است که سوار کرده، به آن سمت اتومبیل می‌رود، در را باز می‌کند و همین که بسته را برمی‌دارد جای خون را زیر آن می‌بیند. بسته را باز می‌کند و نوزادی مرده همراه با جفت‌اش را درون کیسه می‌بیند. حالش به هم می‌خورد و استفراغ می‌کند افرادی که از آن حدود رد می‌شوند فکر می‌کنند برای عزیز از دست رفته‌ای گریه می‌کند.]

روز. داخلی. محوطه ورودی آپارتمان دکتر آراسته.

بهمین [وارد محوطه ورودی می‌شود. نگهبان که او را می‌شناسد، سلام می‌کند.]

نگهبان

دکتر آراسته هست؟

بله! تشریف داشته باشین! کجا آقا؟

[بهمن منتظر او نمی‌شود. نگهبان به طرف تلفنی رفته که ورود او را گزارش دهد.]

روز. داخلی. آپارتمان دکتر آراسته.

[دکتر آراسته با سر و وضعی نه چندان آراسته در را باز می‌کند. بهمن بدون کلامی وارد می‌شود.]

دکتر آراسته

چی شده آقا بهمن؟ ریختن خونت؟

بهمن

بیخس صبح به این زودی زابراحت کردم. پروانه بیدار نشد؟

دکتر آراسته

صدای تلفن که سهله، تانک هم رد بشه اون بیدار نمی‌شه تا

ظهر. چایی، قهوه، چیزی می‌خوری؟

بهمن

نه.

[بهمن سیگاری آتش می‌زند ولی با اولین پک به سرفه می‌افتد.]

دکتر آراسته

بالآخره می‌خوای بگی چی شده یا نه؟

بهمن

امروز صبح، موقعی که از لواسان می‌آمدم، زن جوانی را با

یک بچه شیرخواره در بغلش سوار کردم.

دکتر آراسته

بعد هم حتماً گفته پول بده تا پیاده شم.

بهمن

نه، زن خوبی بود، زود پیاده شد.

دکتر آراسته موقع پیاده شدن کمیته گرفت.

بهمن دکتر جون، اجازه بده من اول قضیه را برات تعریف بکنم.

بهمن بعد از پیاده شدنش، رفتم سر خاک ژاله.

آراسته خدا رحمتش کنه!

بهمن وقتی رفتم سوار ماشین بشم، یک کیسه نایلون سیاه روی صندلی عقب بود؛ مال زنه.

آراسته حتماً توش پول بود!

بهمن آره، منم ساعت هشت صبح آمدم این جا تا پول ها را با تو تقسیم کنم. تو کیسه جسد یک نوزاد بود با جفت اش.

دکتر آراسته [قدم می زند.] حالا کیسه کجاست؟

بهمن همان جایی که بود، رو صندلی عقب ماشین. می خواستم برم کلاتری، بعد ترسیدم از من پرسن که زن تنها را برای چی سوار کردی.

دکتر آراسته نه، خوب کاری کردی. از طریق قانونی کلی مکافات داره!

بهمن حرف جالبی می زنی، برای یک دکتر حقوق! حالا میگی چیکار کنم؟

دکتر آراسته قانون مال فقیر بیچاره هاست! اون ها هم پول و پله ای ندارن که من بتونم چنین زندگی رو ردیف کنم. تو این مملکت یا باید کسی را بشناسی، پارتی داشته باشی، یا این که سوراخ و سنبه ها را بلد باشی. ردیف اش می کنم. حله. [دکتر تلفن سیار را برمی دارد و شماره ای را می گیرد] سلام علیکم، دکتر آراسته هستم. ببخشید صبح زود مزاحم شدم. می تونم با حسین آقای خاموش صحبت کنم... چشم!

[چند ثانیه ای طول می کشد.] سلام حسین آقا، یک کار فوری باهات دارم... نه، مواد نمی خوام. یک کار فورس ماژوره، شما بیا برات توضیح می دم، سریع بیایی ها. [دکتر آراسته تلفن

را قطع می‌کند و به طرف بهمن می‌آید. [سویچ ماشین‌ات را بده من، ماشین‌ات کجاست؟]

بهمن دم ورودی اصلی. این حسین خاموش کیه؟
دکتر آراسته مأمور بازنشسته آتش‌نشانی، تو چیکار داری به این کارها. پاشو با ماشین من برو خونه، بعد ماشینتو برات می‌فرستم.

بهمن ولی یک اتفاق دیگه‌ام افتاده.
دکتر آراسته [می‌نشیند.] هنوز هشت نشده، چند تا اتفاق واسه تو افتاده!

بهمن تو قبرستون یکی دیگه را جای من دفن کرده بودن!
دکتر آراسته امروز قرار بود ترا دفن کنند؟
بهمن نه، سر قبر ژاله که رفتم اون قبر بغلی را که برای خودم خریده بودم، یکی دیگه را جای من خاک کردن.
دکتر آراسته خوب قبرش دو طبقه بوده!
بهمن مدیر قبرستون هم همین‌نو گفت، بینم مگه قبر دو طبقه مد شده؟

دکتر آراسته برادر من با این جمعیت تهرون قبر ده طبقه‌ام مد میشه. حالا بزار فعلاً این مرده‌ای که روی دستمون مونده ترتیبش را بدم، بعداً، فکر کفن و دفن تو را می‌کنم. [سویچ‌اش را به بهمن می‌دهد هر دو بلند می‌شوند.] بیا! تو با ماشین من برو، ماشینتو برات می‌فرستم. طبقه سوم پارکینگ، بنز سبز، شماره اراک.
بهمن مطمئنی درست می‌شه؟

دکتر آراسته ردیف‌اش می‌کنم دیگه!
بهمن خاکش می‌کنند؟

دکتر آراسته خاکش می‌کنند. [بهمن خارج می‌شود. دکتر آراسته با تمسخر به طرف دوربین می‌گوید:] آره خاکش می‌کنن!

روز. داخلی. پارکینگ ساختمان آ. اس. پ.

[مطابق معمول نور این محل زیاد خوب نیست. بهمن، بالآخره، ماشین دکتر آراسته را پیدا می‌کند ولی به محض این‌که در آن را باز می‌کند، دزدگیر به صدا در می‌آید و بهمن نمی‌داند که چطور آن را خاموش کند. بهمن در ماشین را می‌بندد ولی باز خاموش نمی‌شود.]

این ماشین دکتر آراسته است، دست شما چیکار می‌کنه؟ من بهمن فرجامی هستم. دکتر خودش سوییچ رو به من داد. منتها، به من نگفت چطوری می‌شه دزدگیرش را خاموش کنم. اینا معمولاً دو جور خاموش می‌شه، یک جورش اینه... جور دومش رو هم شما نیاز نداری. متشکرم.	نگهبان بهمن نگهبان بهمن
---	--------------------------------------

[بهمن پشت فرمان می‌نشیند، ماشین دکتر را روشن می‌کند و از پارکینگ بیرون می‌آید.]

روز. داخلی. بهمن پشت فرمان.

[تلفن همراهش زنگ می‌زند.] الو! بارید، بارید چرا گریه می‌کنی؟ چی شده عمو؟ بابات دیشب نیومده خونه؟ مامانت کجاس، گوشی را بده من باهاش صحبت کنم... نمیتونه صحبت کنه؟ بارید، بارید...	بهمن
--	------

روز. داخلی. آپارتمان اکباتان (منزل امیر).

[بهمن در آپارتمان امیر با همسر امیر، فرزانه، مشغول گفت وگو است.]

باز دعواتان شده بود؟	بهمن
نه بابا! آگه قرار بود برای هر بار که ما با هم دعوامان می شد	فرزانه
نیاد خونه که هیچ وقت خونه نبود. با من تماس گرفت، گفت	
میره خونه ضیا، بعد هم میاد خونه.	
به همه جا زنگ زدین؟	بهمن
آره و همه هم تلفن می کنند، ولی خبری نیست.	فرزانه
من چیکار می تونم بکنم؟	بهمن
مراجع قانونی، هر کسی که می شناسی، هر کجا که	فرزانه
می دونی.	
والا، من کسی رو نمی شناسم. می تونم با وکیل تماس	بهمن
بگیرم، اون تو همه جا آشنا داره.	
هر کاری می تونی بکن، چون هرچه بیشتر طول بکشه،	فرزانه
امکان برنگشتن اش بیشتره!	
نه، ببین، من اصلاً نمی خواهم این فکر را به خودم راه بدم،	بهمن
من می رم با وکیل تماس می گیرم، تو هم تلفن همراه من را	
داری، با من تماس بگیر.	
خواهش می کنم به بیمارستان ها سر بزن، شاید تصادفی...	فرزانه
باشه، ولی فکر نمی کنی پیش آقای نجفی رفته باشه؟	بهمن
نمی دونم، نه، امروز جلسه جنگ نیست. نمی دونم، شاید	فرزانه
هم رفته باشه، نمی دونم.	

[بارید تلفن را بر می دارد.]

فرزانه	بارید تلفن را بزار، شاید بابات زنگ بزنه.
بهمن	به هر حال، من می رم یک سری هم به منزل آقای نجفی می زنم، بینم اون جا رفته یا نرفته، بعد هم تماس می گیرم.
فرزانه	ممنونم!
بهمن	خدا حافظ!
باربرد	عمو، خدا حافظ!
بهمن	تو نگران نباش، تماس می گیرم.

[بهمن به بچه های امیر دلداری می دهد و آن ها را می بوسد. از آپارتمان بیرون می آید. به طرف آسانسور می رود و دگمه آن را فشار می دهد. دو نفر مرد، یکی جوان و دیگری حدود چهل سال که هر دو ته ریش هم دارند، آن ها هم منتظر آسانسور می شوند، بهمین به هریک از آن ها نگاه می کند. یکی از دو مرد بی سیم همراهش دارد. انتظار برای آمدن آسانسور طول می کشد. بهمین تصمیم می گیرد که به آپارتمان امیر برگردد که آسانسور می آید و در باز می شود. دو پسر بچه ده، دوازده ساله در آسانسور هستند که معلوم است آسانسور بازی می کرده اند و غافلگیر شده اند. بهمین سوار می شود. دو مرد نیز پشت سر او وارد می شوند.]

مرد مسن	آسانسور آمد! که یکی مسن و دیگری جوان تر است.
مرد جوان	آسانسور که جای بازی نیست، برای رفت و آمد ساکنین است!
پسر بچه	آقا ما که بازی نمی کردیم، این دوستم اشتباهی دستش خورده رو آسانسور آمده بالا.

[سکوت برقرار می شود.]

مرد مسن	شما آقای بهمین فرجامی نیستید؟
بهمین	[بند دلش پاره می شود. اضطراب او را فرا می گیرد.] چرا، شما؟

مرد مسن قرار بود تو فیلمتون بازی کنم ولی منور رد کردید.
 بهمن [باور نمی‌کند.] شما باید خیلی جوان‌تر بوده باشین، برای
 این‌که من الان بیست و سه - چهار ساله که فیلم نساختم.
 مرد مسن فقط در جوانیه که آدم از این رؤیاها داره.

[آسانسور می‌ایستد، در باز می‌شود و بهمن بیرون می‌آید و خود را به فضای باز جلوی بلوک می‌رساند. مرد مسن می‌ایستد و مرد جوان به سمت دیگر می‌رود و با بی‌سیم‌اش صحبت می‌کند. بهمن سوار اتومبیلش می‌شود و حرکت می‌کند، با تلفن همراهش به دکتر آراسته زنگ می‌زند.]

بهمن الو! دکتر آراسته، بهمن‌ام.
 دکتر آراسته خیالت راحت باشه، دیگه ردیفش کردم.
 بهمن نه، نه، برای آن زنگ نزدم. رفتم خونه دوستم امیر
 اصفهانی، دیشب برنگشته خونه.
 دکتر آراسته خوب، شاید برای یک حادثه‌ای یک اتفاقی... بین باید به بیمارستان‌هایی که تو مسیرش هست سر بزنی.
 بهمن من دارم می‌رم همین کار را بکنم، تو هم، لطفاً، خواهش می‌کنم، زنگ بزنی به هر جایی که می‌تونی، یک خبری بگیر به من بده، خیلی متشکر می‌شم.
 دکتر آراسته من تا حد امکان پرس و جو می‌کنم، ولی تو زیاد سروصدا نکن، به کس دیگری هم زنگ نزن تا من خبرت کنم. اوکی؟
 بهمن باشه، من این کار را می‌کنم. مرسی، متشکرم.

روز. داخلی. راهرو بیمارستان شریعتی.

[بهمن از راهرو نیمه تاریک رد می‌شود. از پله‌ها پایین می‌رود. به قسمت سردخانه وارد می‌شود. مردی سی‌وچند ساله و چاق، با ریش پرپشت، مشغول جدول حل کردن است.]

بهمن سلام!

مسئول سردخانه سلام علیکم!

بهمن یک جنازه بی‌نام و نشان این‌جا نیآورده‌اند؟

مسئول سردخانه جنازه بی‌نام و نشان را به بیمارستان نمی‌آورند! معمولاً به پزشک قانونی می‌برند!

بهمن منظورم اینه که یه کسی که کس و کاری نداشته باشه، آمده باشه این‌جا و بعد مرده باشه.

مسئول سردخانه آن‌هایی هم که کس و کار دارن، بیمارستان به‌زور پارتی قبول می‌کنه؛ به‌هرحال، ما دو مرده این‌جا بیشتر نداریم: یکی‌اش یک پیرمرد طاغوتیه، یکی هم یک دختر پانزده ساله‌اس که خودکشی کرده.

بهمن دختر پانزده ساله خودکشی کرده؟

مسئول سردخانه جوان‌ها جرئت خودکشی دارن! ما پیرویاتال‌ها که نصفی از عمرمون هم گذشته دو دستی دنیا را چسبیدیم.

بهمن [ناامید می‌شود و سردخانه را ترک می‌کند. تلفن همراهش زنگ می‌زند.] الو!

دکتر آراسته سلام بهمین جان!

بهمین خبری داری؟

دکتر آراسته تو هیچ جای رسمی، که لیست بازداشت داشته باشند، اسمش نبود، پزشک قانونی هم تلفن زدیم با

مشخصات امیر کسی را ندارند.

بهمن من هم چند تا بیمارستانی که تو مسیرش بود رفتم، ولی خوشبختانه پیدااش نکردم!

دکتر آراسته این از اون موقع هاست که میگن بی خبری، خوش خبری است، شاید خودش سروکله اش پیدا بشه.

بهمن امیدوارم، چون معمولاً تو این مملکت بی خبری، بد خبری است. به هر حال، متشکرم دوست من؛ از زحماتی که کشیدی. انشالله که از خجالتت بتونم در بیام.

دکتر آراسته تو حالا برو خونه استراحت کن، چون تا حالا که روز بدی داشتی تا بررسی خونه ماشینات هم رسیده.

بهمن مرسی، قربان تو.

[بهمن تلفن را در جیب اش می گذارد، سیگاری روشن می کند. نفس اش می گیرد و دست اش را روی قلب اش می گذارد.]

شب. داخلی. نمایشنامه تلویزیونی.

[دکور بسیار ساده است. کافکا پشت میز ساده چوبی قدیمی نشسته است، ما مصاحبه کننده را نمی بینیم.

صدای کافکا روی این تصاویر شنیده می شود.

میز جلوی بهممن که روزنامه نشاط و خرداد و چندین کتاب روی آن است.

تابلو اثر یوسف رضائی که شعر شاملو است (آی عشق، آی عشق چهره آبی ات پیدا نیست)

تصویر شوالیه قرون وسطایی که چشم‌ها و دهان پاک شده‌اند (اثر آیدین آغداشلو).]

مصاحبه‌کننده: ببخشید آقای کافکا، مگر پیمان صلحی که بسته‌اند. نهایی نیست؟

کافکا: هیچ چیز نهایی نیست، مگر بعد از آبراهام لینکلن اختلاف نژادی در امریکا از بین رفت؟ تا عدالتی در کار نباشد، هیچ چیز نهایی نخواهد بود.

مصاحبه‌کننده: [خارج از کادر] و عدالت کی در کار خواهد بود؟

[بهمن روی مبل تنها نشسته است. سیگار به لب، تلویزیون تماشا می‌کند.]

کافکا: [شانه‌هایش را بالا می‌اندازد] که می‌دانند؟ انسان خدا نیست. تاریخ ساخته اشتباهات و قهرمانی‌های لحظات بی‌اهمیت است. سنگی به آب می‌افتد و دایره‌هایی از موج به وجود می‌آید.

[بهمن کانال تلویزیون را عوض می‌کند، برنامه اخبار است. بخش خبرهای خارجی، گوینده زن، خبری درباره اتفاقات جدید سیرالئون می‌خواند.]

گوینده خبر: در درگیری‌های بین ارتش سیرالئون و شبه‌نظامیان شورشی، که علیه رئیس‌جمهور منتخب آن کشور قیام کرده‌اند، بیش از نیمی از این مملکت به ویرانی کشیده شده است. شبه‌نظامیان شورشی، طرفداران رئیس‌جمهور را در هر کجا که دستگیر می‌کنند، بلافاصله، دست یا پای آن‌ها

را قطع می‌کنند. نماینده سازمان ملل در بازدید امروز خود از مصدومان این درگیری گفت: «این‌گونه رفتار قرون وسطایی، که تمام قوانین را زیر پا می‌گذارد، به هیچ‌وجه قابل قبول نیست.»

[در طول این خبر، قطعه فیلمی که چنین صحنه‌هایی را نشان می‌دهد همراه با گفتار دیده می‌شود. بهمن کانال تلویزیون را عوض می‌کند، تلویزیون نطق آقای خاتمی را در سالگرد پیروزی دوم خرداد در دانشگاه تهران نشان می‌دهد.]

خاتمی

و من، برادران و خواهران، به صراحت این اعتقاد خود را بگویم، که سرنوشت وجه اجتماعی دین، در امروز و فردا، در گرو این است که ما جوری دین را ببینیم که با آزادی سازگار باشد. شما به تاریخ بشر مراجع بکنید، ببینید هرچه که با آزادی مقابل شده است لطمه دیده است؛ حتی فضیلت‌های انسانی. دین اگر در مقابل آزادی قرار گرفته است، دین لطمه خورده است. عدالت اگر در مقابل آزادی قرار گرفته است، عدالت لطمه خورده است. ساخت و توسعه اگر در مقابل آزادی قرار گرفته است، سازندگی لطمه خورده است. دو نمونه بزرگ آن را برای شما، که اغلب هم اهل مطالعه و فکر هستید، ذکر می‌کنم: یکی، تجربه قرون وسطاست، که دین و آزادی در مقابل هم قرار گرفتند؛ دین شکست خورد، و یکی در دنیای امروز کمونست، که عدالت اقتصادی در مقابل آزادی قرار گرفت؛ عدالت شکست خورد. گرچه، ممکن است مردم به آزادی نرسیده باشند.

[صدای زنگ تلفن می‌آید. بهمن از بغل مبل تلفن بیسیم را برمی‌دارد.]

بهمن الو!

[بهمن تلویزیون را خاموش می‌کند.]

فرزانه	امیر آمد خونه!
بهمن	خدا را شکر، کجا بود؟
فرزانه	نمی‌دونم، هنوز گیجه و حرف نمی‌زنه؛ بعداً باهات صحبت می‌کنم.
بهمن	اگر کاری داشتی زنگ بزن، از قول من هم بهش سلام برسون.
فرزانه	خدا حافظ، باشه بهمن، خدا حافظ!

[بهمن گوشی را می‌گذارد.]

بهمن	عبدالله! عبدالله!
عبدالله	بله آقا!
بهمن	[دستش را روی قلبش می‌گذارد] اون قرص‌های کنار تخت مرا بیاور.
عبدالله	[می‌دود و قرص‌ها را می‌آورد.] بفرمایید!
بهمن	[یک عدد قرص زیر زبانش می‌گذارد و روی مبل دراز می‌کشد، عرق بر تمام صورتش می‌نشیند.] این آب نمی‌خواهد.

[پرده سیاه می‌شود. نوشته‌ی پرده‌ی دوم روی سیاهی ظاهر می‌شود.]

پرده دوم

مراسم تدفین

روز. داخلی. مغازه ظروف کرایه و حجله در منیریه.

[مرد کرایه دهنده ظروف، کرکره آهنی در را بالا می کشد و با نوری که به داخل انبار می آید، گوسفندی را در جلوی کادر داریم، بهمن و صاحب انبار وارد می شوند و بلافاصله، کرکره پایین کشیده می شود و صحنه دوباره تاریک می شود.]

حاج محسن بفرمایید تو، درو بکشید پایین. ببخشین، معذرت می خوام،
واسه این که این حیوون در می رفت، گفتم کرکره رو بکشید
پایین.

بهمن عجب! چراگاهی برای حیوون پیدا کردین!
حاج محسن والا، این حیوون چند روزی مهمون ماس، والده از حج
عمره که برگشتن، این حیوون هم به سفر بدون بازگشت
می ره! آخه تو آپارتمان ۷۰ متری جا برای توله های

خودمون نداریم، اینو کجا نیگرش داریم!
 بهمن براش حجله‌ام روشن می‌کنین؟
 حاج محسن نه حاج آقا، آدمهان که آمدن و رفتنشون دنگ و فنگ داره،
 حیوون راحت می‌یاد راحت هم میره!
 بهمن حجله‌ها همین هاست؟
 حاج محسن [با تعجب] مگه شما چند تا می‌خوانین؟
 بهمن نه، منظورم اینه که فرمش یک جوړه؟
 حاج محسن والا، فرم سنتی حجله‌ها همینه که شما می‌بینی، فرم دیگه
 نداره!
 بهمن می‌تونین یکی شونو برای من روشن کنید؟
 حاج محسن بله که می‌شه! چرا که نشه؟ من همشونو برات روشن
 می‌کنم. [از چپ کادر خارج می‌شود و چراغ همه حجله‌ها را روشن
 می‌کند] خوب، نظرت چیه؟
 بهمن خیلی زیباست!
 حاج محسن چند وقت پیش، رفیق فابریکم، باقر شمیرانی، بیچاره بنده
 خدا فوت کرد، من هم هرچی حجله داشتم برای آن
 خدا بیامرزش روشن کردم.
 بهمن خدا بیامرزدش، ولی رفیق فابریکم یعنی چی؟
 حاج محسن فابریک یعنی فابریک دیگه!
 بهمن [می‌خندد] خیلی خوب، این چراغ‌های سبز، قرمز و آبی رو
 اگر بخوام با شیرینی یک دست عوض کنیم میشه؟
 حاج محسن آگه شما بخواین چرا نمی‌شه؟ حالا برای کی می‌خوانین؟
 بهمن واسه خودم.
 حاج محسن واسه خودت؟ ببین آقا جون، قربونت برم، من، حوصله
 آدم‌های دیوونه را ندارم. منو باش که از اون همه راه تو را
 آوردم این جا که حجله‌ها را نشونت بدم!

بهمن [می‌خندد] ببین، راجع دیوانگی اصولاً باهات بحث نمی‌کنم، ولی من مدیر تهیه‌ام رو می‌فرستم باهات صحبت بکنه، برای تعدادی باهاتون قرار می‌ذاره.

صاحب مغازه پس، برای فیلمبرداری می‌خوان! قربونت برم، چرا اینو زودتر نگفتین؟ حالا برات یک حجله‌ای می‌دم، یک بینول! بهمن یک بینول!

حاج محسن این چراغ‌ها رو خاموش کنم و پیام.

روز. داخلی. مطب دکتر. بهمن و دکتر.

[دکتر در حال مطالعه کردن نتیجه الکتروکاردیوگرام بهمن است. بهمن هم دارد دکمه‌های پیراهنش را می‌اندازد. دکتر به بهمن نگاه می‌کند.]

بهمن خوب، دکتر جون، چقدر به انقضای تاریخ مصرف ما مونده؟

دکتر والا، از شواهد پیداست که از انقضای تاریخ مصرف‌ات هم گذشته!

بهمن نه، حالا از شوخی گذشته، قضیه جدیه؟

دکتر بستگی داره که چطور بخوای باهاش برخورد بکنی. پریشب یک آنفارکتوس خفیفی کردی و میزان آنزیم خوناات هم از حد نرمال خیلی بالاتره.

بهمن خوب، ما چی مون نرماله که این باشه؟ حالا میگی چیکار کنیم؟

دکتر رژی‌م غذایی، روزی یک ساعت راه رفتن و ترک فوری سیگار.

بهمن پس، بمیرم آسون‌تره.

دکتر خودش پیش می‌یاد، نباید به پیشوازش رفت. ما در این جا یک اکو و یک تست ورزش انجام می‌دیم و اگر نتایج آن، آزمایش را تأیید کرد حتماً باید یک آنژیو بکنیم.

این [می‌خواهد موضوع را از جدی بودن در بیاورد.] آخرش متوجه می‌شین که دلم شکسته.

دکتر [لبخند می‌زند.] دوست عزیز، افسردگی هم ممکنه باعث این بیماری شده باشه، اما سیگار کشیدن برای بیمار قلبی درست مثل این میمونه که آدم شلی رو دائم هلش بدی.

بهمن والا، به قول پدرم، ما دنیا را که کرایه نکردیم، وقتش برسه می‌ریم.

دکتر پس، برای چی آمدی پیش من؟

بهمن سؤال خویه، شاید به‌خاطر این‌که دوست ندارم چیزی ناتمام بگذارم. حالا میگی برای رژی‌م غذایی چیکار کنم؟

دکتر یک فرمول کلی داره، هرچی که خوشمزه‌اس براتون بده، مثل نون خامه‌ای و غذاهای چرب؛ و هرچی که بدمزه‌اس براتون خوبه، مثل غذاهای بی‌نمک و سبزی پخته و از این جور چیزها. اما کم خوردن بهترین رژیمه.

بهمن [بلند می‌شود.] خیلی خوب، سعی می‌کنم.

دکتر این آزمایشی است که باید انجام بدهی، و این هم قرص‌هایی است که باید بخوری.

بهمن [در حال بیرون رفتن از مطب] مرسی، خدا حافظ.

[بهمن دم در بیمارستان دو ورقه آزمایش در دست دارد، نگاهی به آن‌ها

بوی کافور، عطر یاس ۴۳

می‌کند، سپس هر دورا مچاله کرده و در سطل زباله می‌اندازد. سیگاری به لب می‌گذارد و آن را آتش زده، یک پک عمیق می‌زند.

روز. داخلی. مغازه ترمه‌فروشی. بازار تهران. کلوزآپ بقچه.

[دوربین روی یک بقچه ترمه است. دست‌های پیری آن را باز می‌کند، ترمه بسیار اعلا و گران‌قیمتی را از میان بقچه در می‌آورد.]

صاحب‌مغازه ترمه همه جورش هست، از معمولی که مورد استفاده مردم بی‌بضاعت است، تا ترمه زری که مورد استفاده اشراف است.

روز. داخلی. مغازه ترمه‌فروشی. پیرمرد صاحب‌مغازه. کلوزآپ

[پشت پیرمرد جز تصویر تیره‌ای از طاقه‌های ترمه‌های جدید دیده نمی‌شود.]

بهمن من یک قدیمی شو می‌خوام.

صاحب‌مغازه چقدر می‌خواهید خرج کنید؟

بهمن نمی‌دونم، والا من فقط یک خوبِ قدیمی شو می‌خوام.

صاحب‌مغازه ببخشین، می‌تونم یک سؤالی بکنم؟

بهمن بله!

صاحب‌مغازه شما این ترمه را برای مراسم عقد می‌خواهید یا برای عزاداری؟

بهمن [کمی مکث می‌کند] برای روی جنازه است.

صاحب‌مغازه [دولا می‌شود و از زیر پیشخوان یک ترمه قدیمی بیرون می‌آورد.] اتفاقاً، دیروز این را برای من آوردن که بفروشم، معمولاً، این نوع ترمه‌ها را کسی نمی‌فروشه، چون مال روی جنازه عزیزی بوده. ولی این روزها جنس‌هایی را برای ما میارن بفروشیم، که معلومه چندین نسل در آن خانواده بوده، چه دنیاچه!

بهمن [ترمه را پسندیده.] این خیلی قشنگه! قیمت این چقدر است؟

صاحب‌مغازه والا، صاحب‌اش چهارصد هزار تومان می‌خواد، ۵۰ هزار هم برای ما در نظر بگیرید؛ رو هم‌رفته می‌شه چهارصد و پنجاه هزار تومان.

بهمن [از قیمت تعجب کرده] گران نیست؟!

صاحب‌مغازه نسبت به چی؟ اگر با ترمه‌های ماشین‌بافتی که تو بهشت زهرا پنج هزار تومان می‌فروشن مقایسه کنی، این ۵ میلیون تومان می‌ارزد؛ چون مال هشتاد سال پیش است. ببین، اگر این عیب جزئی را نداشت، [اشاره به یک سوراخ کوچک می‌کند.] قیمت آن کمتر از ۷۰۰ هزار تومان نبود.

بهمن حالا نمی‌شه تخفیف بدهید؟ چون من سلیقه‌ام همیشه بهتر از وضع جیم بوده.

روز. داخلی. مرد حکم خوان. تصویر درشت.

حکم خوان بعد از مرگ، مستحب است دهان میت را و همچنین چشم او را هم بگذارند که باز نماند، و چانه میت را ببندند و دست و پای او را دراز کنند و دست‌های او را کنار پهلوهایش دراز کنند و پارچه‌ای روی او بپندازند و اگر شب مرده است، در جایی که مرده، چراغ روشن کنند.

روز. داخلی. مغازه ترمه‌فروشی.

صاحب مغازه من بیست و پنج هزار تومان از پول خودم را تخفیف می‌دهم، ولی از چهارصد هزار تومان صاحب‌اش نمی‌تونم کم کنم.

بهمن حالا شما لطف کنین باهاش صحبت کنید، شاید یک تخفیف بدهند. من اسم و آدرس را می‌گذارم، شما برسید و به من خبر بدهید.

صاحب مغازه [حس می‌کند وقت‌اش تلف شده، ولی تن در می‌دهد.] فکر نمی‌کنم تخفیف بدهند، ولی چشم، من می‌پرسم. [مشخصات بهمن را می‌گیرد و بهمن بیرون می‌آید.]

بهمن آقا خدا حافظ!

[بهمن از اتاق پشت عتیقه‌فروشی بیرون می‌آید و از میان مغازه که پر از اشیا عتیقه می‌باشد، از راست کادر وارد خیابان می‌شود.]

روز. داخلی. منزل بهمن. خواهر بهمن. عبدالله و بهمن.

[عبدالله در ساختمان را باز می‌کند و خواهر بهمن با چادر سیاه در حالی که دسته‌گلی در دست دارد وارد می‌شود و یک‌راست به طرف گوشه‌ای که بهمن نشسته است می‌رود.]

خواهر بهمن	عبدالله!
عبدالله	سلام حاج خانم!
خواهر بهمن	سلام عبدالله! بیا گل‌ها را بگیر، بزار تو اون گلدون بزرگه، آقا کجاس؟
عبدالله	همون کنج اتاق وسط کتاب‌هاشون.
خواهر بهمن	سلام داداش بهمن!
بهمن	سلام خواهر! چطوری؟
خواهر بهمن	من خوبم، شما چطورید؟
بهمن	ای، بد نیستم!
خواهر بهمن	این عبدالله هم مفت گرو نه، همه جا رو خاک گرفته.
بهمن	خواهر، باز شروع نکن، من بهش احتیاج دارم. بعد هم، یک عمره که تو خونه زندگی ماست؛ عوض بشو که نیست.

[عبدالله با گلدان گل‌های گلایول از چپ کادر وارد می‌شود.]

خواهر بهمن	عبدالله خان، همه جا رو گند ورداشته!
عبدالله	حاج خانوم، من تنها از پس تمیز کردن این خونه برنمی‌آم.
خواهر بهمن	من میگم فقط همین گوشه‌ای رو که داداش بهمن می‌شین
	تمیز کن!
عبدالله	چشم!

[عبدالله در حالی که غر می زند و سرش را تکان می دهد، از چپ کادر خارج می شود.]

خواهر بهمن خوب داداش، دکتر چی گفت؟
 بهمن [سعی دارد موضوع را عوض کند.] دکتر گفت خوبم، فقط یک سرماخوردگی جزئی بوده.

خواهر بهمن من خودم با دکتر شاه حسینی صحبت کردم و همه چیز را به من گفت. شما که هنوز دارین سیگار می کشین!
 بهمن والا خواهر، اشکال من فقط پا به سن گذاشته! یک دوستی می گفت که اگر بعد از پنجاه، صبح بیدار شدی و دیدی هیچ جات درد نمی کنه، بدون مُردی! [بهمن می خندد]

خواهر بهمن داداش بهمن، قلب جدیه، باید مواظب باشید و سیگار رو هم باید بزارید کنار.

بهمن حالا بگو بینم، امیرحسین امتحان کنکورش را داد؟
 خواهر بهمن آره، برای همین کنکور امیرحسین رفته بودم کازرون که نتونستم تو سالگرد ژاله باشم. [عبدالله با سینی چای از چپ کادر وارد می شود.] عبدالله خان! این زیرسیگاری ها رو خالی کن، این کتاب ها و میز رو هم خوب گردگیری کن.

بهمن من گفتم به کتاب ها و نوشته های من دست نزنه.
 خواهر بهمن عبدالله خان! این استکان که تمیز نیست، ماتیکیه!
 عبدالله والا، نه آقا ماتیک می ماله، نه من. این لک خود استکانه، استغفرالله!

بهمن استغفرالله! خواهر مگه نگفتم که سر به سرش نذار؟ [قدری تأمل می کند.] ببین خواهر، پریروز که رفته بودم برای سالگرد، دیدم تو قطعه ای که بغل قبر ژاله خریده بودم یکی دیگه رو خاک کردن.

خواهر بهمن مگه می شه، شما سند داری!
 بهمن این جا همه چیز ممکنه. به هر حال، این اتفاق باعث شد که
 برای اولین بار مرگ ژاله رو باور کنم. امروز که رفتم سر
 کمدش دیدم پنج ساله که من نگذاشتم به لباس هاش کسی
 دست بزنه و شدم خانم هاویشام^۱.

خواهر بهمن خانم هاویشام؟
 بهمن انتظارات بزرگ!
 خواهر بهمن یادم آمد.

بهمن من به اشیای متعلق به ژاله آویزان شده بودم، در حالی که
 آن قدر خاطرات خوش ازش داشتم و این کافیه. به هر حال،
 خواهر، سارا که این جا نیست، تو باید زحمتش را بخشی و
 لباس هاش را بدی به یک آدم مستحق.
 خواهر بهمن باشه داداش، من این کار را می کنم. ببینم، این تصمیم
 مربوط به حالتون که نمی شه؟

بهمن نه، این اتفاق فقط باعث شد که من یک تکونی بخورم.
 خواهر بهمن [قبول می کند] امیرحسین می گفت، تو مجله سینما خوانده
 که دارید یک فیلم راجع به تشییع جنازه خودتون
 می سازید.

بهمن [می خندد] نه بابا، من دارم یک فیلم مستند راجع به مراسم
 تدفین در ایران برای تلویزیون ژاپن درست می کنم. ولی
 روزنامه ها دستی دستی دارن این را تبدیل می کنند به تشییع
 جنازه خود من.

خواهر بهمن چه موضوع بدی!

۱. خانم هاویشام بانوی پیری است که در رمان *انتظارات بزرگ*، اثر دیکنز، در خانه اربابی زندگی می کند و سال هاست که تمام اشیای این خانه فرسوده شده و دست نخورده باقی مانده اند.

بهمن اتفاقاً، نیما هم پریروز همینو گفت.
خواهر بهمن خوب، همین قدر که سرتون گرمه خوبه. راستش من نگرانم که با این تنهایی چه می‌کنید؟
بهمن کار می‌کنم خواهر، خیلی کار می‌کنم؛ آن قدر که فرصت فکر کردن بهش را نداشته باشم.
خواهر بهمن شما می‌دونید که من ژاله را خیلی دوست داشتم و تو زن برادرام با تنها کسی که رفت و آمد می‌کردم اون بود. اما حالا فکر نمی‌کنید دیگه وقتشه به یه زندگی دیگه فکر کنید؟
[این موضوع قبلاً هم مطرح شده و بهمن برای آن کاملاً آماده است.]

بهمن اگر هوسه، یه دفه بسه. من آن قدر دوران خوبی با ژاله داشتم که فکر این که دو مرتبه تلاش کنم مشابه اون ارتباط را برقرار کنم واقعاً منو آزار می‌ده. به علاوه، پس معنی عشق و وفاداری چیه، اگر آدم تا یارش رفت یادش هم بره؟
خواهر بهمن داداش بهمن، عزاداری یک سوم، یک هفتم و یک چهلم داره، خیلی هم بخواهی پیاپی را بگیری سال، آخه ۵ سال عزاداری همان قدر غیرعاده که بی‌اعتنایی کامل به مرگ یک عزیز! زندگی ادامه داره، اصلاً کی گفته شما باید با یک آدم جدید به دنبال تجدید خاطرات قدیمی باشید؟
بهمن کی می‌خواد خاطرات قدیم رو تجدید بکنه؟ این ذهنه که مقایسه می‌کنه. یادم می‌یاد یک شب تازه خوابیده بودیم، دیدم تو رختخوابمون بوی مرده می‌آد، گفتم ژاله بوی مرده می‌آد! اون حیوونی هم که همیشه مریض بود و از مرگ خیلی می‌ترسید، گفت: «بهمن چرا داری این قدر حرف مزخرف می‌زنی؟ می‌خواهی منو بترسونی؟» گفتم: «نه والا، ژاله، واقعاً بو مرده می‌آد! تو عطری، کرمی چیز

جدیدی به خودت نزدی؟» بعدم معلوم شد کرم صورت
جدیدی که خریده بود توش کافور داشت. اون هم فردا
انداختش تو سطل آشغال.

خواهر بهمن [می‌خندد] می‌دونم، فراموش کردن خاطرات سی سال
خیلی مشکله. اما، من فکر تنهایی شمام. بچه‌ها هم که همه
خارجند. اقلاً برین اون جا پیش اون‌ها، چیه پاسوز این خونه
شدین که مبادا حالا خونه دوستتون نو تصرف کنند.

بهمن اولاً، من به محمود قول دادم؛ ثانیاً، من و ژاله تو این خونه
روزگار خوشی داشتیم؛ ثالثاً، من دیگه حوصله سفر کردنو
ندارم. درواقع، دیگه از فرنگ خوشم نمی‌آد. بچه‌هام
خوشبختانه همه زندگی شون روبه‌راه. اگر خدا عمری داد،
موقعی که نوه‌ام به دنیا آمد می‌رم دیدنش.

خواهر بهمن راستی، زن نیما هنوز نزاایده؟

بهمن باید همین روزها باشه.

خواهر بهمن خوب داداش، شما هم مراقب خودتون باشین تورو خدا.
من باید برم دنبال لیلا کلاس نقاشی، خداحافظ!

بهمن خداحافظ!

[خواهر بلند می‌شود و می‌رود، بهمن بلافاصله سیگاری روشن می‌کند.]
عبدالله [از چپ کادر وارد می‌شود و گلدان گل‌های گلابول را می‌برد.] آه، طوفان
به‌خیر گذشت. اجازه می‌دی این گل‌های گلابولی که
می‌دونم ازش متنفرید از این جا ببرم؟

بهمن وردار برو.

عبدالله بله!

داخلی. شب. کافه سنتی.

[گروه نوازندگان مشغول نواختن قطعه‌ای هستند، دوربین از روی آن‌ها به طرف چپ کادر حرکت می‌کند و آقای کنی از در پشت صحنه کافه وارد کادر می‌شود و بلافاصله بهمن را می‌بیند.]

کنی آقا، قربوتون برم، چه عجب! شما کجا این‌جا کجا؟
بفرمایین! راستی چطور منو پیدا کردین؟

بهمن والا، اولاً، من کسی رو گم نمی‌کنم، بعد هم تو هم از کفر ابلیس مشهورتری! از هر کسی تو سینما پرس می‌کنی کجاست فوری اسم و آدرس را می‌ده. ولی تو این‌جا چیکار می‌کنی؟

کنی والا، آقا شما که می‌دونین نان در آوردن از کار سینما مشکل شده، مام با این خرج و مخارجی که داریم زندگیمون اداره نمی‌شه، هر دو سال یکبار یک فیلم به‌تور ما می‌خوره، اونم که جوابگوی زندگی مون نیست، مجبور شدم پیام این‌جا.

بهمن پول این‌جارو چه جوری جور کردی؟

کنی والا آقا، یکی از قوم و خویش‌های ما تو بازار وضعش خیلی خوبه، یک کافه سنتی راه انداختند و ما را هم یک دانگ شریک کردند که این‌جا را اداره کنیم. الحمدلله اموراتمون می‌گذره. ما تو سینما، اون موقع، رؤیا می‌فروختیم، حالا آمدیم این‌جا داریم شادی می‌فروشیم.

بهمن پس، تو سینما دیگه کار نمی‌کنی؟

کنی چرا، اگر یک کارگردانی باشه، مثل جناب‌عالی که بهش ارادت دارم، حتماً کار می‌کنیم.

بهمن	من می‌خوام یک فیلم شروع کنم، تا حالا من بدون تو هم کار نکردم.
کنی	مگه آقا به شما اجازه کار دادند؟
بهمن	ای، بفهمی، نفهمی؛ یک فیلم مستند برای تلویزیون ژاپن می‌خوام بسازم.
کنی	ای بابا، شما مگه مستندساز شدید آقا؟
بهمن	والا، شاید تو یادت نباشه، من شروع کارم هم با فیلم مستند بود؛ با محمود نصیری چند تا فیلم ساختم.
کنی	باشه، ما در خدمتتون هستیم.

روز. داخلی. منزل بهمین.

[بهمین در حال طراحی است که تلفن زنگ می‌زند. مداد طراحی را روی میز می‌گذارد و تلفن را برمی‌دارد.]

بهمین	الو!
محمود	الو!
بهمین	محمود تویی؟
محمود	چطوری دوست عزیز؟
بهمین	والا، خوب که نیستم، بد هم نیستم، می‌گذره!
محمود	امیدوارم که همیشه حالت خوب باشه، دوست واقعی کم پیدا می‌شه. آدم باید قدرش را بدونه.
بهمین	فریده و بچه‌ها چطورن؟
محمود	بچه‌ها که همه بزرگ شدن رفتن دنبال کارشون، فقط من و

- فریده موندیم؛ برای همین هم تصمیم گرفتیم که برگردیم.
 بهمن آه، چه خوب، کی می‌خواهید برگردید؟ بگید، من خانه را خالی کنم.
- اولاً، یک چند ماهی طول می‌کشد تا ما بیاییم، تازه توی اون
 محمود خونه برای همه ما جا هست.
- می‌دونم، ولی من خودم هم مسافرم. اتفاقاً، برنامه‌هامون
 بهمن داره باهم درست می‌شه.
- !! کجا قراره بری؟
 محمود راه دوری نیست، ولی باید برم به هر جهت.
- به هر حال، تو به گردن ما خیلی حق داری. واقعاً بدون تو
 محمود این خونه از دست رفته بود، ما دلمون می‌خواهد که پیش ما بمونی.
- والا، اگر آدم کاری برای دوستش می‌کنه برای حق و حقوق
 بهمن نمی‌کنه. به علاوه، من و ژاله این سال‌های آخر این جا خیلی روزگار خوبی داشتیم، من هم که، می‌دونی، همچین جایی نمی‌تونستم براش جور کنم. به هر حال، تو بگو چه موقعی می‌خوای بیای، من برنامه را جور می‌کنم.
- بازم می‌گم هیچ لزومی نداره که تو بری، ما خوشحال
 محمود می‌شیم که با ما باشی.
- می‌دونم، دوست عزیز می‌دونم، تو برو دیگه خرجت زیاد
 بهمن می‌شه. تو فقط به من خبر بده من کارها رو جور می‌کنم.
- قربون تو، این طرف‌ها کاری نداری؟
 محمود نه، اون طرف‌ها که ما کاری نداریم هیچی، این طرف‌ها هم کاری نداریم. قربون شکلت، خدا حافظ عزیزم!
- خدا حافظ!
 محمود

روز. داخلی. مرد حکم خوان. تصویر درشت.

حکم خوان واجب است میت را سه غسل دهند، اول با آبی که با سدر مخلوط باشد؛ دوم با آبی که با کافور مخلوط باشد؛ سوم با آب خالص.

داخلی. شب. استخر سرپوشیده خانه بهمن.

[چراغ‌های دیوار محوطه استخر هم خاموش‌اند. فقط چراغ داخل استخر روشن است و انعکاس نور آن در آب و شنا کردن بهمن باعث می‌شود که به سقف و دیوارهای محوطه استخر نور بتابد. از ضبط صوت کوچکی که روی میز سنگی محوطه استخر قرار گرفته صدای نواختن پیانو (ولادیمیر هوروویتز، سونات مهتاب بتهوون) به گوش می‌رسد. بهمن خسته شده است و می‌خواهد از آب بیرون بیاید. مطابق معمول تصمیم می‌گیرد که چند دقیقه‌ای را روی آب بی حرکت شناور بماند؛ وقتی چشمانش را دوباره باز می‌کند که صدای همهمه‌ای به گوشش می‌رسد. از درون سایه‌ها و تاریکی‌های محوطه استخر عده‌ای مرد، که همه کوتوله هستند ولی چوب‌های بلند به دست دارند، به سر و بدن او می‌کوبند. یکی از ضربه‌ها آن‌قدر محکم است که سر بهمن را می‌شکند و خون، آب آبی را قرمز می‌کند و بهمن به زیر آب می‌رود. صدای زنگ ظریف ساعتی که روی تلویزیون اتاق خواب بهمن است روی این صحنه به گوش می‌رسد و تا صحنه بعد ادامه پیدا می‌کند.]

داخلی. شب. اتاق خواب بهمن.

[بهمن با صدای زنگ از خواب بیدار می‌شود و به ساعتی که متعلق به مادرش بوده، و روی تلویزیون گذاشته شده، نگاه می‌کند.]

نمی‌دونم، مادر این موقع برای چی می‌خواسته ساعتش زنگ بزنه! شاید نماز شب، شاید برای خوردن یکی از ده‌ها قرص رنگ‌وارنگش، شاید هم برای این‌که یک شب پسرش را از کابوس بیدار کنه و بگه من هنوز ترا به یاد می‌آورم.

بهمن

شب. داخلی. استودیو.

[بهمن جلوی دستگاه مونتاژ الکترونیکی نشسته و فیلم‌هایی را که مدیر تهیه جمع‌آوری کرده و درباره مراسم بزرگداشت یا ختم یا تشییع جنازه هنرمندان است نگاه می‌کند. در میان این فیلم‌ها به یک فیلم سینه‌زنی برای امام حسین (ع) می‌رسد و آن را متوقف می‌کند.]

آقای کنی!

جانم!

بهمن

کنی

[کنی مردی حدوداً ۶۵ ساله است که یک عمر در کار سینما بوده، ولی فقط به خاطر بهمن از بازنشستگی در آمده.]

بهمن آقای کنی، من از شما خواهش کردم که فیلم مربوط به عزاداری برای هنرمندها را بیاوری، این را نگاه کن.

[بهمن ویدئو را دو مرتبه راه می‌اندازد و کنی فیلم سینه‌زنی را می‌بیند.]

کنی درسته، درسته آقا! من چون پسرَم را مأمور این کار کرده بودم، اون هم تجربه این کار را نداره، ولی، راستی آقا، خارجی‌ها که نمی‌فهمن، یک شات از همین زنجیرزنی و سینه‌زنی را بگذاریم.

بهمن ما که می‌فهمیم، سینه‌زنی و زنجیرزنی برای عزاداری قدیاست نه برای هنرمندها.

روز. داخلی. منزل شیراندami.

[شیراندami در تخت‌خواب نشسته است، در و دیوار اتاق پر از عکس‌های شیراندami است.]

شیراندami [با تلخی] روده‌هام گندیده، راستش دلم گندیده! هر چیزی که زیاد عاطل و باطل بمونه همینه، آب هم اگر زیاد راکد بمونه تبدیل می‌شه به مرداب.

شیراندami ولی، آب توی همون مردابش هم زندگی به وجود می‌آره. هیچ وقت زیبایی نیلوفرهای آبی را توی مرداب انزلی فراموش نمی‌کنم، ولی ما چی، ممنوع‌الاسم، ممنوع‌التصویر، ممنوع‌الحیات، آخه برای چی؟ برای این‌که

توی فیلم های قبلی می رقصیدم، می خواندم، نقش جاهل ها رو بازی می کردم؟ خوب بابا سناریو همین بود، والا، بهمن جان ما زنده به گوریم، به این عکس ها نگاه کن، از من و تو فقط همین ها مانده!

بهمن دوست من، از همه ما همین عکس ها و خاطرات می ماند.

پس، فکر نکن از بقیه چیز بیشتری می ماند، مهم اینه که ما عزت نفسمان را حفظ کنیم. ولی، من امروز با یک خبر خوب آمدم، آمدم از تو دعوت کنم که توی فیلم من بازی کنی.

شیراندازی چی؟ تو اجازه گرفتی که فیلم بسازی؟

بهمن یک فیلم مستنده راجع به مراسم تدفین در ایران.

شیراندازی خوب، نقش اولش که به من می خوره؟

بهمن [می خندد] به همه نسل ما می خوره، برای همین از همه

دوستان دعوت کردم که دور هم جمع شویم، تو هم بیا.

شیراندازی یکی باید بیاد منو ببره.

داخلی. روز. منزل بهمن.

[بهمن به عکس های خودش برای انتخاب یک عکس برای آگهی ترحیم و پوستراش نگاه می کند، چون خودش نمی تواند تصمیم بگیرد خدمتکارش را صدا می زند.]

عبدالله این عکس شماست؟

بهمن بله!

عبدالله جوان بودید آقا!

بهمن پیش می‌آد.
 عبدالله بله، یعنی، خوب بارتان خیلی کم‌تره.
 بهمن [می‌خندد] بارم؟
 عبدالله یعنی، لاغرتر بودید آقا!
 بهمن بله، هم لاغر بودم، هم بیشتر مو داشتم، هم کمتر چین و چروک داشتم.
 عبدالله بله، بابام خدا بی‌امرزش می‌گفتش که جوونی مثل آفتاب دم غروب، چشم به هم بگذاری، پریده و رفته، اما پیری مثل شب یلدا طولانیه.
 بهمن راست گفته والا...
 عبدالله بعله آقا!
 بهمن [عکس را به عبدالله نشان می‌دهد.] این به نظرت چطوره؟
 عبدالله شما سیبل داشتید؟
 بهمن بله، هم سیبل داشتم، هم ریش داشتم، هم موی کرنلی داشتم. آدم جوون که هست مرتب داره به خودش ور می‌ره.
 عبدالله بعله آقا!
 بهمن نه، این‌ها به درد نمی‌خوره، فکر می‌کنم...
 عبدالله به درد چی آقا جان؟
 بهمن برای آگهی ترحیم خودم می‌خواستم! نمی‌خواستم یک عکس بدترکیب از من چاپ کنند!
 عبدالله دور از جون آقا جون! چه فرق می‌کنه آدم وقتی که مرده عکسش خوشگل باشه یا زشت؟
 بهمن می‌دونم، می‌دونم، ولی باز هم اگر خوشگل باشه، بهتره.

روز. داخلی. منزل آبادی.

[بهمن با آبادی در منزل آبادی، پشت میز نشسته‌اند.]
[دوربین ثابت است. روی تخت، روی صندلی و قفسه‌های پشت آبادی،
چندین گربه بزرگ و کوچک مشغول بازی کردن هستند.]

والا، آبادی جان، این شهر شده مثل یک دریا، اگر آدم یک
قرار ملاقات درستی نگذاره، ممکنه هر دو نفر هم بیست
سال توی این شهر باشیم و همدیگر را نبینیم. ما این روزها
فقط دوستانمونو توی ختم‌ها و تشییع جنازه‌ دوست‌های
دیگه می‌بینیم.

آبادی
درسته، آخرین بار تو ختم سهراب شهید ثالث بود، حالا
چطور شد به یاد ما افتادی؟

بهمن
والا، من می‌خواهم یک فیلم بسازم؛ یک فیلم مستند راجع
به مراسم تدفین در ایران.

آبادی
[می‌خندد] ها، پس این ملاقات هم برای تشییع جنازه است؟
بهمن تقریباً، من فقط می‌خواهم که تو یک خاطره‌ای راجع به

یکی از دوست‌هایی که فوت کرده برای این فیلم بگی.
آبادی
مریضی؟

بهمن
[می‌خندد] همون مریضی سابق، دیوانگی، چیز جدیدی
نیست! ولی تو هم، همچنین، فکر می‌کنم دست کمی از من
نداری. این‌ها دوستان جدیدت هستند؟

[بهمن به گربه‌هایی که در پلان اول دیده‌ایم اشاره می‌کند.]

آبادی
والا، حیوون‌ها بهتر از انسان‌ها محبت را می‌فهمند. یکبار

که بهشون محبت می‌کنی دیگه فراموش نمی‌کنن. من هم یکبار به یکی از این‌ها غذا دادم، رفت فردا یکی دیگر را با خودش آورد. پس فردا دوتای دیگه، همین‌طور تدریجاً زیاد شدن، و حالا همشون این‌جا ولو هستند.

این کار را چند وقته می‌کنی؟

بهمن

والا، بهمن جان این روزها دیگه از راه هنر نمی‌شود نون خورد، اما کار نقاشی روی مانتو یک کار همیشگی و دائمی است؛ نه اجازه ساخت می‌خواهد نه پروانه نمایش. اما، احساس غریبی است که آدم در مورد دوست زنده‌اش مثل مرده صحبت کنه.

آبادی

اولاً، فیلم راجع به من نیست، یک فیلم مستنده؛ دوماً، چیز تازه‌ای نیست. مادر بزرگ من ۳۰ سال قبل از مرگش کفنش را خریده بود.

بهمن

خوب، اگه فیلم مستنده، من قراره درباره چه کسی صحبت بکنم؟

آبادی

والا، برای من همیشه جالب بوده که بدانم بعد از مرگ راجع به آدم چی می‌گویند؟ حالا تو می‌خواهی راجع به من بگو، یا یکی دیگه، فرقی نمی‌کنه. باشه، ولی به نظر من غیرعادیه.

بهمن

آبادی

روز. داخلی. خانه مادر.

[خانم پرستار در را باز می‌کند.]

پرستار مادر سلام!

بهمن سلام خانوم! خسته نباشی.

پرستار مرسی!

بهمن مادر حالش چگونه؟

پرستار مثل سابق، از وقتی این قرص‌ها رو پسترون فرستادن، به نظر می‌رسه پیشرفت بیماریشون کند شده.

بهمن من هر موقع توی این خانه می‌آم، این عکس‌ها رو که می‌بینم، این گل‌های یاس رو که می‌بینم واقعاً خاطرات بجگیم زنده می‌شه.

پرستار ولی، برای من گردگیری این همه خاطرات کار سنگینی است.

بهمن شما از مادر مواظبت بکنید، من یک نفر را می‌فرستم که خانه را تمیز بکنه.

پرستار خدا عوضتان بده، چون خواهرتون به غیر از غر زدن و ایراد گرفتن کاری نمی‌کنه.

بهمن آره، دیگه، او را هم نمی‌شه عوضش کرد، دیگه منزل من هم که می‌آد مرتب از عبدالله ایراد می‌گیره.

پرستار خوشبختانه، دو سه ماه یکبار این جا سر می‌زنه.

بهمن باید امیدوار باشی که این را نشنود.

[بهمن وارد اتاق مادرش می‌شود. اتاق تاریک است. پس از بوسیدن دست مادر که روی صندلی چرخ‌دار نشسته تمام پنجره‌ها را باز می‌کند و اتاق نور باران می‌شود.]

بهمن سلام مادر، اتاق مادر چرا این قدر تاریکه؟ مادر همیشه دوست داره که اتاقش نور باران باشه. [بهمن پنجره‌های اتاق را

باز می‌کند، اتاق پرنور می‌شود.]

پرستار الان ناهار شونو دادم، نوار مورد علاقه‌شان را هم گذاشتم که گوش کنن، فکر کردم تا برم ناهار بخورم و برگردم توی این تاریکی یک چرتی هم می‌زنن.

بهمن مادر موقع شب هم دوست داشت که چراغ روشن باشه، موقعی که می‌خوابد.

[پرستار یک صندلی برای بهمن کنار صندلی مادر می‌گذارد.]

پرستار شما اگر کاری ندارید من بروم ناهار بخورم و برگردم؟
بهمن نه، فقط برای من یک لیوان آب بیاورید، البته بعد از آن‌که غذاتونو خوردید. من آمدم برای مادر کتاب بخوانم، مرسی.

[بهمن از کادر خارج می‌شود و با یک کتاب برمی‌گردد.]

بهمن مادر، عکسم را گذاشتم وسط عکس هنرمندایی که دوست داشتی، شاید وقتی اونارو نگاه می‌کنی من هم یادت بیاد. بعضی روزها صبح که از خواب بلند می‌شوم، بوی تند کافور همه‌جا به مشامم می‌خوره و حس می‌کنم که توی غذای روح ما کافور ریختن و همه‌چیز رنگ و بوی خودش را از دست داده. اون وقت هست که یاد گل‌های یاس شما و بوی عطر یاس شما، اون بو رو از بین می‌بره و تمام خاطرات کودکی منو دوباره زنده می‌کنه. بچه که بودیم شما هفته‌ای یکبار می‌رفتید خیابان استانبول خرید و یکی از ماها را با خودتون می‌بردید، وقتی نوبت من می‌شد مثل این‌که دنیا را به

من داده بودن، بعضی موقع‌ها به خودم جرئت می‌دادم دست شما را ول می‌کردم و از شما فاصله می‌گرفتم، برای این‌که ببینم که تا کجا می‌توانم توی بوی عطر یاس شما راه بروم. مادر، نه، من نباید این را بگویم، ولی سرطان بهتر بود؛ هر مرضی از این مرض شما بهتر بود؛ این بیماری مردن قبل از مردنه و روا نیست آدم عزیزش را دو دفعه از دست بده و دردش را تحمل بکنه، ولی، من امروز آمدم برای شما داستان بخوانم، داستان امروز یک داستانی است به نام افسانه سکوت از ادگار آلن پو: در زمان‌های خیلی دور شهر و دیاری بود که در آن صدایی نبود، نه بادی می‌وزید، نه آسمان می‌غرید، نه پرنده‌ها می‌خواندند و نه آبشار که صخره‌ها را به صدا در آورد، مردم این دیار مهر سکوت بر لب داشته و از آن‌چه بر آن‌ها می‌گذشت حرفی نمی‌زدند. تا این‌که روزی، مسافری به آن شهر آمد و از شهروندی پرسید: «این راه به کجا می‌رود؟» صدای او چون انفجار مهیب در مغز شهروند، که چیزی جز سکوت نمی‌شناخت، صدا کرد.

[پرستار به اتاق مادر برمی‌گردد.]

پرستار

بهمن‌خان، شما چرا خودتان را بی‌خود اذیت می‌کنید، مادرتان که از این کتاب و داستان‌ها چیزی متوجه نمی‌شود؟

بهمن

می‌دونم، حرف شما منطقیه و می‌دونم که این داستان‌ها بیماری اونو شفا نمی‌دهد، ولی من تنها امیدم اینه که یکی از این داستان‌ها، یکی از این جمله‌ها، یکی از

این کلمات، جرقه‌ای در ذهن او بزنه و اون منو یادش بیاد
و مهم‌تر از آن خودش را یادش بیاد.

روز. داخلی. مرد حکم خوان. تصویر درشت.

حکم خوان مستحب است قبر را به اندازه‌ی قد انسان متوسط گود کنند، و میت را در نزدیک‌ترین قبرستان دفن نمایند و جنازه را در چند زرعی قبر زمین بگذارند و در نوبت چهارم وارد قبر نمایند و در دفعه‌ی چهارم از طرف سر وارد قبر نمایند و بعد از آن‌که میت را در لحد گذاشتند، گره‌های کفن را باز کنند و صورت میت را روی خاک بگذارند و دهان را به نزدیک گوش او ببرند و به شدت حرکتش دهند و سه مرتبه بگویند: اسم افهم حسن فرزند حسین.

روز. داخلی. خانه بهمن.

[بهمن در حال نوشتن است، به‌طور محسوس حالش خوب نیست. ولی سیگار به لب دارد. تلفن زنگ می‌زند، عبدالله تلفن همراه را برای او می‌آورد. بهمن تلفن را می‌گیرد.]

[با خودش زمزمه می‌کند.] شما یک روزه زاییدید و این‌جا تنها تو جاده هستید، تنها می‌آییم، تنها می‌ریم. زن‌ها تو دهات می‌زایند، بعد هم می‌روند سر کار.

عبدالله	آقا، تلفن با شماست.
بهمن	الو!
فرزانه	الو!
بهمن	فرزانه چی شده؟ چرا گریه می کنی؟
فرزانه	[گریه می کند] امیر مرد...
بهمن	چی؟
	[بهمن احساس می کند که نفس اش در نمی آید و سخته می کند و تلفن از دستش می افتد.]

روز. بیمارستان. اتاق اورژانس.

[دکتر سینه او را فشار می دهد که قلب را به حرکت در آورد، به پرستار دستور آمپول آدرنالین می دهد، با دستگاه شوک چندبار به قلب او شوک وارد می کند، صدای بیپ بیپ مانیتور دوباره راه می افتد.

در طول صحنه به کار انداختن قلب بهمین، تصاویری از مناظر زیبای ایران نشان داده می شود ولی در هیچ کدام اثری از زندگی نیست، بعد از این که ما صدای به کار افتادن قلب بهمین را از مانیتور می شنویم، برای اولین بار در این صحنه پرنده ای به داخل کادر پرواز می کند و علائم زندگی باز می گردد.]

دکتر اورژانس آدرنالین را بهش بزنید.

شب. داخلی. اتاق پذیرایی منزل بهمن.

[بهمن روی مبل نشسته است. اتاق پر از گل‌های جورواجور است. بهمن یک لیوان چای در دست دارد. آقای کنی روبه‌روی او نشسته است.]

بهمن می‌دونی، تا قبل از این که این اتفاق بیفته، من می‌خواستم این فیلم را بسازم. درواقع، یک دهن‌کجی روشنفکرانه بود به تمام آدم‌هایی که این همه سال نگذاشتن من فیلم بسازم، ولی الان دیگه مطمئن نیستم.

کنی آقا، فکر می‌کنید چیزی عوض شده؟ همه چیز که مثل سابقه!

بهمن می‌دونم، می‌دونم، من فقط مثل سابق نیستم. شرایط زمانه را آن قدر تلخ کرده که ما کم‌کم یادمان رفته که معنی واقعی زندگی چیه. من قبلاً فکر می‌کردم موقعی که آدم داره می‌میره زنش یادش می‌آد، بچه‌هاش یادش می‌آد، دوستانش، خاطراتش، ولی موقعی که داشتند به من شک می‌دادند که قلبم را راه بیندازند، درواقع، مثل این که مغزم را راه انداختن، تصاویر زیبایی از طبیعت آمد توی ذهنم، بعد به این نتیجه رسیدم که واقعاً موقع مردن دلم فقط هوای طبیعت را می‌کند. می‌دونی چیه کنی، من دلم می‌خواهد مثل جوونی‌ها، دو مرتبه، طلوع خورشید واسه من یک معنی‌ای پیدا کنه.

کنی آخه آقا، ما قرارداد بستیم، همه چیز آماده است، فردا صبح یک عده بلند می‌شوند می‌آیند این‌جا، می‌خواهند آن صحنه بزرگ را فیلمبرداری کنند.

می‌دونم، ببین، جماعت سینما یک عمر جون کنند،
هیچی گیرشان نیامده، حالا بگذار یک دفعه هم کار نکرده
یک چیزی گیرشون بیاد، نوش جونشان.
آخه می‌دونی، اون وقت پشت سر تو چی می‌گن، می‌گن تو
دیگه نمی‌تونی فیلم بسازی.
والا، اونایی که هم قطارای قدیمی من هستند می‌دونن،
بقیه هم که فکر می‌کنن ما مردیم.

بهمن

کنی

بهمن

پرده سوم

سنگی در آب بینداز

خارجی. قبرستان کردن. مراسم تدفین امیر.

فرزانه می گفتن، این جا، «چرا»؟ وجود نداره، اما حالا مرگت هزار تا «چرا» به وجود آورده.

داخلی. اتاق خواب بهمن.

[بهمن خوابیده است.]

خارجی. حیاط خانه بهمن.

[بهمن، به منظره رویه رو نگاه می کند و ما از دید او عروس را می بینیم.]

داخلی. اتاق خواب بهمن.

[بهمن بیدار می شود و روبدشامبرش را می پوشد.]

روز. خارجی. حیاط منزل بهمن.

[صبح زود است. بهمن از خانه بیرون می آید و به کنار برکه می رود. کلاغی کنار برکه نشسته و آب می خورد و برخلاف انتظار با آمدن بهمن پرواز نمی کند.]

حاجی، وقتش رسیده!

وقت چی رسیده؟

وقت همون چیزی که می خواستی فیلمش را بسازی.

کلاغ

بهمن

کلاغ

[بهمن یکه می خورد و قلبش درد می گیرد. عروسی را می بیند که از پشت درخت نارون در می آید. بهمن به طرف خانه می دود و عبدالله، خدمتکارش، را صدا می زند]

روز. داخلی. خانه بهمن.

[عبدالله به جای جواب، های‌های گریه می‌کند. صدا از اتاق خواب بهمن می‌آید و بهمن به آن سو می‌رود. جنازه خودش را می‌بیند که روی تخت می‌باشد و عبدالله پای آن گریه می‌کند.]

عبدالله! عبدالله!

آقا!... آقا!...

بهمن

عبدالله

[دو مرتبه قلبش می‌گیرد. دستش را روی سینه‌اش می‌گذارد، نفس‌اش در نمی‌آید به دیوار تکیه می‌دهد.

دوربین یک پان ۳۶۰ را شروع می‌کند و روی عکس بهمن و شمع‌های سیاه می‌ایستد.

عده‌ای از اتاق خواب بیرون می‌آیند، پتویی روی جنازه انداخته‌اند و او را بیرون می‌آورند.]

خواهر بهمن کاش من می‌مردم، کاش من می‌رفتم، الهی که من قربون او شکل ماهت بشم!

آقا جان!...

عبدالله

خواهر بهمن الهی که من فدات بشم!

بهمن این پتو چیه انداختید روم، من ترمه چهارصد هزار تومانی خریدم. خواهر، قرار نبود کسی گریه بکنه. خواهر...

[حجله فروش کنار یک حجله معمولی که لامپ‌های رنگی دارد ایستاده است. با دیدن حجله بهمن بیشتر عصبانی می‌شود.]

این حجله را چرا آوردید توی خانه؟ حجله مال دم دره...

بهمن

حجله یک بینول این بود... این چه عکسیه که واسه آگهی
ترحیم گذاشتند؟

[بهمن از راست کادر وارد می شود و سر نوازندگان دف فریاد می زند.]

بهمن مگه نگفتم حرکات نمایشی نمی خواهم؟ این جا مهمانی
نیست!

[بهمن جلوی گروه تواشیح ایستاده است.]

بهمن من از شما خواهش کردم که لباس سیاه نپوشید.

[بهمن با کنی که جلوی تاج گلی از گلایول ایستاده است حرف می زند.]

بهمن بعد از این همه سال که می دونی من از گلایول متفرم، حالا
تاج گلش را واسه من آوردی؟ همه چیز زشته، همه چیز
اشتباهه.

[بهمن در میان ردیف عزاداران ایستاده است.]

بهمن این عزاداری را باید سال هایی که نمی گذاشتن من فیلم
بسازم می کردید. پس، کی زندگی ما باید تحسین بشه؟ بعد
از مرگ؟ دیگه فایده نداره بعد از مرگ.

بهمن [به گروه فیلمبرداری می گوید...] «کی گفت شما از این زاویه
فیلمبرداری بکنید؟ همه چیز اشتباهه! همه چیز اشتباهه!
خدایا، این سناریو هم دستکاری شده! ...

[دوربین یکبار دیگر یک پان ۳۶۰ درجه می‌زند، این بار تمام پس‌زمینه‌ها سیاه است. بعد از پایان پان اول دوربین سرعت حرکتش سریع می‌شود تا صحنه به یک سوئیچ پن تبدیل می‌شود.]

روز. داخلی. منزل بهمن.

[بهمن فریاد می‌زند... کات!]
صدای تلفن از گوشه اتاق می‌آید. بهمن به طرف صدا حرکت می‌کند، دوربین با او تراولینگ می‌کند و ما به قسمتی که کتاب‌هایش بوده می‌رویم، بهمن تلفن را جواب می‌دهد.]

بهمن	[با عصبانیت] الو!
نیما	تبریک بابا، پدر بزرگ شدی.
بهمن	نیما، چقدر خوشحالم صدات را می‌شنوم بابا. [گریه می‌کند.]
نیما	بابا داری گریه می‌کنی؟ چیزی شده؟
بهمن	نه بابا نه، نه، گریه خوشحالیه، بچه سالمه؟
نیما	سالم، سالم، یک دختر خوشگل.
بهمن	خوب، اسمش را چی گذاشتید؟
نیما	ژاله، اسم مامان.
بهمن	خیلی خوبه، اسم مامانت، می‌دونم خوشحال می‌شه بابا،
	مرسی برای این که تلفن کردی، من این جا الان خیلی
	شلوغه باید بروم.
نیما	خدا حافظ بابا!
بهمن	بعداً خودم بهت زنگ می‌زنم، خدا حافظ بابا!

می‌دیم لانگ‌شات. بهمن در حال منزل.

[گوشی را می‌گذارد، به اتاق اصلی می‌آید، اما کسی در اتاق نیست؛ همه رفته‌اند.]

عبدالله!

بهمن

[از آشپزخانه بیرون می‌آید.] بله آقا، کاری داشتید؟

عبدالله

نه، نه، نه، هیچی.

بهمن

بله!

عبدالله

[بهمن نفس عمیقی می‌کشد و لبخندی به لبش می‌آید. به طرف حیاط می‌رود، جلوی برکه می‌ایستد. از روی زمین سنگ کوچکی را برمی‌دارد و به وسط برکه می‌اندازد. دوربین به افتادن سنگ در آب و موج‌هایی که ایجاد می‌کند نگاه می‌کند.]

بخش دوم

مروری بر آثار بهمن فرمان آرا

شازده احتجاب

۱۳۵۱

شناسنامه

شازده احتجاب

بازیگران: جمشید مشایخی، فخری خوروش، ولی شیراندازی، حسین کسبیان، فیروز بهجت محمدی، پروین سلیمانی، مهری ودادیان، مهری مهرنیا، آنیک، شیدا، ناصر کوشان، وحید خوانساری، احمد خوانساری، شهلا پوردل، محمدعلی میاندار و نوری کسرابی در نقش فخرالنسا.

دستیار کارگردان: واروژ کریم مسیحی

دستیار فیلمبردار: جمشید فرهی

طراح لباس و دکور: ملک جهان خزاعی

گریم: ایرج سمندی

سرپرست گویندگان صدا برداری و میکساز: محسن کلهر

تدوین و صدا گذاری: عباس گنجوی

تیتراژ: فرشید مثقالی

عکاس: فرهاد فرهادی

مدیر تدارکات: محسن نصرتی، حسن نورهاتی

متصدی برق: محمود اسکویی

لابراتوار: سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

استودیو بدیع

امور فنی: استودیو فیلم ساند

سناریو: هوشنگ گلشیری، بهمن فرمان‌آرا

براساس داستان شازده/احتجاج، نوشته هوشنگ گلشیری

تدوین: عباس گنجوی

مدیر فیلمبرداری: نعمت حقیقی

تهیه‌کننده: تل فیلم

کارگردان: بهمن فرمان‌آرا

خلاصه فیلمنامه شازده احتجاب

شازده احتجاب با دیدن پیام آور مرگ خویشان و دوستان، (مراد) درمی یابد که در آخرین شب زندگانی ست و اینک در فاصله شبی که تا صبح طول می کشد به هزارتویی از خاطره و رؤیا برای شناختن خویش می رود. او در این سفر به دوران اباء و اجدادی، پدر بزرگ، پدر و مادر تا جوانی آنها کودکی خویش و کسانی می رود که از ورای عکس ها، خاطرات و رؤیاها بیرون می آیند و در نهایت با یاد آوردن نشان جز فقر و ویرانی و ظلم چیزی باقی نمی گذارند.

فخرالنسا همسر درگذشته شازده بر اثر بیماری اباء و اجدادی و نیز فخری مستخدمه آنان که در ذهن شازده را که در اثر گذشت زمان حتی قدرت تطبیق با زندگی عادی را ندارد شفاف تر می سازد. اما شازده ظلم اجدادی را با ویران تر کردن روان فخرالنسا که در بیماری خویش هر لحظه رنجورتر و ناتوان تر می شود عیان تر می سازد و در این راه از فخری بهره برداری می کند تا فخرالنسا می میرد. و حالا این شازده احتجاب است که در پایان این سفر مراد را می بیند که خبر مرگ شازده احتجاب را می آورد.

نوشته جمشید اکرمی

میراث تباه‌کننده*

بهمن فرمان‌آرا که با اولین ساخته سینمایی‌اش - فیلم وحشتناک خانه قمرخانم - هر آدم خوشبینی را از آینده‌اش به کلی نومید کرده بود، پس از دو سال سکوت با شازده احتجاج اعاده حیثیت می‌کند. گرچه پیروزی شازده احتجاج، پیروزی فرمان‌آرا تنها نیست، بلکه هر عضو کادر سازنده‌اش (به‌خصوص فیلمبردار، موسیقی‌نویس و موتور) سهمی از آن دارد، اما حتی گزینش چنین دستمایه‌ای از سوی فرمان‌آرا تأییدی است بر شعور و دانایی و ذکاوت او.

شازده احتجاج شرحی است به ایجاز بر یک زمان از دست رفته، حکایتی است از انحطاط یک خاندان اشرافی در متن یک عصر رو به پایان. بازتاب صدیق یک میراث تباه‌کننده است.

در یکی از صحنه‌های میانه فیلم، منیژه خاتون، دخترک بداقبال و بدفرجام در حالی که آب ساکنی را موج می‌دهد، خطاب به شازده احتجاج هشت ساله می‌گوید: «خوب نیگاکن خسروخان، وقتی آب به هم

* ماهنامه رودکی، شماره ۳۷-۳۸، آبان-آذر ۱۳۵۳.

می‌خوره خوب نیگاکن». این یک دیالوگ کلیدی فیلم است. چه شازده احتجاج خود نیز در مقام یک اثر هنری به درستی نگاهی است بر «به هم خوردن آب»، نگاهی است بر زوال یک عصر و نه فقط یک یا چند شخصیت.

تیتراژ فیلم که در ادامه یک «اورتور» گیرا و توجیه‌کننده بر پرده ظاهر می‌شود، با طرح‌های هوشمندانه از فرشید مثقالی به تندی و به درستی ایده‌هایی از فضای زمانی فیلم و دوره‌ای که اجراها در آن می‌گذرد، به ذهن تماشاگر راه می‌دهد: عصر قاجار.

پس از این، در نماهای نخستین فیلم با دو شخصیت اصلی داستان (شازده احتجاج و مراد) آشنا می‌شویم، و در پی آن با یک سلسله «رجعت»‌های متوالی و برگشت‌هایی به یک پلان مبدأ (شازده احتجاج که سر در آستین سرفه می‌کند، و در اندیشه است). پیشینه‌خاندان مورد نظر فیلم بازنمایی می‌شود. پرداخت فیلم، پیچیده و غامض و زمان‌شکن است، که بر این پیچیدگی، کنش‌های مالیخولیایی شخصیت‌ها هم افزوده می‌شود.

فرمان‌آرا می‌کوشد پرداخت خود را هم‌نوا و هم‌جهت با حرفی کند که فیلم - در آخرین تحلیل - سعی در گفتنش دارد: زوال یک عصر، زوال یک قدرت. به همین خاطر است که از هر نمای فیلم، بوی مرگ و پوسیدگی به مشام می‌رسد. برای نمونه، در فیلم صحنه‌های ازدواج و تولد را نمی‌بینیم، در صورتی که چنین صحنه‌هایی می‌توانند جاهایی طبیعی و منطقی در متن داستان داشته باشند، اما همه مرگ‌ها را می‌بینیم، یا آن‌که درباره‌شان چیزهایی می‌شنویم، صحنه‌های تشییع جنازه هم چندبار در فیلم تکرار می‌شوند.

در فیلم، همچنین، چندبار از دکتر به اسم «ابونواس» یاد می‌شود، یک شفابخش موهوم که نه هرگز دیده می‌شود، و نه اصلاً چاره‌ها و دواهایش مؤثر می‌افتند.

بارِ روانی شازدهٔ احتجاج اساساً بر دوش صحنه‌های برگشت به گذشته است. این برگشت‌ها بدون ترتیب زمانی صورت می‌گیرند که این مورد ایراد نیست. ایراد مهم ناشی از تشتت پرداخت فرمان‌آرا و دید چندگونه‌ای است که او در قبال این برگشت‌ها نشان می‌دهد. برای نمونه، «برگشت» قتل مادرِ پدرِ بزرگ، کلاسیک و کاملاً معمولی است، اما بلافاصله پس از این، یک «برگشت» به شیوه‌های مدرن داریم (شازده نزد پدرِ بزرگ خاطره‌ای که مراد از تساوی‌های پدرِ بزرگ برایش تعریف کرده، بازگو می‌کند). این صحنه از زبان هر سه شخصیت باز گفته می‌شود و فرمی کاملاً متفاوت با «برگشت» قبلی دارد در نتیجه ناهماهنگی آشکاری در فرم فیلم به چشم می‌خورد.

فرمان‌آرا در بسط و پرورش پاره‌ای از روابط هم ضعف نشان می‌دهد، از جمله در رابطهٔ اساسی شازده احتجاج و فخرالنسا (نوری کسرایی) در حضورهای اولیه‌اش در متن داستان با آن لحن آمیخته به ریشخند و کنایه و موضع نفی‌کننده‌اش همچون یک «ملک‌الموت» به نظر می‌رسد؛ ارزش‌های قدیم خانواده را به تمسخر می‌گیرد و به شازده اخطار می‌کند، «می‌خواهم کتاب‌اتو غصب کنم» (این کتاب‌ها نشانه‌ای از یک بی‌آیندگی و میراث اجدادی است، و خود شازده در نقطه‌ای تعیین‌کننده از فیلم آن‌ها را آتش می‌زند). اما به تدریج پیش چشمان مبهوت تماشاگر، فخرالنسا حالت و موقعیت یک مظلوم را می‌یابد، و شازده احتجاج وظیفهٔ اجدادی قساوت‌آمیز خود را ایفا می‌کند. این جابه‌جایی، بی‌مقدمه و نامنتظره است، روی این اصل رابطهٔ اساسی «شازده-فخرالنسا» مبهم باقی می‌ماند. و این در شرایطی است که تماشاگر حتی نمونه‌هایی از این رابطه‌های «همبستگی-نفرت» را در ذهن دارد. یک نمونهٔ درخشان آن‌که به نظر می‌رسد فرمان‌آرا هم از آن تأثیر گرفته باشد، رابطهٔ «تریستانا-دون‌لوپه» در «تریستانای بونوئل» است. به خصوص که در بعضی صحنه‌ها شازده و فخرالنسا از نظر نما و شکل ظاهری تریستانا و

دون لویه را به یاد می آورند (شازده چتر به دست و کلاه بر سر و پالتوپوش، فخرالنسای بیمار نشسته بر صندلی).

اگر شازده احتجاج در تمام لحظاته می توانست صحنه هایی نظیر آن صحنه ای داشته باشد که فخری برابر آینه می نشیند و قاب عکس ازدواج شازده و فخرالنسا را به دست می گیرد (میزانسن این نما و محل دوربین به گونه ای است که تصویر درشت صورت او در آینه جای عکس فخرالنسا را در کنار شازده می گیرد). و یا آن صحنه انتهایی که مراد عصا به دست در حالی هیستریک و خشمناک قاب های عکس اجداد و اعضای خانواده رو به مرگ را درهم می شکند (همراه با موسیقی مصروعانه احمد پژمان)، فیلم بعدها ارزش های مطمئن یک شاهکار بی چون و چرا را می یافت. اما به شکلی که الان هست، فیلم خوبی است که به خصوص بیشتر به کار این می خورد که خاطره فیلم قبلی سازنده اش را به کلی از ذهن ها بشوید، و شازده احتجاج مطمئناً این کار را می کند.

نوشته پوریا

شازده احتجاب غافلگیرم کرد^۱

راستش وقتی شنیدم بهمن فرمان‌آرا می‌خواهد شازده احتجاب را فیلم کند بیشتر دلم پاره شد. کتاب گلشیری برای من بسیار بااهمیت است و فرمان‌آرا پیش از این، کار اطمینان‌بخشی را ارائه نکرده بود. خوشحالم که می‌بینم ترسم موردی نداشت.

فیلم بهمن فرمان‌آرا به کتاب هوشنگ گلشیری وفادار است. نه تنها به این دلیل که طرح قصه را حفظ کرده است بلکه حرف‌های اصلی گلشیری را توانسته است با زبان تصویر بیان کند. و پیچیدگی‌های روابط آدم‌ها را باهم و رابطه‌ی حال را با گذشته نشان دهد.

نمی‌خواهم بگویم فرمان‌آرا یک شاهکار سینمایی ساخته است، خود او هم چنین ادعایی ندارد، اما شازده احتجاب را فهمیده است و با فیلمش به فهماندن آن کمک می‌کند. فروتنانه، وسیله‌ی بیان خود را به خدمت کتاب گماشته است و در عین حال اثری شخصی به وجود آورده است. تداخل «فلاش‌بک»ها مثلاً، در صحنه‌ای که خسروخان احتجاب

۱. آیندگان، شماره ۲۰۹۱، ۱۲ آذر ۱۳۵۳.

گفت‌وگویی را با پدر بزرگش به یاد می‌آورد و ضمن آن به دیدار خودش با مراد و این بار به گفته‌های مراد برمی‌گردد، رابطه‌ی زمان‌ها را نشان می‌دهد و این ربط گذشته با حال در تمام فیلم به خوبی روشن شده است. صحنه‌ای که در آن احتجاب کتاب‌هایش را می‌سوزاند، تنها آرزوی بیهوده‌ی شازده را برای از میان بردن گذشته نمی‌رساند، تنها یادآور بسیاری از کتابسوزانی‌ها نیست، دو مسئله‌ی مهم را هم روشن می‌کند: یکی تداوم گذشته است که با سوزاندن کتاب شازده احتجاب تصویر می‌شود و دیگری وقوع حادثه‌ی اصلی در لحظه‌ای که انتظارش نمی‌رود: یکی از زنان اندرون پسر بازی‌گوشش را پیش پدر بزرگ آورده است تا او را بترساند و به جای کبوتربازی به مکتب رفتن وا دارد. پدر بزرگ می‌خواهد با ساختن صحنه‌ی اعدام پسرک را تنبیه کند. اما وقتی مادر شفاعت می‌کند و پدر بزرگ می‌بخشد و رو به میر غضب فریاد می‌کشد: «نبر»، او که تاکنون همیشه شنیده بود «ببر»، خنجر را به گلوی بچه می‌فشارد؛ اتفاق اصلی در همین فرمان که برعکس مفهوم می‌شود، رخ می‌دهد زیرا بی‌سابقه است.

لباسی که پدر «شازده» بر تن دارد، نشانه‌ی دیگری از تداخل حال و گذشته است و نیز در آخر فیلم، وقتی مراد مرگ نزدیک «شازده» را به صورت امری واقع به او خبر می‌دهد و می‌گوید: «خسروخان پسر سرهنگ احتجاب عمرش را به شما داد».

مسئله‌ی بسیار مهم دیگری هم که از خلال رابطه‌ی شازده احتجاب و زنش فخرالنسا و کلفتش فخری، در کتاب مطرح می‌شود، یعنی موقعیت و نقش زن در یک جامعه‌ی زورگو، رو به زوال و فاسد، در فیلم هم وجود دارد. زن هم نوعی شکار مرد است. و میان «اجداد بزرگوار» شازده و فخرالنسا، انگار مسابقه‌ای در میان بوده است، فرمان‌آرا، تعداد زنان و شکارها کدام یک بیشتر است؟ شازده احتجاب فقط با این دو زن یعنی فخری و فخرالنسا در رابطه است. اما این دو با این‌که هر کدام چهره‌ی خاص خود را دارند باهم تصویری از تمام زنان گذشته به دست می‌دهند،

تمام زن‌های نفل‌ه شده و از یاد رفته. مادر «پدربزرگ»، مادر «شازده»، ماه‌منیر، زن جوانی که نیاز بدن تشنه‌اش را با فریب دادن «شازده» در کودکی برآورد می‌کند. طغیان درونی فخرالنسا از زن بودنش می‌جوشد و آگاهی‌اش که عذاب وجدان شازده می‌شود، ریشه در این موقعیت دارد.

گفتم فرمان‌آرا، پیچیدگی‌های رابطه این زن و مرد را خوب نشان داده است. زن و مردی که یکدیگر را دوست دارند ولی قادر به تحمل هم نیستند. به هر حال، فیلم پیچیده نیست و هر ایرادی به آن گرفته شود، گمان نمی‌کنم کسی بتواند ماجرای آن را دنبال کند. ریاکاری حاکم بر محیط داستان را بدون ابهام و همراه با طنزی خالی از مبالغه، در یک صحنه روضه‌خوانی با ورود پسر بچه برهنه‌ای که از «بازی اسب‌سواری» با ماه‌منیر خسته شده است، در نمایی که از بالای تالار روضه برداشته است و قطع نما با ورود پسرک در قسمت زنان، به راحتی می‌رساند.

صحنه‌ای که فخرالنسا «اجداد بزرگوار» را مسخره می‌کند و مقداری از خاطرات آنان را برای «شازده» می‌خواند، با ظرافت بسیار، با نشان دادن عکس‌های قدیمی شکار و فلک کردن و با صدای شلیک گلوله تمام بیکارگی، خشونت و زشتی آن زندگی را القا می‌کند.

البته شکی نیست که کتاب بسیار خوب هوشنگ گلشیری و همکاری‌اش در نوشتن فیلمنامه سهم بسیار بزرگی در توفیق فیلم دارند. اما به هیچ‌وجه از ارزش کار شخصی بهمن فرمان‌آرا نمی‌کاهند و همین ارزش است که تماشاگر را از او متوقع‌تر و به او امیدوارتر می‌کند.

به نظر من، موسیقی فیلم چندان مناسب نیست و کمی بیش از حد پرسروصدا و شلوغ است. برای فضای گرفته و تلخ دنیای شازده احتیاج موسیقی خشن‌تر و خفه‌تری لازم بود و بازی‌ها گاه تأثیری هستند، اما خوشبختانه در میان اشیا عتیقه و گردگرفته خانه‌های قاجاری زیاد زندگی

ندارند. فخری خوروش و به خصوص جمشید مشایخی هرچند بیش از دیگران این ضعف را نشان می دهند اما لحظه های بسیار پذیرفتنی هم دارند. بازی حسین کسبیان از همه جا افتاده تر و بهتر است اما باید اعتراف کنم که کار نوری کسرای به نحوه دلچسبی غافلگیرم کرد و اصلاً انتظار نداشتم که بتواند از عهده نقش فخرالنسا برآید اما از فرمان آرا هم چشمم آب نمی خورد که بتواند شازده احتجاب را خوب در بیاورد و خوب درآورد.

نوشته علیرضا کاوه

زوال و پایداری

تقدیم به یاد هوشنگ گلشیری

در سکansı در میانه‌های فیلم، آن‌جا که شازده بی‌هیچ مقدمه‌ای که پیش از این اشاره به مرگ فخرالنسا (کسرایبی)، داشته باشد از فخری می‌خواهد که خود را شبیه او سازد، همچون او لباس بپوشد و همچون او آرایش کند، ما به انتظار طولانی شازده برای مرگ فخرالنسا آگاه می‌شویم. مرد آبردارستان ما، خواستن و تصاحب زنی را در نهایت به جهت انتظار برای مرگش جدی می‌گرفت. «انتظار برای مرگ» یکی از چند ایده اصلی شازده احتجاج فرمان‌آراست. شازده در انتظار مرگ فخرالنساست و فخری که حالا به جای بانوی خود نشسته به سرنوشتش فکر می‌کند که به احتمال در پس آن انتظاری دیگر نهفته است. «مراد» پیشکار افلیج و اخراج شده‌خاندان، پیک شومی است که انتظارهای ناپیدا را برای رسیدن به مرگ با جمله «... عمر شو داد به شما» برآورده می‌سازد و ضرب آهنگ مخوف کار او فضای وحشت‌آوری به فیلم می‌بخشد. به‌ویژه در سکانس پایانی که ما درمی‌یابیم کل فیلم انتظار ما برای رسیدن به مرگ احتجاج بوده است. «انتظار برای مرگ» ایده محبوب

فرمان آراست که در آخرین اثر او به موضوع محوری تبدیل شده است. در شازده احتجاب انتظار برای مرگ وجهی چندگانه و زیبا می‌یابد: از سویی راه فرار احتجاب است از خاطرات گذشته پر جلال و جبروت خاندانی که سهم او از آن هیچ است و از بازآوری آن نیز گریزی ندارد. از سوی دیگر ارضای حس سبعیت و بی‌رحمی‌ای است که او باید از خاندان زوال یافته‌اش به ارث برده باشد و به شکلی منفعلانه در کشتن (تدریجی) فخرالنسا نمود دارد - مقایسه کنید با آدم‌کشی‌های پدر بزرگ - و نهایتاً این‌که تأمین‌کننده آرامش اوست در برابر حس جاه‌طلبی و قدرت‌طلبی‌اش، حسی که هیچ‌گاه ارضا نشد و در پس طعنه‌ها و کنایه‌های فخرالنسا به زخمی عمیق مبدل گشت. با این‌که انتظار برای مرگ به ظاهر در ماهیت روایتی که هرازگاهی به مرگ یکی از قهرمانان می‌انجامد نمود دارد اما از همان نخستین صحنه‌ها در سکانشی فوق‌العاده - سکانش ساعت‌ها - اضطراب آن به کلیت فیلم و بیننده منتقل می‌شود. فیلم ما را به درون وحشت و اضطرابی فرو می‌برد که از همین سکانش آغاز می‌شود و بی‌آن‌که دلیل مشخصی برای آن بیابیم در زندگی آرام و ساکن شازده و در سکانش‌های فاقد تحرک دوربین مکرراً ادامه می‌یابد: انتظار برای واقعه‌ای فاجعه‌بار و البته بعدتر با حضور صحنه‌هایی از اعمال پدر بزرگ به شکلی جدی‌تر دنبال می‌شود و هرازگاهی با ورود او به صحنه و ظاهر شدن چهره‌اش در ما تشدید می‌شود. از این حیث، شازده احتجاب یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران است و شاید کمتر فیلمی در این سطح موفق به القای وحشت به بیننده ایرانی شده باشد. از کنار هم نهادن چند اشاره در کلیت فیلم نظیر آن‌چه در اصرار شازده به شبیه کردن چهره فخری به فخرالنسا - که البته ایده‌ای ماهیتاً سینمایی است - یا حضور چهره پدر بزرگ و القای حس اضطراب به بیننده و نشانه‌های بسیار دیگر می‌توان به محور اصلی فیلم یعنی «ظهور چهره‌ها و زوالشان» دست یافت. از همان آغاز و در صحنه عنوان‌بندی به تصویر بی‌چهره مردی در

لباس رسمی دوره قاجار (احتمالاً قهرمانان) راهنمایی می‌شویم. چهره‌ها مکرر در تاریکی گم می‌شوند یا این‌که تنها وجه مشخصه کادر -روشنایی در دل سیاهی- هستند. اما اگر از اشاره‌های آشکار که پیوسته در فیلم تکرار می‌شوند به سرعت بگذریم، مطمئناً زیباترین نمونه مورد مذکور آن‌جاست که مراد سکانس بالش را روایت می‌کند، آن‌جا که پدر بزرگ برادر ناتنی‌اش را می‌کشد و مراد در بیان‌ش به چهره حضار اشاراتی دارد: «چهره‌هایی که هیچ‌گاه نمی‌بینمشان.» به واقع فیلم مجموعه تصاویری از چهره‌هاست. حضور پیوسته عکس‌ها چه آن‌جا که در یک سکانس جمع می‌آیند، و چه آن‌جا که در قابی در روی دیوار ظاهر می‌شوند. یکسان بودن ظاهر قهرمانان چه در حال و چه در بازگشت به گذشته‌ها که هیچ‌گاه تغییر آن‌چنانی‌ای به معنای پیری یا تصویر جوان‌تری در گذشته از آنان دیده نمی‌شود. این تنها احتجاب است که سه تصویر پیوسته از کودکی، جوانی و بزرگسالی او که همگی با جمله «می‌تونم پیاده بشوم» به هم مرتبط می‌شوند ارائه می‌گردد. اساساً، فلاش‌بک‌ها گویی بهانه‌ای برای بازآوری چهره‌هایند و تقریباً در همه موارد یادآوری خاطرات به چهره خیره قهرمانی ختم می‌شود. چهره‌ها عناصر اصلی سازده احتجابند. آن‌گونه که (و برخلاف تصویر و تمایل سازده و خاندانش) هیچ‌گاه از بین نمی‌روند و همواره زنده‌اند: در قالب عکس‌ها که بهترین تمهید نیز در فاصله‌گذاری بین سکانس‌ها و رفت و برگشت از زمان حال به گذشته و برعکسند، و در قالب بازگشت به گذشته‌ها و رویارویی با تصاویر قهرمانان از دست رفته. گویی احتجاب در عذاب از همین محاصره‌ای است که چهره‌ها به دور او گرد آورده‌اند؛ مانع بزرگی بر سر راهش تا بتواند خودش باشد یا اساساً دریابد که که خودش کیست. با آن‌که در گوشه‌ای خلوت گزیده است اما تنهانش نمی‌گذارند. شاید به همین اشتیاق مراد را اخراج می‌کند چون مکرر چهره‌ها را به او یادآوری می‌کرد، حتی در مرگشان و شاید به همین دلیل انتظار مرگ فخرالنسا را

می‌کشید که البته خود در احیای چهره او در فخری می‌کوشد. هر دو تلاش او بیهوده‌اند هم آن‌جا که با مرگ فخرالنسا تصور نابودی چهره‌اش را کشید و در بازگشت به گذشته‌ها او را دوباره یافت و چه آن‌جا که فخری را به او شبیه می‌کرد، کوششی که هیچ نشانه‌ای از شباهت را آشکار نمی‌ساخت و تنها بهانه‌ای شد برای اعمال خشونت بیشتر از سوی او و یادآوری حقارت شخصیت او که تنها با تحقیر دیگران قادر به تصاحبشان بود. ماهیت روحی متزلزل و سخیفی که بویی از بزرگ‌منشی نبرده، امکان عشق ورزیدن به زنی که آرزویش را داشته ندارد و سعی می‌کند با کاریکاتوری از چهره او دلخوش باشد. حقارتی دردآور و عمیق که حکایت طبقه او و شخص خودش است گویی آخرین بازمانده از قبیله است و باید در سوگ تمامی از دست‌رفته‌ها بگرید یا در تکمیل زوال ایشان کوشش کند. او به حقارت کلفت خود عشق می‌ورزد او را وادار می‌کند شراب بخورد تا شبیه به تصویری دیگر شود. عشق به حقارت زنی که قرار است به چهره زنی دیگر شبیه شود.

بی‌تردید تکان‌دهنده‌ترین صحنه فیلم در میان خیل اضطراب‌ها و ترس‌های ما که محصول خلاقیت هنرمند در پرداخت سکانس‌های هراس‌آوری چون سکانس بالش، سکانس سر بریدن پسر بچه، سکانس قتل مادر به دست پدر بزرگ... است، در همین کشش حقارت‌بار احتجاب نمود می‌یابد. مردی که از داشتن زنی زیبا تنها با هدف رسیدن به یک مومیایی لذت می‌برد، او را رنج می‌داد و از خیانتی که در حقش روا می‌داشت مطلعش می‌کرد. حقارت مردی که هرگز در برآوردن خواسته زنی به تمکنی نرسید. مردی که در عشق ورزیدن به دو زن مهم‌ترین چیزی که جست‌وجو می‌کرد خشونت بود. خشونت و تحمیل برای محو کردن چهره‌ای یا تبدیلیش به چهره‌ای دیگر. از این زاویه فیلم حمله‌ای جدی بر ضد مردانگی و مردمحوری است. ایده‌ای مدرن که هرگز کهنه نیز به نظر نمی‌رسد. سازده از فخری می‌خواهد که حالات فخرالنسا را

زمانی که روبه‌روی حوضی نشسته برای او توصیف کند. فخری عین به عین رفتارهای کوچک و بی‌اهمیت فخرالنسا و به‌ویژه حالات چهره‌اش بازگو می‌کند. «انتظار» شازده در این تنها سکانس - یا یکی از تنها سکانس‌هایی - که در آن حرکت دوربین را شاهدیم که به دور فخری می‌چرخد به خوبی می‌توان احساس کرد. «انتظار» برای چه چیز؟ برای شنیدن چه؟ تنها چیزی که اشتیاق شازده، حرکت او در کادر و اصرار را در وی نمایان می‌کند همین «انتظار» است. سؤال پایانی او از فخری به ظاهر سؤالی ساده است. «به آسمون هم نگاه کرد؟» و وقتی که فخری اظهار فراموشی می‌کند تنبیه می‌شود. همین لحظات ساده به شکلی عمیق وجود بیننده‌ی مردی را که فیلم را نظاره می‌کند مورد هجوم قرار می‌دهد بی‌آن‌که به شکلی مستقیم به او حمله کند.

پرداخت سینمایی فیلم در پیگیری محورهایی که بدان‌ها اشاره رفت (انتظار مرگ، چهره‌ها، مردستیزی و وحشت) و محورهایی که بعد از این بدان‌ها خواهیم پرداخت، (دوگانگی و قدرت) تأمل‌برانگیز است. نوع تقطیع و زمان‌بندی سکانس‌ها اضطراب‌آور و انتظاربرانگیز است. تشریح دقیق چنین فرایندی چندان ممکن به نظر نمی‌رسد. تنها با دیدن این فیلم زیبا می‌توان از افسون‌نمایی که هر لحظه بیشتر ما را در خود فرو می‌برد مطلع شد، البته بیان تمهیداتی چون کوتاه و موجز بودن صحنه‌های خشونت‌بار که چون شوک وارد می‌شوند؛ قطع شدن سکانس‌های گفت‌وگو به یکدیگر و درواقع ادغام سکانس‌ها ما را در نزدیک شدن به این باور یاوری می‌دهند. و اشاره به لحظات درخشان فیلم که پیش از این بحث شد یا از جمله مواردی که به آن‌ها اشاره رفت، نظیر حضور بلافاصله اسلحه بعد از سکانس ساعت‌ها یا به پرس و جوهای مکرر احتجاب آن‌جا که مراد سکانس بالش را روایت می‌کند و احتجاب می‌پرسد: «دست‌هایش هم خونی بود؟» و ما در «انتظار» و آرزوی تصویری (احتمالاً اینسرتی) از دستان پدربزرگ می‌مانیم. فیلم در

پرداخت از سکانس اروتیک جسورانه‌ای که نمادی از حقارت احتجاب است بهره می‌گیرد. و البته سکانسی در فیلم هست که خالی از ضعف نیست: سکانس کشتار دسته‌جمعی که کاملاً بی‌مورد است، نمای عمومی در آن خدشه‌ای به کلیت فیلم است و هیچ کوبندگی افزون بر آنچه در سه سکانس درخشان جنایات پدربزرگ وجود دارد: کشتن مادر، سکانس بالش و سر بریدن پسر بچه وجود ندارد. بازی‌های فیلم خوبند و بهتر از همه جمشید مشایخی است که با کمی اغراق به بهترین بازی دوران خود می‌رسد، هرچند که شهره‌ترین بازی او نیست.

پدربزرگ عنصر برجسته فیلم است تا آن‌جا که می‌توان او را قهرمان داستان دانست، و این لقب بزرگی برای او خواهد بود، آن‌هم در فیلمی که عنوانش، اسم کاراکتری دیگر است، همه‌چیز در روایات و لحظات زندگی احتجاب خلاصه می‌شوند و آن‌چه به جز این است نیز خاطرات احتجاب به شمار می‌آیند. با این حال، اگر پدربزرگ را به عنوان کسی که احتجاب دوست می‌داشت، چون او بود یا حداقل هرگز چنین چهره‌ای در زندگی‌اش وجود نمی‌داشت قبول کنیم و یا تأثیرگذاری او را در هر بازآوری خاطره‌ای یا حضور در کادری حس کنیم، سایه مطلق او چه به عنوان دوره‌ای سپری شده چه به عنوان کسی که آرزو می‌شود و چه به عنوان موجودی مخوف و دلهره‌آور که نفرت‌انگیز است و البته سمبل قدرت در فیلم است، برجسته می‌شود. یک مرد تمام‌عیار بی‌آن‌که هیچ زنی در زندگی‌اش وجود داشته باشد: حتی مادرش. یک مرد زیاده‌خواه که سایه احتجاب است یا چون سایه‌ای او را تعقیب می‌کند و احتجاب با آن‌که دفتر و عکس‌ها را می‌سوزاند از یادآوری او گریزی ندارد و حتی به خاطره او هم پاسخ می‌دهد که چرا چنین اعمالی داشته. البته این دوگانگی در قهرمان‌پذیری ما بینندگان تنها دوگانگی اثر نیست، فیلم به مجموعه‌ای از حلقه‌های دوگانه پیدا و ناپیدا شبیه است. تصاویر گاه در نور و گاه در تاریکی می‌گذرند. روایت‌ها گاه در حال و گاه در گذشته بیان می‌شوند.

خنده‌ها گاه معنای اضطراب دارند و مرگ‌ها گاه جلوه‌ای از آسودگی‌اند. دوزن که سایه یکدیگرند باهمند و رقیب یکدیگرند. و نمونه‌های بسیاری از حس‌های متضاد در قهرمانان: آرزوی مرگ از سوی فخری وقتی که به خانمی خانه می‌رسد؛ و کارآمدی مراد زمانی که از پا می‌افتد و اخراج می‌شود: اشاره به روایت‌های آزارنده‌او.

قرینگی مضامین همان‌گونه که در دوگانگی‌های فیلم و حتی دوگانه شدن قهرمان داستان دیدیم، برجسته می‌شوند. آن‌چه مکرر در فیلم اتفاق می‌افتد اوج گرفتن شخصی، ایده‌ای، عنصری در جهت غلبه بر شخص، ایده یا عنصر دیگری است. آیا واقعاً احتجاج قهرمان ماست؟ آیا واقعاً فخرالنسا عشق اوست؟ آیا مرگ عنصر قوی‌تری است یا پایداری چهره‌ها که مکرر به ما یادآوری می‌شوند؟ بقا یا زوال سیطره‌کاملی بر همه چیز دارد. و این تصادفی نیست که احتجاج از خاندانی پر جلال و جبروت و سلطنتی است، چراکه «قدرت» مهم‌ترین محور موضوعی اثر است. فیلم نقد بی‌رحمانه‌ای علیه قدرت در هر معنای آن - سیاسی و غیرسیاسی، نظیر اقتدار مردانه در خانواده... - است و به نظر نمی‌رسد که در رسیدن به این تلقی ذره‌ای محافظه‌کاری یا فرصت‌طلبی در آن یافتنی باشد. آن‌چه از خشونت و وحشت مستتر در فیلم دیدنی است در پیرامون قدرت و قدرت‌مداران تصویر می‌شود. سیاه و سفید بودن فیلم در رسیدن به فضای طراحی صحنه ایده‌آلی یاری‌گر بوده است. سایه‌روشن‌ها، و نور و تاریکی‌ها، به روشنی حمله‌وری و دهشتناکی شکستن حریم‌ها و زیر پا ماندن‌ها را تفهیم می‌کند. فیلم در سایه این فضایی که همه چیز در آن به واسطه و مفهوم «سیطره» معنی پیدا می‌کند، فاقد هرگونه حس عاطفی و لحظه‌ای از مهرورزی است. پیوندها و علقه‌های خانوادگی یا مطلقاً غایبند و یا این‌که کاریکاتوری بیش نیستند، همه قهرمانان یا زیردست یکدیگرند یا در تلاش برای به زیر کشیدن هم، هیچ‌کس دیگری را در کنار خود یا حتی حاضر در فضای خود نیز تحمل نمی‌کند. شاید به همین دلیل

احتجاج انتظار مرگ فخرالنسا را می‌کشید چراکه تحمل حضور او را نداشت و آنجا که از دلیل اخراج مراد برای پدربزرگ سخن می‌گفت دروغگو بود، مراد را چون از همه در رسیدن به آرزوی مرگ دیگران چیره‌دست‌تر است، اخراج کرد. شاید، تحمل حضور پایدارتر او را نداشت و شاید می‌دانست که خبر مرگ خود را نیز باید از او می‌شنید و این عمل را با امید سیطره بر او انجام داد، عمل ناموفقی که بخشی از حقارت قدرت‌مداران و قدرت‌طلبان است. نگاه انتقادی فیلم به قدرت‌مداران از آنجا تلخ و گزنده است که در تمامی لحظات حضور عمده ایشان از بی‌فایده‌گی اعمالشان خبر می‌دهد. احتجاج و پدربزرگ هیچ‌یک قهرمان ما نیستند، نه به این دلیل که در سایه دیگری‌اند، که چون از اشتیاق به محو دیگری خالی نمی‌شوند و این اوج دستاوردی است که در یک ساختار سینمایی می‌توان بدان دست یازید: ناتوانی قدرت‌طلبان و به تبع آن ماهیت قدرت که سراسر انباشته از بیهودگی و ناپایداری و ناتوانی است. هم پدربزرگ در اقتدارش و هم احتجاج در انفعالش بسیار بر محو چهره‌ها کوشیدند: اشاره به سکانس کشتار دسته‌جمعی و سکانس سوزاندن برگ‌های خاطرات. اما به موفقی‌تری نرسیدند، توجیه ساختاری تداخل زمانی و خیل رفت و برگشت‌ها به گذشته و حال از این دید، بسیار جذاب می‌نماید. فیلم درواقع جدال دوگانه‌ای است میان پایداری چهره‌ها و کوشش بر زوالشان آنجا که اقتدار و قدرت برجسته می‌شود. حضور پیوسته چهره‌ها به معنای شکست اقتداری است که هدفی جز محو انسان‌ها را دنبال نمی‌کند؛ قدرت در برابر پایداری چهره‌ها ضعیف و ناتوان است. انتظاری بیهوده برای مرگ، حتی اقتدار طبیعی نیز به ادامه حیات انسان‌ها در خاطره ما بر پرده سینما و فیلم محبوب پیش‌روی‌مان شازده احتجاج، خللی وارد نمی‌کند و شاید به همین دلیل است که پدربزرگ بعد از مرگش همچنان زنده است و از احتجاج بازخواست می‌کند. فخرالنسا در فخری ادامه می‌یابد و احتجاج مرگ

خود را تنها خبری تلقی می‌کند و مابعد از مرگش او را در حال رفتن می‌بینیم. مرگ نیز اقتداری سست و بی‌ثمر است، انسان‌ها و جاودانگی‌شان خلل ناپذیرند.

در پایان این مقال حیف است که غیبت آن‌چه خواننده این متن (شاید) از ابتدا به دنبال خواندن آن بود یا حداقل اشاره‌ای بدان را - آن‌گونه که بی‌هیچ استثنایی در تمام مطالب پیرامون این فیلم بدان پرداخته شده است و نگارنده به عمد از آن پرهیز نمود - جایز می‌دانست، توجیه نشود: میزان وامداری فیلم به رمان. شازده احتجاج فرمان‌آرا را فارغ از متن ادبی آن با ارزش و قابل احترام می‌دانم و افزون بر این کوشیدم در بحث‌های ساختاری سینمایی استقلال آن را به اثبات برسانم و البته موفقیت و شکست در این کار را مخاطب باید قضاوت کند. اما از میان ایده‌های اثر به روشنی جدال بین دو متن (ادبی و سینمایی) را می‌توان استخراج کرد و این هم خواندن رمان و هم دیدن فیلم را به تجربه‌ای در میان این مضامین تبدیل خواهد کرد. حس دوگانه که هربار از سیطره و اقتدار یکی بر دیگری منشأ می‌گیرد و نهایتاً به فاعلیت مطلق که بتوان در یکی از این دو اشاره کرد دست نمی‌یابد. آن‌جا که مضامینی چون حمله به اقتدار سیاسی مطرحند، وامداری به گلشیری برجسته است و آن‌جا که اهمیت چهره‌ها پررنگ می‌شود، وامداری به کارگردان و شاید همین ویژگی‌هاست که شازده احتجاج را به یکی از بهترین اقتباس‌های تاریخ سینمای ایران تبدیل می‌کند.

نوشته جواد مجابی

چه کسی سازده احتجاج را کشت^۱

سازده احتجاج فیلم متوسطی است که حتی همکاری هوشنگ گلشیری (نویسنده کتاب سازده احتجاج) در تنظیم فیلمنامه، آن فیلم را نجات نداده است.

فیلم بی ارتباط و کسل کننده سازده احتجاج که «فلاش بک» طولانی آن زوال یک خانواده و یا یک سلسله را از دید قهرمان داستان نشان می دهد، خشک و بی روح است، خون ندارد. تصویرها هریک به تنهایی شاید قشنگ باشد، اما در مجموع یک فیلم را می سازد انگار که آلبوم عکس سلسله قاجاریه را ورق زده باشی.

شاید این فیلم نباید ساخته می شد، زیرا، بهمن فرمان آرا، سازنده فیلم قمر خانم، که به تشویق دوستان به این کار دست زده، برای درک فضای عصر قاجار آگاهی های لازم را نداشته است. این را از یک بعدی بودن قهرمان ها می شود فهمید.

فضاسازی فیلم و آدم های عروسکی آن، پیش از آن که تصویری

۱. اطلاعات، شماره ۱۴۵۷۴، ۱۱ آذر ۱۳۵۳.

باشد کتابی است، که بسیاری از قضایا به مدد دیالوگ بیان می‌شود تا با تصویر. شازده احتجاب، فخرالنسا (زنش) را رو به مرگ میراند با تظاهر به عشقبازی با کلفتشان (فخری خوروش)، و با جدا کردن زندگی خود از او، همچنان که فخرالنسا نیز از آغاز شازده احتجاب را یک شازده ناتوان و ناخلف (نسبت به اجدادش) شناخته بود.

اما، شخصیت شازده احتجاب و فخرالنسا به درستی در فیلم ساخته نشده است، شخصیت درونی آن‌ها مشخص نیست، رو به مرگ رفتن فخرالنسا را نمی‌توان با دیدن صحنه‌های فیلم حس کرد، می‌شود فقط شنید و در سطح قصه حرکت کرد و با قهرمان‌ها می‌توان همدردی کرد یا نسبت به آن‌هم خشم آورد.

شازده احتجاب که نه خونخواری اجداد در او هست، نه عشرت‌طلبی و نه امراض موروثی، تنها با رو به مرگ بردن زن خود و جانشین کردن کلفتش به جای فخرالنسا زندگی دو زن را تباه می‌کند. این آخرین مرد خاندان، مردی ناتوان و بیمار است، اما، کارگردان در القای این شخصیت ناتوان است.

جمشید مشایخی، در نقش شازده احتجاب، یکسره موهایش را چنگ می‌زند، یعنی، دچار کمابوس گذشته شده است. ذهن شازده در رجعت به گذشته گاهی خاطرات دیگری را نیز به یاد می‌آورد، مثل صحنه‌ای که فخرالنسا از فخری شرح عشقبازی با شوهرش را می‌پرسد. اگر کارگردان در انتخاب نوری کسرابی به جای فخرالنسا ناگزیر نبوده، انتخاب نادرستی کرده است و حرف زدن این خانم هم تماشایی است که گاه کتابی حرف می‌زند، حتی، موقعی که از سفرنامه‌ها نقل قول نمی‌کند و گاهی هم با لهجه تهرانی صحبت می‌کند و لحن یک دختر مدرسه شیطان امروزی را دارد. عصیان مراد در آخر دیدنی است. نوکر افلیج ناگهان از صندلی چرخدار

برمی خیزد و تصاویر قاجاری را می شکنند و درهم می ریزد. لابد، پیام اجتماعی آن این است که قصه تمام شد. شاید بهتر بود گلشیری در برابر وسوسه فیلم شدن کتابش مقاومت می کرد و شازده احتجاب این گونه تباه نمی شد.

نوشتهٔ سمسک*

شازده احتجاب سینما نیست، تاریخ نیست

فیلم شازده احتجاب می‌توانست بسیار بهتر از این باشد که هست، چرا که موضوع و تم داستان فیلم با ابعاد گسترده‌اش، چنین اجازه‌ای را می‌دهد. اما فیلم بهمن فرمان‌آرا، شرح تاریخ زندگی اشرافی عصری در ذهن آدمی است که نه تنها هویت خود را گم کرده است، بلکه هیچ‌گونه بازتابی در برابر حوادث و خاطراتش با توجه به فرهنگ مسلط روز و وابستگی طبقاتی‌اش در گذشته ندارد و جمود جملات تاریخ را به یاد می‌آورد.

یعنی، آن‌چه در ذهن احتجاب آقای فرمان‌آرا می‌گذرد، خشک است، پیچیده نیست. مغشوش است. وابسته به انسان در هر شرایطی که وجود داشته باشد نیست. انگار دوربین روی جملات تاریخ باز شده است، در حالی که تصویر کردن ذهنیت احتجاب، با بار تاریخی مشخص و محاط در شرایط زندگی روز و تاثیر از آن برای فیلمساز مطرح بوده است.

* کیهان، چهارشنبه، ۱۳ آذر ۱۳۵۳، شماره ۹۴۲۹.

نقاط ضعف فیلم

تماشاگر عملکرد «احتجاج» و نگرش او به مسائل یا حتی به خاطراتش را درک نمی‌کند. نمی‌داند با «احتجاج» می‌بایست همدردی کند یا از او متنفر باشد.

همین‌جا بگویم که گم بودن شخصیت و هویت احتجاج، به دلیل پرداخت ضعیف سینمایی آن نیست. به این دلیل است که شناسایی فیلمساز از احتجاج ناقص است. سرسری است. چرا؟

«احتجاج» فرمان‌آرا، موجود ناقصی است که به بن‌بست رسیده است. سل اجدادی و تک‌سرفه‌ها، پیونددهنده‌ او به زندگی است. زندگی در حدود نشخوار خاطرات که دایره‌وار، موازی و گهگاه منتزع به تصویر کشیده می‌شوند، او سبعت و درنده‌خویی اجدادش را به‌خاطر می‌آورد. پدربزرگی که هر وقت جلادش را صدا کرده است، جز «بُرو بکش» نگفته است. تا آن‌جا که جلاد به عادت همیشگی، وقتی حتی از او می‌شنود: «اینبار نبر!» باور نمی‌کند و کودکی که برای ترسانده شدن به خدمت حضرت والا رسیده است، کشته می‌شود. پدر بزرگی که روی دهان برادرش متکا می‌گذارد، روی آن می‌نشیند تا خفه شود. پدری که دستور به گلوله بستن جمعیتی معترض را می‌دهد و...

از سوی دیگر، خود «شازده» با دختر عمویش ازدواج کرده است، دختری که مجدانه و سرسختانه او را سرکوفت می‌زند که حضرت والا در مسابقه هم‌خوابگی با خدمتکاران خانه از اجداد والاتباع عقب مانده است، که سنگدلی آن‌ها را ندارد و در کشتار به‌گرد آن‌ها هم نمی‌رسد.

«شازده»، این زن را با شکنجه و آزارهای روحی می‌کشد و بر سر نعش او با کلفت خانه، جشنی برپا می‌کند. این کل داستان فیلم است که «احتجاج» به‌خاطر می‌آورد، داستانی که در پنج‌دلی‌ها، لاله‌ها، شمعدان‌ها و تصاویر قدیمی اتفاق می‌افتد،...

اما، تماشاگر، گفتم که نمی‌داند با احتجاب باید همدردی کند یا از او متنفر باشد.

احتجاب از سویی زن‌گش است، تأکید بر این مسئله وقتی است که به موازات آن کشتن زن به وسیله پدربزرگ در حوضخانه نشان داده می‌شود، یا کشتارهای اجدادی دیگر به عمل احتجاب بعدی تاریخی می‌دهد. یعنی، او هم به هر شکل و با توجه به ناتوانی‌هایش در مسابقه کشتار اجدادی شرکت کرده است؛ اما، از سوی دیگر، تأکیدهای فیلمساز در بسیاری از لحظات فیلم، خصلت‌های احتجاب را مغایر و جدا از خصلت‌های اجدادش نشان می‌دهد: وقتی که احتجاب بر آدمی که به جرم جاسوسی به وسیله پدربزرگ در باغ گچ گرفته شده است، سنگ نمی‌اندازد، وقتی که به زنش می‌گوید: تیر انداختن اجداد از فاصله سه متری برشکار هنر نیست، وقتی که به توصیه مادر که می‌گوید اگر پیاده شوی زیر دست و پا له می‌شوی، وقتی نمی‌نهد و از کالسکه پیاده می‌شود... دلیلی بر این جدایی است، اما فیلمساز از این همه می‌گذرد.

اگر، خط داستان فیلم با توجه به این تأکیدها دنبال می‌شد، زن‌گشی احتجاب، زنی که به هر حال دخترعموی او و وابسته به طبقه اوست، نوعی انتقام‌گیری به حساب می‌آمد و «احتجاب» شخصیتی با خصلت‌های مشخص و عملکردهای معینی می‌یافت، اما در طول فیلم چنین احساس نمی‌شود؛ یعنی، احتجاب نه به‌هنگام یادآوری خاطرات، بازتاب‌های مشخصی دارد و نه هنگام اتفاق افتادن حوادث به عنوان ناظر عکس‌العمل‌هایش برای تماشاگر روشن می‌شود و همین باعث می‌شود تا «احتجاب» نه «انسان» که نوعی «تاریخ» و نه حتی «تاریخ‌نگار» به حساب آید.

عدم شناخت کارگردان از شخصیت‌های فیلم تنها به احتجاب محدود نمی‌شود. فرمان‌آرا، فخری را هم نمی‌شناسد و پرواضح است، شخصیت او را به تماشاگر هم نمی‌شناساند.

فخری کیست؟^۱ زن شازده است، او هم مسلول است. این زن در سراسر فیلم با لحنی تمسخرآمیز به احتجاج سرکوفت می‌زند که چرا ناتوان در همه موارد است. سرکوفت زدن‌های فخری به چه دلیلی است؟ آیا او می‌خواهد تا با این وسیله از اجدادش انتقام بگیرد؟ یا واقعاً می‌خواهد از احتجاج موجودی با خصلت‌های اجداد بسازد؟ این سؤال در مورد فخرالنسا خدمتکار خانواده و تغییر روابطش با شازده و فخری هم پیش می‌آید، در مراد کالسکه چی هم.

این‌طوری است که فیلم آقای فرمان‌آرا شرح حوادث تاریخی در محل وقوع است، بی‌هیچ خصیصه و خاصیتی فیلم تنها در لحظاتی موفق است که کارگردان خاطرات احتجاج را موازی تصویر می‌کند. اضافه کنم که بازی نوری کسرای در نقش فخری نیز بسیار کنترل نشده و ناموفق است.

۱. متأسفانه نویسنده این نقد فخری و فخرالنسا را اشتباهاً به جای همدیگر نام برده.

نوشته کوبین توماس

ترجمه هلن اولیایی

شازده احتجاج، نگاهی دل‌انگیز به سلسله‌ای خودکامه^۱

فیلم شازده احتجاج بهمن فرمان‌آرا، که در واقع مرثیه‌ای بر یک سلسله است، ما را به دنیای رو به زوال یکی از سرکوبگرترین و فاسدترین سلسله‌های تاریخ ایران، یعنی قاجاریه، می‌کشاند. شاهان قاجار به مدت یکصد و سی و یک سال، از ۱۷۹۵ تا ۱۹۲۶، بر ایران حکومت کردند و سپس به دست سرباز قزاقی به نام رضاخان سرنگون شدند.

(جواهرات گرانها و پرزرق و برق قاجاریه، که در بانک مرکزی ایران در معرض تماشای قرار دارد، تا امروز همچنان پشتوانه پول رایج ایران شمرده می‌شود.)

شازده احتجاج بی‌درنگ ما را به یاد آخرین امپراتور می‌اندازد. اما، تصویر روانشناسانه‌ای که در این جا از حاکمی خودکامه ارائه می‌شود بسیار ژرف‌تر، بی‌پیرایه‌تر و صادقانه‌تر است، حاکمی که به پایان زندگی خود رسیده است.

در این اقتباس بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری از رمان گلشیری،

۱. لوس‌آنجلس تایمز، ۲۰ آوریل ۱۹۹۱.

آنچه شازده خوش چهره (جمشید مشایخی) و همسر زیبایش (نوری کسرای) را به اضمحلال می‌کشاند، گذشته از سل، آگاهی گناه‌آلود آنان از میراث سراسر خشونت‌باری است که برایشان به یادگار مانده است. فیلم، که آزادانه همراه با خاطرات شازده به پیش و پس می‌رود، تصویری تراژیک و در عین حال زیبا - به زیبایی نقاشی مینیاتور ایرانی - ارائه می‌دهد.

ما در آغاز فیلم شازده را، در اتاق پذیرایی ویلای خود در اصفهان و در کنار نقش‌مایه‌های زیبای ایرانی، در آخرین روزهای حیات می‌بینیم که با چهره‌ای تکیده و مویی نقره‌ای بر صندلی ویکتوریایی خود، تنها تکه بازمانده از مبل و اثاث، نشسته است. تنهایی اندوهبار او را رفت و آمدهای مستخدم بدخواهی (حسین کسبیان) برهم می‌زند که سال‌ها پیش در نتیجه تصادف با کالسکه شازده معلول شده است.

در تکه‌تکه‌های خاطرات شازده جد او را می‌بینیم که در خفه کردن یکی از نوادگان حرامزاده قاجار لحظه‌ای درنگ نمی‌کند. اگر شازده را میراث شرارت‌بار اجدادی به اندوهی همیشگی دچار کرده، همسر او را به دنبال حمله‌های عصبی به مرز دیوانگی کشانده است.

در فیلم شازده احتجاب، که به صورت سیاه و سفید و بسیار زیبا فیلمبرداری شده، دشوارتر از نقش‌های شازده و همسرش، نقش ندیمه همسر شازده (فخری خوروش) است که به دنبال مرگ همسر شازده، به اجبار می‌بایست نقش او را برای شازده ایفا کند و در قالب او فرو رود.

نکته طنزآمیز آن است که فیلم شازده احتجاب، که در ۱۹۷۴ ساخته شده و تنها اکنون به روی پرده آمده، جایزه بزرگ جشنواره بین‌المللی فیلم تهران را تصاحب کرد که مورد حمایت ملکه فرح دیبا بود و تومار سلسله پرشکوه و جلال خود او به آن زودی درهم پیچیده شد.

ترجمه هلم اولیایی

شازده احتجاب از نگاه مطبوعات اروپا

یک فیلم سیاه و سفید و فروتن ایرانی به نام شازده احتجاب، اثر بهمن فرمان‌آرا، برنده جایزه شد. موضوع این فیلم که گاهی مانند یک فیلم مستند دقیق بود، سرگذشت تباهی مادی و معنوی یک خانواده اشرافی ایرانی است و چنان‌که در جشنواره تأکید می‌شد، اصل آن یک سرگذشت واقعی تاریخی بوده است.

امبروس ایشنبرگ
نویه زرخر زایتونگ (Neue Zürcher Zeitung)
سوئیس ۱۹۷۴

شازده احتجاب، داستان زندگی یکی از آخرین بازماندگان خاندان پادشاهی پیشین ایران است که از یکسو در چنگال مهلک سل دچار شده و از سوی دیگر ناظر و شاهد سقوط خود و خانواده‌اش در سراشیب بحران و اضمحلال است، خانواده‌ای که تمام تار و پود تاریخ آن آغشته به توطئه‌های خونین و قتل نفس بوده است. این فیلم با شیوه‌ای دقیق و ظریف با فصل‌هایی آکنده از خشونت در فضایی مرموز، به سوی سرنوشتی محتوم پیش می‌رود.

از مجله IL TEMPO، روجرو مارینو، ۱۹۷۴

گفت‌وگویی با نویسنده و کارگردان «شازده احتجاب» «فقط رنگ‌های فیلم را سیاه و سفید می‌خواستیم»

پوریا: در کتاب شازده/احتجاب چه چیز بیش از همه جلبت کرد؟
بهمن فرمان‌آرا: جای دیگر هم گفته‌ام که این کتاب خیلی سینمایی است. کتاب‌هایی هست که بعضی قسمت‌هایش را آدم برای ساختن فیلم دوست دارد. شازده را من تمام و کمال دوست داشتم. بیشتر به خاطر پیچیدگی روابط در یک زمینه تاریخی...

پوریا: یعنی یک دوره مشخص تاریخی؟

فرمان‌آرا: گفتم زمینه خودت را به جای بیننده‌ای بگذار که نه تاریخ قاجار را می‌داند و نه احتمالاً علاقه‌ای به دانستن آن دارد، تا تفاوت مسئله روشن شود. از سال ۱۳۴۷ که کتاب هوشنگ گلشیری منتشر شد، تا به حال، جز یک نقد، هرچه درباره‌اش خوانده‌ام محدود می‌شود به این‌که کتاب دربارهٔ مظالم خانواده قاجار است و آن‌چه بر مردم این مرزوبوم در آن دوره رفته است. اگر واقعاً این‌طور باشد، تفاوت میان داستان و تاریخ چیست؟ حرف گلشیری از چارچوب یک دوره و یک خانواده فراتر می‌رود. دربارهٔ فیلم البته دیگران باید قضاوت کنند. اما

قصد من این بود که تصویرهایم در خدمت کتاب باشند.

پوریا: به نظر من که فیلم به کتاب وفادار است. گلشیری چه می‌گوید؟
هوشنگ گلشیری: همین‌طور است. به نظر من کار شخصی بهمن، یعنی چیزهایی که به کتاب افزوده یا از آن کاسته و تغییرهایی که داده، به روشن‌تر شدن حرفی که من می‌خواستم بزنم، کمک می‌کند.

پوریا: مثل سیگار کشیدن مراد جلوی شازده که در کتاب نیست.
گلشیری: چرا هست. اما فقط یک‌بار به آن اشاره شده است:
«سیگارش را پیچید و...»

فرمان‌آرا: و من فکر کردم این کار مراد خیلی اهمیت دارد. معنایش بیشتر از یک بی‌احترامی ساده به «شازده» است. از زوالی خبر می‌دهد و از کینه‌ای صبور.

پوریا: ولی مراد چرا باید کینه داشته باشد؟ ناقص شدن پاهایش که تقصیر شازده نبود؟

گلشیری: خیال نمی‌کنم لطفی داشت که کینه مراد دلیل خیلی مستقیم مشخصی داشته باشد. او در عین حال «نگاهی است به این خانواده» و پیوندی با گذشته، اگر شازده به او حق سکوت می‌دهد، البته به این امید است که شاید دهانش را ببندد اما در ضمن دلش می‌خواهد با گذشته، آشناتر بشود. مراد شاهد این گذشته بوده است...

پوریا: نوعی «حضور» گذشته در زندگی شازده.
فرمان‌آرا: بله. گذشته ادامه دارد.

گلشیری: صحنه‌ای هست که بهمن اضافه کرده. صحنه‌ای که مراد با چوب زیربغلش عکس‌ها را از روی طاقچه می‌ریزد. خیلی خوشم آمد که یکی از آن‌ها کج شد، شیشه و قابش شکست اما به دیوار ماند.

فرمان‌آرا: خشم خودم را هم می‌خواستم در این صحنه نشان بدهم.
پوریا: این گذشته را فخرالنسا هم روشن می‌کند.

فرمان آرا: اما فخرالنسا بیداری و سرزنش وجدان است. مراد نگاه است و گواه.

پوریا: پس این زن چرا زندگی با شازده را تحمل می‌کند؟
فرمان آرا: فخرالنسا از این گذشته که به صورتی در شازده زنده است
بیزار است، اما شازده را دوست دارد، به علاوه آگاهی از لحظه اول،
شورش نیست.

پوریا: از صحنه‌ای که او به شوهرش می‌گوید: «لاله‌ها را چرا
فروختی؟ می‌خواستی برای من بگذاریشان»، چه منظوری داشتی؟
فرمان آرا: او هم آدم است و ضعف‌هایی دارد...
پوریا: کاش از این ضعف‌ها بیشتر داشت.
فرمان آرا: اما نمایش فیلم که تمام شد، یکی از تماشاگران درست
عکس این حرف را زد.

پوریا: یعنی دلش می‌خواست فخرالنسا یک موجود آرمانی باشد؟
فرمان آرا: بله. اما من فقط می‌خواستم رنگ‌های فیلم سیاه و سفید
باشند نه آدم‌های آن...

پوریا: و لاله‌ها زیبا هم هستند. فخرالنسا شاید به این دلیل آن‌ها را
می‌خواهد که نشانه هرچند کوچک اما زیبایی از گذشته‌اند. به هر حال،
رابطه شازده و فخرالنسا رابطه غریبی است.
فرمان آرا: شازده می‌داند که نمی‌تواند تمام وجود زنش را تصاحب کند
و...

گلشیری: بهمن، خیلی قشنگ این را نشان داده. در کتاب، وقتی شازده
می‌خواهد با فخرالنسا هماغوشی کند، زنش به او می‌گوید «زودتر کارت
را بکن و برو». در فیلم به جای این گفت‌وگوی مستقیم، شازده از فخری،
کلفتشان می‌پرسد: جوراب‌های خانم را که در آوردی، پاهایش چطور
بودند.

پوریا: بله، صحنه بسیار گویایی است.

فرمان‌آرا: شازده در ضمن زنش را دوست دارد و می‌داند که او را از دست خواهد داد. از سرزنش‌ها و ریشخندها و بی‌اعتنایی‌هایش هم ناراحت است. برای همین هم هست که می‌کوشد از فخری، یک فخرالنسا رام بسازد.

پوریا: پیگمالیون؟

فرمان‌آرا: آره و نه. آفریده‌اش به هر حال آن‌چه او می‌خواهد نیست.

پوریا: فخرالنسا و فخری دو چهره یک زن نیستند؟

فرمان‌آرا: چرا. فخری کتک می‌خورد، زجر می‌کشد و تسلیم است. فخرالنسا زجر می‌کشد اما آگاه است، نویدی از آینده می‌دهد. حال آن‌که فخری هنوز گذشته را در خود ادامه می‌دهد.

پوریا: برای همین است که خبرچینی‌های او را به آقا، و گزارش‌های خفیه‌نویس را به تناوب نشان می‌دهی؟

فرمان‌آرا: بله و زندانی و فخرالنسا را.

پوریا: در گذشته این آدم‌ها هیچ چیز خوب وجود نداشته است؟

فرمان‌آرا: موضوع این نیست. شاید فخرالنساهای دیگری مثلاً بوده‌اند. به هر حال حتماً چیزهای خوبی وجود داشته است. اما من می‌خواستم بدی‌ها را نشان بدهم.

پوریا: چرا؟

فرمان‌آرا: ببین، قصد من «خروش خشونت و زشتی» نیست. می‌شد با تکیه بیشتر به روی صحنه‌هایی مثل سر بردن بچه و خفه کردن عمو خیال تماشاگر را راحت کنم. قصد من آزار دادن تماشاگر است، یعنی، واداشتن او به اندیشیدن درباره خشونت و زشتی.

پوریا: در این دو سه جلسه نمایش، واکنش تماشاگران به نظرت چگونه بود؟

فرمان‌آرا: در مجموع ناراحت به نظر نمی‌رسیدند.

گلشیری: پشت سر من عده‌ای نشسته بودند که وقتی فیلم شروع شد

کمی شلوغ می کردند و متلک می گفتند. اما پس از چند دقیقه ساکت شدند و آخر سر هم شنیدم که یکی شان می گفت: «جدی خوب درس آورده!» فرمان آرا: به هر حال موسیقی شروع فیلم هم کمی طولانی است.

پوریا: به جز این، خودت چه ایرادهایی به فیلم داری؟ دلت می خواهد می توانستی چیزهایی را کم و زیاد کنی؟ فرمان آرا: از الیاکاژان شنیدم که تا آخر عمر یک فیلمت را هرچند بار که ببینی، دلت می خواهد چیزهایی را تغییر بدهی. این وسواس تمام شدنی نیست. مثلاً در صحنه روضه خوانی.

پوریا: که صحنه بسیار مهم و خوبی است. فرمان آرا: متشکرم. اما من دلم می خواست چند تا کوزه قلیان هم توی حوض گذاشته بودم. ایراد از این مهم تر هم دارم، مثلاً، آخرین بازجویی از فخری زیادی است...

پوریا: صحنه توی اتاق فخرالنسا هم پس از مرگ او بسیار زیباست. و آن صحنه آواز قمر که شازده می گذارد: «گریه کن که گر خون گری، ثمر ندارد»، اما به نظر من لزومی نداشت که شازده چندبار از فخری بپرسد: «تو هم می ترسی؟» یکبار کافی بود.

فرمان آرا: شاید. صحنه هایی هم که باید با سیاهی لشگر کار شود، اصولاً در ایران نمی شود خیلی خوب درآورد.

پوریا: به بازی ها هم ایرادهایی وارد است.

فرمان آرا: بیشتر به این دلیل است که هنرپیشه ها خودشان حرف نمی زنند. کسانی که جای آن ها حرف می زنند، هر قدر ورزیده و ماهر باشند، نمی توانند نقشی را که یک نفر شش ماه با آن زندگی کرده است، آن طور که باید احساس کنند.

پوریا: اصلاً چطور شد کارگردان خانه قمرخانم به فکر شازده احتجاج افتاد؟

فرمان آرا: خوشحالم این سؤال را می کنی. در جلسه مصاحبه

مطبوعاتی هم کسی از من همین را پرسید و متأسفانه نشد جواب بدهم. پیش از خانهٔ قمرخانم دو فیلم کوتاه ساختم که هنوز هم به نمایش در نیامده‌اند. من هم به پول احتیاج داشتم، کاری به این ندارم که سناریو و بازیگر و شرایط کار و غیره چه بودند. اعتراف می‌کنم که اشتباه کردم. خیلی‌ها از این اشتباه‌ها کرده‌اند. از همان اول هم پشیمان شدم، البته، نمی‌شد کار را رها کرد اما دست‌کم می‌توانستم اسمم را پای آن سریال نگذارم و اگر اسمم را گذاشتم برای این است که معتقدم نباید خطاها را از تماشاگر پنهان کرد.

به هر حال، از این تجربهٔ تلخ درس خوبی هم گرفتم، دوست داشتن آدم‌ها برای شناختنشان کافی نیست. من آدم‌های خانهٔ قمرخانم را دوست داشتم اما نمی‌شناختم، نمی‌توانستم رابطه‌ای با آن‌ها برقرار کنم. پوریا: بله، اما بیشتر جواب بهتری دادی و شازده احتجاب را ساختی. گلشیری: خلاصه نشان دادی که خانهٔ قمرخانم در شأن تو نبود.







مروری بر آثار بهمن فرمان‌آرا ۱۱۷



سایه‌های بلند باد

۱۳۵۴

شناسنامه

سایه‌های بلند باد

براساس قصه معصوم اول، نوشته هوشنگ گلشیری.
با شرکت: فرامرز قریبیان، سعید نیکپور، حسین کسبیان، آتش خبیر،
فریدون یوسفی، ملیحه نظری، سامی تحصنی، اسماعیل مهدی، مینو
ابریشمی، کیومرث ملک مطیعی، غلامرضا امیری، آنیک، محمد حاج
حسینی، مهری مهرنیا، اشرف کاشانی، پروین اقبالپور، یمن اشباح و نادیا
جلیل پور در نقش نرگس.
دستیار فیلمبردار: احمد دلشادیان.
مسئول وسایل صحنه: اصغر وطنخواه.
مدیر تدارکات: عباس وثوق.
دستیاران: خسرو زنگباری، علی بابایی.
دوخت لباس: منیر مرتضوی.
ساخت دکور و اثارات مخصوص: مهدی بهمن پور.
منشی صحنه: مهرناز سعیدوفا، ایوب عزیز فرد.
عکس: عزیز ساعتی.

کارهای چاپی: مرکز خدمات صنایع فیلم ایران.
طرح لباس و آرایش صحنه: ملک جهان خزاعی.
مسئول برنامه ریزی: مهوش شیخ الاسلامی.
دستیار کارگردان: انیمیشن و تیتراژ: احمد میرشکاری.
گریم: عبدالله اسکندری.
صدابردار: جان استفنسون.
مدیر صدابرداری: نوری کلارکسون.
فیلمنامه: هوشنگ گلشیری، بهمن فرمان آرا.
موسیقی متن: احمد پژمان.
تدوین: عباس گنجوی.
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین دست.
تهیه کننده و کارگردان: بهمن فرمان آرا.

خلاصه فیلمنامه سایه‌های بلند باد

مینی‌بوس عبدالله بیرون آبادی در گل‌گیر می‌کند او برای لحظه‌ای استراحت در کنار مزرعه‌ای می‌نشیند که در آن مترسکی برپا کرده‌اند او درنگ می‌کند و با دیدن مترسک هراس مبهمی عبدالله را فرا می‌گیرد. همانند مردم ده که به وجود رابطه‌ای مرموز اما بیان نشده بین اهالی و مترسک باور دارند، در ذهن عبدالله نیز این رابطه با رؤیا و تخیل آمیخته می‌شود و در رؤیای او مترسک‌ها زیاده‌تر می‌شوند و حوادثی که به دنبال آن در روستا اتفاق می‌افتد بر ابهام و هراس بیان‌ناشدگی این ارتباط می‌افزاید محول زنی که باردار است و جنین‌اش را در زیر پای مترسک دفن می‌کند و در فضای وحشتی که مترسک در روستا ایجاد می‌کند و عبدالله را وادار به روبه‌رو شدن با این عامل وحشت می‌کند و نهایتاً او را بعد از پیکار با وضعیتی نابسامان که انگشت‌های پایش را قطع شده و زخمی پیدا می‌کنند ولی عبدالله بر اثر عفونت زخم‌های پاهایش می‌میرد. در این میان تنها معلم ده که همپالگی عبدالله است بعد از مرگ او به باور می‌رسد.

نوشته جواد طوسی

عدم پیوند جرئت و آگاهی یا تدفین زندگان

می‌دانم که آن‌جا، پنهان در میان سایه‌ها،
آن دیگری کمین کرده است که وظیفه‌اش
به پایان رساندن انزوایی است که این دوزخ را می‌تند و می‌بافد؛
خون مرا طلبیدن است، و بر سفره مرگ من پروار شدن!

«خورخه لوئیس بورخس»

ظاهراً، تنها فیلمسازی که به ذهن سیال و نخبه‌گرای هوشنگ گلشیری و
دنیای مالیخولیایی‌اش راه یافته، بهمن فرمان‌آرا بوده است. او پس از
تجربه موفق شازده احتجاب، به سراغ داستان معصوم اول گلشیری رفته و
سایه‌های بلند باد را به وفاداری نه چندان کامل به آن، ساخته است. از
مضمون چند وجهی سایه‌های بلند باد، می‌توان به چنین مفاهیم و تعبیری
دست یافت:

—سیطره جبری-جادویی و هراس‌انگیز.

—تصوری متافیزیکی از طبیعت.

—قدرتی ناشناخته و قهار که زمینه‌ساز تقدس تدریجی در جامعه‌ای

بسته می‌شود.

—جامعه‌ای که موجودیتش بر ترس بنا شده است.

—تصویری متفاوت از اسطوره، برای پی‌جویی ریشه‌های تاریخی اضطراب و دستیابی به مفهومی امروزی.

گلشیری و فرمان‌آرا، هیچ اصرار و التزامی به محوری شدن یکی از این نظرگاه‌ها نداشته‌اند و دست مخاطبین خود را برای هرگونه تفسیر و برداشتی از این دنیای غریب و پرابهام باز گذاشته‌اند. این باعث شده که با زبان و نشانه‌شناسی تصویری ساده و سراسری در کلیت فیلم سایه‌های بلند باد مواجه نباشیم.

به عنوان معترضه، این نکته را یادآور شوم که هوشنگ گلشیری در قبال موضع‌گیری‌های تندش نسبت به ادبیات حزبی و تشکیلاتی و میانه نداشتنش با رئالیسم سوسیالیستی و نیز عکسبرداری از واقعیت، خودش همواره به نوعی فردگرایی آمیخته با یأس و تلخ‌اندیشی در آثار سیاسی-اجتماعی‌اش متمایل بوده و به حرکت و جنبش مردمی (در ابعاد آرمانی‌اش) اعتقاد چندانی نداشته است. در این جا نیز حضور پررنگ چنین تفکر و ذهنیتی را به وضوح می‌بینیم. بهمن فرمان‌آرا در تبعیت کامل از نوشته گلشیری، اهالی روستا را در ابتدای فیلم، رو به دوربین می‌نشانند و از جلوی آن‌ها با حرکت تراولینگ عبور می‌کند تا حس و نیاز و آرزومندی‌شان را این‌گونه همسرایی کنند: «بشود که او به یاری ما آید؛ بشود که او برای گشایش کار ما آید؛ بشود که او برای دستگیری، دلسوزی، چاره، پیروزی، سعادت، دادگری ما آید». نماهای منفرد و مجردی که در امتداد این همسرایی می‌آیند، تعارضی آشکار با گفتار همسرایان دارند. دوربین از تصویر یک صندلی خالی و شمشیر آویخته‌شده در کنار آن، وارد دالانی تاریک می‌شود. در ادامه، طلوع آفتاب را در کرانه‌های دور و در عمق میدان می‌بینیم. سپس، همراه با تکرار عبارت «... بشود که او برای دادگری ما آید»، تصویری از مترسک می‌آید. تصویر عمومی از جلو و پشت سر روستاییان نشسته در برابر

مترسک، با چند نمای متوالی عمومی از آن (از زوایای مختلف) عینیت می‌یابد.

وجه مترادف این حس و حضور غالب را در صحنه دیگری از فیلم نیز شاهدیم. معلم (سعید نیکپور) خطاب به شاگردانش در سر کلاس، این متن درسی را می‌خواند:

«جمشید بفرمود تا خلقان که در آن شهر و ولایت بودند، جمله را گرد کردند و ایشان را بگفت که من خدای شمایم و روزیتان من می‌دهم؛ باید که مرا سجده کنید و ایشان، جمله او را سجده کردند.»

در کنار این سجده‌کنندگان تن به قضا سپرده، با حضور متفاوت تنها فرد لاقید و سرکش روستا (عبدالله با بازی فرامرز قریبیان) مواجهیم. اما گویی سیطره جبر در مورد او که اصرار بر بی‌اهمیت نشان دادن مترسک دارد، بیشتر است. در اوایل فیلم، مینی‌بوس حامل عبدالله را در نمایی عمومی می‌بینیم که از انتهای قاب به سمت دشتی که مترسک در آن مستقر شده، نزدیک می‌شود. انگار که نیرویی ناشناخته و مهاجم، او را به سمت خود فرا می‌خواند. همراه با توقف مینی‌بوس، تصویر مترسک در آینه بغل سمت عبدالله می‌افتد. عبدالله سرش را از روی فرمان برمی‌دارد و انگار که کابوس هولناکی را پشت سر گذاشته است. او پس از پیاده شدن از مینی‌بوس، در طول مسیر متتهی به خانه‌اش از کنار قبرستان ده عبور می‌کند و چند زن سیاهپوش را می‌بیند که کنار قبری نشسته‌اند. در ادامه فیلم، همه این زمینه‌های تصویری اولیه در مورد عبدالله عینیت می‌یابند. مثلاً، در یک نمای عمومی، او را می‌بینیم که به سمت مترسک می‌رود تا جایی که با آن یکی می‌شود. یا تجمع زنان سیاهپوش در هنگام تدفین عبدالله می‌تواند تجسم عینی همان نقطه دید اولیه او در حین عبورش از گورستان باشد. این سیر انتقالی و قرار گرفتن فرد ناظر در موقعیت بغرنج و ناگواری که در نقطه دیدش قرار گرفته را به صورت مختلف در طول فیلم می‌بینیم. در صحنه‌ای عبدالله، ننه صغری را در حالت جنون زده می‌بیند و

گویی که سرنوشت محتوم خودش را در این وضعیت پیش‌بینی می‌کند. ما همین موقعیت را در مورد تقی آبیار (حسین کسبیان) نیز داریم. در شرایطی که او در کنار چند نفر از پیرمردهای روستایی ایستاده و دور شدن مینی‌بوس حامل ننه صغری پریشان احوال را نظاره می‌کند، دوربین عقب می‌کشد و با حرکت به سمت چپ، بر روی او (به عنوان قربانی بعدی) متوقف می‌شود.

شاید بتوان رابطهٔ نه‌چندان پررنگ عبدالله و معلم را، عمیق‌ترین و کلیدی‌ترین بخش فیلم به‌شمار آورد. گلشیری شخصیت معلم را در همان قالب و حال و هوای روشنفکران بعد از کودتای سال ۱۳۳۲ که کانون خانواده را مکانی برای فروکش سرخوردگی‌ها و بی‌پناهی‌های خود یافته‌اند، به تصویر کشیده است. معلم فیلم سایه‌های بلند باد، آمیزه‌ای از آگاهی و تردید و یأس و هراس است. عبدالله با آن جسارت و عملگرایی کورزش، تنها به شخصیتی در اندازه‌های معلم در آن روستای خفته اقتدا و اعتماد می‌کند و به میخوارگی دعوتش می‌کند. معلم نمی‌خواهد با خودفراموشی، حضور مهاجم قدرتِ ناشناخته‌ای که سایه‌اش را بر روستا گسترده دست‌کم بگیرد، ولی این قوهٔ درک او در بُعد تئوری بازتاب می‌یابد. در کلیت فیلم، بر نقاط آسیب‌پذیر این دو شخصیت محوری و تعیین‌کننده تأکید می‌شود. در لحظات آخر حیات عبدالله، نقطهٔ دید آرمانی او را از صافی ذهنش می‌بینیم: خیل مترسک‌ها و مهاجمین سرخپوشی که عبدالله و معلم نیز در میانشانند و... به آتش کشیدن مترسک‌ها از سوی آن‌ها. اما این تصویر آرمانی دیری نمی‌پاید و با دیزالو شدن چهرهٔ مسلط مترسک بر چهرهٔ ناتوان و از رُمق افتادهٔ عبدالله، حضور هولناک واقعیت جاری را به‌عینه شاهدیم.

در عملگرایی فردی عبدالله همین بس که مرگ را بر قطع شدن پایش در اثر قانقاریا ترجیح می‌دهد. بهترین یادگاری او به معلم، همان سنگی است که مانع از مستی و بی‌خبری‌اش در کنار آن رودخانه شد. اما کاربرد

واقعی این سنگ برای روشنفکری با خصایص و روحیه محتاطانه معلم، گذاشتن آن بر روی نوشته‌هایش است تا باد آن‌ها را نبرد. او همچنان در مسیر باد قرار می‌گیرد تا فقط یک ناظر آگاه و حسرت‌خوار - در گذر تاریخ - باشد. و ... «دریا به جرعه‌ای که تو از چاه خورده‌ای، حسادت می‌کند.» گویا این واقعیت تلخ جامعه‌مان را باید همچنان دوره کنیم: عقب ماندن روشنفکر از آن مرد عامی که توانست جرعه‌ای از آب چاه بنوشد. این مطلب را در زمانی می‌نویسم که هوشنگ گلشیری از این عالم سپنجی رخت بر بسته است. غرور و ذهن جست‌وجوگر او این رخصت را به ما نمی‌دهد که حضور نافذ و هویت مستقلش را باور نکنیم. به همین خاطر، با همه قابلیت‌های فردی بهمن فرمان‌آرا و درک و شناخت تصویری‌اش، نمی‌توان این دواثرش را جدا و مستقل از آن سایه بلند دید.

نوشته حمید نفیسی
ترجمه ایرج زیرک‌زاده

سایه‌های بلند باد*

سینمای ایران از آغاز از میراث غنی ادبیات فارسی سود جسته و از همکاری داستان‌نویسان معاصر استفاده کرده است. بسیاری از فیلم‌های ایرانی از ادبیات و فیلم‌های خارجی الهام گرفته و اقتباس شده‌اند. با این‌همه، همکاری نویسندگان متعهد ایرانی با نسل جدید فیلمسازان در اواخر سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در خلق دورانی کوتاه، اما بااهمیت، در زمینه فیلم‌های ارزشمند حاصلی در خور داشت. این دوران خلاقیت، که به جنبش موج نو معروف شده، سبب ارائه فیلم‌هایی گردید که تحسین مردم و منتقدان را در ایران و جهان برانگیخت.

یک عامل پنهان دیگر که بر سینمای ایران تأثیر می‌گذارد فضای سیاسی کشور است. رژیم‌های خودکامه، هنرمندان و فیلمسازان را وادار می‌کنند تا عقاید خود را غالباً به روش‌های غیرمستقیم ابراز نمایند، و نمادگرایی یکی از روش‌های مورد علاقه نویسندگان و فیلمسازان

* این مقاله برگرفته از مجموعه زیر است:

Magill's Survey of Cinema: Foreign Language Films., Frank Magill, ed.,
Los Angeles, Salem Press, 1986.

ایرانی برای این منظور بوده است.

سایه‌های بلند باد را می‌باید با توجه به این دو عامل مورد توجه قرار داد. این اثر حاصل همکاری یک نویسنده با یک فیلمساز در فضای سیاسی خودکامگی است که سازندگان فیلم را ناگزیر می‌کند با استفاده از انواع نمادها و شمایل‌سازی عقاید خود را ابراز دارند. هوشنگ گلشیری، یکی از نویسندگان جوان و متعهد ایران با آینده‌ای درخشان است که در ساختن دو فیلم عمده بهمن فرمان‌آرا، کارگردان موج نو، یعنی شازده احتجاب (۱۹۷۴) و سایه‌های بلند باد همکاری کرده است. گلشیری در باز گرداندن داستان‌های خود به صورت فیلمنامه فرمان‌آرا را یاری نموده است.

سایه‌های بلند باد، که با بودجه‌ای نزدیک به ۲۰۰,۰۰۰ دلار ساخته شده، داستان حکومت ترس، خرافات و خودکامگی است. این فیلم به ارائه شیوه‌ای می‌پردازد که انسان‌ها در سایه آن برای خود رب‌النوع‌هایی خلق می‌کنند و سپس خود اسیر آن‌ها می‌گردند. این فیلم چشم‌نواز با نمایی از گروه بزرگ روستایی شروع می‌شود که در مکان نامشخصی از ایران در روی زمین نشسته‌اند. در حالی که دوربین آهسته از چهره گرفته یک روستایی به چهره روستایی دیگر می‌رود، آهنگ گری از یک سرود زرتشتی به گوش می‌رسد که عاجزانه از یزدان کمک می‌طلبد: «خدایا به کمک ما بیا! خدایا از ما مراقبت کن؛ خدایا به ما راحتی عطا کن؛ خدایا ما را متحد کن؛ خدایا به ما پیروزی عطا کن؛ خدایا به ما خوشی عطا کن؛ خدایا به داد ما برس.» در تمامی طول سرود باد زوزه‌کشان می‌وزد و شال‌های رنگارنگ روستاییان را تکان می‌دهد.

این آغاز رازآمیز و عرفانی در سراسر فیلم ادامه می‌یابد. روستاییان مترسکی می‌سازند و در یک مزرعه، بیرون از روستا، نصب می‌کنند. مترسک یک پا، ردای بلند سیاهی به تن دارد و سر و صورتش در پارچه سفیدی پیچیده شده. زمانی که اتوبوسی در سربالایی تند و شنی به داخل

روستا از حرکت می ایستد، راننده آن، عبدالله، (فرامرز قریبیان) مسافران و کمک راننده را برای یاری گرفتن به روستا می فرستد و خود به سوی جوی آبی که مزارع را آبیاری می کند می رود. در آن جا احساس دلشوره به وی دست می دهد. چیزی نمی گذرد که متوجه ریگی می شود که به درون جوی آب می افتد و بعد ریگی دیگر و باز ریگی دیگر. یک نما از مترسک در دوردست این احساس را به وجود می آورد که مترسک ریگ ها را پرتاب می کند. پس از این که دانه ریگ به درون جوی آب می افتد و آب به او پاشیده می شود، عبدالله دست دراز می کند، یکی از ریگ ها را برمی دارد، این تک ریگ کوچک به رب النوع، نماد قدرت، تبدیل می شود.

عبدالله به طرف مترسک حرکت می کند و با چهره اسرارآمیز و پوشیده او، که به شدت یادآور نقاشی صورت پوشیده اثر رنه ماگريت است، روبه رو می شود. او یک صورت برای مترسک نقاشی می کند و کلاه خود را بر سر وی می گذارد. قدرت اکنون به مترسک منتقل شده است. در قهوه خانه روستا، روستاییان به خاطر کیفیت ماندگار کار عبدالله روی مترسک به او تبریک می گویند. آن شب در حالی که عبدالله و مادرش در خوابند، در سکansı موازی، روستاییان را می بینیم که پیرامون کار عبدالله با مترسک صحبت می کنند. از این شیوه در مقاطع بعدی فیلم نیز استفاده شده است. خارج از خانه، کوچه های خلوت از رمز و راز و احساس دلشوره آکنده اند. یک موسیقی غنی که سازهای غربی را با بُن مایه های ایرانی به طور مؤثری آمیخته است، صورت های ذهنی را همراهی می کند و به آن ها بُعد و نیرو می بخشد.

به زودی اثرات بیمارگونه قدرت، خود را نشان می دهند. پیرزنی را در راه مزرعه به روستا بیهوش می یابند. هنگامی که به هوش می آید، هذیان می گوید و به نظر جن زده می رسد. در میان روستاییانی که گرد آمده اند، بعضی به صدای بلند نظر خود را اعلام می کنند که این واقعه به خاطر

دستکاری مترسک توسط عبدالله اتفاق افتاده است. شب بعد یکی از روستاییان هنگام کار در مزرعه نمی‌تواند چیقش را به دلیل وزش باد روشن کند. او تابش نور مرموزی را می‌بیند و سرانجام یک جوجه مرده را کشف می‌کند که از دست مترسک آویزان شده و با باد در نوسان است. با وحشت به سمت خانه یک ناشناس هجوم می‌برد و زن آستن خانه، که به شدت ترسیده است، سقط جنین می‌کند. زمانی که روستاییان از کدخدا کمک می‌طلبند، پاسخ وی این است که مسئول ترس مردم نیست. وحشت روستاییان به‌طور مؤثری در نماهای مختلف نمایش داده می‌شود. دوباره آن‌ها در رختخواب‌هایشان دیده می‌شوند که قادر به خوابیدن نیستند و از ترس‌ها و دلشوره‌هایشان صحبت می‌کنند. در بیرون، در کوچه‌ها، زوزه باد و صدای قدم‌های یک شخص یک پا شنیده می‌شود.

شبی عبدالله به سراغ دوست هم‌پایه‌اش، محمد، (سعید نیکپور) که مدیر مدرسه است، می‌رود تا باهم قدم بزنند. مدیر مدرسه در یک سکانس، که یادآور سبک کنجی میز و گوجی است، از این‌که وضعیت غیرقابل کنترل شده است شکایت دارد. عبدالله وی را از این‌که دچار خرافات شده سرزنش می‌کند و می‌گوید: «به نظر من فقط یک مترسک ساخته شده از چوب است و دیگران خودشان باید این مسئله را درک کنند». محمد پاسخ می‌دهد که مترسک دیگر یک مترسک چوبی نیست و می‌ترسد که مردم برایش حرمت قائل شوند. این یک گفت‌وگوی کلیدی میان دو شخصیت عمده فیلم است که به‌طور نمادین طبقات اجتماعی ایران را نشان می‌دهد.

اتفاقات اسرارآمیز دیگری به وقوع می‌پیوندد. سگ محمد یک شب مرده پیدا می‌شود و دختر کدخدا، نرگس (نادیا خلیل‌پور) که قرار است همسر عبدالله شود، ناپدید می‌شود و هنگامی که تعدادی از روستاییان سر می‌رسند، او را گیج و مهوت و جن‌زده نزدیک مترسک می‌یابند. ظاهراً، او چیزی را در آن‌جا دفن کرده است. (روستاییان حدس می‌زنند

که فرزند اوست که از شیطان آبستن شده) یک سری از نماهای سریع، وحشت فزاینده را نشان می‌دهد. روستاییان پنجره‌هایشان را با چوب می‌پوشانند و درهایشان را قفل می‌زنند و مردها زن‌هایشان را در راه حمام‌های عمومی همراهی می‌کنند. نمایی دور از روستا دوباره تأکید می‌کند که روستا در میان بلندی‌ها شبیه یک دژ است.

یک شب، دوستان هم‌پایه عبدالله از او می‌خواهند تا مترسک را نابود کند و قبر بچه نرگس را از نزدیک ببیند. آن‌ها شرط‌بندی می‌کنند و عبدالله بیل در دست به سمت محل مترسک حرکت می‌کند. در نور ضعیف فانوسش نگاه تمسخرآمیزی به چهره مترسک می‌اندازد و آماده نبش قبر می‌شود. ناگهان فریاد وحشت‌زده عبدالله در تاریکی شنیده می‌شود و یک نمای نزدیک، انگشتان بریده شده پایش را نشان می‌دهد. روزهای بعد مشخص می‌شود که عبدالله به بیماری قانقاریا دچار شده است. اما او از قطع کردن پایش جلوگیری می‌کند، زیرا نمی‌خواهد مانند مترسک یک پا باشد. نیروی مرموز کار خودش را کرده و خالق خود را بلعیده است. عبدالله پیش از مرگ در برابر دوستانش آرزوهایش را در یک رؤیای دیدنی اظهار می‌دارد. یک گروه شانزده‌تایی از مترسک‌ها روی تلی به خط ایستاده‌اند، ناگهان، گروهی روستایی، شامل عبدالله و محمد همه با لباس و سرپند سرخ و پرچم‌های سرخ در دست، دیده می‌شوند که به سوی مترسک‌های سیاه‌پوش می‌روند. نماهای زاویه‌دار خطوط جنگ را مشخص می‌کنند. نماهای نزدیک مشخص‌کننده احساسات تند روستاییان است. به یک‌باره، عبدالله فرمان حمله را صادر می‌کند و روستاییان به مترسک‌ها حمله می‌کنند و آن‌ها را آتش می‌زنند و اسکلت سوخته آن‌ها را باقی می‌گذارند. در اینجا، یک دیزالو طولانی میان راننده در حال مرگ و یکی از اسکلت‌ها، راننده و مترسک را به‌طور کامل معرفی می‌کند. وقتی عبدالله از خواب بیدار می‌شود، دستش را به جیب می‌برد و همزمان با آخرین

نفس‌ها ریگ کوچک را به دست محمد می‌دهد.

آن شب، دیروقت، یکی محمد را می‌بیند که در پشت میز نشسته است؛ باد کاغذهایش را به اطراف می‌پراکند، او برمی‌خیزد و ریگ را روی کاغذها می‌گذارد و مصمم به سوی پنجره می‌رود و به بیرون خیره می‌شود. او تصمیم گرفته است مأموریتی را که راننده به او واگذار کرده است اجرا کند. آخرین نما، ریگ را نشان می‌دهد که روی کاغذها قرار دارد و این نوشته بر آن است: «دریا به جرعه‌ای که تو از چاه خورده‌ای حسادت می‌کند»!

درونیای اصلی این فیلم نشان دادن چگونگی خلق و حفظ قدرت است. براساس این فیلم، جوامع سنتی مستعد تسلیم شدن به خرافات‌اند و برای دریافت پاسخ به دشواری‌هایشان از نیروهای اسرارآمیز و مافوق‌الطبیعه کمک می‌خواهند و با خلق و حضور این نیروها کنترل آن‌ها از دست خالقان آن‌ها خارج می‌شود. عبدالله راننده که نماد تمام مردان است، به‌طور اتفاقی وسیله‌ای می‌شود برای خلق یک رب‌النوع، اما از کنترل اعمال او عاجز می‌شود. به‌طور کلی، فیلم در مورد تأثیر روشنفکران، که نماد آن‌ها محمد مدیر مدرسه است، نظر دوگانه دارد. از یک سو، محمد منطقی و ترقیخواه است و از سوی دیگر از نظر سیاسی غیرمؤثر است، زیرا از توده مردم جداست. محمد، خود زمانی که با عبدالله به قدم زدن شبانه می‌رود، با گفتن این که از مردم جدا افتاده‌ایم به این نکته گواهی می‌دهد. راننده اگرچه تحصیل کرده نیست، با این‌همه، در مورد مسائل آدمی روشن است. مدیر مدرسه تحصیل کرده است ولی به شایعات تن در می‌دهد و در فیلم دلیلی بر این که او می‌تواند مشعلی را که راننده به او تحویل داده به سر منزل مقصود برساند وجود ندارد.

تصور معین و مورد قبول عموم، مبنی بر این که یک دست صدا ندارد، با شکست عبدالله از مترسک ثابت می‌شود، فقط اعمال گروهی و

دسته‌جمعی می‌توانند موفق باشد، همان‌گونه که در رؤیای سکانس آخر فیلم اثبات می‌شود.

درونمایه دیگر فیلم که به‌طور کنایی در عنوان فیلم وجود دارد، این است که ترس‌های غیرعقلانی جامعه را فرو می‌بلعد، ساختارهای موجود آن را به نابودی می‌کشاند و از اتخاذ راه‌حل‌های منطقی جلوگیری می‌کند. در این فضا است که خودکامگی، زمین حاصل‌خیزی را برای رشد می‌یابد. فیلم به صورت ماهرانه‌ای ناتوانی فزاینده یک جامعه را با سطح رو به گسترش شدت می‌بخشد. با افزایش وحشت، موسیقی اوجی بیشتر می‌یابد و بر رازآمیزی و تعلیق صحنه‌ها می‌افزاید. در آغاز فیلم رنگ‌ها درخشان و تیره‌اند ولی با افزایش ترس رنگ‌ها به تدریج ملایم‌تر می‌شوند و به همین دلیل است که در سکانس رؤیا، در پایان فیلم، رنگ‌ها حالت زنده پیدا می‌کنند.

از آن‌جا که عبدالله به مدیر مدرسه می‌گوید: هر روستایی می‌باید خود دریابد که مترسک چیست، بنابراین، راه‌حلی که فیلم برای مبارزه با ترس‌های غیرعقلانی ارائه می‌دهد، دانش است. فرمان‌آرا خود متذکر می‌شود که پیام فیلم این است که وقتی کسی سرچشمه باد را کشف کند، دیگر از سایه‌های بلند باد نمی‌ترسد.

شمایل نگاری نمادین فیلم سرنخ‌های مهمی را به دست می‌دهد. روشن‌ترین نماد مترسک است، ملبس به لباس بلند سیاه و آکنده از قدرت مرموز. کارگردان آن را به عنوان نماد واپسگرایی می‌بیند. از سوی دیگر، روستاییان، که در رؤیای آخر عبدالله لباس و سربند سرخ پوشیده‌اند، نماد نیروهای ترقی‌خواه و انقلابی‌اند و برخورد این دو نیرو در رؤیا ممکن است به عنوان نماد جنگ غیرقابل اجتناب میان آن‌ها باشد. این فیلم، که در زمان رژیم پهلوی تهیه شد و در دولت اسلامی برای اولین بار برای عموم به نمایش درآمد، منفور نظام شاه بود، چراکه کارگزاران حکومت محمدرضا پهلوی مترسک را به عنوان نماد

شاه و سرکوبگری‌هایش می‌دانستند. این فیلم، با وجود استقبال تماشاگران، تنها سه روز بر پرده سینماها به نمایش درآمد. با توجه به این‌که فیلم مردم روستا و محل آن را با آن دیوارهای بلند و ضخیم و دژمانند مشخص نمی‌کند، می‌تواند نماد هر جامعه‌ای در روی زمین باشد که مردم آن اسیر دست وحشت‌اند. از همین روست که می‌توان گفت فیلم با طرح مسائل محلی پیرامون خلق و تکامل قدرت به سطحی جهانی ارتقا یافته است.

نوشتهٔ برنارد ترمج*
ترجمهٔ جمشید ارجمند

سایه‌های بلند باد

فیلمی ساده، صحیح، زیبا و اصالتاً آگاه‌کننده.
روستایی صعب‌العبور، با آدم‌هایی فروتن و وفادار به سنت‌ها،
اتوبوسی که بند ناف دهکده است و رانندهٔ آن و... مترسکی شبیه همه
مترسک‌های پرنده‌ترسان.
سناریو به سرعت تماشاگر را در استعاره‌ای سیاسی قرار می‌دهد.
مترسک ساختهٔ انسان به صورت نماد قدرت در می‌آید.
مهارت فیلمساز در این است که گفتمان خود را هرگز بر مترسک
متکی نمی‌سازد یا خیلی کم این کار را می‌کند، بلکه برعکس، بر عصیان
قربانیان آن تکیه می‌کند. تاریخ کنونی ایران تکیه‌گاه این تماتیک بوده
است.

به آسانی می‌توان دریافت که این مترسک هر سال در دورهٔ
معینی می‌آید و هیچ مسئله‌ای برای کسی ایجاد نمی‌کند. باری،
کافی است که رانندهٔ اتوبوس چند خط چهره را روی تکه پارچه‌ای

* Bernard Tremege

گاه‌اندود بکشد تا سازوکار جنون‌آمیز روحی و سیاسی شروع به آزار و ترساندن مردم دهکده بکنند.

هرچند مترسک به سرعت مبدل به نماد وحشتی می‌شود که در نیروی افسون و جاذبه آن مستتر است، اما بهمن فرمان‌آرا، وظیفه سنگین مقابله با این پدیده را بر دوش دو شخصیت می‌گذارد، یکی معلم، و دیگری راننده اتوبوس، که نمادهای اسطوره‌ای دنیای خارج بشمرده می‌شوند. اما فیلمساز این طریق را از آن رو انتخاب کرده که بهتر نشان دهد که راه‌گریز و حل این مسئله تنها از درون دهکده و در نتیجه دستیابی به آگاهی همگانی بر موقعیت خود، پیدا می‌شود.

فیلمساز با آشنایی کامل بر جغرافیا و مواضع محل و ساختار جمعیت، ما را در روستا مستقر می‌کند و نگاهمان به رنگ‌های خاکستری و اخراپی روز و سایه‌روشن‌های شب را تا سکانس انفجاری و رؤیای آخر شکل می‌دهد.

تنها فیلم ایرانی برگزیده هفته بین‌المللی نقد فیلم فستیوال کان (پیش از این فیلم) شب قوزی فرخ غفاری در پانزده سال پیش بود، در میان مجموعه آثاری از وراشیتیلووا، امیل دانتونیو، آلن ژسوا و برناردو برتولوچی. امیدواریم بهمن فرمان‌آرا به‌رغم اظهارات اخیر رهبران در مورد سینما، کار سینمایی درخشان خود را ادامه دهد.

نوشته تری کورتیس فوکس

Thrice Cortiss Foks

سایه‌های بلند باد*

تمثیلی از ترس و خفقان و انعکاسی از دولت‌های گذشته و
حتی دولت‌های آینده

ایران هنوز در کانون خبرهاست و این فیلم که در زمان شاه مخلوع ساخته شده، تمثیلی است از ترس و خفقان که می‌تواند انعکاسی از دولت‌های گذشته و حتی دولت‌های آینده باشد. در یک سطح دیگر این فیلم را می‌توان استعاره‌ای دانست از این‌که چگونه انسان‌ها عامل پیش‌پا افتاده و بی‌تأثیر و بی‌خطری را به صورت نمادی از قدرت و تحکم در می‌آورند. راننده‌ای که اتوبوس‌اش بیرون آبادی در گل گیر می‌کند، بطری مشروبش را برمی‌دارد و برای لحظه‌ای استراحت داخل مزرعه کنار جاده می‌شود. در مزرعه یک مترسک برپا شده است و حضور مترسک در راننده احساس مبهمی از یک خطر قریب‌الوقوع ایجاد می‌کند. در جوی آبی که راننده کنار آن نشسته است، سنگی می‌افتد. اوسنگ را برمی‌دارد، به مترسک نزدیک می‌شود و روی صورت پارچه‌ای آن شکل یک بینی را می‌کشد.

* سینما ۵۸، شماره ۳۸ (پاییز ۱۳۵۸)، گزارشی از فستیوال کان ۱۹۷۹.

در آبادی حوادثی را که برایش اتفاق افتاده برای دیگران بازگو می‌کند و دیگران برخلاف خود او، به حوادث مزبور اهمیت زیادی می‌دهند و به تدریج شایعه‌ای در آبادی می‌گسترده. یک زن باردار ظاهراً تحت نفوذ مترسک سقط جنین می‌کند و جنین را زیر پای مترسک دفن می‌کند. وحشت جنون‌آمیزی تمام آبادی را فرا می‌گیرد و راننده سرانجام تصمیم می‌گیرد با این نماد شیطانی قدرت که حتی گویا شب‌ها در آبادی به راه می‌افتد روبه‌رو شود. بعداً او را در حالی که انگشت‌های پایش قطع شده پیدا می‌کنند و در آخر، بر اثر عفونت زخم در می‌گذرد. صحنه‌های رؤیا و چگونگی شیوع وحشت در این فیلم آرام و گیرا، بسیار خوب پرداخت شده است و ریتم حساب شده فیلم به ارزش اثر به عنوان مطالعه‌ای در ماهیت نیروهای غیر منطقی و ماورای طبیعی می‌افزاید.

با این فیلم بهمن فرمان‌آرا نشان می‌دهد که استعداد قابل ستایشی در استفاده از محیط و اتمسفر دارد و خود را در ردیف دیگر کارگردانان برجسته ایران چون داریوش مهرجویی و سهراب شهید ثالث قرار می‌دهد.

نوشتهٔ جان گیلت
ترجمهٔ مهرناز ذاکری

سایه‌های بلند باد^۱

سایه‌های بلند باد، نخستین فیلم ایرانی است که پس از نمایش فیلم دایرهٔ مینا ساختهٔ مهرجویی در غرب تأثیر گذاشته است. کار تازهٔ بهمن فرمان‌آرا بر این نکته تأکید می‌گذارد که خصیصهٔ عجیب و عرفانی که در تمامی بهترین فیلم‌های ایرانی نهفته است، همچنان درخشش خود را حفظ کرده است. مترسکی که برای ساکنان روستایی دور افتاده ناگهان به صورت الههٔ سکوت در می‌آید و رفته‌رفته بر جان‌های‌شان حکومت می‌کند، مظهر نسبتاً سطحی خودکامگی از هر رنگ است. با تثبیت این مظهر، فیلم جهان غیرعقلانی و مرموزی را نشان می‌دهد که از رویدادهای نامنتظر و جذبه‌های رؤیاگونه آکنده است.

سایه‌های بلند باد از نظر بصری انباشته از چشم‌اندازهای بیابانی و خانه‌های تو در تو و به‌هم ریخته است که در آن آدم‌های مشعل به دست و سیاهپوش، شب‌هنگام، پیرامون کوچه‌هایش در رفت و آمدند. با گسترش فیلم، این صحنه‌ها همراه با حضور سایه‌ها خفیف

۱. (John Gillett)، راهنمای بین‌المللی فیلم.

۱۴۱ مروری بر آثار بهمن فرمان‌آرا

و خارق‌العاده پیچیده می‌شود (همچون صحنه حمام). همچنان‌که راننده اتوبوس محلی، (که به قصد نابود کردن مترسک برخوردی مرگبار با آن پیدا می‌کند) در رؤیای خود لشکر بزرگی را می‌بیند که به مترسک‌های سراسر یک مزرعه که همچون رژه یک گروه سرلشکر به نظر می‌رسند حمله می‌کنند، سایه‌ها به صورت رنگ‌های تند در می‌آیند. فرمان‌آرا، که ریتمی کند و عمدی، همچون زندگی ساکنان روستا، به فیلم می‌بخشد، به یاری عکاسی، رنگ و حرکات دوربین، که به روشنی یادآور هنر بزرگان سینماست، فضایی کمابیش ملموس و آکنده از ترس و تنش می‌آفریند.

گفت‌وگو با هوشنگ گلشیری

در پاییز سال ۱۳۶۶ گفت‌وگوی مفصلی با هوشنگ گلشیری انجام گرفت که در آن آذر نفیسی، ابوالحسن نجفی، عبدالعلی عظیمی، ناصر زراعتی و کامران بزرگ‌نیا حضور داشتند. این قسمت بخشی از آن مصاحبه است که از روی نوار پیاده شده و گلشیری خود آن را حک و اصلاح کرده است.

زراعتی: براساس دو اثر از کارهای شما فیلم ساخته شده، یکی بر اساس شازده احتجاب و یکی هم بر اساس معصوم اول، هر دو را هم بهمن فرمان‌آرا ساخته، منتها شما هم در نوشتن سناریو همکاری داشته‌اید، این تجربه کار در سینما یا همکاری با فیلمساز است. نظر شما درباره این دو فیلم چیست؟

گلشیری: بله، شازده احتجاب را در حقیقت به صورت مشخص، تمام صحنه‌ها و تمام چیزها را من نوشتم یا صحنه به صحنه برایش توضیح دادم، مسئولش بیشتر من هستم. فیلمنامه را در حقیقت مکتوب نه، ولی به حساب، خود شازده احتجاب نیاز به فیلمنامه نداشت. یکی دوبار هم من

سر صحنه شرکت کردم، متوجه شدم این کار درست نیست. خودم را کنار کشیدم. ولی فیلم دوم (البته من مقدار زیادی از متن را دارم) براساس داستان کوتاهی کار شد. اولین باری که «داستان کوتاه» را بهش عنایت کردند این جا بود، یعنی براساس پنج صفحه از آن نوشته فیلم ساخته شد. البته، نود صفحه، صد صفحه، دادم به فرمان‌آرا، صحنه‌ها را به من نشان داد که کجاها را می‌خواهیم بگیریم، درخت را حتی به من نشان داد که این عکس درخت، گفتم از درخت این جوری استفاده کن، تکه به تکه گفتم. من دیگر کاری با صحنه نداشتم. در شازده احتجاب شب به شب می‌آمد پهلوی من یا دو روز یک بار، سه روز یک بار می‌آمد، دقیقاً درباره صحنه‌ها صحبت می‌کرد، که من قرار گذاشتم باهاش که راجع به این‌ها در خلوت باهم صحبت کنیم، کاری نداشته باشیم با جمع.

زراعتی: فیلم دوم؟

گلشیری: نه! فیلم اول... بعد متوجه شدم که این کار غلط است که تو وارد بشوی. در خلوت باهاش صحبت می‌کردم، در حقیقت باید گفت که با هر کسی در هر مورد هر کاری آدم بهتر است در خلوت صحبت کند. در فیلم دوم، من دیگر هیچ دخالتی نداشتم، یعنی مکتوب نوشتم بهش دادم و کار کرد، الحق والانصاف به نظر من جز یک صحنه که خودش اضافه کرده بود که بعد دیدم در مطبوعات فرنگ از آن صحنه خیلی تعریف کردند. من آن صحنه را دوست نداشتم، آن صحنه سبز بودن چمن و آتش روشن کردن و از این صحبت‌ها...

بزرگ‌نیا: آن صحنه‌ای که چراغ دستشان می‌گیرند و می‌دوند؟

زراعتی: نه صحنه حرکت به طرف بیابان، گمانم صحنه آتش زدن مال اوست. تنها صحنه‌ای که اضافه کرده این است. البته در شازده احتجاب هم یک صحنه اضافه کرده بود که به پیشنهاد من درآورد. ژنرال کردن مترسک هم در فیلم دوم کار خودش است.

زراعتی: آن صحنه که به شازده احتجاب اضافه کرده بود، چه بود؟

گلشیری: مرگ مادر بزرگ را، می رود شازده می بیند.

زراعتی: معمولاً نویسندگان از فیلم هایی که براساس داستان هایشان ساخته می شود خوششان نمی آید و می گویند خراب کرده اند، شما چی؟

گلشیری: نه، من فکر می کنم که وقتی فرمان آرا آمد اصفهان پیشنهاد کرد. اول رفته بود پیش حقوقی، من دیدمش و دیدم که آدم باهوشی است. فکر می کنم من استفاده خودم را از او کردم و او هم استفاده خودش را از من. من می خواستم حرفم را از طریق او بزنم و او می خواست فیلمش را بسازد. من خود فیلم برایم تجربه جالبی بود، من این را دیده بودم و گفتم که این تکه یا آن تکه اش را نشان من داد خصوصی، و از زندان تازه آمده بودم بیرون. حالا مرا به خاطر این قضیه آزاد کرده بودند؟ نمی دانم. به هر صورت تهران بودم. در نمایش [تالار] رودکی هم مرا دعوت نکرده بودند. بعد به من زنگ زد که برای تو، توی سینمای میدان انقلاب، یک محل، چند جا، برای تو رزرو کرده ام. این نمایش عمومی، اکران عمومی نبود، جزو جشنواره بود، روز روشن بود. من رفتم شرکت کردم. قبل از این که برویم تو، شهر آشوب امیرشاهی را دیدم، سینما بنویس های ایران به این فیلم فحش داده بودند، فقط شهر آشوب امیرشاهی تعریف کرده بود، به هر حال، شهر آشوب مرا دید و یک جای دیگری نشست، من هم با چند تا از دوستان رفتیم آن آخرها نشستیم، جماعت عظیمی هم آن جا بود و جو هم سخت سیاسی بود. خوب، مثلاً، چهار پنج دقیقه که گذشت، دوست من که باهام بود، احساس نگرانی کرد که مردم دارند شلوغ می کنند. معلوم بود که آرام نمی شوند و فیلم نمی گیرندشان. گفتم، صبر کن، اگر سه دقیقه دیگر گذشت و این ها تا آخر ساکت نشدند، هر چه می خواهی بگو. و همین اتفاق افتاد. واقعاً سه دقیقه گذشت، چهار پنج دقیقه گذشت، تا آخر نفس از کسی در نیامد، یعنی وحشتناک بود به نظرم برای جماعت. من خوشم آمد. حرف را زده بود به نوع دیگری، البته بعد توضیح می دهم که دلم می خواست یک جور دیگر بگویم. در همین لحظه فرمان آرا آمد روی

صحنه؛ آدم تپل مثل هیچکاک، یک کار خیلی جالبی کرده بود. آلن‌رب‌گریه و آن کارگردان اسپانیایی که چپ هم بود - اسمش یادم نمی‌آید الان - این‌ها را هم گفته بود که بیایند آن‌جا، فیلم را در اکران عمومی ببینند، یعنی به داوران گفته بود بیایند اکران عمومی، خیلی آدم باهوشی است، شاید برای این‌که این‌ها را تحت تأثیر قرار بدهد. گفت که من می‌خواهم یک خبر خوبی بهتان بدهم که فلان، فلان که همه زحمات را کشیده این جاست و فلانی، بلند شو! من هم کپ کردم و اشتباه من هم این بود که نشستم، چون همه جماعت بلند شدند کف زدند، در نتیجه مشخص شدم، و همه فهمیدند که کی است. بعد شهر آشوب از آن پایین اشاره کرد که آن جاست و من یکدفعه متوجه شدم که جماعت دارند می‌آیند دست بدهند. من شروع کردم به شوخی کردن و مسخرگی در آوردن که می‌خواهی روی یقه‌ات بنویسم و از این حرف‌ها و... آهسته آهسته سعی کردم در بروم. بعد پیرمردی آمد، شاید شصت سالش بود، می‌لرزید با من دست داد و گفت که ما به شما افتخار می‌کنیم. واقعاً من گریه‌ام گرفت. دیدم قضیه کاملاً جدی است، واقعاً جبهه‌گیری سیاسی است، اصلاً شوخی نیست دیگر و یک مبارزه است، یعنی برنده شدن شازده احتجاج بردن یک جو، یک چیز سیاسی، است. آن‌جا علاقه‌مند شدم که این فیلم برنده بشود و گویا فرمان‌آرا آن برنامه را اجرا کرده بود برای این‌ها که ببینند، عکس‌العمل را توی مردم ببینند. من ندیدم، ولی فرمان‌آرا برایم تعریف کرد که آلن‌روب‌گریه گفته بوده که برای من غریب است که در ایران، یک کسی داستانی بنویسد که خبر مرگ آدمی را به خود آن آدم بدهند.

زراعتی: خیلی خوشش آمده بود آلن‌رب‌گریه.

خانم نفیسی: اصلاً شما دنبالش...

گلشیری: نه دیگر، ما بچه شهرستانی را چه به این کارها که برویم با آلن‌روب‌گریه ملاقات کنیم. به هر حال، آلن‌روب‌گریه خیلی خوشش

آمده بود از کار، تعریف مفصلی کرده بود. حالا بیا ببین ترجمه فرانسه چه افتضاح است! شاخ و برگ را ترجمه می‌کند طرف به «شاخ» «و» «برگ»، به داستان شاخ و برگ نده را.

می‌دانید، من داستان دوم را بیشتر پسندیدم، به خصوص که اوایل انقلاب گذاشته شد. به نظرم خوب وقتی بود و کاش باز هم فرصت دیدنش پیش بیاید.

عظیمی: شما آن صحنه فانوس‌ها را هم که همه راه می‌افتند...؟
گلشیری: راستش، من فقط آن صحنه‌ای را که گفتم، دوست نداشتم. می‌دانی، یک خلوت وحشتناک بود. وقتی بود که تو سینماها بمب کار می‌گذاشتند و سینماها توی عرصه مصادره و این حرف‌ها بود، این دوره فیلم را گذاشتند، فرزانه هم بود. که آدمی از سینما آمد بیرون و نمی‌دانم از کجا ما را شناخت. دنبال ما راه افتاد و معلوم بود از این آدم‌های گروه‌های چپ و این حرف‌هاست. واقعاً من فکر می‌کردم می‌خواهد مرا بکشد، تو چطور جرئت می‌کنی به این ضدامپریالیست‌ها بد بگویی.

خانم طاهری: مذهبی بود، گفت، به مقدسات توهین شده.
گلشیری: فکر نکنم، بگذریم. با دو سه تا چپ هم ملاقات کردیم که این‌ها ناراحت بودند که این چرا این‌طور است. من فیلم شازده احتجاب را اخیراً دوباره دیدم. خوب، امکانات این است دیگر. یعنی در قضیه فیلم، نمی‌دانم ما پرش عجیب و غریبی نداریم که بگوییم. دوم‌اش به نظر من موفق‌تر بود، شاید این بود که مثلاً، فرض کن، دست من بازتر بود یا دست او بازتر بود برای کار کردن. در شازده احتجاب دست بسته بود و سیاه و سفید هم کار شده بود.

بزرگ‌نیا: اتفاقاً خیلی خوب می‌خواند با داستان.

زراعتی: حالا یک کار دیگری که قرار بود فیلم بشود و بعد هم شد، داستان جبهه‌خانه را می‌گویم، که پیدا هم هست در خود داستان که بعضی موقع‌ها سینمایی به نظر می‌رسد. این کار تا چه حد مربوط به آن زمان بود

و اصولاً تحریر دوم را چه می‌گویید؟

گلشیری: در تحریر دومش، همان قسمت آخر اضافه شده، جدا دارمش، اضافه شده را.

بزرگ‌نیا: اول به صورت فیلمنامه بود؟

گلشیری: نه! من هیچ‌وقت فیلمنامه که نمی‌نوشتیم؛ من یک داستان برای او نوشتم که فیلم بکند و تدارکش را هم دید که مثلاً سگش را تهیه کرده بود، آدم‌هایش را، جایش را تهیه کرده بود که قرار بود فیلم بشود، به دلیل شباهت که آن‌جا هم گفتم، شباهتی که با بعضی چیزهای دستگاه داشت، مخالفت کردند با ساختن این فیلم و فیلم ماند. فرمان‌آرا هم امیدش این بود که مثلاً در دوره انقلاب یا بعد از انقلاب این را بسازد، که دیگر امکانش هم نبود، به خاطر آن صحنه‌ها و خانمی که آن حرف‌ها را می‌گوید. گلشیری: ببینید، بعد از قضیه شازده احتجاب ما منتظر بودیم که این شازده‌ها عکس‌العمل نشان بدهند.

زراعتی: خود فرمان‌آرا هم شازده بود، هان؟

گلشیری: بله. جالب همین شباهت‌های ناگزیر و این حرف‌هاست. یک آقای هست که در شیراز با من مصاحبه کرده است، یک بار من توی کتابفروشی زمان بودم گفت، بیا ببین که این زن من چقدر شبیه فخرالنساءست! من نگاه کردم دیدم یک خانم بلوند اروپایی است. گفت، بین چقدر شبیه است! من تعجب کردم. گفت، نه، چشم‌هایش را نگاه کن! چشم‌هایش را هم نگاه کردم، چشم‌هایش هم فرق می‌کرد. چیز غریبی است این قضیه، یعنی هر کسی نمی‌تواند از خودش بیاید بیرون آن‌ور را نگاه کند. شاید رمان هم برای همین است - که به بخشش می‌رسیم - که برای آزاد کردن انسان است نه به بند کشیدنش. این‌هایی که این‌جوری نگاه می‌کنند، درواقع گرفتار خودشان‌اند، رمان را نخوانده‌اند. حالا، این شازده‌ها، ما خبری ازشان می‌شنیدیم این‌ور و آن‌ور و بعد یک اعجوبه‌ای بود در اصفهان که می‌آمد هتل ایران‌تور و معمولاً ایران‌تور را به هم می‌زد،

عریده‌کشی راه می‌انداخت و گویا از آن زن‌هایی بود که سیری ناپذیرند، بهشان «عطشی» می‌گویند. از طریق نمی‌دانم کی، آشنا شدیم. گاهی اوقات با شوهرش که یک امریکایی، یک انگلیسی بود می‌آمد خانه ما، مرا برمی‌داشت می‌برد خانه‌اش. برای من این بود که کتاب را با ترس و لرز بهش دادم. یکی دو جمله‌اش را گفت خودت بخوان، بعد من خواندم. گفت، این مزخرفات چیست و کتاب را پرت کرد آن طرف. بعد متوجه شدم که شازده‌ها اصلاً حالش را نداشته‌اند کتاب را بخوانند، همین‌طور افواها، شنیده بودند که کتابی بی‌ریختشان کرده، جد بزرگ و جد کبیرشان را چیز کرده و مثلاً این خانم، یک بار ما توی صحرا بودیم، توی یک کافه خیلی وسیع ساز و ضربی، آمد کل کافه را تعطیل کرد و ما را برداشت برد، یعنی دو سه نفری که دور آن میز نشسته بودیم، رفتیم خانه. آشپز آن رستوران را هم برد، بعد خودش هوس کرد، خودش غذا برایمان درست کرد. مسئله شاید برایش این بود که یک آدمی - من که نه خوشگل بودم، تازه حفاظ دوره کریستین وکید هم بود - ولی یک جوری بود که شروع کردیم با همدیگر صحبت کردن و یکدفعه متوجه شد که من توی این فضا نیستم، این بود که رفت و گلدوزی‌های هشت، نه سالگی‌اش را آورد و نقاشی‌های کودکی‌اش را آورد و شروع کرد راجع به کودکی‌اش صحبت کردن، یعنی ته‌چهره این آدم که یک آدم متجاوز و وحشتناک بود، یک انسان خفته بود، هان؟ برای من این تیپ خیلی جالب بود، بعد هم شنیدم که از ایران رفتند و خانه‌ای آن‌جا گرفتند و آدمی بود که در عمق، وقتی ویسکی‌اش را می‌خورد، می‌خورد ممکن بود یکدفعه تلب بیفتد به زارزارگریه کردن. آن مردک هم همین جور راه می‌رفت و می‌خورد و این صحنه‌ای که برای من شعر خواند، واقعاً بود. یعنی شعر خواند برای من، نه این‌که زنه بیاید بد بهش بگوید یا بگوید شعر نخوان، نه. این آدم سعی کرد به من بگوید که شاعرم. و شعر مزخرفی هم بود، معلوم بود. وقتی فرمان‌آرا پیشنهاد کرد در همان فضای شازده احتجاج کار کنیم، شروع

کردم این را نوشتن، یعنی زمینه تأثری کاملاً معلوم، البته زنه کسی نبود که شلاق دست بگیرد، مثلاً سگ را بزند، یا انسان را، نمی‌دانم این با آن کشتی بگیرد، یا آن یکی با آن یکی فلان کار را بکند، هیچ‌کدام از این اتفاقات نبود؛ یا باغبانی باشد آن‌جوری، زنش آن‌جوری باشد از این چیزها نبود. و آن‌چه بود، از این‌جا تفاوت ما شروع می‌شود، که این آدمی که می‌خواهد این تجربه را از سر بگذراند، با سابقه‌ای که پدرش تربیتش کرده، در تحریر اول به این صورت بود که این آدم می‌آید بیرون، نوشته بودم در تحریر اول، که تیراندازی می‌کنند می‌کشندش.

زراعتی: کی می‌کشد؟

گلشیری: پلیس. در آخرین لحظه مرگش یاد استادش می‌افتد که می‌گفت مواظب جیب باش، جیب را نزنند، این صحنه بود. بعد به دلیل مسائل سانسور و فلان و بهمان که خیلی آشکار می‌شد، به فکر افتادم عوضش کنم و اصولاً خود این «خودکشی کردن» و مرگ آخر را دوست ندارم، به این صورت آشکار که مال هدایت و این‌هاست. به نظر می‌رسد که خواننده راحت می‌شود که: «های! خوب شد مرد! خوب شد خودکشی کرد!» دوست نداشتم و تبدیلیش کردم به این‌که آن مرد می‌آید می‌رود، احتمالاً با آن سپوره می‌نشیند لحظه‌ای و می‌رود. بین این دو تا آن چیزی است که نمی‌دانم چه سالی توی کانون نویسندگان خواندم. البته، قبلاً من آن را در یک جلسه‌ای برای دوستان خواندم، از جمله سپانلو، خوانده بودم و خیلی خوشش آمده بود و یک‌بار هم به من گفت، پس چی شد، این را چه کارش کردی؟ آوردم توی کانون خواندم، بعد وقتی می‌خواستیم چاپش کنم، فکر کردم بین این صحنه‌ها آن قسمت را اضافه کنم، که - قطعاً - آن قسمت را حذف خواهم کرد.

زراعتی: کدام قسمت را؟

گلشیری: قسمتی که می‌دود و یادش می‌آید، همه آن قسمت تک‌گویی که طرف دارد. بعضی تکه‌هایش خوب است، آدم دلش نمی‌آید.

اما این آدم می‌رود می‌نشیند پهلوی آن سپور و یک نیمه سیگار می‌کشد، و صبح کاذب طلوع می‌کند، تمام شد، بقیه باید حذف بشود. دلیلش هم این بود، هرچند که فرزانه هم معترض بود، -نمی‌دانم برای آذر [نفیسی] خوانده بودم یا نه - من به دلیل این که می‌خواستم یک اعلامیه سیاسی باشد و گمانم الان تا این لحظه، حاصلش را هم دیدم، یعنی حاصلش این بود که در مجله ارکان حزب توده، در خارج، فحش کشمان کرده بودند. اخیراً هم یکی نوشته‌ای فرستاده بود که همان حرف‌هایی را که در اروپا زده بودند، این جا زده بود. اصلاً حساسیتی که این تشکیلات راجع به من دارد حاصل این قسمت است، من به خاطر آن‌ها حذف نمی‌کنم، به خاطر خود داستان، برای این که خود داستان وسعتی دارد که احتیاجی به این عریضه‌کشی‌ها نیست و این تنها قسمتی است که من فکر می‌کنم توی داستان‌هایم حذف خواهم کرد، ممکن است شازده احتجاج را یک کلمه‌اش را عوض کنم، مثلاً «چوب» شده «چرب» هان؟ یا مثلاً، «اسب روی دو دست‌اش بلند شد»، نمی‌شود روی دست بلند شود و روی دو پاست. این‌ها را باید عوض کنم، ولی این قسمت جبهه‌خانه را باید برداشت چراکه عملش را انجام داده در دوره‌ای. عکس‌العمل خوبی هم نشان داده دیگر؛ حالا ما کاری با این‌ها نداریم. من آن وقت هم گفتم، یک موقعی با نجفی داشتیم راه می‌رفتیم. گفت، واقعاً به نظرت شازده احتجاج کیست برای تو؟ عکسی از آن والاتبار روی جلد بود، گفتم این است، می‌خواستم این را بگویم. ولی حقیقت این است که آن تأثیر لحظه‌ای است، آن وقت هم گفتم، ارزش ندارد آدم یقه شاه را بگیرد، ارزش ندارد که آدم رمانش را صرف این بکند که مثلاً حزب توده را بگوید یا فلان کار را بکند، چون حزب توده ممکن است چهره‌اش عوض شود، وقتی چهره‌اش عوض شد، داستان تو دیگر مابه‌ازایی پیدا نمی‌کند، هان؟ بهتر است که این داستان تو، اگر هم طرف چهره عوض کرد، هم چنان یقه‌اش را گرفته باشد، هان؟ اگر شاه چهره‌اش عوض شد، باز یقه‌اش دست تو باشد.





۱۵۳. مروی بر آثار بهمن فرمان‌آرا



بوی کافور، عطر یاس

شناسنامه

بوی کافور، عطر یاس

نویسنده و کارگردان: بهمن فرمان آرا.
مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری، مدیر تولید: محمد نشاط.
صدابردار: پرویز آبنار، تدوین: عباس گنجوی.
طراح صحنه و لباس: ژیللا مهرجویی.
طراح چهره پردازی: مهرداد شکرابی.
برنامه ریز و دستیار اول کارگردان: مانفرد اسماعیلی.
اجرای چهره پردازی: مهرداد شکرابی، عاطفه رضوی.
صداگذاری و میکس: مسعود بهنام، پرویز آبنار.
دستیار دوم کارگردان: امیرحسین کاوه.
منشی صحنه: لیلا پایانی.
عکاس: علی نیک رفتار.
گروه صحنه: شیرین خشایی، هرمان ناظم رضوی.
گروه فیلمبرداری: بهزاد دورانی، بابک جایز.
نورپرداز: عبادالله به افروز.

دستیار نور: فرخ طالشانی، سهیل کمالی.

دستیار صدا: فرزاد منطقی.

دستیار چهره پردازی: ایمان امیدواری.

تدارکات: غلامرضا هاشم زاده، شروین امیرصادقی، علی سلیمانی.

خدمات: حسین احدی، کمال صادقی، مرتضی صادقی.

حمل و نقل: علیرضا زهتاب، حمید رحیمیان، حمید طحان.

سینه موپیل: احمد سعیدی.

لابراتوار: استودیو بدیع.

روابط عمومی: پروانه اندک رنج.

طراح پوستر: ساعد مشکی.

بازیگران: بهمن فرمان آرا، رویا نونهالی، رضا کیانیان، ولی الله شیراندازی،

فیروز بهجت محمدی، حسین کسبیان، داریوش اسدزاده، ابراهیم آبادی،

پریوش نظریه، ملیحه نظری، لوریک میناسیان، زهره حمیدی، یحیی

آذرنوش، محمد کنی، محمد اهدی، نیما گرگین، اسدالله یکتا، عباس

قاجار، میرصلاح حسینی، رحمان حسینی، مظفر شمس کاظمی.

تهیه کننده: مرتضی شایسته.

محصول: هدایت فیلم و فضل الله یوسف پور، رنگی.

۳۵ میلیمتری، ۹۳ دقیقه.

نوشته جمشید ارجمند

بوی کافور، یا عطر یاس

چگونه می‌توان بر واهمه مرگ چیره شد و آن را دوست داشت.

برای بسیاری بوی کافور، عطر یاس فیلمی تلخ شمرده می‌شود. و تلخ عام‌ترین صفتی است که بلافاصله بعد از تماشا می‌توان به آن داد. اما، بهترین و منصفانه‌ترین برخورد با بوی کافور نگاه طبقه‌بندی شده است؛ طبقه‌بندی سنی. نظیر بوی کافور را زیاد نمی‌توان سراغ کرد. این از آن جمله آثاری است که آدم در شرایط روحی و جسمی و فکری معین طرح‌اش را در ذهن می‌ریزد و اگر بتواند به اجرا در می‌آورد. بی آن‌که بخواهم نام بیاورم، اشاره می‌کنم به فیلمی که زائیده لحظه‌های ناامیدی و ناتوانی فکری فیلمساز بود، یا فیلم‌های دیگری که در برخورد اندیشه فیلمساز با پرسش‌های بی‌پاسخ و جاودانی چرا آمده‌ام، چرا می‌روم، کجا می‌روم، حقیقت چیست و چه باید کرد شکل گرفته‌اند. اما اگر آن فیلم‌ها را مسائل فلسفی-فکری پدید آورده‌اند، بوی کافور زائیده یک واهمه عینی و محسوس و مشترک است: واهمه مرگ. مرگ، حالتی که برای انسان از تولد و آغاز زندگی هم آشناتر است، در ذهن همه زنده و بیدار است و بسته به عوامل مختلف و متعددی در وجود خود، واکنش‌های گوناگون

ایجاد می‌کند. برخی از این واکنش‌ها جنبه گروهی دارد و برخی دیگر کاملاً انفرادی است. واکنش‌های گروهی در چارچوب تدبیرهای مذهبی و متافیزیکی ظاهر می‌شود. در تمامی طول تاریخ تمدن با انواع تلقی‌ها و تدبیرها برای حل مسئله مرگ روبه‌رو هستیم. دین‌ها همگی به یک شیوه سعی در آشنا کردن انسان با حالت مرگ کرده‌اند تا این واهمه اساسی تغییر شکل دهد. از دنیای مصر باستان گرفته تا اسلام، همگی مرگ را دروازه‌ای به جهان دیگر معرفی می‌کنند، جهانی که جایگاه زندگی حقیقی و معنوی و جاودانی انسان و مرحله بعدی زندگی موقت و آزمایشی و جسمانی او در جهان خاکی است.

فروید انسان‌ها را در چارچوب جغرافیای فکری و فرهنگی و محیطی خود یا دارای غریزه غالب مرگ و یا زندگی می‌داند. این دو نوع غریزه تنها تعیین‌کننده رفتار و تلقی روانی و اجتماعی انسان‌ها در همه شئون زندگی است، اما گمان غالب بر این است که انسان دارای هریک از این دو غریزه که باشد، واهمه مرگ در برابرش همیشه حضور دارد. تعلقات احساسی، عاطفی، فکری، فلسفی، دینی و علمی انسان فقط میزان یا نوع واهمه مرگ را دستکاری می‌کند وگرنه اصل واهمه همیشه پابرجاست. و این البته حقیقتی آشکار است که وابستگی‌ها و باورهای متافیزیکی انسان از شدت این واهمه می‌کاهد و حتی گاه آن را در مؤمن‌ترین افراد از بین می‌برد. اما تعداد این افراد از بقیه خیلی کمتر است.

اهل اندیشه و هنر و فلسفه بیش از دیگران به مرگ اندیشیده و از آن ترسیده‌اند. همین تفکر و واهمه سبب پیدایش آثار ادبی و هنری فراوان شده که تاریخ ادبیات و هنر از نام آن‌ها آکنده است. کافکا و هدایت دو نمونه از تلقی‌های جدید از مرگ است. هر دو بدبینانه و تلخ. خیام خودمان به دلیل گزیده‌گویی‌های فیلسوفانه و کلبی مسلکانه‌اش درباره مرگ در جهان معروف است و نظرهای پندگونه او شاید برای بسیاری از آشفته‌حالان درمانگر بوده است.

در این میان، روانشناسی و روانکاوی بر مبنای نظریه‌های غالب و اصلی موجود، چه فرویدی و چه یونگی و چه جدیدتر از آن‌ها، به شناخت و تحلیل علمی و عمقی مسئله مرگ و واژه انفرادی افراد و واکنش‌های اجتماعی و گروهی و تأثیر و بازتاب آن در اشکال مختلف پرداخته و راهگشای اصلی تحلیل مرگ و مرگ‌ترسی بوده است. صاحب این قلم نیز اگر چنین با صراحت مدعی شناخت انگیزه بهمن فرمان‌آرا در ساخت و پرداخت بوی کافور، عطر یاس است، به اتکای همین‌گونه تحلیل‌های روانشناختی، به‌ویژه در موقعیت سنی مشترک با فیلمساز است؛ اشاره‌ام به موقعیت سنی در این گفتار اهمیت اساسی دارد. آشکار بگویم، فرمان‌آرا در سی سالگی نه به سراغ اندیشه فیلم بوی کافور می‌رفت و نه اگر هم به هر علت می‌رفت چنین موفقیتی به دست می‌آورد.

بوی کافور، عطر یاس بی‌گمان نتیجه واژه بهمن فرمان‌آرای شصت ساله است. اگر شصت سال داشته باشی و بیماری‌کشنده مهمی هم داشته باشی و اهل اندیشه هم باشی، مرگ را در دو قدمی و رودروی خود می‌بینی. آنگاه اگر نویسنده باشی، در بالاترین حالت، صادق هدایت می‌شوی و بوف کور و سه قطره خون و تاریکخانه و زنده به گور و... می‌نویسی یا کافکا می‌شوی و مسخ و گراکوس شکارچی و مرگ و... می‌نویسی یا مارکز می‌شوی و صد سال تنهایی می‌نویسی، و اگر فیلمساز باشی، ویسکونتی می‌شوی و مرگ در ونیز می‌سازی، تارکوفسکی می‌شوی و تریلوژی مذهب‌گرایانه‌ات را می‌سازی یا خودمانی‌تر، بهرام بیضایی می‌شوی و [از جمله] مسافر و چریکه تارا می‌سازی یا کیارستمی می‌شوی و بعد از عمری نقاشی رنگین و شاد کودکانه، طعم گیلان و باد ما را خواهد برد می‌سازی؛ همه در چارچوب اندیشه و واژه مرگ. و بهمن فرمان‌آرا نیز در آستانه ۶۰ سالگی واکنش موجه و طبیعی خود را که هراس از مرگ است به صورت فیلم بوی کافور، عطر یاس نشان داده است. در مورد خود فیلم و شکل و ترکیب آن هیچ حرفی در میان نیست؛ در

نهایتِ روانی و راستگویی و صمیمیت ساخته شده است؛ و چه صداقت و تدبیر هنری و فکری از این برتر که «خود» متفکرش را در قالب قهرمان فیلم گذاشته است. هیچ‌کسی در این عرصهٔ یگانه و بی‌نظیر، که اوج حس و صداقت را می‌طلبد، بهتر از «خود» بهمن فرمان‌آرا نمی‌توانست هراس و اشمئزاز بهمن فرمان‌آرا از مرگ را بیان کند، بیانی که به‌درستی در لحظه لحظهٔ صحنه‌های واقعی یا خیالی فیلم در چشمان و خطوط صورتش دیده می‌شد: هنگامی که با خودش حرف می‌زد، و به صدای بلند فکر می‌کرد. بیش از این ضرورت ندارد که من دربارهٔ ساخت فیلم چیزی بگویم؛ جوان‌ها می‌گویند، (گرچه این یکی را درک نمی‌کنند و نباید هم درک کنند) من هم کار اندیشیدن خودم دربارهٔ بوی کافور خودم را دارم.

اما جای یک چرا هم باقی است. چرا کسی که از مرگ واهمه دارد فیلم مرگ می‌سازد یا رمان مرگ می‌نویسد؟ به نظر من بی‌گمان برای ریختن ترس خود از مرگ! این‌جا فیلم و نوشته، حکم یک مکانیسم دفاعی را دارد. روانکاوها معتقدند که انسان برای حل مسئلهٔ مرگ، برای چیره شدن بر ترس مرگ، به آغوش خود مرگ هم می‌رود، یعنی خودکشی می‌کند چون از مرگ می‌ترسد! چه رسد به پرداختن به مرگ با دوربین و قلم. و باز به عقیدهٔ من بوی کافور... تجربهٔ منحصر به فرد فیلمسازی است که برای حل مسئلهٔ مرگ، برای چیره شدن بر واهمهٔ مرگ، به جای خودکشی، مرگ خود را در برابر دوربین بازسازی می‌کند. این خردمندانه‌ترین تدبیر است و شاید به کار دیگران هم بیاید.

گفتم که فرمان‌آرای سی‌ساله به مرگ نمی‌اندیشید، متفکر بود ولی به مرحلهٔ دیگری از هستی فکر می‌کرد؛ به از خودیگانگی و نابجا افتادن انسان، چنان‌که در شازده احتجاب؛ آن فیلم به‌رغم فضای مرگبار و وجود سایهٔ مرگ، به عنوان تم اصلی، غربت انسان از خود را داشت.

نوشته شاهرخ دولکو

دستانش از ابتدال شکننده تر بود

درست برخلاف سایر دوستان منتقد، با دیدن دوباره فیلم بوی کافور، عطر یاس حالا دیگر کاملاً متقاعد شده‌ام که این فیلم به هیچ عنوان فیلم سیاه و تلخی نیست. ظاهراً دلیل دوستان برای رسیدن به این نظر، کثرت وجود صحنه‌های مرگ‌زا (فکر مرگ، انتظار مرگ، تصور مرگ، وجود مرگ و آگاهی از مرگ) در فیلم بوده است. شاید اگر شمه‌ای از این صحنه‌ها را پشت سر هم ردیف کنیم ما هم در وهله اول دچار همین توهم شویم. به لحاظ ظاهری، فیلم انباشته از این صحنه‌های مرگ‌زا است. مثال بیاوریم: یادآوری مرگ زن فرجامی، مرگ کودک یک‌روزه، حضور در بهشت زهرا، خاک کردن کسی دیگر به جای فرجامی، گم شدن و سپس مرگ امیر اصفهانی و حضور در مراسم خاکسپاری او، ساختن فیلمی درباره مرگ و مراسم سوگواری، صحنه‌های تشییع جنازه علی حاتمی، بیماری قلبی و انفارکتوس، حضور مادر آلزایمری، خریدن وسایل مختلف عزاداری و تشییع جنازه، بیان جزئیات مراسم تدفین توسط یک روحانی، و در انتها صحنه مرگ خود فرجامی. برای فیلمی که در جوار بوی کافور قصد دارد به عطر یاس نیز پردازد، شاید این سیاهه، اندکی غیرمعمول به نظر برسد.

درواقع اگر به ظاهر قضیه نگاه کنیم، شاید، حتی، حق با کسانی باشد که فیلم را انباشته از بوی کافور و مرگ پنداشته‌اند. اما خوبی فیلم *بوی کافور* در این است که توانسته درست برخلاف فیلم *سلف‌اش* *شازده احتجاب* (که فیلم *بوی کافور* را شاید اصلاً بتوان ادامه‌ای بر فیلم قبلی دانست) عطر یاس را در سراسر فیلم به نحوی ظریف بپراکند [البته همین‌جا بگویم که منظورم از جمله قبلی این نیست که فرمان‌آرا «توانسته» در فیلم *شازده احتجاب* عطر یاس بپراکند، بلکه موضوع این است که او اصلاً «نخواست» این کار را بکند. دلایلش را بعد می‌گویم]. اما در توضیح این‌که این اتفاق چگونه و با چه کیفیتی به فیلم راه یافته است به نظر می‌رسد بیش از هر چیز «ریتم» و سپس «لحن» فیلم را می‌توان در این زمینه مهم تلقی کرد. دو عاملی که کاملاً آگاهانه از سوی فیلمساز برای ساخت و کار فیلمش برگزیده شده است و حالا شاید در همین مجال بتوان اشاره‌ای هم کرد به پیشنهادی که پیش از ساختن فیلم مطرح شده بود و بعد خوشبختانه به مرحله اجرا در نیامد و آن، فیلمبرداری سیاه و سفید بود. ظاهراً با وجود تمام صحنه‌هایی که در سیاهه ابتدایی برشمردیم، درست‌ترین تصمیم برای به تصویر کشیدن فیلم می‌توانست انتخاب فیلم سیاه و سفید باشد، اما مخالفت فرمان‌آرا با این فکر (که من بسیار امیدوارم تنها به دلیل ارتباط با مخاطب و پخش داخلی و خارجی فیلم نبوده باشد و پشت آن تصمیمی خردورزانه در باب موضوع اصلی فیلم — که بعد خواهم گفت چیست — وجود داشته باشد) حالا فیلم را به لحاظ تصویری و حضور رنگ (ولو اندک و کم‌رنگ و کم‌جان) به موضوع اصلی آن نزدیک کرده است.

اما پرسش اصلی از همین‌جا آغاز می‌شود: موضوع فیلم چیست؟ یا اگر بخواهم درست‌تر بپرسم فیلم درباره چیست؟ آن‌چه که از فحوای فیلم (همان ریتم و لحنی که نام بردم) برمی‌آید، فیلم *بوی کافور* بیش از هر چیز درباره زندگی در محیطی مرگ‌زا است. این‌که چگونه می‌توان علی‌رغم حضور این همه نشانه و علامت و اندیشه و حضور مرگ، انسان همچنان به

زندگی بیندیشد و و در پی آن باشد. گفتم که بوی کافور ادامه‌ای بر شازده... است. نشانه‌های بسیاری برای رسیدن به این برداشت وجود دارد. از نشانه‌هایی مثل پرداختن به موضوع مرگ تا نشانه‌هایی مثل فرم روایتی که در هر دو فیلم یکسان است: در هر دو فیلم ترجیع‌بند تصویری، مردی وجود دارد که به بررسی یا یادآوری خاطرات و صحنه‌های مختلف زندگی خودش می‌پردازد. و در هر دو فیلم مسئلهٔ مردن (یا مرده انگاشته شدن) در عین زنده بودن ظاهری، مطرح می‌شود. شازده احتجاب فیلمی با موضوع مرگ و با مضمون زوال یک خاندان (یا تفکر، با ۳ نسل متوالی) است اما، بوی کافور فیلمی با موضوع مرگ و با مضمون رسیدن به زندگی (ی دوباره) است. در شازده از آنجایی که کارگردان قصد دارد فیلم را با مرگ به پایان برساند، همه‌چیز تلخ و سیاه و جدی به تصویر کشیده شده است. و در بوی کافور چون قرار است به زندگی رسیم، تلخی و سیاهی در لایه‌ای از هجو، روزمرگی، نیش‌خند و امید پیچانده شده است. شاید به همین دلیل است که فیلمی که با مرگ یک نوزاد شروع شده است، با تولد نوزادی دیگر به پایان می‌رسد. فرجامی در صحنه‌ای از فیلم در می‌یابد که تاکنون در قضیهٔ مرگ همسرش، ژاله، تنها به جنبه‌های بد آن فکر می‌کرده در حالی که در زندگی با او خاطره‌های خوب فراوانی داشته که می‌توانسته با آن‌ها سر کند. این گرایش از مرگ به زندگی، با خبر تولد کودک در انتهای فیلم به اوج خود می‌رسد. نکته‌ای که یک بار قبل نیز با صحنه انفارکتوس (که به مرگ فرجامی منجر نمی‌شود) بر آن تأکید شده بود. فرجامی در اغما و در آستانهٔ مرگ، صحنه‌هایی از طبیعت می‌بیند.

این‌که فیلم‌سازی در آستانهٔ میانه‌سالی فیلمی بسازد که در آن همه‌چیز به مرگ و زوال بیانجامد و در آستانهٔ پیری فیلمی بسازد که انتهای آن به زندگی و تولد دوباره وصل شود، البته چیز بسیار خوبی است و نشان از جادو افتادن صحیح واژه و معنای زندگی در ذهن فیلمساز دارد. اما، برخی

نشانه‌ها در فیلم وجود دارد که گواهی می‌دهد رسیدن به این مفهوم، تنها به دلیل کهنلت سن آقای فرمان‌آرا نباشد و اوضاع و احوال روزگار نیز در آن نقشی داشته باشد. ظاهراً، در این جا یک بار دیگر مسئله ظاهر و باطن فیلم و برداشت‌های ناصواب از آن - که در ابتدای یادداشت به آن اشاره‌ای داشتم - این بار درباره خود فیلمساز تکرار می‌شود. در این باره نیز اگرچه، ظاهراً، فشار غیرمنطقی بر فرمان‌آرا طی چند سال اخیر و به وجود نیامدن امکان فیلمسازی پس از سال‌ها دوری و بیکاری، می‌توانست او را به آدمی بدل کند که در ورای هر اتفاق ساده‌ای، رنگی از سیاهی و نفرت و پوچی و توطئه ببیند، اما، حضور جریان سیاسی - فرهنگی پر قدرتی که به لحاظ تقویمی از دومین روز خردادماه سال ۱۳۷۶ آغاز شد، موجب شده تا تمام آن سیاهی‌ها و نفرت‌ها و پوچی‌ها و توطئه‌ها به یک سو گذاشته شود و فیلمساز دنیادیده و با تجربه ما، شروع این دوران جدید را به مثابه یک تولد دیگر، به فال نیک بگیرد و در زمانه مرگ‌زایی (که برای هنرمند نسل او از حضور آفتاب هم مسجل‌تر شده است) به فکر تولدی دیگر و زندگی‌ای دوباره باشد. بارزترین نمود این پندار، در صحنه‌ای که فرجامی به تماشای تلویزیون می‌نشیند، دیده می‌شود: فرجامی خسته از جست‌وجوی ناامیدانه به دنبال امیر اصفهانی (امیر اصفهانی؟) دوستی که گم شده (گم شده؟) به خانه برمی‌گردد و در حالی که روزنامه‌هایی - که با عنوان اصلاح طلب می‌شناسیم - بر روی میز خانه‌اش پهن شده، به تماشای «تلویزیون» می‌نشیند که مدام صحنه‌های وحشیانه و خشن از جنگ و خونریزی و قطع کردن اعضای بدن نمایش می‌دهد. سپس، با عوض کردن «کانال»، سخنرانی آقای خاتمی در باب لزوم مقابله نکردن با آزادی پخش می‌شود. آقای خاتمی می‌گوید که در طول تاریخ بشری هر چیزی که در تقابل با آزادی قرار گرفته (حتی خصلت‌های انسانی) لطمه دیده است، زیرا آزادی قدرت مقابله با هر چیز دیگری را دارد. پس از پخش این سخنرانی است که به طرزی معجزه‌آسا

(معجزه آسا؟) تلفن زنگ می زند و خبر پیدا شدن امیر اصفهانی داده می شود.

گفتیم که بوی کافور را در واقع می توان نوعی ادامه بر فیلم دیگر فرمان آرا، شازده احتجاج به حساب آورد و گفتیم که یکی از عوامل تشابه دو فیلم، به کارگیری یک موتیف تکرار شونده (مردی که خاطرات یا صحنه های مختلف زندگی اش را به یاد می آورد) است. به جز این، مسئله روبه رو شدن با مرگ و مرگ آگاهی نیز مضمون اصلی هر دو فیلم است. فرمان آرا حتی کار را به آن جا می کشاند که در فیلم دوم به سراغ برخی بازیگران فیلم اولش (حسین کسبیان، ولی الله شیراندازی و فیروز بهجت محمدی) می رود و آن ها را دوباره به کار می گیرد. در این میان کسبیان اصلاً مشابه همان نقشی را که برای احتجاج بازی کرده بود، این بار برای خود فرمان آرا بازی می کند. نکته مشابه دیگر به کارگیری عنصر پیام آور مرگ است که در فیلم قبلی مراد (نوکر شازده) نقش آن را بازی می کرد و در این جا یک کلاغ (در نمایی بسیار تأثیرگذار) این وظیفه را بر عهده می گیرد.

اما چرا بوی کافور فیلمی موفق تر از شازده احتجاج به حساب می آید (لااقل برای خود من که این گونه است. با عرض معذرت، من فیلم شازده احتجاج را - درست برخلاف رمانش - دوست ندارم و فکر می کنم بهترین مدیوم انتقال داستان و فضای آن، همان فرم ادبی ای باشد که مرحوم گلشیری انتخاب کرده بود. سایر فرم ها و مدیوم های دیگر، لزوماً جواب درستی در این زمینه نخواهد داد). بوی کافور فیلم موفق تری است، به دو دلیل عمده که قبلاً از آن ها نام بردم و حالا درباره شان توضیح مختصری می دهم:

ریتیم: یکی از برگ های برنده بوی کافور ریتیم آن است. ریتیمی درونی، واحد و بدون افت و خیز که می تواند تماشاگر را بدون توجه به گره های دراماتیک اندک فیلم و سردی نسبی محیط و فضا و به رغم داستانی نه

چندان پرکشش و پرتعلیق، به خوبی با خود همراه کند. به نظر می‌رسد این ریتم - که شاید توضیح دادنش به لحاظ فنی کار بسیار سختی باشد - بیشتر از هر چیز از یک ذهن با تجربه جافتاده مسلط ناشی شده باشد که گول ظاهر قصه و شخصیت‌ها را نمی‌خورد و به دنبال کنش‌هایی درونی‌تر برای رسیدن به نوعی ریتم است. در بوی کافور حرکت چندانی از جانب دوربین دیده نمی‌شود. درواقع ریتم فیلم تابعی از ریتم دوربین نیست. به جز صحنه حضور فرجامی در راهروهای سردخانه که به صورت نمای بلند و با حرکت دوربین گرفته شده، اغلب نماهای فیلم یا ساکنند و یا حرکات خفیف و کوتاهی از قبیل پن دارند (که آن‌ها هم به کندی صورت می‌گیرند). ریتم تدوین نیز - گرچه به خوبی اجرا شده است - در به وجود آمدن ریتم کلی فیلم نقش زیادی برعهده نداشته است. تدوین حداکثر توانسته با موفقیت، ریتم کلی فیلم را - که درواقع از فیلمنامه و اجرای صحنه‌ای فیلم ناشی شده است - حفظ کند و در چندین صحنه نیز به آن کمک کند. اما - آن‌چنان‌که گفته شد - ریتم اصلی و یکدست فیلم بیشتر از هر چیز از فیلمنامه و سپس اجرای صحنه‌ای آن، یعنی استفاده از برخی جزئیات میزانشن (شامل قاب‌بندی، نورپردازی، و بیشتر از همه ریتم گفت‌وگوها و حرکات هنرپیشه‌ها در کادر) ناشی شده است. فرمان‌آرا همچون هر کارگردان مسلط دیگری توانسته ریتم درونی اجزا و عناصر صحنه را در اختیار خود قرار دهد و ضربان مورد نظر خودش را به آن تحمیل کند. نتیجه کار، به دست آمدن نوعی حرکت پیوسته و خوش‌آهنگ درونی است که جبران کمبودهای داستانی و دراماتیک را می‌کند و تماشاگر را با فیلم به حرکت در می‌آورد. این درست اتفاقی است که در فیلم شازده احتجاج به وقوع پیوسته بود. در آن‌جا نیز که حرکت دوربین و تدوین ریتم قابل توجهی به فیلم نداده بود، درواقع، این اجزای صحنه و نحوه اجرای آن بود که باید ریتم قابل قبول و مناسب فیلم را به وجود می‌آورد، که نیاورده بود. (دلایلش را اگر قرار شد درباره شازده

احتجاج بنویسم به تفصیل خواهم نوشت. اما به اختصار این‌که: به سبب لحن نامناسب فیلمنامه - که بسیار کوشیده بود لحن مناسب داستان را تقلید کند - و به سبب لحن نامناسب حرکات درون کادر - که درواقع بیشتر شکلی تئاتری به خود گرفته بود - شازده احتجاج ریتم مناسبی نداشت (اگرچه این ریتم یکدست بود) و نمی‌توانست تماشاگران خود را با حوادث و ماجراهای درون فیلم همراه کند.

لحن: دومین برگ برنده بوی کافور لحن آن است. یعنی بازهم درست برخلاف شازده احتجاج که لحنی متکلف و تصنعی داشت، بوی کافور لحنی صمیمی، خودمانی و گرم دارد. نوعی صمیمیت که شاید بیشتر از هر چیز از حضور شخص فرمان‌آرا در فیلم ناشی شده باشد. شنیده‌ام که فرمان‌آرا مدت‌ها به دنبال کسی می‌گشت تا این نقش را در فیلمش بازی کند و بعد در یک اقدام سنجیده و بخردانه خودش این نقش را بر عهده گرفت. حالا، علی‌رغم بعضی ضعف‌های بازیگری - که طبیعی هم هست - و علی‌رغم آن‌که این حضور گاه به این سمت می‌رود که رنگ و بویی از خودشیفتگی به خود بگیرد - خصوصاً در صحنه‌ای که برای آقای کنی شرح مستندسازی و سابقه فیلمسازی‌اش را می‌دهد و بعد صحنه بلافاصله قطع می‌شود به صحنه نقاشی کردن خود فرمان‌آرا - اما، این حضور چنان صمیمیت، و لحن خودمانی و واقعی‌ای به فیلم داده که تمام آن ضعف‌ها را می‌پوشاند. بخشی از این صمیمیت و لحن خودمانی به حضور عنصر طنز و رگه‌های ظریف و حساب شده آن در فیلم نیز مربوط می‌شود. نگاه بشاش و بی‌عقده فرمان‌آرا و لحن گاه مطایبه‌آمیز او، در برخورد با مقولاتی کاملاً جدی، درست برخلاف نگاه عبوس، تلخ، سرد و بی‌احساس شازده احتجاج، به وجود آورنده نوعی گرما، نشاط و زندگی در بافت فیلم شده است. برخورد فرجامی در قبرستان کامپیوتری شده با مسئولان بی‌چهره قبرستان، مسئله قبری که حاجی مساوات نامی، پر (یا درواقع مصادره) کرده و شوخی درباره زندگی با همسر در این دنیا و

آن دنیا، صحبت با دکتر معالج در مطب او، و بعد پاره کردن نسخه و کشیدن سیگار، برخورد خواهر فرجامی با عبدالله و جواب‌های عبدالله به خواهر، برخورد فرجامی با فروشنده حجله و خود عبدالله، مهم‌ترین صحنه‌هایی هستند که نگاه بشاش و لحن مطایبه‌آمیز به آن‌ها روح و گرما بخشیده است. همان‌طور که گفتم این شاید از عجایب زندگی در این ملک است که فیلمسازی در سنین میان‌سالی چنان نگاه تلخ و غمبار و جدی‌ای به مقوله‌ای داستانی (یا تاریخی) می‌اندازد و بعد در سنین آغاز پیری چنین نگاه شاداب و سرزنده‌ای به مقوله‌ای تا این اندازه واقعی و جدی و سیاه می‌کند و البته می‌توان این مورد را هم به همه مواردی اضافه کرد که گفتیم پا به سن گذاشتن فرمان‌آرا و بیشتر شدن تجربه زندگی در او تأثیر مثبت و مفیدی گذاشته و فیلم را به پختگی و انسجامی رسانده است که هر اثر هنری بالغ و کامل و مهمی باید از آن بهره‌ای برده باشد.

نوشته خسرو دهقان

از عباس کیارستمی متنفرم

۱. چه باید کرد؟ پرسشی ازلی و ابدی برای هر منتقدی است که می‌خواهد بنویسد. و این بار چه کنم درباره فیلمی است که یک جوری است و فیلمسازی است که او هم یک جوری است. (به عمد از به کار بردن واژه خاص استفاده نکردم تا که بنویسم فیلم خاص و فیلمساز خاص.) و این بار روی لبه راه رفتن است. غمی نیست و خیلی هم سخت نیست، بالأخره راه خود را از میان ترافیک فضای رایج ارزشیابی فیلم خواهیم یافت.

۲. اگر خودمان باشیم و صاف برویم سر موضوع اصلی، بی‌محابا یک حرف می‌زنیم، بوی کافور، عطر یاس نه، نه و نه. فیلم راسته کار ما نیست. این جور سینما را نه می‌فهمیم و نه دوست داریم و نه مهم می‌یابیم. راحت و خیال راحت. و نقطه و پایان و همین. سر خودکار بیک را برای این‌که نوک آن مواد نخورد و جوهرش ماسیده نشود سر جایش می‌گذاریم و خودکار را روی کاغذ پرت می‌کنیم و عقب می‌نشینم و برای خودمان یک فنجان چای می‌ریزیم.

۳. و اما اگر از جلد خود به در آییم باید حرف بزنیم و چیز بنویسیم.

یک کلمه کافی نیست و ناجوانمردانه می‌نماید. آموخته‌ایم که مقدم به تقدم یک اثر آوانگارد، چگونگی دیدن و نگاه به آن ضروری‌تر است. بنابراین، در نگاه اول باید وضعیت چگونه دیدن آن را تعیین کنیم.

۴. دو جور می‌توان به فیلم نگاه کرد؛ چرا که فیلم دو گونه می‌نماید و این که با فیلمسازش دو گونه می‌توان برخورد کرد. موضوع و مشکل اصلی پیش‌زمینه و پس‌زمینه. بحث بر سر متن است و فرامتن؛ لذا با تقسیم‌بندی الف و ب به پیش می‌رویم.

الف. همواره باید متوجه و متذکر این نکته باشیم که چه کسی فیلم را ساخته. و مجموعه شرایطی که در سینمای پس از انقلاب بر او گذشته چگونه بوده و بالأخره فیلمساز را در مختصات زمان و مکان ببینیم و پس‌زمینه‌های او را از یاد ببریم و مدام به خود گوشزد کنیم که داریم فیلمی از آقای بهمن فرمان‌آرا را می‌بینیم. به هوش باشیم و منصف. فرامتن را در ملاحظات خود رعایت کنیم و مثلاً از یاد ببریم شناسنامه هنری فیلمساز را و همواره فتوکپی سالشمار زندگی و آثار ایشان را در رودر رویی با فیلم به همراه داشته باشیم. و وقایع شمار تدوین شده آقای زاون قوکاسیان در کتاب موجود را پیش‌رو داشته باشیم؛ چیزهایی در این حدود:

تولد، تحصیل، کار، تلویزیون، شازده احتجاب، تدریس، مهاجرت، فیلم‌سازی، همکاری و تولید مشترک، بازیگری و بالأخره ماجرای کتابفروشی و امکان کار نکردن و مشکلات و مشکلات و نشدن‌ها و نشدن‌ها.

ب. تماشاگری را در نظر بگیرید که نداند فیلمساز کیست و نخواهد بداند که در حواشی چه می‌گذرد و نتواند با یک بغل اطلاعات و فتوکپی و کتاب و فیلم و یادداشت به سالن سینما برود و فیلم را تماشا کند. در این مورد که فرامتن به کناری گذارده شود، چه باید کرد و آیا اساساً تجسم چنین تماشاگری مقرون به امکان هست یا نیست؟ و چنین تماشاگری

محلی از اعراب دارد یا ندارد؟

۵. پیشنهاد می‌کنیم که دو مورد الف و ب جواب نمی‌دهد، هر دو شیوه راه به جایی نمی‌برد و توسل به هر شیوه‌ای از این دست تحلیل را به بن‌بست می‌کشاند. باید طرحی نو دراندازیم و با متر و معیاری از درون خود فیلم به داوری بنشینیم.

۶. نگاه به این فیلم از نقد آن جدا نیست. و اما، همچنان، در جست‌وجوی نگاه هستیم. با کمی حوصله و دقت درمی‌یابیم که فیلم سرگذشت کسی است که دوست دارد با این فیلم کسی شود. سرگذشت کسی است که سرگذشتش ساختن چنین فیلمی است. اتفاق مهم زندگی‌اش تعریف کردن زندگی‌اش و ساختن فیلمی درباره‌ی سرگذشت‌اش است. یک فیلم در زندگی و زندگی در فیلم. فیلم بدون موضوع است. موضوعی برای فیلمسازی وجود ندارد. موضوع خود فیلمسازی است. هدف ابداع سرگذشت است از طریق فیلمسازی و طبعاً موفقیت. موفقیت در فیلمسازی تا موفقیت سرگذشت در فیلم و از طریق فیلم. مهم این است که فیلمساز می‌خواهد به هر حال فیلمی بسازد و سرگذشتی خلق کند. زنده باد فیلمسازی. به هر حال، به هر شکل، به هر قیمت و به هر طریق.

۷. و اما درباره‌ی عنوان یادداشت. اجازه می‌خواهیم چند خط نوشته بر پیشانی فیلمنامه‌ی آقای فرمان‌آرا را در ضمیمه‌ی شماره‌ی ۱۴۷ مجله‌ی گزارش فیلم بازنویسی کنیم:

فیلمنامه‌ی از عباس کیارستمی متنفرم یا شهر فرنگ بر اساس فیلم صامت کابینه‌ی دکتر کالیگاری، ساخته‌ی رابرت وینه در سال ۱۹۱۹، که از پیشگامان سینمای ترس می‌باشد، نوشته شده و به همین دلیل چند صفحه‌ای را که می‌خوانید فقط اندکی از فضای فیلم را نشان می‌دهد. لازم به تذکر است که اسم فیلم با مشورت دوستم عباس کیارستمی انتخاب شد و در فیلم از زبان منتقد که یکی از شخصیت‌های

اصلی فیلم نیز هست گفته می‌شود.

همین نوشته، عصارهٔ فیلم بوی کافور، عطر یاس است. فیلمسازی در به در دنبال موفقیت عباس کیارستمی. فیلم آقای فرمان‌آرا در جست‌وجوی موفقیت کیارستمی است. یک جور مشابه‌سازی موفقیت در همهٔ اشکال. بوی کافور، عطر یاس دربارهٔ خود مهم بودن و سرگذشت داشتن است. فیلمی بسازیم تا بگوییم کسی هستیم. روزگار است. و فوتبال بازی رایج روز و دوران. نتیجهٔ بازی یک بر هیچ است. یک بر هیچ به نفع آقای فرمان‌آرا یا یک بر هیچ به نفع منتقد. نمی‌دانیم.

نوشته آلیسا سایمون

ترجمه هلن اولیایی

تفکراتی پیرامون مرگ*

هر ساله، تهران یازده روز پیش از سالگرد انقلاب اسلامی را با جشنواره‌های بین‌المللی تئاتر، موسیقی و فیلم جشن می‌گیرد. مشتاقان فیلم در تهران برای خرید بلیت این فیلم‌ها ساعت‌ها در صف‌های طولی به انتظار می‌مانند، زیرا که این جشنواره سالی یک‌بار این فرصت را برای آنان فراهم می‌کند تا تازه‌ترین آثار سینمایی فیلمسازان داخلی و مجموعه متنوعی از فیلم‌های خارجی را ببینند.

از آن‌جا که فیلم‌های ایرانی اکنون به‌طور منظم در جشنواره‌های جهانی فیلم مدعی تصاحب جایزه‌های نخست است، فجر، توقفگاه با اهمیتی برای شکارچیان آثار سینمایی، یعنی برنامه‌ریزان، منتقدان، مسئولان توزیع بین‌المللی و خریداران برنامه‌های تلویزیونی است. قابل توجه‌ترین اثر سینمایی امسال فیلم بوی کافور، عطر یاس، ساخته فرمان‌آرا بود. فرمان‌آرا، که به خاطر شاهکارهای پیش از انقلابش شازده احتجاج و سایه‌های بلند باد، به شهرت رسیده است،

* از مجلهٔ Sight Sound

با ساختن بوی کافور، عطر یاس جوایز بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بهترین طراحی لباس، بهترین موسیقی، بهترین فیلمبرداری و بهترین هنرپیشه نقش دوم زن را در رقابت ملی، و جایزه بهترین فیلمنامه را در مسابقات بین‌المللی از آن خود کرد. این فیلم که تفکراتی پیرامون مرگ است، یک کارگردان کهنه‌کار را (که نقش آن توسط کارگردان ایفا می‌شود) نشان می‌دهد که بیست سالی است فیلم ساخته است. از آن‌جا که بسیاری از دوستان او در مدتی کوتاه درگذشته‌اند تصمیم می‌گیرد که در ضمن ساختن یک فیلم مستند برای تلویزیون ژاپن، در مورد آیین و مراسم تدفین در ایران، مراسم تدفین خود را طراحی کند.

نوشتۀ الویس میچل
ترجمۀ ایرج زیرک‌زاده

وودی آلن ایرانی از حفظ زمین‌گور خود نیز عاجز است^۱

فیلم بهمن فرمان‌آرا بوی کافور، عطر یاس، از گیرایی شیطننت آمیزی برخوردار است و در باطن ناامیدی در آن موج می‌زند. این داستان سه قسمتی که آکنده از شوخ‌طبعی فرمان‌آراست، درباره بهمن، فیلمسازی است که با مسئله مرگ خود ناگزیر کنار آمده است. او می‌تواند وودی آلنی باشد که از زندگی خود مایه می‌گذارد تا به او نخندند. در یک قسمت از فیلم، به نام «یک روز بد»، بهمن افسرده به پسرش که به او تلفن زده می‌گوید: «تلفن تو یک چیز خوب در یک روز بد است.» این مرد، که کاملاً افسرده است، اغلب هنگام برداشتن سیگار دست چپش را از شدت درد در بغل می‌گیرد. شغل کنونی او نیز برایش چندان چنگی به دل نمی‌زند. او در حال ساخت یک فیلم مستند در مورد مراسم خاکسپاری در ایران برای تلویزیون ژاپنی است. به پسرش می‌گوید: «آن‌ها به من خوب پول می‌دهند.» او این موضوع را درک می‌کند که به هر حال باید کار کند. و نتیجه‌گیری می‌کند که «اگر

۱. مجله نیویورک تایمز، ۳۰ سپتامبر ۲۰۰۰.

فیلمسازی فیلم نسازد، مانند مرده است.» چشمان آبی او را غم گرفته است.

فیلم انباشته از رویداد و نکته است. هنگامی که بهمن گور همسر فقیدش را واری می‌کند، در چنبره قهقرای ایرانی سالاری گرفتار می‌آید. او قطعه زمینی در کنار گور همسرش برای خود خریده است و مأمور گورستان به او می‌گوید: «انشاءالله که ۱۲۰ سال زنده باشید، اما فکر خوبی کرده‌اید.» اما، زمین گور او را به‌طور کامل فروخته‌اند.

خانواده‌اش او را بسیار رنج می‌دهند. خواهر عفریته‌اش وارد می‌شود و او را به خاطر عادت‌های زشتش به باد انتقاد می‌گیرد و این کار سبب افزایش مصرف سیگارش می‌گردد. عبدالله، نوکرش، پس از ترک خانه توسط خواهرش آهی می‌کشد و می‌گوید: «آقا، از طوفان دیگری به سلامت گذشتید.»

اما او کافور را نمی‌تواند از ذهن خود بیرون کند. شب قبل از مرگ ژاله، همسرش، به او می‌گوید که تخت‌خوابشان بوی مرگ می‌دهد و او این را مربوط به کافور می‌داند که در کرم شبانه همسرش بوده. بعداً فاش می‌شود که جسدها را در آب آمیخته به کافور می‌شویند. فرمان‌آرا از روش فیلمبرداری بریده‌بریده و خشن استفاده می‌کند. او همچنین با استفاده از صحنه‌های چشم‌نواز، طلوع و غروب گذرا، به فیلم ریشه‌هایی از واقعیت می‌بخشد.

اندکی پیچیدگی در مورد استفاده از یاس در عنوان فیلم وجود دارد که در هنگام ملاقات بهمن با مادرش، که به بیماری فراموشی دچار است، روشن می‌شود (این مسئله در هنگام تولد قریب‌الوقوع نوه‌اش که بخشی از گذشته و آینده‌اوست نیز پیش می‌آید). او شرایط مادرش را مرگ قبل از فوت می‌داند و همه این دل‌مشغولی - که یادآور ژرف‌اندیشی غم‌انگیز آقای آلن است - به‌نظر می‌رسد گره‌گشایی داستان

را از پیش خبر می‌دهد. فیلم فرمان‌آرا طرح ساده‌ای را دنبال نمی‌کند و به جای آن آرام و آهسته به جانب شناخت دردناک زندگی بهمن پیش می‌رود.

شاید، این تفاوت در فرهنگ باشد، اما تفکر در بوی کافور، عطر یاس نشان می‌دهد که خالق آن نمی‌گذارد خود و تماشاگرش فارغ‌البال باشند.

نوشتهٔ مایکل ویلمینگتون
ترجمهٔ ایرج زیرک‌زاده

بوی کافور، عطر یاس

فیلم *بوی کافور، عطر یاس*، نشان از بازگشت بهمن فرمان‌آرا به فیلمسازی پس از غیبتی ۲۵ ساله (از هنگام ساخته شدن *شازدهٔ احتجاب*) دارد. *بوی کافور، عطر یاس* که از اندوهی میان برگمن و فیلینی مایه دارد و آمیخته با طنز است، داستان سرگردانی و نومییدی است. این فیلم، که بهمن فرمان‌آرا خود نقش اول آن را به عهده دارد، دربارهٔ کارگران برجستهٔ سابق است که پس از مرگ همسر محبوبش ایام سختی را می‌گذرانند. به هنگام تهیهٔ یک فیلم مستند ژاپنی دربارهٔ مراسم خاکسپاری در ایران، او درمی‌یابد که در گوری مجاور گور همسرش کسی را دفن کرده‌اند. این امر به سفری در داخل شهر منتهی می‌شود که پر از تصاویر مرگ است. او تلاش می‌کند تا با مرگ خود و کسانی که بیشتر دوستانشان دارد به جدال برخیزد. این فیلم که بازتابی از نقش آیین‌ها در خصوص مرگ و زندگی است، به شدت از فرهنگ ایران انتقاد می‌نماید.

نوشته گوی دینمور
ترجمه هلن اولیایی

بوی کافور، عطر یاس*

با این همه، فیلم بوی کافور، عطر یاس، که جایزه بدان تعلق گرفت، جسورانه به آن دسته از مقدسات حساس اجتماعی و سیاسی می پردازد که تا همین اواخر سانسورچیان به هیچ وجه اجازه مطرح کردن آن‌ها را نمی دادند.

بهمن فرمان آرا می گوید، ساختن این فیلم خوفناک - کمیک که شرح زندگی خود کارگردان نیز هست، سه سال پیش ممکن نبود. او این فیلم را به محمد خاتمی، رئیس جمهور اصلاح طلب ایران که در سال ۱۹۹۷ برگزیده شد، تقدیم کرده است.

در صحنه آغازین، شخصیت اصلی که نقش آن توسط خود کارگردان ایفا می شود، با اشاره به داستان ترسناک مرگ و تشییع جنازه شخص خود، این گونه اظهار نظر می کند: «هنگامی که فیلمسازی دیگر فیلمی نمی سازد یا نویسنده ای دیگر نمی نویسد، مرگ وی فرا رسیده.» فرمان آرا که پس از انقلاب دست به تبعید خودخواسته زد و در کانادا

* از مجله FINANCIAL TIMES، آوریل ۲۰۰۰.

ساکن شد، از این‌که متن فیلمنامه‌اش سانسور نشده به دست او رسیده، اظهار خشنودی می‌کند. آخرین فیلمی که در ایران در اواخر دهه ۱۹۷۰ ساخت، هم توسط رژیم شاه و هم توسط روحانیونی که شاه را از سلطنت ساقط کرده‌اند، مورد تحریم قرار گرفت.

در صحنه‌ای از فیلم *بوی کافور*، *عطر یاس* در تهران، هنگامی که فیلم بخشی از سخنرانی خاتمی را، که خود یک روحانی است، خطاب به دانشجویان در دفاع از آزادی و علیه سرکوب مذهبی نشان داد، تماشاگران بی‌اختیار شروع به کف زدن و ابراز احساسات کردند.









بخش سوم



گفت و گو با بهمن فرمان آرا

۱۴ ساعت گفت‌وگوی من با بهمن فرمان‌آرا از ۷ اردیبهشت ۷۹ آغاز شد. جمعاً هشت نشست برای گفت‌وگو داشتیم که بیشتر بین ساعت ۱۱ صبح تا ۱ یا ۲ بعدازظهر انجام می‌شد. فرمان‌آرا پرمشغله است و رفت‌وآمدهای مکرر من به اصفهان و تهران میان نشست‌ها فاصله می‌انداخت. به جز یکی از گفت‌وگوها که در خانه فرمان‌آرا بود، بقیه در دفتر کار او انجام شد. این هشت نشست، بر روی هم، سه ماهی به درازا کشید.

جا دارد این‌جا از خانم سلطانی منشی کاردان فرمان‌آرا، نیز یاد کنم که در مدت گفت‌وگوها سعی داشت هیچ تلفنی را وصل نکند و خلوت ما مهیا باشد. در یکی از گفت‌وگوها خانم سلطانی حضور نداشت، نود دقیقه گفت‌وگوی ما، با حداقل ۱۰ بار تماس تلفنی، تکه‌تکه شد. فرمان‌آرا حضوری دلنشین دارد. کمتر آدم چاقی را دیده‌ام که اخمو و بداخلاق باشد؛ بنابراین، گفت‌وگوی ما برای من حداقل بسیار دلپذیر بود.

صحبت‌های ما معمولاً با بیماری هوشنگ گلشیری آغاز می‌شد که در

بیمارستان بود. همیشه بخشی از اوقات مصاحبه مربوط به آخرین اخبار پزشکی و روند بهبودی هوشنگ بود. پس از مرگ هوشنگ، به دلیل وضع روحی هر دو نفر ما، چند هفته‌ای بین گفت‌وگوها وقفه افتاد؛ چون در نشست‌های ما، بی آن‌که ما بخواهیم، او حاضر بود.

در اتاق کار فرمان‌آرا آرامش خاصی وجود داشت. پوستره‌های سه فیلم شازده احتجاب، سایه‌های بلند باد و بوی کافور عطر یاس به همراه عکس هوشنگ گلشیری که در آن شعری از شاملو نوشته شده و درکنجی دیگر عکس‌های خانوادگی به چشم می‌خورد.

اتاق کار او بسیار ساده بود. از مظاهر نوکیسگی اتاق‌های بعضی مدیرعامل‌ها - که معمولاً برای ابراز هویت استفاده می‌شود - خبری نبود. گاهی نمونه‌های مختلف پارچه در اتاق به چشم می‌آمد و این نشانه‌ای بود از این‌که در اتاق کار یک مدیر کارخانه نساجی نیز هستم. روبه‌روی ما معمولاً فنجان‌های چای بود.

در این گفت‌وگو سعی بر این بود که بیشتر درباره سه فیلم یاد شده صحبت کنیم. بخشی از زندگی فرمان‌آرا که توانسته فیلمسازی کند و یا هنگامی که او در فواصل فیلم‌ها به تهیه‌کنندگی می‌پرداخته در لابه‌لای صحبت‌ها، بسته و گریخته، مطرح شده است.

فرمان‌آرا راحت و با صداقت گفت‌وگو می‌کرد. در پاسخ پرسش‌هایم هیچ‌گونه ابهامی باقی نمی‌گذاشت. رُک و صریح و با مهربانی پاسخ می‌داد و هر بار که به دلیلی درباره سکانس بسیار زیبای فیلم بوی کافور، عطر یاس، یعنی گفت‌وگوی بهمن فرجامی با مادرش، صحبت می‌کردیم چشم‌هایش پر از اشک می‌شد... این سکانس فصلی به یاد ماندنی برای من است. علاقه فرمان‌آرا به مادرش، شخصیت او و شخصیت پرسوناژهای فیلم‌هایش، او را دلپذیرتر و گفت‌وگوهای ما را صمیمانه‌تر می‌کند. هرچند مرگ هوشنگ او را شکننده و بسیار اندوهگین کرده بود. سی‌ام مرداد ۷۹ آخرین گفت‌وگوی ما انجام شد. در این فاصله فیلم

۱۹۰ بوی کافور، عطر یاس

بوی کافور، عطر یاس در چندین جشنواره جهانی پذیرفته شده و او از این موفقیت‌ها خشنود بود.

امیدوارم توانسته باشم از همه دریچه‌ها و منظرها با فرمان‌آرای کارگردان گفت‌وگو کرده باشم.

ز. ق

زاون: آقای فرمان‌آرا من اکثر کارگردان‌های ایرانی را می‌دانم چطوری سینما را شروع کردند. از شما چیزی نمی‌دانم. نه آن‌که فقط من نمی‌دانم، هیچ‌کس نمی‌داند. مثلاً خود من اولین بار که با شما آشنا شدم در یک برنامه تلویزیونی در مورد سینما بود که زیاد هم از آن برنامه چیزی یادم نیست. ولی می‌دانم که برنامه سیاه-سفید بود؛ سال ۴۷-۴۸ باید باشد. فرمان‌آرا: بله، من از سال ۴۷ وارد تلویزیون شدم. برای سه سال تقریباً هر هفته برنامه «فانوس خیال» را، که راجع به نقد و بررسی سینمای روز بود، اجرا می‌کردم. ولی سابقه کاری من در سینما مثل تمام آدم‌های هم نسل خودم است. در زمان بچگی ما، رادیو که از ساعت ۷ تا ۱۰ شب بود، تلویزیون هم که وجود نداشت، دو چیز مسئله ما بود. یکی کتاب بود و دیگری سینما، که در بچگی هفته‌ای یکبار ما را به سینما می‌بردند. بعدش که خودمان دبیرستان رفتیم می‌توانستیم قاچاقی دو دفعه هم بیشتر در هفته برویم سینما. فیلم جفتی جمع کردن، عکس هنرپیشه جمع کردن،... من از تاریخی که یادم می‌آید و خاطره دارم همیشه سینما برای من یک چیز جدا در زندگی‌ام بوده. مثل خیلی از هنرها این توی دنیا یک چیز

متداول است. من پسر دوم خانواده هستم و معمولاً ولیعهد‌ها [فرزندان اول] هیچ وقت فکر این نوع کارها را نمی‌کنند. در حالی که هنرمند‌ها اکثراً پسر دوم هستند. من از اول تخیلم، فکرم، همه راجع به سینما بود. دوازده سالم بود که اولین نمایشنامه‌ام را نوشتم. نمایشنامه‌ها را خودم اجرا می‌کردم، توی برنامه تئاتر رادیویی مدرسه. بالأخره در ۱۶ سالگی پدرم قبول کرد که من بروم خارج، رشته سینما و کارگردانی بخوانم.

موقعی که رفتم انگلستان، سال ۱۹۵۸، متوجه شدم که در آنجا اصلاً مدرسه سینمایی وجود ندارد. به ناچار به مدرسه هنرپیشگی رفتم، یعنی به London Academy of Music and Dramatic Arts؛ چون مدرسه سینمایی انگلستان سال ۶۲ دایر شد. پدرم بعد از یک سال و خرده‌ای، موقعی که آمد آنجا، دید من دارم به جای کارگردانی، هنرپیشگی می‌خوانم، گفت ما هنرپیشگی را دیگر قبول نداشتیم. چون آن موقع‌ها پدرم خیلی هم مدرن بود که اجازه داد من بروم سینما بخوانم. همه می‌خواستند بچه‌هایشان مهندس و دکتر و این جور چیزها باشند. این بود که پدرم مرا در ظرف ده روزی که در انگلستان بود، فرستاد لوس آنجلس به دانشگاه کالیفرنای جنوبی. فقط به خاطر این که آنجا یک فامیل داشتیم. پسرخاله مادرم که داشت آنجا دکتر می‌گرفت و گفتند مدرسه سینمایی هم دارد. بعداً که رفتم آنجا فهمیدم که مهم‌ترین مدرسه سینمایی امریکا USC است. این بود که من رفتم آنجا و در رشته کارگردانی سینما لیسانس گرفتم. درس‌های فوق لیسانس را هم خواندم، فقط برای این که به عنوان دانشجو می‌توانستم آنجا بمانم؛ چون نمی‌خواستم برگردم. بعد مادرم آمد و گفت که برگرد و برگشتم و ماجرا همین طور ادامه پیدا کرد و کارمند تلویزیون شدم و...

زاون: شما در سال ۶۶ میلادی برگشتید. آن وقت آن درس‌هایی که در انگلستان گذرانده بودید در مورد بازیگری...

فرمان‌آرا: هیچ‌یک مورد قبول آن‌ها نبود. فرض کنید آکادمی

هنرپیشگی به شما تکلم یاد می‌دهد، فرم راه رفتن و یا مثلاً بدنسازی و این جور کارها که اگر شما می‌خواستید بروید رشته تئاتر، یک تعدادی از این‌ها را ممکن بود در تئاتر بپذیرند. اما در سینما چون سیستم فرق می‌کرد قبول نمی‌کردند. من هم در ایران کلاس یازده را تمام کرده بودم که رفتم انگلستان. و موقعی که خواستم بروم در امریکا به دانشگاه، واحدهای سال اول دانشگاه من را درواقع برداشتند بابت واحدهای سال دوازدهم دبیرستانی که بتوانم ادامه بدهم.

زاون: شما در تهران متولد شدید و در تهران هم زندگی می‌کردید؟
فرمان‌آرا: بله. پدر و مادرم اصفهانی هستند. ولی غیر از برادر بزرگم که از من ۲ سال بزرگ‌تر است، ما همه در تهران متولد شدیم. همیشه هم تهران زندگی کردیم.

زاون: یادتان هست آن موقع‌ها چه فیلم‌هایی را بیشتر دوست می‌داشتید، آن فیلم‌هایی را که ملکه ذهنتان بود و هست...؟

فرمان‌آرا: فیلم‌هایی که همیشه تو ذهن من هست، یکی شرق بهشت و دیگری در بارانداز است کار الیا کازان است. سینما سعدی یکی دو تا فیلم‌های کوبایاشی را نشان داد؛ چون سینما سعدی فیلم‌های به اصطلاح آسیایی هم نشان می‌داد. البته وقتی که سینما بود. این سینما قبلاً تئاتر بود. بعداً که سوخت و دو مرتبه ساختند سینما شد. آن‌جا جزو جاهایی بود که هم فیلم‌های ایتالیایی را نمایش می‌داد و هم فیلم‌های کوبایاشی و یا اورسن ولز را. آن فیلم‌ها را هم آن‌جا توی این سینما نشان دادند. من بر باد رفته را هیچ وقت از یاد نمی‌برم، High noon فرد زینمان هیچ وقت از یادم نمی‌رود. یک چیز رمانتیکی توی این فیلم‌ها بود. چون اکثراً فیلم‌هایی که ما می‌دیدیم، امریکایی بود. فیلم هندی و عربی و این‌ها بعداً آمد که ما اصلاً آن‌ها را نمی‌رفتیم. ولی سینمایی که ما باهاش از بچگی آشنا شدیم سینمای امریکا بود. توی خانه ما هم هیچ‌کسی برایش مهم نبود چه فیلمی برود. بیشتر ساندویچ خوردن و بیرون رفتن از خانه مطرح بود. چون من

علاقه‌مند بودم، از موقعی که یادم می‌آید، همیشه من انتخاب می‌کردم که چه فیلمی ببینیم. بعد سینما رکس بود و سینما ایران و سینما متروپل. ولی اولین فیلم ایرانی که من یادم می‌آید دیدم جنوب شهر بود. اون موقع دبیرستان می‌رفتم. غفاری تازه آمده بود و بعد هم این فیلم را ساخته بود، سینما متروپل نشان می‌داد، کنار فیلم‌هایی مثل مادر و طلسم شکسته و آن چیزهایی که پارس فیلم درست می‌کرد (که معمولاً هم ما آن‌ها را نمی‌دیدیم). برای اولین بار رفتیم فیلم به اصطلاح ایرانی متفاوت و روشنفکرانه. فیلم جنوب شهر را می‌گویم.

زاون: از کجا اطلاع پیدا کردید که فرضاً در آن زمان این فیلم متفاوت است؟ منظورم این است که آیا غفاری را از طریق مطبوعات می‌شناختید؟ فرمان‌آرا: همه ما ستاره سینما می‌خواندیم. من ۱۶ سالم بود که رفتم خارج. مدتی که انگلیس بودم، خبرنگار ستاره سینما بودم. گزارش‌هایش هست. اولین فیلم برگمن را من آن‌جا دیدم و اولین مقاله راجع به برگمن را من ترجمه کردم برای ستاره سینما، پرویز نوری آن موقع سردبیر بود. شاید تفاوت سنی آن‌چنانی هم با ما نداشت ولی سردبیر ستاره سینما بود. من از لندن مقاله می‌فرستادم. هژیر داریوش از پاریس، کامران شیردل از ایتالیا و دیگران، یعنی بچه‌های نسلی که همه با همدیگر در آن زمان بزرگ شدیم. ستاره سینما آن موقع‌ها، تنها مجله معتبر بود. مجله‌هایی مثل هالیوود هم در آمدند، ولی نه یا ده شماره بیشتر در نیامد. تداوم نداشتند. ستاره سینما تنها مجله‌ای بود که تداوم داشت. آن موقع‌ها، ما یک مجله را داشتیم و یک فیلم‌خانه، موقعی که غفاری و دوستانش راه انداختند، که همیشه قبل از نمایش هر فیلمی ابتدا آن یک صحبتی راجع به آن فیلم می‌شد. ما شاید هیچ‌کدام شخصاً همدیگر را نمی‌شناختیم ولی همه بچه‌های هم‌نسل بودیم. مثل: جمشید ارجمند، پرویز دویسی و دیگران که همه آن‌جا بودیم. آن‌جا جزو جاهایی بود که فیلم‌هایی که تو سینمای ایران به‌طور متداول نمی‌دیدیم آن‌جا می‌توانستیم ببینیم.

اطلاعاتی که ما به دست می‌آوردیم، درواقع از این جاها بود. زاون: پس در ستاره سینمای آن سال‌ها هم مطالب شما را می‌توانیم پیدا کنیم.

فرمان‌آرا: بله. من اتفاقاً کپی این‌ها را داشتم، تا بعد از انقلاب که دفترچه‌ای را که همه این چیزها تویش بود، زنم به خاطر این‌که عکس هنرپیشه‌ها هم بود، همه‌شان را انداخت دور. اما مطالبی که در ستاره سینما نوشتم هست. تاریخ‌هایش حدود سال‌های ۱۳۳۷ و ۳۸ و حوالی ۳۹ است، اگر نگاه بکنید هست.

زاون: آقای فرمان‌آرا، در همان زمانی که خودتان اشاره کردید که نمایشنامه‌رادیویی اجرا می‌کردید، و حتماً هم خودتان می‌نوشتید، به این عنوان که می‌خواهید کار سینما را شروع کنید، هیچ‌وقت به فکر نوشتن سناریو، حالا در حد همان دبیرستانی، افتادید؟

فرمان‌آرا: نه، برای این‌که اصلاً نمی‌دانستم چطوری می‌شود این کار را تو ایران انجام داد. نه مدرسه‌ای برایش بود، نه آن آدم‌هایی که در آن زمان در سینمای ایران بودند آدم‌هایی بودند که پدر و مادر ما، آن موقع‌ها بگذارند ما برویم و با آن‌ها کار بکنیم. هر چیزی که ما یاد می‌گرفتیم، درواقع از طریق کتاب خواندن بود و آن تخیلی که داشتیم. مثلاً، موقعی که از ایران می‌رفتم در ۱۶ سالگی، حدود ۷۰۰ تا کتاب داشتم. چون از یک تاریخی، فامیل من فهمیدند که برای عیدی، تولد یا هرچی می‌خواستند به من هدیه بدهند، اگر به من کتاب بدهند، من خوشحال‌تر می‌شوم یا خودم اگر پول توجیبی داشتم می‌رفتم کتاب می‌خریدم. ما داستان‌های همینگوی را خوانده بودیم. فالکنر خوانده بودیم. چون آن موقع که این‌ها ترجمه می‌شد، دریچه‌ما بود به دنیای بیرون. حجازی مثلاً آن موقع می‌خواندیم، هدایت می‌خواندیم، مستعان مثلاً. من دیوانه مستعان بودم، موقعی که تهران مصور پاورقی می‌نوشت. تهران مصور را تازه ما هم نمی‌خریدیم. همسایه‌مان می‌خرید. بعد از این‌که می‌خواندند می‌دادند به

ما که من می خواندم. به خصوص این پاورقی ها را که خودش یک هنر است، مثل فیلم های سریالی که قبل از فیلم های اصلی نشان می دادند و شما هفته بعد هم می خواستید دنباله آن را ببینید. ما همه این کارها را می کردیم، چون واقعاً چیز دیگری نبود. مثلاً رادیو. من تنها خاطره ای که از رادیو دارم برنامه هوشنگ مستوفی بود که معمولاً بعد از سخنرانی آقای راشد اجرا می شد. سخنرانی راشد هم وقت خاصی نداشت. یعنی نیم ساعته نبود، مثلاً یک دفعه هم می شد چهل دقیقه. چون برنامه ها آن قدرها فشرده نبود که حتماً سر ساعت تمام بشود. اصل برنامه رادیو بعد از سه ساعت تمام می شد. خلاصه یادم هست که من همیشه به راشد گوش می کردم، چون بعدش هوشنگ مستوفی می آمد. اولین بار راجع به گی دومپاسان و نویسندگان دیگر در آن برنامه ها یک چیزهایی شنیدم. و برنامه هایی مانند مجموعه های اشتیاق، زندگی تخیلی ما را این ها تشکیل می دادند. بعد موقعی که می رفتیم سینما، می دیدیم که مثلاً شرق بهشت اشتاین بک را که خوانده بودیم، حالا فیلم سینمایش چطوری شده و کارگردان با این رمان چکار کرده. یا تصویرهایی که ما مثلاً از نقش اول داشتیم. که مثلاً آیا این هنرپیشه که انتخاب کرده به این شخصیت می خورد یا نه؟ ولی از نظر احساسی، یکی تاثیرهای سعدی بود که خیلی روی من اثر گذاشت. هر سه ماه برنامه تازه می گذاشتند و مرا به خاطر علاقه ام می بردند. مثلاً یک تاثیری بود به نام موتسرا مال لیلیان هلمن. یک افسر ونزوئلایی تبار فرانسوی خیانت کرده بود و رهبر شورشی ها را فراری داده بود. افسر فرانسوی فرمان می دهد هفت نفر را از خیابان جمع می کنند، می آورند و می گوید شما یک ساعت وقت دارید از این خائن اقرار بگیرید وگرنه یکی یکی همه تان را تیرباران می کنم. خانم توران مهرزاد، یادم هست موقعی که وارد صحنه شد، چون دو تا بچه اش را گذاشته بود تو اتاق و درش را بسته بود برود خرید و حالا گرفته بودندش، مرتب گریه می کرد. به عنوان آخرین نفر گفتند او را اعدام می کنند. موقعی که خانم

مهرزاد را توی نمایش می‌بردند که اعدام کنند، من بلند شدم و فریاد زدم و زدم تو سرم و غش کردم و بیهوش شدم. پدرم بعد از آن، دیگر مرا به تئاتر سعدی نبرد. چند تا نمایشنامه هم بود مثل شئل قرمز که ۲۸ مرداد شد و آن تئاتر را سوزاندند و من آن‌ها را ندیدم. ولی بادیزن خانم ویندرمیر و نمی‌دانم پرندگان موریس مترلینگ تمام این‌ها را من آن‌جا دیدم. گاهی هم جامعه بارید بود. گاهی هم تئاتر پارس بود. مثلاً دختر گل فروش که خانم شهلا بازی می‌کرد، آن‌جاها هم می‌رفتیم. ولی تئاترمان درواقع همین تئاتر سعدی بود که پدرم من را می‌برد. اصفهان هم اگر می‌رفتیم مثل زیارت، تئاتر ارحام صدر را هم حتماً باید می‌رفتیم. خلاصه، مجموعه این‌ها را که نگاه می‌کنم می‌بینم آن زمان‌ها ما خودمان باید دنبال این تخیلات می‌رفتیم. سناریونویسی را درواقع بعداً و به صورت اکتسابی یاد گرفتیم. یعنی این‌که چیزی که می‌نویسم و می‌خواهم به فیلم تبدیلش کنم، چه کار باید بکنم و چه جوری باید به سراغش بروم. الان در این سنی که دارم شاید زمین تا آسمان فرق بکند با آن تصویری که قبلاً داشتم.

زاون: آقای فرمان‌آرا نکته‌ای در صحبت شما هست که برایم جالب بود و می‌خواهم از شما بپرسم در حالی که وضعیت مالی و زندگی شما باید خیلی خوب بوده باشد، چرا تهران مصور را نمی‌خریدید؟ فرمان‌آرا: اولاً، وضعیت اقتصادی خانواده ما در آن زمان بسیار معمولی بود. خانه ما خیابان گرگان بود. همسایه‌ای هم که داشتیم دوست قدیمی پدرم بود که آن‌جا زندگی می‌کردند. پدرم اصولاً دوست نداشت و به چیز خواندن معتقد نبود. بنابراین، مجله و این‌طور چیزها را اصلاً نمی‌خرید.

زاون: یعنی فکر می‌کرد این‌ها شما را از درس خواندن...

فرمان‌آرا: نه، اصلاً ضد چیز خواندن من بود. من درس را می‌خواندم. همیشه درس خوب بود. پدرم می‌خواست من ورزش بکنم. چون خودش ورزشکار بود، علاقه‌مند به ورزش بود. دائم می‌آمد به اتاق من

می‌گفت تو بالأخره کور می‌شی. بس که هر دفعه می‌آمد می‌دید من نشسته‌ام دارم چیزی می‌خوانم. بنابراین برای خرید این چیزها اصلاً موافق نبود. افراد همسایه ما، دوستان پدرم بودند و می‌دانستند که من چقدر عاشق این چیزها هستم. تهران مصور را من از آن‌ها می‌گرفتم با یکی دو روز فاصله می‌خواندم. دلیلش این بود، و الا پدرم می‌توانست روزنامه بخرد.

زاون: پدر شما در بازار کار می‌کرد؟

فرمان‌آرا: پدرم از موقعی که دیپلمش را در اصفهان گرفت تا موقعی که نهایتاً به بازار و تجارت پارچه و این جور کارها پردا زد، تقریباً هر کاری کرده بود. مثلاً شش ماه در خرم‌آباد مقاطعه‌کاری کرد. شش ماه در بیابان‌های خرم‌آباد بود. بعد از آن مثلاً مدتی یک کار دیگر انجام داد. رفتنش در کار پارچه تقریباً تدریجی بود. شروع کارش هم این‌طور بود که درواقع منشی حاج میرزا عبدالله مقدم بود. حاج میرزا عبدالله مقدم هم در کار پارچه بود و کارخانه پارچه‌بافی داشت. خوب، پدرم آن‌قدر ترقی کرد که بعداً شریک حاج میرزا عبدالله مقدم شد. ولی آن موقع هم که مسئول سندیکای صنایع نساجی بود، همیشه در صحبت‌هایش می‌گفت من افتخار می‌کنم که زمانی منشی حاج میرزا عبدالله مقدم بودم. با هم از روسیه پارچه‌وارد می‌کردند و در بازار می‌فروختند. بعد حاج میرزا عبدالله آن کارخانه را درست کرد. کارخانه پيله را که پدرم در سال ۴۳ تأسیس کرد، با یک چاپ دستی، در کیلومتر ۱۰ جاده ساوه که بیابان برهوت بود. زاون: آن وقت‌ها هیچ نوع تفکر سیاسی خاصی توی خانواده شما حاکم نبود؟

فرمان‌آرا: پدر من، یک زمانی که من الان تاریخ دقیقش را هم نمی‌دانم، یک روزنامه داشت. روزنامه‌ای به نام مهر ملت دوستش آقای انواری، در اصفهان روزنامه پرخاش را داشت. دایی من، سیدعلی بشارت، روزنامه صدای وطن را داشت.

زاون: در اصفهان!

فرمان‌آرا: نه، در تهران. خوب، مثلاً پدرم با مصدق عکس دارد. تفکرات سیاسی، یک مقدارش از طریق آن روزنامه‌ها بود. منتها پدر من خیلی زود فهمید که در بازار، به کسی که در کار سیاست هست، به عنوان تاجر، اعتماد نمی‌کنند. چون می‌گویند او بعضی ارتباطاتی دارد که می‌تواند به ما زور بگوید. و موقعی که روزنامه مهر ملت توقیف شد دیگر هیچ وقت نرفت دنبالش که از توقیف در بیاورد. اما هیچ وقت مکالماتی را به یاد نمی‌آورم که بخواهد از کسی، این طرفی یا آن طرفی، طرفداری کند و نهایتاً یک عقیده، که مثلاً چپی باشد یا راستی باشد، در منزل ما حاکم نبود. عکس هیچ کسی، هیچ وقت، در خانه ما به دیوار زده نشد. البته داشتم پسرعمه‌هایی که جزو حزب توده بودند. اما من چیزی که از کار سیاسی پدرم یاد می‌آید، دقیقاً همین روزنامه مهر ملت و عکس در منزل پیشوا، با دکتر مصدق بود.

زاون: آقای فرمان‌آرا، درباره مونتسرا می‌گفتید. در مونتسرا «لرتا» بازی نمی‌کرد، در آن اجرا که شما دیدید؟

فرمان‌آرا: نه، فکر نمی‌کنم. دقیق نمی‌دانم. جعفری را می‌دانم، یادم هست آقای خاشع نقش فرمانده فرانسوی را بازی می‌کرد که دستور می‌دهد آن‌ها را دستگیر کنند. جعفری، آن سرباز فرانسوی و نزوئلایی الاصل است که خیانت کرده. خانم توران مهرزاد را یادم می‌آید، جزء آن کسانی است که آوردند توی صحنه. «لرتا» را من در نمایشنامه چراغ‌گاز یادم می‌آید. تو نمایشنامه چراغ‌گاز بود. آقای شباوین هم بود. خانم ایرن نقش کلفت خانه را بازی می‌کرد. لرتا را من فقط در آن نمایشنامه یادم می‌آید. چرا، در بادبزن خانم ویندرمیر هم هست.

زاون: خوب، برگردیم به ادامه صحبت‌هایمان. زمانی که امریکا بودید، هیچ‌کار فیلم‌سازی نکردید معمولاً برای پایان‌نامه الزامی است، مثلاً ساختن یک فیلم، شما فیلمی نساخته‌اید؟

فرمان آرا: ما باید دو تا فیلم می ساختیم. با سیصد فیت راحت یک فیلمی می شد ساخت که نسبتاً خیلی کم بود؛ ولی آن ها بیشتر دنبال آن انضباط بودند: سر زمان تحویل دادن و از این حرف ها. یک فیلم بلندتر، مثلاً بیست و چند دقیقه ای، بود که آن را من براساس یکی از نمایشنامه های تنسی ویلیامز ساختم. یک نمایشنامه ای دارد به نام «خانم کرم لاکسبر» که نقش اول خانمی است. من آن فیلم را با بازیگرهای دانشجو، آن هم آن موقع، ساختم.

آن فیلم کوتاه اولیه را راجع به راگبی ساختم. این یکی را روی سبک تاثیری...

زاون: آن موقع، شما در امریکا، مثلاً فیلم های اروپایی مثل کارهای فرانسوا تروفو، شابرول، گدار و کسانی که با کایه دو سینما کار می کردند را می دیدید؟

فرمان آرا: یک سینما بود که فقط فیلم های ژاپنی نشان می داد. آن موقع آن ها در امریکا برای خودشان پخش نداشتند. آمده بودند یک سینمایی را اجاره کرده بودند در خیابان وسترن که من فیلم های کوبایاشی، اوزو و کوروساوا را در آن سینما، با زیرنویس دیدم. یک سینمای دیگر هم بود سر سن ست و وسترن به نام سینمای وسترن. اصلاً اسمش وسترن بود. این سینما فیلم های آلن رنه، آنتونیونی، تروفو و دیگران را نشان می داد. ماهی یک بار هم این سینما ۲۴ ساعته فیلم نشان می داد. برای ۲۴ ساعت شما یک بلیط می خریدید به پنج دلار، و ۲۴ ساعت تو این سینما می توانستید بمانید و فیلم تماشا کنید. من فیلم های اول اندی وار هول را، فیلم خواب که هشت ساعت یکی می خوابید، در این سینما دیدم. هی می رفتیم توی سالن انتظار، مثلاً نیم ساعت دیگر برمی گشتیم باز می دیدیم یارو خواب است باز می رفتیم و برمی گشتیم. هر کس هم ۵ دلار می داد، فیلم خودش را هم نشان می دادند. چون هم آپارات ۱۶ داشت، هم ۳۵، اگر مثلاً فیلمی هم به ۱۶ میلیمتری ساخته بودیم، آن سینما در آن

گفت‌وگو با بهمن فرمان‌آرا ۲۰۱

۲۴ ساعت آن را هم نشان می‌دادند. ما هم تنها کاری که می‌کردیم در این سینما، چهارتا شش نفر دوست‌هایی که دانشجوی دانشکده سینما بودیم، باهم می‌رفتیم. اکثراً هم یک بالش با خودمان می‌بردیم؛ چون عملاً ۲۴ ساعت نمی‌توانستیم بیدار بمانیم، و خوب فیلم اندی وارهول را هم که یک صحنه است که فقط ساختمان است آن را هم باز من در آن سینما دیدم. ولی سینماهای دیگری بودند که اصولاً کارهای اوزو و فیلم‌سازان نظیر او و فیلم‌های فرهنگی نشان می‌دادند و مشتری‌هایشان هم ماها بودیم. هم تعداد این‌گونه فیلم‌ها به نسبت فیلم‌های امریکایی کم بود هم تعداد سینماهایی که این فیلم‌ها را نشان می‌دادند. مثلاً «موزیک هال» که در «ویلچیر بولوار» است، آن زمانی که ما دانشجو بودیم موزیک هال بود و همان موقع هم فیلم‌های فرهنگی نشان می‌داد. «سینما پارادیزو» را هم آن‌جا نشان می‌داد. ولی خوب سینماهای دیگر هم آن موقع و همین الان در لوس آنجلس هست که فیلم فرهنگی نشان می‌دهند. چون مردم بیشتر راغب شده‌اند که مثلاً این فیلم‌ها را ببینند ولی در مجموع آن موقع، و همین الان هم، درصد درآمد فیلم خارجی در بازار امریکا، یک درصد از بازار فیلم را تشکیل می‌دهد.

زاون: الان هم همین‌طور است؟

فرمان‌آرا: الان هم همین‌طور است. متنها یک درصد بازار ۶ میلیارد دلاری است. بنابراین، یک درصدش هم مبلغ قابل ملاحظه‌ای است. البته بین این‌ها، سینما پارادیزو خیلی می‌فروشد: فیلم‌های پدر و آلمودوار خیلی می‌فروشد و...

زاون: آن زمانی که شما داشتید تحصیلاتتان را تمام می‌کردید، باید زمانی باشد که سری فیلم‌های جیمزباند شروع شده بود یا آرتور پن خیلی مطرح بود.

فرمان‌آرا: بله، جیمزباند. دکتر نو فیلم موفقی نبود من هم ندیدم. فیلم دومی که ساختند از روسیه با عشق بود. این دو فیلم را با یک بلیط و با

همدیگر نشان می‌دادند برای همین، موقعی که رفتم این یکی را بینم، هر دو را با همدیگر دیدم. آن موقع، درواقع فیلمسازهای زمان ما، یعنی موقعی که ما دانشجوی بودیم، این آدم‌ها بودند. در امریکا مثلاً هاکسل وکسلر به ما در دانشگاه فیلمبرداری یاد می‌داد. بعداً خودش هم فیلمبردار شد و هم فیلمساز. فرد زینمان یکی دو جلسه سرکلاس ما آمده بود. جرج استیونس آن موقع خیلی برو و بیا داشت.

زاون: نیکلاس ری؟

فرمان‌آرا: نیکلاس ری و بعضی دیگر به خاطر آن‌که ما در لوس‌آنجلس بودیم و نزدیک به هالیوود بعضی وقت‌ها می‌آمدند سر کلاس‌های ما. آرتور نایت که کتاب معروفش را راجع به تاریخ سینما نوشته بود، معلم نقد فیلم ما بود.

زاون: خود آرتور نایت؟

فرمان‌آرا: بله، خود آرتور نایت. بعد آدم‌هایی مثل اتوپرمینگر، فرد زینمان، استنلی کریمر، جان فرانکی‌هایمر که آن موقع تازه کاندیدای منچوری را ساخته بود. هفته‌ای یک‌بار فیلم داشتیم. فیلم را نشان می‌دادند، کارگردانانی هم می‌آمدند، برای این‌که راجع به فیلمشان صحبت کنند.

زاون: آن موقع که شما داشتید امریکا را ترک می‌کردید چه فیلم‌هایی فیلم‌های آوانگارد بود؟

فرمان‌آرا: منظور شما فیلم‌های امریکایی که آوانگارد بودند است؟
زاون: بله، منظورم در حقیقت بیشتر ذهنیت شماست نه از نظر تاریخ سینما. یعنی شما با چه کارگردان‌های تازه مطرح شده‌ای درگیر می‌شدید. مثلاً فورد و دیگران که رفته بودند؟

فرمان‌آرا: آن‌ها رفته بودند. کسانی که آن‌جا در آن زمان قدرت داشتند، آرتورپن بود یا جان فرانکی‌هایمر خیلی در آن زمان مطرح بود. دنیس ساندرز هم بود.

زاون: باگدانویچ آغاز به کار کرده بود؟

فرمان‌آرا: باگدانویچ یک کمی بعدتر بود. من سال ۱۹۶۶ از آن‌جا آمدم.

آن موقع او منتقد فیلم بود. آن موقع، فیلمسازان قدیمی هنوز داشتند کار می‌کردند. یک عده جوان از درون تلویزیون امریکا آمده بودند، مثل فرانکی هایمر که کارگردانی را در «تلویزیون زنده»، یاد گرفته بود. یک چیزی که شاید جالب باشد این است که من با این‌که در سینمای امریکا درس خوانده بودم اما از سینمای امریکا فقط انضباطش را یاد گرفته بودم و چیزی که برای من دلپذیرتر بود فیلم‌های فرانسوا تروفو بود. یعنی یک نوع نگاه کردن به سینما که با آن چیزی که هالیوود به اصطلاح علاقه‌مند بود تفاوت داشت. دانشگاه ما چون مستقیماً به هالیوود وصل بود از نظر بودجه گرفتن، فیلم گرفتن مشکلی نداشتیم، چون فیلم‌های موجود در آرشیو آن‌ها زیاد بود؛ ولی ما یک کلوپ سینمایی در دانشگاه داشتیم که من فیلم‌هایش را انتخاب می‌کردم. مثلاً برای یک سال فیلم‌های لویی مال، را نشان می‌دادیم. شب‌های شنبه در سالن ۳۰۰ نفری دانشگاه با پرژکتور ۱۶ میلیمتری فیلم نشان می‌دادیم. من هم چون تمام دوران درس خواندنم در قسمت سمعی و بصری دانشگاه کار می‌کردم که نصف مخارج دانشگاهی مرا می‌دادند، دیگر خبرهٔ پرژکتور ۱۶ میلیمتری آرک یا ۳۵ میلیمتری شده بودم. در کلاس آرتورنایت یک ترم را گذراندم. خلاصه این‌که تا سه سال فیلم‌های «شب‌های نقد فیلم» را نشان می‌دادم. به خاطر این‌که به اصطلاح مسئول پروژکسیون کلاس بودم. این انضباط که همیشه توی کارهای سینمایی‌ام هست، در امریکا و دانشگاه U.S.C کسب کردم. مثلاً اگر سناریویی که شما باید توی کلاس سناریونویسی می‌نوشتید، چهار روز دیر می‌دادید، حتی اگر سناریوی همشهری کین هم بود به شما نمرهٔ F می‌دادند و شما را محروم می‌کردند. چون روزی یک درجه از شما کم می‌شد؛ مثلاً A می‌شد B، B می‌شد C

بعد D و بعد یک چیز دیگر. این سر موقع فیلم را تحویل دادن، انضباط داشتن در کار سینما، که امریکایی‌ها دارند، من از آن‌ها یاد گرفتم. ولی به خاطر همین کتاب‌هایی که قبلاً می‌خواندم و طرز فکری که داشتم، از نظر فیلمسازی اروپا بیشتر مطلوب من بود تا امریکا.

زاون: وقتی برگشتید ایران، چه شرایطی در سینمای ایران، از نظر کار کردن حاکم بود. اصلاً با چه نیتی برگشتید؟

فرمان‌آرا: خوب، معمولاً ما به خاطر خانواده برمی‌گردیم. مثلاً مادرم آمد آن‌جا و گفت درس خواندنت که تمام شده برای چه می‌خواهی بمانی و برگرد... من هم برگشتم. یک اداره فرهنگ بود که مدرک تحصیلات را باید می‌بردید آن‌جا برای این‌که ارزش‌گذاری می‌کردند. من که فقط تا کلاس یازده را خوانده بودم، روزی که لیسانسم را بردم آن‌جا، گفتند که این قبول نیست چون شما تحصیلات قطع شده و دیپلم نگرفته رفتید لیسانس گرفتید. من هم خوشحال شدم. چون فقط با مدرک لیسانس مشمول سربازی می‌شدم و بدون لیسانس معاف بودم. سه ماه بعد که رفتم مسئول آن‌جا گفتم: آقا تبریک، شما اولین کسی هستید که به عنوان لیسانس سینما قبولتان کردند، با این‌که دیپلم نگرفته بودید. و من مشمول سربازی شدم و رفتم سربازی. موقعی که سربازی می‌رفتم، سال ۴۶، زرین‌دست تازه آمده بود ایران و داشت هاشم‌خان را درست می‌کرد و خدا حافظ تهران را آقای ساموئل خاچیکیان درست می‌کرد و مسعود کیمیایی فیلم بیگانه یا را ساخته بود. چون محل خدمتم در تهران بود بعد از ظهرها برای «تهران ژورنال» که روزنامه انگلیسی‌زبان بود نقد فیلم می‌نوشتم. از همین طریق، موقعی که آقای ژان نگلسکو آمد ایران، که فیلم قهرمانان را برای مولن روژها بسازد، من رفتم با او مصاحبه کردم. وقتی که دید زبان انگلیسی‌ام خوب است گفت بیا سر فیلم و کار بکن و من و جلال مقدم با گروه دوم این فیلم کار کردیم. مسعود کیمیایی آن موقع کارمند شرکت مولن روژ بود، بهرام ری‌پور و هوشنگ شفتی دستیارهای ژان

گفت‌وگو با بهمن فرمان‌آرا ۲۰۵

نگلسکو شدند برای قسمتی که او کارگردانی می‌کرد. آشنایی با مسعود و دیگران از همان زمان است. من بهروز وثوقی را بار اول در جریان آن فیلم دیدم.

زاون: شما فرمودید دستیار فیلمبردارش بودید؟

فرمان‌آرا: نه، فرانکو پراسپری، کارگردان ایتالیایی بود که بعداً هم کار مستند در ایران کرد. صحنه‌های زدوخورد را او می‌گرفت. ژان نگلسکو با هنرپیشه‌ها کار می‌کرد. من و جلال مقدم با فرانکو کار می‌کردیم. سینمای ایران هم عین سابقش بود. یعنی هیچ فرقی واقعاً نکرده بود. من تقریباً دو بار نزدیک بود که با کوشان قرارداد ببندم ولی هر دفعه موقعی که صحبت این می‌شد او می‌گفت که دو چهره جدید هم در هر داستانی وارد بکنم من یک دفعه حساس می‌شدم که این کاری نیست که من می‌خواهم در سینما بکنم. بنابراین، نکردم. تلویزیون هم که کار می‌کردم، برایم دلیلی بود که من دیگر این فیلم‌ها را نسازم. چون برنامه تلویزیونی می‌ساختم، بعد دو تا فیلم مستند ساختم بعد هم در مدرسه عالی تلویزیون مسئول دروس بودم.

زاون: آقای فرمان‌آرا اولین کاری که شما در تلویزیون کردید ساختن فیلم‌های کوتاه بود یا برنامه تلویزیونی؟

فرمان‌آرا: اول برنامه تلویزیونی بود. هژیر داریوش رئیس گروهی بود به نام گروه شناسایی هنر، که خانم ایران درودی در آنجا راجع به نقاشی برنامه تهیه می‌کرد. خانم ژاله صبا در بخش موسیقی بود و آقای هوشنگ طاهری هم برنامه سینمایی‌اش را اجرا می‌کرد. دلیل رفت و آمد ایشان را البته یادم نیست. بعد از آقای هوشنگ طاهری، برنامه سینمایی فانوس خیال را من مسئول تهیه و اجرایش شدم که سه سال هم در آنجا کار کردم و بعد از آن فیلم‌های مستند ساختم. من شش سال کارمند تلویزیون بودم. زاون: شما در برنامه سینمایی تان هر هفته، یک فیلم را معرفی می‌کردید و...

فرمان‌آرا: بله. فیلمی که روی اکران بود، معرفی می‌کردیم. با نماینده‌های امریکایی کمپانی کلمبیا صحبت کرده بودم. آن موقع‌ها تازه مرسوم شده بود که فیلم پشت صحنه را هم می‌گرفتند، ۱۶ میلیمتری، من مقداری از آن‌ها را هنوز دارم. مقدار دیگرش را هم انداختم دور. برای من این فیلم‌ها را آوردند تا ببینیم مثلاً، پشت صحنه فیلم‌های امریکایی چگونه است و از چه وسایلی استفاده می‌کنند. مصاحبه‌ها را ترجمه می‌کردیم ولی درواقع برنامه اصلی این بود که فیلم‌ها را معرفی کنیم. حالا یا پرویز دواپی منتقد بود یا هوشنگ کاووسی یا کسان دیگر، فرق نمی‌کرد، یا خود فیلمساز.

زاون: یعنی فیلم همان فیلم‌ساز را نشان می‌دادید؟
فرمان‌آرا: نه، مصاحبه می‌کردیم.

زاون: فیلم‌های ایرانی؟

فرمان‌آرا: بله، مثلاً، من با امیر نادری برای *خدا حافظ رفیق* مصاحبه کردم و با آقای نصرت کریمی برای فیلم *محلل*.
زاون: این‌ها مربوط به چه سالی است؟
فرمان‌آرا: بین سال‌های ۴۷ است تا ۵۰.
زاون: شما فیلم‌های کوتاه‌تان را سال ۵۱ ساختید؟
فرمان‌آرا: بله. از سال ۵۱ به بعد.

زاون: یکی در مورد خاویار بود، و یکی در مورد...

فرمان‌آرا: درواقع یکی در مورد ماهیگیرانی است که ماهی خاویار صید می‌کنند. نوروز اسم ماهیگیر است. به همین دلیل، اسم فیلم را گذاشتیم *نوروز و خاویار*، که مجموعه‌ای است از مصاحبه با ماهی‌گیران، مسیری که برای صید ماهی طی می‌کنند، وضعیت درآمد و زندگی‌ای که در این کومه‌ها دارند و نیز مصاحبه‌ای با رئیس شیلات وقت، که می‌گوید ماهی‌گیران در سال مثلاً، هشت هزار تومان، ده هزار تومان درآمد دارند. بعد ماهیگیری می‌گوید که ۱۵۰۰ تومان یا ۱۶۰۰ تومان. چون خاویار

گفت‌وگو با بهمن فرمان‌آرا ۲۰۷

درجه یک را از آن‌ها کیلویی دوازده تومان می‌خریدند، و درجه دو کیلویی شش تومان، و درجه بعدی کیلویی مثلاً ۴ تومان بود. گوشتش را هم کیلویی چهار ریال می‌خریدند.

زاون: آن زمان، این فیلم چقدر طول کشید؟ با چه کسانی کار کردید؟
فرمان‌آرا: محمود نصیری فیلمبردارم بود. من دو فیلم مستند ساختم که محمود نصیری فیلمبردارم بود. ما حدوداً هفت روز، هشت روز در آشوراده بندر شاه بودیم، مصاحبه‌های شیلات را هم در تهران انجام دادیم. از طریق تلویزیون دو ماشین به ما دادند با وسیله و این جور چیزها. آشنایی من هم با عباس گنجوی از آن به بعد بود. او تمام فیلم‌های مرا مونتاژ می‌کرد، چون عباس کارمند تلویزیون بود. اما این فیلم، هرگز در زمان شاه نمایش داده نشد. یک‌بار نزدیک شب عید بود. چون اسم فیلم نوروز و خواریار بود، می‌خواستند به اشتباه آن را نشان بدهند. گفتند موضوع چی است؟ گفتیم: راجع به عید نیست، اسم ماهیگیر نوروز است. فیلم بعدی فیلمی بود به نام تهران نو و کهنه که باز محمود نصیری فیلمبردارش بود. این فیلم از دید یک راننده تاکسی بود. از این تاکسی نارنجی‌ها بود که صبح‌ها از جنوب شهر راه می‌افتاد. با آن شروع می‌کردیم و از طریق مسافرهایی که سوار این تاکسی می‌شدند - چون مسیر خاصی هم نداشتند - بقیه تهران را هم می‌دیدیم. جنوب شهر تهران را می‌دیدیم و صاحبقرانیه را هم می‌دیدیم. ولی همه‌اش از دیدگاه راننده تاکسی بود.

زاون: آن فیلم هم به نمایش در نیامد؟

فرمان‌آرا: نه، آن‌هم به خاطر این‌که محل‌هایی که نشان می‌دادیم، کنار خیابان آدم‌های معتاد خوابیده بودند، در کوچه پس‌کوچه‌ها، جایی یک بچه نزدیک زباله‌ها داشت گریه می‌کرد. جنوب شهر واقعاً وحشتناک بود، اصلاً ربطی به شمال تهران نداشت. امکاناتی که در شمال وجود داشت با جنوب قابل مقایسه نبود. جنوب شهر که می‌رفتید، یعنی رفته بودید

زیاله دانی تهران. بعد از آن، من از این کار سر خوردم. چون آن چیزهایی که من علاقه مند بودم درباره شان فیلم بسازم، معمولاً راحت از سانسور تلویزیون رد نمی شد. بعد هم دیگر درگیر درس دادن شدم و...
زاون: در دانشکده چه درس می دادید؟

فرمان آرا: در دانشکده، کارگردانی درس می دادم، سناریونویسی درس می دادم، نقد فیلم هم درس می دادم. اما نه در هر ترم. مسئول به اصطلاح پروژه های دانشجویی هم بودم که داشتند فارغ التحصیل می شدند. درواقع من رفتم آن جا، این کارها را کردم برای این که آقای قطبی اجازه بدهد که شازده / احتجاب را بسازم. هر کاری که به من پیشنهاد می کردند نمی کردم. این کار را که پیشنهاد کردند قبول کردم، برای این که رضایت قطبی را جلب بکنم.

زاون: آن زمان که من محصل بودم. از طریق محمد حقوقی یا گلشیری یا این و آن می شنیدم که فیلم شازده / احتجاب قرار است ساخته بشود؛ اما کسی در فرهنگ و هنر آن زمان هست که اجازه نمی دهد. و باز شنیده بودم که شما اصرار داشته اید که اگر قرار است فیلمی بسازید، این فیلم را می ساختید ولی بعد نمی دانم چطور شد که خانه قمرخانم را ساختید؟
فرمان آرا: داستانش جالب است. سناریوی فیلم شازده / احتجاب را اول به نام «آقا» داده بودیم.

زاون: آن زمان کتاب چاپ شده بود؟

فرمان آرا: کتاب چاپ شده بود. اما سناریو را اجازه ندادند. این ماجرا دو سال طول کشید ولی اجازه ندادند. من هم آن موقع هنوز کارمند تلویزیون بودم.

زاون: جلال ستاری آن موقع در شورای تصویب فیلمنامه وزارت فرهنگ و هنر نبود؟

فرمان آرا: نه. بعد سریال خانه قمرخانم، در تلویزیون نمایش داده شد. چند نفر از دوستانم، منوچهر محجوبی و دکتر محمد صنعتی و تقی

اسماعیلی و هادی خرسندی متن‌های این سریال را می‌نوشتند. من به دفتر آن‌ها که اسمش تماشا بود، رفت و آمد داشتم. گاهی هم در جلساتی که برگزار می‌شد برای این‌که ببینند اپیزود بعدی چه باید باشد، شرکت می‌کردم. چون در این کار همیشه ذهنم فعال بود. ولی سریال را آن‌ها می‌ساختند. اکثراً هم محمدعلی کشاورز و خانم خورشید کارگردانی تلویزیونی‌اش را انجام می‌دادند. من، اول، هیچ ربطی به این قضیه نداشتم. تا این‌که یک سال بعد از این‌که سناریوی شازده احتجاب توقیف شده بود، یک روز محجوبی به من زنگ زد گفت بیا با تو کار دارم. این‌ها با یک آقای به نام باربد طاهری قراری گذاشته بودند برای فیلم خانه قمرخانم، و قرار بود یکی از کسانی که سریال را کارگردانی می‌کرد، فیلم را هم کارگردانی کند. اما به بن‌بست خورده بودند. چک و سفته‌هایش را هم داده بودند. منتها محجوبی و بقیه اصلاً آدم‌های این چنینی نبودند که بتوانند این فیلم را بسازند. محجوبی در اداره جهانگردی کار می‌کرد و برای مجله توفیق مطلب می‌نوشت. دکتر صنعتی هم هنوز روانشناس نشده بود. هادی خرسندی هم که در روزنامه مطلب می‌نوشت. ولی چون اصل قضایا به محجوبی مربوط می‌شد و او گرفتار این پروژه شده بود، به من گفت تو می‌آیی این فیلم را بسازی؟ من هم چون بیکار بودم و موضوع سریال و فیلم تم سیاسی داشت که مثلاً قمرخانم، دیکتاتور خانه بود و اقشار مختلف هم توی این خانه بودند، قبول کردم. منتها چون کار به میل من نبود، ما درواقع رفتیم که فیلم را تمام بکنیم تا این‌ها از این مخمصه بیایند بیرون. فیلم هم خیلی ناموفق بود. به خاطر این‌که با این انگیزه‌ها به سراغ یک فیلم رفتن، اشتباه‌ترین کار است. اما حسنی بزرگ برای من داشت. این شکست خوردن در اول کار به من یک چیز را یاد داد. و آن چیز آن بود که به غیر از این‌که با تمام وجودت بخواهی فیلمی را بسازی، به هیچ دلیل دیگری نباید بروی سراغ فیلمسازی و بعد از آن تصمیم گرفتم که تا گروه خوب نباشد، تا فیلمبردار

خوب نباشد، تا خود فیلم ساز واقعاً نخواهد این کار را بکند، اصلاً فیلمسازی یک کار بی معنی است و فیلم حتماً بد از آب در می آید. و بعد از آن دیگر برای کاری که می خواستم اسم خودم را به عنوان کارگردان رویش بگذارم، حواسم را جمع کردم. سناریوی شازده احتجاب را ما دو مرتبه به نام یک گور برای دوزن به وزارت فرهنگ و هنر دادیم. منتها این بار اسم خانم من، فریده لبافی نژاد را به عنوان نویسنده گذاشتند. اسم گلشیری هم که در آن موقع زندان بود، در میان نبود. این بار سناریو، با این که همان سناریو بود، نصف صفحه هم تقدیرنامه گرفت و می خواستند با خانمم قرارداد ببندند، برای این که سناریوی دیگری هم بنویسد و از این قبیل حرف ها. پروانه فیلم هم به نام یک گور برای دوزن صادر شد و بعد هم از طریق تلویزیون این فیلم را ساختند. اما موقعی که فیلم ساخته شد، اسم اصلی کتاب را رویش گذاشتیم: شازده احتجاب.

زاون: برگردیم به خانه قمرخانم. آقای فرمان آرا فکر می کنید چرا این سریال توقیف شد؟ ضمن این که من فکر می کنم سریال خانه قمرخانم واقعاً یکی از بهترین سریال های آن نهان بود و من شخصاً خیلی به آن علاقه مند بودم. ناموفق بودنش را هم فکر می کنم به خاطر ساختار نبود. فکر می کنم دلیلش این بود که بعضی فیلم ها اگر در یک زمان خاصی اکران نشوند، دیگر فایده ندارد. فیلم خانه قمرخانم دیر نمایش داده شد.

فرمان آرا: اولاً سریال، هیچ وقت توقیف نشد. ثانیاً سریال های تلویزیون، زنده ضبط می شد هنرپیشه های این سریال ها موقعی که مشهور می شدند، از نظر کاری بسیار بسیار اسباب دردسر می شدند. من یک اپیزودی را چون خودم طرحش را داده بودم و نوشته بودم یادم می آید. اپیزودی است که یدالله گدا را مأمورین می گیرند و می برند گداخانه و... هنرپیشه نقش یدالله گدا خیلی مشهور شده بود و خیلی اذیت می کرد و پولی که می خواست خیلی زیاد بود، حالا یادم نیست برای هر اپیزودی چقدر پول می دادند، ولی به نسبت کار، پول قابل ملاحظه ای

می‌خواست. خلاصه، سریال، موقعی که موفق می‌شد در کنارش گرفتاری‌های تولیدی هم پیش می‌آمد. و خلاصه انرژی خودشازندگان سریال ته می‌کشید. یکی از دلایلی که فیلم *خانهٔ قمرخانم* از نظر تجاری موفق نشد این بود که معمولاً سریال‌هایی که خیلی موفق بودند و مردم آن‌ها را از طریق تلویزیون مجانی دیده بودند، فیلم سینمایی‌اش را دیگر نمی‌رفتند ببینند. برای همین هم بود که مثلاً از مرادبرقی هم که فیلم ساختند، ناموفق بود.

زاون: در مورد *شازده احتجاب* من حرف زیاد دارم. اولین مسئله‌ای که برایم مهم است این است که چطور این کار شروع شد؟ شما سال ۵۳ این فیلم را ساختید. درست است؟ یعنی ۶ سال بود که سینمای موج نوی ایران راه افتاده بود. ولی هیچ‌کس ریسک نکرده بود که به سراغ یک چنین کتابی برود. ضمن این‌که کتاب خیلی محبوب بود و فضای داستان‌نویسی ما را کاملاً عوض کرده بود. ولی هنوز هیچ‌کدام از کسانی که فیلم می‌ساختند به سراغ این کتاب نرفته بودند. نمی‌دانم چرا از این کتاب وحشت داشتند. شاید چون ساختار پیچیده‌ای داشت و سراغ یک چنین کاری رفتن، جرئت خاصی می‌خواست. می‌خواهم ببینم چطور این دلمشغولی برای شما پیش آمد؟ چطور با این کار ارتباط برقرار کردید و مراحلی که شما با این قصه طی کردید چه بوده است؟

فرمان‌آرا: علت اصلی‌اش این بود که من مرتب کتاب می‌خواندم برای این‌که یک کاری را پیدا کنم تا از آن فیلم بسازم. دوستان من هم این موضوع را می‌دانستند. من این داستان را قبلاً هم گفته‌ام ولی به صورت یک چیز خرافاتی در آمده. یک روز صبح، منوچهر محجوبی به من گفت که یک کتاب در آمده به نام *شازده احتجاب* که فکر می‌کنم خوشت بیاید. بعد از ظهر آن روز، بدون این‌که منوچهر محجوبی بداند، جمشید ارجمند هم همین را به من گفت. نفر سوم را خاطرم نیست که آن روز چه کسی این کتاب را به من معرفی کرد. رفتم جلوی دانشگاه و کتاب را خریدم و به

خانه رفتم. همان شب که کتاب را خواندم، دیدم این کار آن قدر سینمایی است و تصاویر مختلف دارد که مشابهش در ادبیات معاصر خارجی کاری مثل صد سال تنهایی است که از کثرت تصاویری که دارد کسی جرئت ندارد به صد سال تنهایی دست بزند. برای من واقعاً خیلی جالب بود که ذهنی به این پیچیدگی، این قدر تصویر سینمایی در هر صفحه‌ای به شما بدهد. ۲۷ اسفند بود که من این کتاب را خواندم. صبح فردای آن روز به طرف اصفهان حرکت کردم. فقط می‌دانستم گلشیری دوستی دارد به نام محمد حقوقی. به اصفهان که رسیدم، در دفتر تلفن هتل عالی قاپو که تازه افتتاح شده بود، نگاه کردم یک حقوقی بود. زنگ زدم، گفت من پسر عمویم هستم. در یک محضر کار می‌کرد. گفت عصر می‌آیم شما را می‌برم خانه‌ او. محمد حقوقی گفت شب عید است و اغلب دوستان اصفهان هستند.

زاون: ۲۷ اسفند چه سالی بود آقای فرمان‌آرا، سال ۵۱؟

فرمان‌آرا: موقعی که از اصفهان برگشتم، گلشیری اجازه ساختن این فیلم را در محضر به طور رسمی به من داده بود بدون دریافت کردن یک قران. آن‌جا تاریخش مشخص است. الان حضور ذهن ندارم. در آن جلسه آقای نجفی بود - این افراد را برای بار اول بود که من می‌دیدم - خود گلشیری بود، احمد میرعلایی بود، کلباسی بود، یک گروه بودند. زاون: یونس تراکمه و مختاریان هم بودند.

فرمان‌آرا: آن‌ها همه جوان‌هایی بودند که همه‌شان علاقه‌مند بودند ببینند این چه کسی است آمده و می‌خواهد کتاب شازده احتجاب را فیلم بکند. ابتدا یک جلسه سه نفری با آقای نجفی و گلشیری و حقوقی داشتیم و بعد از آن گلشیری آمد به محضر و گروه سینمایی کتاب را به من نشان داد. شب سال نو برگشتم به تهران، با اجازه کتبی برای ساختن فیلم شازده احتجاب. یادم می‌آید چون خوابم می‌آمد و نمی‌خواستم شب رانندگی کنم، در مورچه‌خورت، در جاده خوابیدم. سال که تحویل شد

بلند شدم و پشت فرمان نشستم و آمدم تهران.
زاون: در حقیقت این کار شما تأثیر خاصی بر روشنفکران اصفهان گذاشت.

فرمان‌آرا: آره. البته من می‌دانستم که آن جلسه یک ممتحن نداشت. همه این گروه درواقع باهم رفیق بودند. البته بعداً فهمیدم که در آن موقع حرف آقای نجفی بیشتر در رو داشت تا فرض کنیم حرف یونس تراکمه. حدود یک ماه و نیم بعد، در کافی‌شاپ مرمر فکر می‌کنم با غلامحسین ساعدی نشسته بودیم که احمد میرعلایی آمد سراغ من. قیافه او آشنا بود. سلام و علیک کردیم و حال و احوالپرسی. به او گفتم که خیلی بیخشیید، چون آن روز جلسه امتحان بود همه اسم‌ها یادم نمانده و اسم شما را هم یادم نیست. او هم، برای این‌که من گفتم جلسه امتحان بود، کلی خندید. خلاصه یک چنین فضایی بود. من هیچ‌کدام از این آدم‌ها را شخصاً نمی‌شناختم. ولی کتاب را خیلی خوب می‌شناختم و خوانده بودم. یادم می‌آید که گلشیری سؤالی از من کرد. گفت: از نظر سیاسی، نظرتان راجع به این کتاب چیست؟ گفتم این کتاب مسائل زیادی دارد که در قالب تاریخ قاجار گفته می‌شود. ولی مثلاً صحنه به گلوله بستن مردم در خیابان، این کار را شاپور علیرضا در ۳۰ تیر انجام داده. و دیدم که چشم هوشنگ جرقه زد. به خاطر این‌که آن صحنه تاریخی را من دارم وصل می‌کنم به یک اتفاقی که زیاد با آن فاصله نداشتیم. خودم از نظر حسی فکر کردم در امتحان قبول شدم. بعد از آن سؤالی که هوشنگ کرد و جوابی که من دادم، فکر کردم که ممکن است این اجازه را بدهد. بعداً هم که فیلم را ساختیم، این صحنه را ما در خیابان فرمانیه و مخصوصاً در خیابان آسفالت شده گرفتیم که بیشتر این حس حفظ بشود. با این‌که می‌دانستیم در آن زمان، یعنی در زمان پدر شازده درواقع آسفالت و این حرف‌ها نبود. بعد از آن خیلی به اصفهان رفتم و تا موقعی که فیلم ساخته شد با این گروه دوست شدم. ضیا موحد، احمد میرعلایی، آقای نجفی، خود گلشیری آمدند

تهران. حقوقی که می‌خواست به تهران بیاید من برایش خانه پیدا کردم. دیگر رفاقتی ایجاد شده بود، که با هوشنگ هم ادامه پیدا کرد. زاون: آقای فرمان‌آرا، دو مسئله این‌جا برای من پیش آمده. اول این‌که آیا خود ساختار داستان هم برای شما مهم بود و سمت و سویی که می‌گرفت و یا بیشتر به خاطر آن‌که این داستان سینمایی بود برای شما جذاب بود؟ به نظر من این داستان ابعاد زیادی دارد و البته فیلم هم این ابعاد را حفظ کرده، اما به نظرم در بعضی جاها شاید به گونه‌ای دیگر عمل کرده. شاید بیشتر از خود داستان استفاده می‌کند. و دوم این‌که دلم می‌خواهد بدانم چطوری با این داستان سر کردید؟

فرمان‌آرا: ساختار شازده *احتجاج*، به نظر من در واقع مسیر خاطره را طی می‌کند. یعنی، مثلاً اگر صحبت از پدر بزرگ می‌شود، پدر بزرگ اضافه می‌شود به این اتاق. ما نمی‌رویم پیش پدر بزرگ. من دیدم که این‌جا از نظر سینمایی دست و بال من بی‌نهایت باز است. با بازی کردن با سمبل‌ها، با چیزهایی که درونش هست. از طرف دیگر، در داستان، مثل هر اثر ادبی، شما در آن واحد با یک مخاطب طرف هستید؛ اما من، در سینما مخاطبم در آن واحد چهارصد، پانصد نفر هستند. بنابراین، باید از آن چیزی که قابل انتقال به آن گروه چهارصد نفری هست معدل بگیرم، و فرق می‌کند با تک‌نفری که کتاب را می‌خواند. اثر ادبی، با توجه به این‌که برای یک مدیوم دیگر نوشته شده، اساساً با سینما فرق می‌کند. به همین دلیل، برای نوشتن سناریو با هوشنگ صحبت کردم، چون او، بار اول بود که این کار را می‌کرد. من گفتم مسئله اول این است که ما یک عده شخصیت‌ها را باید درهم ادغام بکنیم: آن‌هایی که حضوری کم دارند. جد کبیر و بعد جد و بعد پدر بزرگ و غیره که همین کار را کردیم. دیگر آن‌که به روند خاطرات یک ترتیبی هم بدهیم، اما در عین حال ساختار را حفظ کنیم. مثلاً صدای سرفه می‌آید، نگاه می‌کند می‌بیند مادر بزرگ آن‌جاست، ایستاده کنار پنجره. می‌گوید که مادر بزرگ ترتیب می‌دهم که حکیم ابونواس را خبر کنند.

این کار را ما توی فیلم انجام دادیم. اما چیزی را هم که به اتفاق گلشیری انجام دادیم، این است که خاطرات پدر بزرگ زودتر از خاطرات پدر می‌آید. بعد می‌رویم سراغ فخرالنسا، بعد می‌رویم سراغ فخری. در حالی که در کتاب این‌ها کاملاً پخش هستند. در سراسر کتاب تنها کارکترهایی که به‌طور کلی از داستان حذف شدند، عمه‌ها هستند که فقط ما در دو عکس این‌ها را داریم، و یک صحنه خیلی کوچک که عمه می‌آید می‌گوید که پدر کجاست خسروخان؟ دلیلش هم این بود که عمه‌ها یک قصه دیگر هستند. هوشنگ هم قبول کرد که عمه‌ها در واقع مربوط به آن مسیر مهم‌تر داستان‌اند که سیر تاریخی دارد. ولی ما دوتا زن داشتیم که به اصطلاح نماینده زنان آن نسل بودند و رفتاری که با آن‌ها می‌شد. بنابراین، عمه‌ها تنها شخصیت‌هایی بودند که حذف شدند و فقط به صورت عکس حضور دارند. اما این که می‌گویی چطوری با داستان سر می‌کردی. امروز هم که شما شازده احتجاج را می‌خوانید، یا مثلاً آلان در سن ۵۹ سالگی اگر من این کار را بخوانم، چیزهای دیگری برایم دارد، که آن موقع نداشت. و همین باعث می‌شود که با این که فیلم امتحانش را پس داده، اما کهنه نشده، ساختارش در سینمای ایران هنوز کاملاً نو است. ولی در هر زمانی، در هر سن و سالی، یک چیزهایی دلمشغولی‌های آدم می‌شود. تنها دلمشغولی که آن زمان داشتم این بود که آن تیره خانواده قاجار اصفهانی را می‌شناختم. و آن این بود که نتیجه ظل‌السلطان زن برادر بزرگ‌تر من بود. بنابراین، آن طایفه و اهالی باغ نور را می‌شناختم. با این که مصرأً هیچ کمکی راجع به فیلم نکردند و عکس‌هایی که مثلاً در فیلم هست همه را از عکاسی تهامی گرفتم، موقعی که به من اعتماد کرد. بعد از ظهرها، وقتی که مغازه را می‌بست، صدتا، صدتا، دویست تا دویست تا شیشه‌های عکس‌های قدیمی را می‌آورد. در کتاب‌ها این افراد را زیاد دیده بودم می‌دانستم که این ظل‌السلطان است، این فلانی است. تهامی، برای من چهل و سه چهارتا عکس چاپ کرد که ما از آن‌ها در فیلم

استفاده کردیم. آن زمان، این کار بسیار بسیار هیجان‌انگیز بود، چون این داستان هم چیز کاملاً جدیدی در ادبیات ایران بود. هم نگاهش به ادبیات و بیان کردن این داستان، به خصوص که داستان قاجاری خیلی‌ها نوشته بودند. حتی بعداً هم که با گلشیری مثلاً، برای جبه‌خانه کار کردیم که قرار بود فیلم بعدی باشد، شازده احتجاب یک چیز دیگری بود.

زاون: آن زمان اغلب فیلم‌ها سیاه و سفید ساخته می‌شدند. اما شما این فیلم را به عمد سیاه و سفید ساختید، نه؟

فرمان‌آرا: دلیلش این بود که اولاً زندگی‌ای که ما می‌خواستیم ترسیم بکنیم درواقع سیاه و سفید بود. دوم این‌که در خانه‌ای که ما برای ساختن فیلم گرفته بودیم، و حالا دیگر خرابش کرده‌اند...

زاون: خانه آقای سلطانی بود؟

فرمان‌آرا: بله، خانه آقای سلطانی بود. پنجره‌های رنگی در اتاق اصلی مزاحم حال و هوای فیلم بود. خانم ملک جهان‌خزایی که اولین فیلمی بود که طراح صحنه آن می‌شد، تازه از انگلیس آمده بود، در تئاتر کار می‌کرد. من رفتم او را آوردم. فضای سیاه و سفید کاملاً مطلوب فیلم بود و آن رنگ‌های خانه‌های قاجاری که بعضی‌هایش به نظر من اجغ‌وجغ است، آن‌ها را با فیلم سیاه و سفید کاملاً خنثی می‌کردیم. نعمت حقیقی هم الحق‌والانصاف کار درجه یکی کرد.

زاون: آره، برای چندمین بار که من فیلم را می‌دیدم... و خود عکس‌های واقعی و فضای سیاه و سفیدی که حقیقی خلق می‌کند جذابیت ویژه‌ای دارد. من فکر می‌کنم اگر فیلم رنگی می‌شد شاید این قدر جاذبه نداشت.

فرمان‌آرا: عکس‌ها را قهوه‌ای هم می‌توانستیم چاپ بکنیم. اما همه چیز دست به دست هم داد: اولاً اکثر فیلم‌ها در آن زمان سیاه و سفید بود، ثانیاً بعضی وقت‌ها خود کار می‌طلبد که سیاه و سفید باشد، اصلاً بوی کافور، عطر یاس هم باید سیاه و سفید ساخته می‌شد، متتها در

وضعیت فعلی، برای فروش فیلم ایرانی به خارج، مخصوصاً تلویزیون‌ها که خریداران اصلی هستند، یعنی برای فروش خارجی فیلم، آن را رنگی گرفتیم. اما در طراحی صحنه با خانم مهرجویی از اول راجع به رنگ‌ها و رنگ‌هایی که می‌خواستیم باشد قرار گذاشتم که هست. غیر از چراغ‌های حجله، شما چیز رنگی دیگر در فیلم نمی‌بینید. چرا، در حیاط درخت و فصل است که رنگ هم هست. اما در ساختار فیلم شما چیز رنگی نمی‌بینید. در شازده احتجاج هم از ابتدا موضوع سیاه و سفید بودنش اصل کار بود.

زاون: شخصیت مراد را من خیلی دوست دارم. یک روز، پارسال بود، با آقای حقوقی در مورد کسی که عکسش را در آلبومش دیدم صحبت می‌کردیم، او به من گفت که این مراد شخصیتی است که ما در خانه‌مان داشتیم و از همین‌جا رفت در داستان هوشنگ. حالا می‌خواستیم ببینیم واقعاً این مراد را شما فقط از همان داستان شازده احتجاج گرفتید؟

فرمان‌آرا: بله، چون من اصل ارتباطات این طوری را نمی‌شناختم. یک مکالمه‌ای یادم هست که مراد توی داستان، مشابه مراد خانواده حقوقی بوده، ولی من او را ندیده بودم و نمی‌شناختم و دقیقاً از داستان خود هوشنگ گرفتم. فقط دو سه چیز هست که به آن اضافه کردم. یکی این‌که سکانس اول فیلم، موقعی که مرداد با حسنی می‌آید و از شازده پول می‌گیرد، می‌گوید: «خدا عمر و عزتت بده شازده». بعد شازده که می‌رود در را ببندد و برود تو، یک‌بار دیگر، رو به دوربین، مراد می‌گوید: «خدا عمر و عزتت بده شازده» که این نشانه خصوصیت خلق است که همیشه در این مملکت نهفته است. فرقی این است که این‌بار، موقعی که شازده رفته است، و مراد رو به دوربین تکرار می‌کند، دقیقاً همان جمله‌ای را که به شازده گفته تکرار نمی‌کند و این چیزی است که در فیلم اضافه شده است. یکی دیگر، بلند شدن مراد و شکستن عکس‌های سلطنتی است، در سکانس ماقبل آخر، که در کتاب چنین چیزی نیست. ولی برخاستن این

آدم، در واقع بلند شدن ملت است، موقعی که حاکم ضعیف شده، حاکم همیشه هم در همه جا بوده است. شخصیت مراد، در فیلم، یک ذره سیاسی تر از آن چیزی است که توی کتاب هست. در کتاب آیه یأس است، همان سمبل مرگ است که می آید و آزار دادنش هم از همین طریق است. زاون: این را یادم رفت بیرسم، مدتی که شما معطل ماندید تا فیلم ساخته بشود چیزی در حدود، تصور می کنم سه سال بود، نه؟ آن سه سال را شما چه کار کردید؟

فرمان آرا: این زمانی بود که من در مدرسه عالی تلویزیون درس می دادم. در ضمن همان موقع هم خانه قمرخانم را ساختم و در واقع دنبال کارهای دیگر بودم. تازه موقعی که من اجازه اش را گرفتم یکی دوتا دوستان دیگر هم شروع کردند توجه کردن به این که می شود از این داستان فیلم ساخت. و من می دانم حتی به سراغ گلشیری رفتند که پول هم بدهند که حقوق را به اصطلاح از من بگیرد و به آن ها بدهد. هوشنگ این کار را نکرد؛ اما چون کسانی هستند که الان هم فیلم می سازند، بهتر است نامشان را نبرم.

زاون: یادم هست آن سال ها، در شیراز، ایرادی که به هوشنگ گرفتند این بود که حضور آدم های معمولی دوره قاجار را، یا اصلاً دوره شازده را، نمی بینیم؛ یعنی خیلی فردی عمل کرده اید. شما هم در فیلم، دقیقاً همین کار را کرده اید. می خواهم بدانم چرا از این فضا بیرون نیامدید؟ من علت این هم آوازی داستان و فیلم را می خواهم بدانم، کاری به داستان ندارم.

فرمان آرا: ببینید، داستان بسیار بسیار شخصی است. داستان خود شازده و این مسابقه نسل با نسل، دقیقاً در محیط بسته و در چارچوب این خانه جا می گیرد، تا این که بخواهی بیایی بیرون و خانه مراد را نشان بدهی، یا کارهایی از این قبیل. من قبلاً اشاره کردم. مثلاً عمه ها را حذف کردیم؛ برای این که یک زندگی بیرون از این چارچوب بود. ما این زندان را می خواستیم برای فخرالنسا و فخری و این آدمی که خودش می رود

بیرون و برمی‌گردد به عنوان زندان‌بان. ما می‌خواستیم این مسابقهٔ نسل‌های پشت سر هم را نشان بدهیم. این مسابقه را که پدر بزرگ شخصاً آدم می‌کشد. بعد پدر مدرن‌تر است با مسلسل می‌کشد و بعد این آخری از همه‌شان مدرن‌تر است، روانی می‌کشد. اگر شما می‌خواستید این‌ها را باز بکنید و بروید سراغ آن فضا و جریاناتی که این آدم‌ها را به این جا رسانده، تصاویر بسیار زیادی درست می‌شد. مثلاً جنایاتی که پدر بزرگ می‌کند، جد کبیر می‌کند و خیلی چیزهای دیگر که باعث می‌شد ما بیفتیم در دام جزئیات فراوانی که زمینهٔ این‌ها بوده است. موقعی که کتاب را خواندم چیزی که برایم مهم بود این بود که ما دقیقاً باید به محدوده‌های شخصی این‌ها پردازیم. والا هوشنگ هم می‌توانست، در کتاب به خیلی چیزهای دیگر پردازد. مثلاً با کتاب‌هایی که من برای ساختن این فیلم، در مورد تاریخ قاجار خواندم دیدم این حکومت آن‌قدر ابعاد گسترده‌ای دارد، آن‌هم با آن قدرت مطلقه‌ای که آن‌ها داشته‌اند، که اگر می‌خواستی به آن‌ها پردازای، باید سریال تلویزیونی می‌ساختی که اصلاً چیز دیگری می‌شد. برای همین ما به حالت شخصی و ادیسه‌وار این مرد پرداختیم، البته با یک پس‌زمینه خیلی وسیع.

زاون: این را پرسیدم که تازه برسم به این موضوع. خود من، موقعی که فیلم را می‌دیدم آن‌قدر شیفته شده بودم که انگار این فیلم یک‌طوری دارد وصل می‌شود به شرایط حال؛ یعنی شرایط سلطنتی آن زمان. اصلاً مسئلهٔ قدرت است، مسئلهٔ فساد است و تمام این‌ها. من می‌خواهم بدانم برای شما واقعاً در آن دوره، شرایط سیاسی جامعه مهم‌تر بود؟ یعنی می‌خواستید قدرت حاکمه را نشان بدهید. مثلاً با آن ترفندی که به کار بردید که مسائل را به زمان حال بکشید؟

فرمان‌آرا: شکی در این نیست. چون هم در کتاب، هوشنگ خواسته این کار را بکند هم ما در فیلم می‌خواستیم این کار را بکنیم. یاد می‌آید ما نشستیم و با همدیگر دربارهٔ عواقبی که اگر فیلم نشان داده بشود ما چه کار

باید بکنیم صحبت کردیم. دیدیم ما فقط راجع به قاجار و دوره قاجار باید صحبت کنیم و در هر مصاحبه‌ای باید تکیه ما روی این مسئله باشد که این راجع به سلسله قاجار است. اگر مسئله این که حکومت موروئی را داریم مورد بررسی قرار می‌دهیم یا فیلم مربوط به تمام شاهان است و این صحبت‌ها بخواهد عنوان بشود، یعنی توقیف فیلم. حتی در سناریوی اول، ما فکر کردیم شازده احتجاج را برداریم بگذاریم «آقا». بعد متوجه شدیم در سیستم درباری، به شاه «آقا» هم می‌گویند و بنابراین دیدیم اسم «آقا» کار را خراب‌تر هم می‌کند. «شازده» اقلاً وصلش می‌کرد به قاجار. «آقا» خیلی مدرنش می‌کرد وصلش می‌کرد به تمام این سیستم اشرافی که برپا بود. بدون شک مسئله سیاسی زنان هم مطرح بود. فیلمبرداری کردن در خیابان آسفالت فرمانیه به عمد بود. انداختن کتاب شازده احتجاج با چاپ انتشارات زمان در وسط کتاب‌های عتیقه‌ای که شازده دارد می‌سوزاند، این هم دقیقاً به عمد بود ما ۲۵۰۰ سال سیستمی را در این مملکت تجربه کرده بودیم که اگر پسر این آقا، احمق بالفطره هم هست باز هم باید سرنوشت مملکت دست ایشان باشد. چون ایشان پسر این آقا هستند. به همین جهت سکانس کالسکه، روی پل رومی گرفته می‌شود. چند دفعه‌ای که از خانه می‌آیم بیرون به غیر از آن جایی که می‌رویم لنجان، بقیه‌اش جایی هست که مدرن است ماشین هست، تلفن هست. بدون این که ما روزنامه‌ای ببینیم، من معتقدم هوشنگ هم موقعی که کتاب را می‌نوشت، دقیقاً همین مسئله بیشتر برایش مطرح بود تا این که بر سر ملت ما در حکومت ۵۰ ساله ناصرالدین شاه چه آمده.

زاون: می‌خواهم نقبی بزنم به جشنواره تهران آن سال. تا آن جایی که یادم است آن سال سومین سال برگزاری جشنواره جهانی بود، نه تا داور بودند که غیر از مجیدی، واقعاً هشت تایشان غول بودند. می‌خواهم بدانم که چه کسانی از داوران در آن جا بیشتر روی این فیلم تأکید داشتند؟ مثلاً پانچو یا...

فرمان‌آرا: در مسافرتی که بعد از جشنواره تهران با هژیر داریوش کردیم او در این سفر دفاعیات آلن روپ گریه و پوته کوروو را از فیلم من چنین تعریف کرد که در انتها داوران رسیده بودند به دو فیلم قوی که می‌بایست به یکی جایزه بهترین فیلم را بدهند. یکی نگهبان شب لیلیانا کاوانی بود که آن سال در مسابقه شرکت کرده بود، یکی هم فیلم من بود. آلن روپ گریه و پوتوکوروو دفاعیه‌ای بر فیلم من نوشتند که این یک فیلمی است ضد فاشیست و مال خانم کاوانی یک فیلمی است پروفاشیست. و میکلوس پانچو هم جزء همین گروه بود. روبن مامولیان و شادی عبدالسلام هم بودند؛ ولی این گروه که در ژوری بودند خیلی با قدرت بودند. این‌ها به هر جهت حرفشان به کرسی نشست. آن سال اولین بار بود که سه تا فیلم از ایران در مسابقه بود. فیلم من در واقع قرار نبود که باشد. برای این‌که گروه سینماگران پیشرو، که من جزو شان نبودم، یک فیلم سومی هم داشتند که دایره مینا بود. دایره مینا توقیف شد و تا چندین سال هم توقیف ماند و فیلم من به جشنواره رفت. فقط و فقط، طبق آن چیزی که هژیر به من گفت، دفاعیه این سه نفر، به خصوص پوته کوروو از فیلم بود که نهایتاً به بقیه ژوری چربید. هوشنگ تازه از زندان آزاد شده بود، این کتاب در آمده بود، جو سیاسی همین‌طور داشت حادثه و حادثه می‌شد، با این‌که به نظر نمی‌رسید، ما داشتیم کار خاصی می‌کردیم. دیگر این‌که این فیلم نه هفته در سینمایی مثل کاپری ۲۰۰۰ نفری رواکران ماند؛ در حالی‌که میثاقیه و دیگران شرط بسته بودند یک هفته بیشتر فروش نمی‌کند. یک دلیل دیگرش این بود که مردم فکر کردند یک چیز غیرعادی اتفاق افتاده. و یک دلیل دیگر هم برمی‌گردد به خود ژوری. می‌توانست گروه دیگری در هیئت ژوری این جشنواره باشد که اصولاً نگرشش خیلی طرفدار مثلاً سلطنت باشد. ولی این‌ها همه چپی بودند. چپ‌های کوچولویی هم نبودند. در زمان خودشان آدم‌های بسیار گردن‌کلفتی بودند. در هیئت ژوری هم، تجربه‌ای که من داشتم این است که معلوم

است توی داوری زور چه کسی می چربد. مثلاً مامولیان در سنی بود که زیاد سر فیلم‌ها و نتایج دعوا نمی‌کرد بیشتر فکر چمدان‌هایش بود که از هیوستن آمده یا نیامده یا غیر و ذالک. ولی خب، شادی عبدالسلام خلاصه بیشتر گرایش‌ها چپی بود و شاه هم اصلاً محبوب نبود.

زاون: این فیلمی که در این جشنواره این‌قدر مورد تأیید واقع شد، کجاها رفت و کجاها به نمایش در آمد؟

فرمان‌آرا: من فقط می‌دانم که فیلم در بخش دو هفته کارگردان‌های کان بود. آن موقع ما جزو فستیوال‌های A بودیم. یعنی قبول نبود که اگر در مسابقه این جشنواره شرکت کرده باشی، بروی تو مسابقه فستیوال دیگر. یکی این مسئله، یکی هم نمایش فیلم در فستیوال لندن با استقبال بی‌نظیری روبه‌رو شد. بقیه جاها را وزارت فرهنگ و هنر آن موقع فرستاد. فیلم از جاهایی سر درآورد. مثلاً زفی‌لی از تونس برای من نامه‌ای نوشت. آن موقع پسر دکتر امینی سفیر ایران در تونس بود. در آن‌جا هفته فیلم ایران برگزار بود که ما اصلاً خبر نداشتیم. رفته بود فیلم را دیده بود. بعد از طریق سفارت، نامه‌ای برای من نوشته بود راجع به این‌که چقدر این فیلم را دوست داشته. آن موقع داشت سریال حضرت مسیح را در تونس درست می‌کرد. ما تعجب می‌کردیم که فیلم فلان جا هم بوده. مثلاً، بعدها که به فستیوال کن رفتم، یک آقای از اهالی نیوزیلند را دیدم. گفت ما فیلم شما را در ولینگتن دیدیم. من هم واقعاً نمی‌دانستم ولینگتن کجاست. گفتم ولینگتن کجاست؟ گفت که مرکز نیوزلند است. فیلم حتی به فستیوال ولینگتن هم رفته بود. متنها چون فیلم متعلق به تلویزیون بود و آن‌ها هم جزو سازمان‌های دولتی بودند، با کپی‌هایی هم که وزارت فرهنگ و هنر می‌گرفت، تقریباً ما هیچ کنترل‌ی بر سرنوشت فیلم در خارج از ایران نداشتیم. حدود ۹ سال پیش بالاخره من موفق شدم که فیلم را برای پخش در امریکا بفروشم که نقدهایی هم چاپ شد. نه سال پیش که فیلم در امریکا پخش شد، نقدهای خیلی خوبی گرفت.

زاون: فیلم دوبله شد به انگلیسی؟

فرمان‌آرا: نه، زیرنویس انگلیسی داشت.

زاون: یک مسئله دیگر هم که در مورد فیلم می‌خواستم بدانم در مورد فروش فیلم در شهرستان‌هاست. در ایران، چنین فیلمی را اگر در شهرستان‌ها نمایش بدهند یک چیز غیرعادی است. من یادم است این فیلم در آن زمان، در اصفهان خوب فروخت، شیراز هم که می‌دانم رفته بود. ولی می‌خواهم بدانم در آن زمان به کدام شهرها رفت؟

فرمان‌آرا: مراکز استان‌ها را که من می‌دانم رفته، آن زمانی که فیلم در تهران نمایش داده می‌شد، خیلی شلوغ می‌شد. خیلی‌ها از شهرستان‌ها می‌آمدند، چون فکر نمی‌کردند که این فیلم به شهرستان‌هایشان برود. بنابراین مردم از مشهد می‌آمدند، از تبریز می‌آمدند، ولی مشهد هم نمایش داده شد، تبریز هم نمایش داده شد، پشت هم نمایش داده شد. تلویزیون فیلم را داده بود به شرکت «پانوراما» که آقای گنجی‌زاده مسئولش بود. من شخصاً هیچ‌وقت هیچ صورتی راجع به فروش فیلم ندیدم چون که لزومی هم نداشت. من موقعی که فیلم را ساختم کارمند تلویزیون بودم و دستمزد من برای فیلم شازده/احتجاج ۵ تا ۶ هزار تومان بود، در هر ماه که کلاً ۲۰ هزار تومان دستمزد من بود.

زاون: یعنی حقوقتان؟

فرمان‌آرا: آره، حقوق من بود برای ساختن فیلم. درست یک سال بعد از اکران تهران، در سینمایی که الان شده عصر جدید، یک‌بار دیگر فیلم را برای اکران دوم گذاشتیم و دفعه دوم هم، با این که فیلم را حتی همزمان جشنواره سال بعد گذاشتیم، یعنی موقعی که مردم چیزهای دیگر را می‌رفتند می‌دیدند، ولی باز سینما تخت جمشید آن موقع نمی‌دانم دو هفته یا سه هفته فیلم را نشان داد. همیشه از استقبالی که می‌شد تعجب می‌کردیم. چون فیلم، برای تماشاچیان معمولی فیلم آسانی نیست. وقتی بچه‌های جوان، حتی بعد از انقلاب به من گفتند که مثلاً ما فعالیت

سیاسی مان را بعد از دیدن این فیلم شروع کردیم. همه با یک نگاه سیاسی به فیلم نگاه می کردند. مثلاً صحنه به گلوله بستن مردم، در سینما (من چون بارها سانس های مختلف به سینما می رفتم) همه به طور محسوسی نفسشان را در سینه حبس می کردند. جو، یک جو سیاسی بود و به همین جهت هم توجه مردم کمی بیشتر به این فیلم سخت جلب شد.

زاون: ولی آقای فرمان آرا، من فکر می کنم این فیلم، هنوز هم در سینمای ما قائم به ذات و تک است. به خصوص نوع، فرم و ساختار فیلم، و این که حتی آن موقع من یادم هست فیلم های سینمای موج نوی ما بیشتر داستان آدم های لمپن و یک قصه یک خطی داشت. اما این فیلم، به خاطر ساختار متفاوتش و مثلاً حتی موسیقی اش نوع دیگری بود و برای تماشاگر غریب بود. در خود اصفهان، من یادم است، کسانی که مطلقاً آدم های روشنفکری نبودند اما این فیلم برایشان جاذبه داشت. درست است که مثل جدول ضرب بعضی صحنه هایش را نمی فهمیدند و نمی توانستند حل کنند، ولی این فیلم به نظر می رسد یک نقطه آغازی بود برای بعضی حرکت های سیاسی.

فرمان آرا: در اصفهان، شاید دلیلش این بوده که مردم این آدم ها را می شناختند. من یادم است، رفتیم خانه حاج مصورالملکی برای سکansı که پدر بزرگ می آید مادرش را می کشد. حاج مصورالملکی شیراندازی را که دید گفت: قرار است ظل السلطان را بازی کنید؟ شیراندازی هم که برخلاف آن هییتی که داشت ترسیده بود. گفت: «چطور؟» حاجی گفت: «من ظل السلطان را دیده بودم.» و شروع کرد یک سری داستان ها گفتن. در اصفهان مردم این شاخه قاجار را که در اصفهان حکومت می کردند می شناختند. معتمدالدوله را و مثلاً این داستان کشتن مادر را که مربوط به برادر معتمدالدوله، یعنی صارم الدوله است. در مورد موسیقی فیلم هم یک چیز را بگویم. من نسبت به موسیقی فیلم خیلی حساسیت دارم. موقعی که کار می کنم می گویم چه سازهایی را می خواهم

و چه سازهایی را نمی‌خواهم جزو ارکستر باشند.

زاون: به‌خصوص این موسیقی ابتدای فیلم قبل از تیتراژ که تماشاگر را واقعاً می‌برد در فضای فیلم و او را آماده می‌کند که برود به دنیای دیگر. لطفاً راجع به موسیقی فیلم صحبت کنید.

فرمان‌آرا: ببینید دو تا مسئله بود. من از پژمان یک صفحه شنیده بودم که شاملو شعرهای نیما را می‌خواند. کانون پرورش فکری در آورده بود. در این صفحه، دقیقاً قبل از این‌که شاملو هر شعری را شروع کند به خواندن، موسیقی، حس آن شعر را منتقل می‌کرد و این دقیقاً فرمی است که موسیقی سینما باید داشته باشد. نه سوار بر فیلم، بلکه در خدمت فیلم، و برای تشدید آن حسی که تو فیلم هست. در سینماهای ما حدود ۲۰ دقیقه آگهی نشان می‌دادند، تازه غیر از برنامه آینده، کانادادرای، ماشین آریا، شاهین و... من به پژمان گفتم: آقا من می‌خواهم که ما دو دقیقه قبل از شروع فیلم، موسیقی داشته باشیم و بعد برویم سراغ تیتراژ. گفت آخر خودشان موسیقی اول فیلم را می‌بُرنند. گفتم من می‌روم دنبال این‌که این کار را نکنند. و برای این‌که این کار انجام بشود، یک روز قبل از این‌که فیلم را با آپاراتچی سینما کاپری ببینیم، من او را بردم باهم چلوکباب خوردیم و گفتم آخرین واسطه من با مردم شما هستید. ما همه کارها را کرده‌ایم، ولی آخرش شما هستید. و من دلم می‌خواهد که فیلمم درست نمایش داده بشود. بعد هم رفتیم فیلم را باهم تست کردیم. دیدم که باز شدن پرده از سر یک ضربه‌ای که درست آخر آن پلان می‌خورد ده ثانیه بود. پرده هم حدود مثلاً ۱۱ ثانیه طول می‌کشد که باز بشود. ما گفتیم که آقا سر این ضربه، آگهی که تمام می‌شود، چراغ‌ها خاموش بشود. پرده بسته بشود. شما هم سر این ضربه پرده را باز می‌کنید که تیتراژ می‌آید. و به خاطر همین ارتباط برقرار کردن و یک ناهار خوردن و واقعیت سینما را که آپاراتچی آخرین واسطه ماست، عنوان کردن، روزی شش سانس این فیلم به همین صورت اجرا شد. من سانس‌های مختلف می‌رفتم که تست

کنم ببینیم آپاراتچی خسته شده این کار را می‌کند یا نه؟ می‌دیدم نه باز، چراغ‌ها را آورد پایین، پرده را بست، موزیک شروع شد و سر همان نُتی که قرار بود عمل کند این کار را کرد. با پژمان که تا حالا موسیقی فیلم نداشته بود، من چند چیز را مخصوصاً عنوان کردم. یکی این‌که من سازهایی مثل ویولون، پیانو، ترومپت، این سازهایی که به‌طور مشخص خارجی هستند، نمی‌خواهم در فیلم باشد. بعد برای تم اصلی فیلم که تم فخری است، پژمان هفت‌بار چیزهایی مختلف نوشت. من روی پیانوگوش کردم گفتم که نه، این زیادی خوشحال است، زیادی فلان است، تا بالآخره این موزیکی که الان موقعی که فخری از کنار میز بلند می‌شود می‌آید می‌رود رو تخت می‌خوابد و می‌گوید کاش می‌مردم که به اصطلاح تم اصلی فخری است، این تم هفتمی بود که پژمان ساخت و معمولاً اگر شما سناریوهای من را ببینید در آن‌ها نوشته شده کجا موزیک شروع می‌شود. یعنی این یک تصمیم بعد از ساخت فیلم نیست که این جا صدا کم داریم، پس موسیقی بسازیم. فیلم بوی کافور، عطر یاس در واقع مشکل تر بود، به خاطر این‌که ساختار نهایی اش روی میز موتناژ شکل گرفت. به همین جهت هم توی سناریوی این فیلم، شما اشاره‌هایی به موسیقی نمی‌بینید. ولی موقعی که ما راجع به موسیقی فیلم صحبت می‌کردیم، من چند نوار کمانچه ارمنی را که مال ارمنستان بود به پژمان دادم و گفتم که من کمانچه می‌خواهم، ولی نه کمانچه‌ای که بهاری می‌زند. یا مثلاً یک قطعه‌ای است مال کابالوسکی که در آن از ویلون سل استفاده می‌شود، دقیقاً آن چیزی بود که من می‌خواستم برای پایان. بعد از این‌که گوشی تلفن را می‌گذارد، اشک‌هایش را پاک می‌کند، یک کمی موسیقی سر حال می‌آورد و می‌رویم روی تیتراژ آخر. و آن قطعاتی که مال بهمن فرجامی است که هم در خانه مادر تکرار می‌شود هم در جایی دیگر، فقط فرم‌هایش فرق می‌کند. بعد از این‌که همه این صحبت‌ها را کردیم، او رفت با این فکرهایی که من گفته بودم و حس‌هایی که می‌خواستم موزیک را درست کرد. مثلاً من کرمی خواستم

برای تیتراژ. الان موسیقی‌اش این‌جا هست که زیرش هارپ هست. من نگذاشتم، برای این‌که هارپ نمی‌خواستیم. شروع فیلم رماتیک می‌شد. چون هارپ همیشه یک حس رماتیک دارد. من می‌خواستم صدای مردانه باشد، کر باشد غم‌انگیز باشد با فیلم جور در می‌آمد، برای تیتراژ کوتاهی که ما در شروع فیلم داشتیم. به هر جهت برای کار کردن روی موسیقی فیلم یک زبان مشترک پیدا کردیم. حتی در سایه‌های بلند باد هم که پژمان رفت با ارکستر فیلارمونیک لندن موزیک را ضبط کرد و برگشت، دقیقاً باز ما در مورد سازها صحبت کردیم که چه سازهایی می‌خواهیم، چه صداهایی می‌خواهیم، چه چیزهایی نمی‌خواهیم. حتی تار نمی‌خواستیم، حتماً سنتور نمی‌خواستیم، چون موضوع فیلم، حماسی است در مقابل یک قدرت غیرعادی ایستادن را می‌خواستیم، که در موسیقی هم حس بشود.

زاون: آقای فرمان‌آرا، چرا آن موسیقی همین‌جا اجرا نشد؟ مگر ما نوازنده‌های خوب نداشتیم. ما که ارکستر سمفونی داشتیم.

فرمان‌آرا: ما در فیلم سایه‌های بلند باد صدابردارمان را برای صدابرداری سر صحنه از انگلیس آوردیم. صدای آن فیلم هنوز هم بی‌نظیر است. ما دو نفر آدم را آوردیم که فیلم محمد را کار کرده بودند، فیلم پل رودخانه‌کوی را کار کرده بودند. دو ماه با ما در نظنز بودند. غذای ما را خوردند و یک صدای درجه یک سر صحنه برای ما گرفتند. قیمتی هم که تمام شد، مساوی بود با دوبله‌ای که فیلم فارسی می‌شد. یعنی ۲۷ هزار تومان برای مثلاً هشت هفته که آن موقع از ما برای دوبله فیلم می‌خواستند، یک چیزی معادل همین را دادیم به این دو نفر انگلیسی. ضبط موسیقی هم در آن‌جا به همین دلیل بود. ظباط کوبریک، موزیک را ضبط کرد و پژمان هم آن موقع سفر زیاد می‌کرد برای ضبط موزیک، هم به اروپا، هم به امریکا. نهایتاً ما دیدیم از نظر هزینه در آن زمان باهم یکی در می‌آمد. الان هم همین‌طور است. مثلاً من امروز صحبت می‌کردم که ما

وسایل دوربین و این چیزها را برای فیلم بعدی می‌خواهیم از خارج بیاوریم. آقای داد در مورد قیمتش صحبت کرد. گفتم قیمتش را نگاه کنید، تقریباً همان است که عروج فیلم به شما کرایه می‌دهد؛ منتها چون وسیله کم است و تعداد فیلم‌ها زیاد، پارتی بازی می‌شود. برای فیلم شطرنج و باد، آن لنزهایی که زایس برای فیلم باری لیندون کوبریک درست کرده بود و تازه داده بودند به بازار، یک نفر را فرستادم لندن، آخر هفته ۴ هزار و ۵۰۰ پاوند پول دادیم و چهارتا لنز برداشتیم آوردیم که تا چهار-پنج سال پیش بود. چون بهارلو می‌خواست با نورهای موضعی و موجود کار بکند، این لنزها لازم شد. برای همین هم شما فیلم شطرنج و باد را که می‌بینی از نظر بصری یکی از زیباترین فیلم‌هایی است که در ایران فیلمبرداری شده. یا مثلاً ما ضباط خوب نداشتیم.

زاون: برای شازده احتجاب چه‌طور؟

فرمان‌آرا: برای شازده تمام موسیقی فیلم شازده احتجاب distort است. در رادیو این موسیقی را ضبط کردیم. در سالن اصلی رادیو ضبط کردیم. چون به این موضوع که یک ارکستری باشد که مثلاً ۵۰ نفر ساز بزنند و شما بخواهی سازها جدا باشد و از این حرف‌ها، کسی اصلاً عادت نداشت.

زاون: عوامل دیگر فیلم شازده احتجاب را چه‌طوری انتخاب کردید آقای فرمان‌آرا، با در نظر گرفتن این‌که اولین فیلمتان بود و با در نظر گرفتن این‌که سال‌ها در مورد ساختارش فکر کرده بودید. فکر می‌کنم این فیلم برایتان فیلم خاصی باشد.

فرمان‌آرا: بله، فیلم خاصی است. برای این‌که درواقع مثل بلند شدن ققنوس از درون خاکستر بود. بعد از خانه قمرخانم این فیلم باید یک چیزی می‌شد. به‌خصوص که شازده احتجاب زودتر از خانه قمرخانم بود. ولی سناریوی شازده احتجاب توقیف شده بود. در مورد عوامل فیلم، مثلاً برای طراحی لباس و صحنه، در وهله اول، آیدین آغداشلو قرار بود این

کار را بکند. چندتا طرح هم برای لباس‌ها کشید منتها نحوه کار آیدین طور دیگری بود. آیدین آگاهی به فیلم و دیسپلینی که باید روند تولید فیلم داشته باشد نداشت، انگار اگر ما دو ماه می‌رویم سر فیلمبرداری، دو ماه قبلش هم باید همه چیزها آماده باشد. شما نمی‌توانید بروی سر صحنه، تازه یک کسی بخواهد یک چند تا خط بکشد برای لباس و این چیزها. درواقع این بار دوم بود که ما می‌خواستیم با آیدین کار بکنیم و نشد. من چون دیدم که ریتم کار ما باهم نمی‌خواند، رفتیم ادارهٔ تئاتر. خانم ملک جهان خزایی، نمی‌دانم یک ماه، دو ماه، چهار ماه بود از انگلیس آمده بود. فیلم تا حالا کار نکرده بود، آمده بود استخدام ادارهٔ تئاتر شده بود. رفتم با او نشستیم به صحبت کردن. گفتم ما این کار را می‌خواهیم بکنیم. ایشان هم رفت اجازه گرفت. من هم چون یک مقداری این کارهای را که کرده بود در خارج برای فارغ‌التحصیلی‌اش و غیره و ذالک دیده بودم، دیدم که خب، این خانم کاملاً به درد ما می‌خورد و انتخاب بسیار بسیار درستی بود از نظر من. کما این که بعد هم که او را به پیتربروک پیشنهاد کردم برای فیلم ملاقات مردان استثنایی، پیتربروک چون شازده احتجاب را هم دیده بود انتخابش کرد. چون واقعاً تو کار خودش درجه یک بود. نعمت حقیقی هم دوست من بود و این فیلم اولین کاری بود که ما باهم می‌کردیم. در تلویزیون ما با هم آشنا شده بودیم. کار سیاه - سفیدی که نعمت می‌کرد من خیلی دوست داشتم و تا امروز هم که نگاه می‌کنم، کار سیاه - سفیدی که تو شازده احتجاب شده یکی از بهترین کارهای سینما توگرافی سیاه و سفید در ایران است. من بعداً در سایه‌های بلند باد یک تجربهٔ دیگری با علیرضا زرین‌دست و خانم خزایی داشتم مثلاً با ایجاد وحشت و حضور وحشت در فیلم، رنگ‌ها را ما از توی دکور و لباس می‌آوردیم بیرون. حدود چهل دقیقه آخر فیلم تا سکانس انقلاب که قرمزپوش‌ها می‌آیند، بدون این که تماشاچی متوجه بشود، دارد سیاه و سفید در رنگی تماشا می‌کند. برای همین این رنگ و مدل لباس مثل یک شوک، یک دفعه خیلی

بیشتر از معمول اثر می‌گذارد. این‌ها وسیله‌هایی است که من همیشه در فیلم‌سازی به آن‌ها فکر می‌کنم و این‌که آخر کار چی قرار است باشد؟ در فیلم *بوی کافور*، عطر یاس هم خیلی چیزها مثلاً سیاه است. ما یک سکانس داریم که حجله‌ها هستند که با روشن شدن آن‌ها شما رنگ را می‌بینید. در حیات خوب، درخت هست، چمن هست من کاریش نمی‌توانم بکنم، ولی تمام چیزهای دیگر که شما در فیلم می‌بینید، کنترل شده است.

زاون: تفکر سیاسی و اجتماعی که در *شازده احتجاب* وجود دارد به شکلی دیگر با یک پیشگویی خردمندانه در *سایه‌های بلند باد* دیده می‌شود خوابی را که عبدالله می‌بیند بخشی از حرکت سیاسی مردم در سال‌های بعد است.

فرمان‌آرا: آن‌هم هست. مثلاً آن‌جایی که تمام اهل ده سفید می‌پوشند و چراغ دستشان است، این‌ها کفن‌پوش‌های قم هستند، خود عبدالله هم رضایت نمی‌دهد که پایش را قطع بکنند، برای این‌که می‌فهمد برای تکان دادن این مردم باید قربانی بدهد. شهادت لازمه این حرکت است. رویای عبدالله در واقع انقلاب است. من یادم می‌آید ما یک آنونس درست کرده بودیم برای فیلم *سایه‌های بلند باد* که به خاطر آنونس آمدند فیلم را توقیف کردند. آنونس این بود که حسین سرشار و یک گروهی، این سرود اوستا را که اول فیلم خوانده می‌شود «بشود که برای گشایشی کار آید، بشود که برای دستگیری ما آید» می‌خواندند. ما آنونس را با این درست کردیم و تصویرهای مختلفی که قرمزپوش‌ها می‌آیند. یادم می‌آید یکی از افراد وزارت فرهنگ و هنر سابق، موقعی که آنونس را دید، گفت که شما باید بفرمایید: «بشود که آقای خمینی بیاید» ما هم همین جور نشسته بودیم. گفتم: «من چه می‌دانم، شاید هم بیاید.» چون فیلم مال سال ۵۶ است؛ اما به خاطر آنونسش و این حالتی که داشت، یعنی همه‌چیز سیاسی بود، توقیف شد. حالا بماند که یک سال و نیم بعد از انقلاب هم که پروانه ممتاز

گرفت باز بعد از سه روز توقیف شد. چون که آن‌قدر سمبلیک است که همه به خودشان می‌گیرند. موقعی که مرا صدا کردند گفتم: تا حالا دیدید کسی یک فیلمی ضد کسی بسازد که هنوز سر کار نیامده است! سال ۵۶ فیلمبرداریش تمام شده، بنابراین اصلاً راجع به شما نمی‌تواند باشد. «ولی به خاطر همین مسئله سمبلیک بودن داستان و سیاسی بودن داستان به یک فرم دیگر، همان حرف‌ها را به ما زدند و فیلم را توقیف کردند. زاون: توی این ملک همیشه برای قلع و قمع اثر هنری می‌توانند بهانه پیدا کنند.

فرمان‌آرا: آره. بامزه بود. ولی این فیلم را برای آرژانتین خریدند. آن موقع بود که در آرژانتین ژنرال‌ها بودند و یک عده زیادی از مبارزان ناپدید شده بودند. آن‌ها هم مثل ایتالیا یک سیستمی دارند که فیلم را که می‌خواهند بخرند، موقعی که پروانه نمایش بگیرد پول می‌دهند. چون سانسور دارند. آن‌جا هم عین همین حرف‌هایی که در ایران زده بودند، گفتند. حالا فیلم ایرانی است و اصلاً ربطی به ژنرال و آرژانتین ندارد. ولی سمبلیک بودن داستان، مدال‌هایی که مترسک می‌گیرد برای بلایی که سر اهالی ده می‌آورد و قرمزپوش‌ها. آن‌ها هم گفتند فیلم چپی است تو آرژانتین هم پروانه نگرفت. یکی از دو جایی که آمدند و بعد فیلم را خریدند، یکی اش بلژیک بود که خرید و نمایش داد. به هر جهت این فیلم، مرغ عروسی و عزا شد.

زاون: من یک مسئله دیگر هم بگویم درباره شازده احتجاب که برمی‌گردد به برداشت شما، یا علاقه شما، به فیلم ترستانا. در حقیقت فکر می‌کنم که واقعاً شما از این فیلم برداشت کردید، یا لااقل علاقه‌مند بودید. در هر صورت، به نظر من گاهی این فیلم آدم را به یاد ترستانا می‌اندازد. به خصوص رابطه ترستانا با دون لویه که فخری و شازده را به یاد می‌آورد.

فرمان‌آرا: ببینید! یک سری از منتقدان این فیلم را شبیه فیلم‌های

برگمن دانستند. یک عده با توجه به فیلم‌های بونوئل راجع به آن صحبت کردند. اما من چون هیچ تصویری راجع به این فیلم‌ها برای ساختن این فیلم نداشتم، تنها فقط فکر می‌کنم که این یک تعارف برای این فیلم است. چون من حتی موقع سناریو نوشتن، دیگر فیلم نمی‌بینم. برای این‌که دوست دارم یک چیزهایی را از ذهنم پاک کنم. به همین جهت هیچ وقت آگاهانه در هیچ زمینه‌ای نخواستم تأثیر مستقیم بگیرم. من کارهای بونوئل را همیشه دوست داشتم. همیشه فکر می‌کردم که ای کاش بتوانیم این‌قدر مدرن باشیم و غیره. ایتالیایی‌ها فیلم شازده احتجاب را یک مقداری به ویسکونتی ربط می‌دادند. آن‌هایی که مال اروپای شمالی بودند با فیلم‌های برگمن. خلاصه هر کسی فیلم را به یک کسی وصل می‌کرد. برای این‌که فیلم اثر می‌گذاشت. امروز هم بعد از مثلاً بیست و پنج شش سال موقعی که نگاه می‌کنی فیلم سرپاست. نه سال پیش از آن موزه بروکلین فیلم را نشان داد با سیصد تماشاچی امریکایی. یعنی ده درصدشان ایرانی بودند بقیه امریکایی بودند. نمایش فیلم ویدئو پروژکشن بود. ولی ارتباط بسیار خوبی با فیلم برقرار کردند و فیلم بعد از این همه وقت سرپا بود.

زاون: در مورد انتخاب فیلمبردار شما چیزهایی گفتید. اما دلم می‌خواست درباره هنرپیشه‌ها هم صحبت کنید.

فرمان‌آرا: هنرپیشه‌ها، اتفاقاً جالب است. داستان جالبی دارد. در ابتدا قرار بود نقش مراد را آقای نصیریان بازی کند و نقش شازده را انتظامی. فخری خوروش قرار بود که نقش فخری را بازی کند، خانم شوکت علو قرار بود فخرالنسا را بازی کند. عکس‌هایش را هم الان من دارم. همزمان با فیلم من آقای مهرجویی داشت فیلم دایره مینا را می‌ساخت که آقای انتظامی و نصیریان در آن فیلم هم قرار بود بازی کنند. مهرجویی می‌گفت می‌خواهد برای فیلم سر انتظامی را با نمره ۲ بزند من گفتم با کلاه گیس و این‌طور چیزها شازده نمی‌شود. رفتم به مهرجویی گفتم که تو اگر یک ماه فیلمت را دیرتر شروع کنی زیاد فرقی نمی‌کند. مهرجویی گفت که برای

من اصلاً مطرح نیست تو فیلم بسازی یا نسازی. آقای نصیریان هم به من گفت که حالا که آقای انتظامی در فیلم نیستند، برای من دیگر مهم نیست که توی این فیلم بازی کنم. خانم خوروش تنها کسی بود که آن‌ها می‌خواستند نقش فروزان را بازی کند و قبول نکرده بود و ماند. ما رفتیم سراغ مشایخی و آقای کسبیان که حتی انتخاب دوم هم نبود. یک هنرپیشه دیگر هم که الان اسمش از خاطرم رفته است. قرار بود نقش مراد را بازی کند که تلفن کرد گفت من سه چهار روز دیگر هم می‌خواهم شیراز بمانم که من به شیراندازی گفتم آقای یک نفر دیگر را انتخاب کنید. گفت: کسبیان، گفتم بگو بیاید. کسبیان شبانه سوار اتوبوسی شد و صبح آمد اصفهان و شخصیت مراد را بازی کرد. این‌ها چیزهایی است که در فیلم گاهی اتفاق می‌افتد که انتخاب دوم شما بهتر از انتخاب اولتان در می‌آید. موقعی که ما سه روز اول راش را از تهران پس گرفتیم و روی پرده دیدیم خانم علو گنده‌تر از جمشید مشایخی به نظر می‌رسید. خیلی آسان می‌شد تصور کرد که می‌تواند دو تا کشیده هم راحت بزند تو گوش این آدم. خب، بانوی بسیار محترمی است، آدم بسیار خوبی است. اما دیدم نمی‌شود. خلاصه، دستمزد هم نمی‌دانم سی هزار تومان بود چهل هزار تومان بود چون کل بودجه فیلم هفتصد هزار تومان بود دستمزد خانم علو را دادیم و رفتیم دنبال خانم نوری کسرائی. نوری کسرائی هم روز بعد آمد اصفهان. خلاصه، فقط شیراندازی از اول قرار بود همین نقشی را که بازی کرد، بازی بکند. بقیه گروه همه عوض شدند و ما با یک گروه خیلی منسجم‌تری رفتیم سر کار فیلمبرداری. خانم نوری کسرائی هم همان روز اول به من گفت من این دیالوگ‌هایی که این‌جا نوشته شده نمی‌فهمم. من معنی عترت و عصمت و این‌ها را نمی‌دانم چیست. شما به من بگویید من این‌ها را چه طوری بگویم، من هم می‌گویم. والحق والانصاف که ما این کار را کردیم و ایشان هم بدون این‌که یک «واو» جا بیندازد با همان حالت و با همان فرمی که من می‌خواستم، عین همان را اجرا کرد از تنها چیزی که من

در فیلم شازده احتجاج ناراضی هستم، این است که در آن زمان امکان صدابرداری سر صحنه نداشتند و فیلم دوبله شد. این تنها چیزی است که هنوز خودم موقعی که شازده را می بینم یک ذره مورمورم می شود. من دشمن دوبله هستم. به دلیل افتی که فیلم پیدا می کند و این که صداهاى خود آدم ها نیست. فخری خوروش صدای خودش خوب است، جمشید مشایخی صدایش خوب است.

زاون: در مورد انتظامی بد نیست که مطلبی را بگویم. به نظر من کسبیان و مشایخی در فیلم شازده احتجاج خیلی خوب بودند. انتظامی در کارهایی که بعدها از او دیدم، مثلاً در فیلم کمال الملک علی حاتمی، ناصرالدین شاه را اصلاً نتوانست بازی کند. یعنی شخصیت های مقتدر را نمی تواند بازی کند و بعد هم تو سریال هزارستان کلی چیز بهش بسته بودند تا مشد حسن فیلم گاو را تداعی نکند و بتواند مثل اعیان راه برود. نمی دانم من همیشه فکر می کنم شاید بهترین نقشی که انتظامی بازی کرده در فیلم هالو است. یعنی نقش آدم ها مثلاً رند، زرنگ، اونجوری ولی شخصیت شازده را شاید نمی توانست به خوبی جمشید مشایخی بازی کند. فرمان آرا: ظرافت جمشید مشایخی خیلی با نقش شازده متناسب بود. چون دست های جمشید معلوم است که دست های کار نکرده است. یعنی آن ظرافتی که دست های شازده باید داشته باشد، دارد. و خوشگلی مردانه ای که بسیار ظریف است، باز هم کمک می کند به ساختن شخصیت شازده. اگر چه شازده به نظر مقتدر می آمد، ولی فخرالنسا به او کاملاً مسلط است. و این خصوصیت را شما در عزت الله انتظامی نمی بینید. عزت قیراق تر از آن است که کسی بخواهد مثلاً گنده به او بگوید. چشم های کسبیان بیشترین کمک را برای ساختن مراد می کند. به خصوص که بیشتر فیلم را هم رو صندلی چرخدار نشسته. اگر این صورت گویا و این چشم های نافذ نبود، شخصیت مراد در نمی آمد. چون او که نمی توانست در مقابل شازده و ارباب مثلاً حرکات محیرالعقول

بکند. برای همین است که می‌گویم آخر آخرش شانس با ما بوده.
 زاون: آقای فرمان‌آرا، وقتی که فیلم شازده احتجاج تمام شد متن فیلم بعدی را چگونه انتخاب کردید؟

فرمان‌آرا: واقعیتش این است که یک طرح دیگری که با هوشنگ گلشیری برای ساختن فیلم عنوان شده بود و نوشته شد، داستان جبه خانه بود. قرار بود جبه خانه را بعدش بسازم. خیلی از مقدمات هم چیده شد. حتی با پیتراوتول هم صحبت شد برای این که نقش انگلیسی را بازی کند و قرار بود ما برویم افریقای جنوبی و یک مقداری از فیلم را بگیریم. متها دو تا اتفاق این وسط پیش آمد. یکی این که من دیدم حوصله پرداختن به مقولات اشراف را دیگر ندارم. و دوم این که بعد از شازده احتجاج در فستیوال کن بود که به من پیشنهاد شد که مسئولیت شرکت گسترش را قبول کنم؛ به شرطی که دو سال اول خودم فیلم نسازم. شاید هر کسی جای من بود قبول نمی‌کرد. ولی برای من قابلیت‌های تهیه‌کنندگی و سرمایه‌گذاری برای این که جهت سینمای ایران را عوض بکنیم، آن قدر مهم بود که قبول کردم. هوشنگ هم در مقدمه کتابش نوشته که این داستان را من با بهمن فرمان‌آرا برای سناریوی فیلم نوشتم. و رسیونی که بعد از انقلاب چاپ شد به دلایل بسیار واضح شیره اصلی‌اش بیرون کشیده شده است. چون یک مسابقه و رقابت سر یک جوان است بین یک زن و شوهر. در واقع آخر سر، در انتهای داستان که گنگ است، متوجه می‌شوید که برای این که خودشان به هیجان بیایند یک قربانی می‌خواهند. اساساً با جوان کاری ندارند و این مطلب در و رسیونی که بعد از انقلاب چاپ شد، به آن روشنی نمی‌توانست عنوان بشود.

بعد که من از شرکت گسترش آمدم بیرون یکی دو سالی با هوشنگ روی متن اولیه معصوم اول، برای فیلم سایه‌های بلند باد کار کردیم. می‌دانید که این داستان، یک داستان چهار صفحه‌ای به صورت نامه است، ولی اتفاقات زیادی در آن می‌افتاد که ما این‌ها را گسترش دادیم و بعد از دو

سال نهایتاً این کار رسید به یک چیزی حدود ۲۵ صفحه. آن موقع به اصطلاح چارچوب اصلی‌اش در آمده بود و من نشستم سناریو را نوشتم که ۸۵ صفحه بود و یک سکانس‌هایی مثل انقلاب، مثل آن سرود اوستا در اول کار، مثل مکالمه راجع به مسئله روشن‌فکران، موقعی که در شب راه می‌روند، همه این‌ها جزو چیزهایی بود که بعداً من اضافه کردم. چون آن چارچوبی که برای یک داستان یا یک نامه وجود دارد، باید برای فیلم سینمایی شکسته شود.

زاون: در حقیقت، طرح این فیلم درست بر عکس شازده احتجاج بود. آن‌جا شما بخش زیادی از قصه را زدید چون برای فیلم زیادی داشت. اما این‌جا به آن افزودید.

فرمان‌آرا: بله، دلیل دارد. برای این‌که داستان کوتاه است. برای این‌که فقط درباره یک حادثه است. شخصیت‌ها گسترده نیستند، واقعی نیستند عمق ندارند. در داستان کوتاه شما همیشه به شرح یک واقعه می‌پردازید و این برای یک فیلم مسلماً کافی نیست. در داستان، شخصیت عبدالله درواقع چندتا خط هاشور است. یا آقای مدیر فقط به عنوان نگارنده نامه مطرح است. این‌ها همه در فیلم درواقع از حالت دو بعدی آمدند بیرون. چون در داستان کوتاه شما هیچ‌وقت به پردازش کارکتر و شخصیت نمی‌رسید. در فیلم کار ما یک پروسه کاملاً برعکس بود. ما یک چیزی را داشتیم باز می‌کردیم. مثلاً از روی معصوم دوم راحت می‌شد یک فیلم ساخت؛ البته این را من در مورد کارهای گلشیری، مخصوصاً شازده احتجاج می‌گویم. هوشنگ یکی از بزرگ‌ترین خصوصیات که دارد تصویرسازی در عین اختصار است. یعنی دو تا جمله است و بعد می‌بینی این دو تا جمله یک سکانس طولانی است. وقتی داستان را می‌خوانی، این حس وجود دارد. منتها موقعی که می‌آید تو سینما، همین را باید بازش بکنی و همین کار را من با معصوم اول کردم. خود داستان، اتفاقاً جزو کارهای خوب گلشیری نیست. چون به صورت نامه شروع می‌شود: برادر

عزیزم، فلان و این حرف‌ها، ولی بعد یادت می‌رود که اصلاً نامه است. بعد هم آخر سر دوباره به فلان کس سلام برسانید. یعنی فقط سروه آن شباهتی به نامه دارد. بقیه‌اش این اتفاقاتی است که در واقع دارد توی داستان می‌افتد. اما این اتفاقات با این‌که کوچک است و دو خط دو خط، شما هر کدام این‌ها را موقعی که باز می‌کنید، می‌بینید عین گلی است که غنچه باشد: یک ذره به آن نور می‌دهی، آب می‌دهی باز می‌شود، می‌بینی پرچم هم دارد، هزار چیز دیگر هم دارد. مثل چیزهایی که در داستان کوتاه، به خاطر ساختارش نهفته است. بنابراین، من این‌ها را در معصوم اول دیدم که برایم جالب بود. می‌خواستم در فضای خیلی باز کار کنم، توی دشت کار کنم.

زاون: فکر می‌کنم که گلشیری با شما خیلی راحت بوده که کار مشترک شما و گلشیری نتیجه درخشان داشته است؛ اما خود گلشیری در دوازده رخ کارش از نظر سینما ضعیف است. می‌خواهم بینم چطوری شما دو نفر با هم کار می‌کردید و به یک چیز مشترک می‌رسیدید؟

فرمان‌آرا: علتش در واقع دوستی بیست و پنج شش ساله ما بود. ما دو تا آدم هستیم با دو تا بک‌گراند کاملاً متفاوت. اما هر کداممان آن کاری که می‌خواهیم بکنیم بلدیم. هوشنگ در داستان‌نویسی و آن تخیلی که در این کار دارد و کاری که با زبان فارسی می‌کند که مثل مثبت‌کاری می‌ماند. من همیشه لای این‌ها را می‌دیدم و شاید این موضوع را گفته باشم، درباره این‌که گفتم داستان شازده احتجاب خیلی تصویری است. موقعی که بره گمشده را می‌نوشت - نسخه‌ای که هوشنگ برای من نوشته دارم - نوشته که اگر راست می‌گویی این را فیلم کن. مسئله این بود که هوشنگ، نه این‌که فیلم ندیده بود، اصولاً هیچ تصویری راجع به این‌که چرا در فیلم شازده احتجاب ما این را از این‌جا به آن‌جا وصل می‌کنیم، نداشت. ولی چون داستان را نوشته بود، آن اسکلت را می‌دید، گوشش را می‌دید، سرش را می‌دید، همه چیز را می‌دید. اما این‌که چرا من می‌خواهم این را

از آن جدا بکنم و این جزء را نمی‌خواهم، این جزء را می‌خواهم، این‌ها طی مکالماتی و براساس یک اعتماد به اصطلاح دوجانبه ایجاد شد. مثلاً موقعی که می‌گفت این دیگر سینماست و مربوط به تو است، دیگر نمی‌آمد بگوید که آقا چرا مثلاً این را این‌جوری ساخته‌ای. هستند نویسندگانی که دخالت می‌کنند. همین‌گوی از تمام فیلم‌هایی که از داستان‌هایش ساخته‌اند، بعد از دو پرده اول دیگر کنار کشیده و گفته این داستان من نیست. به خاطر این‌که درکی نداشته از این‌که اصلاً این یک مدیوم جد است با اون چیزی که شما نوشتید. شما برای یک نفر می‌نویسید، کتاب را یک نفر یک نفر می‌خواند، ریتم یک نفری مهم است. اما در سینما، پانصد نفر می‌آیند، می‌نشینند در تاریکی می‌خواهند یک چیزی را تماشا کنند. من تصور پانصد نفر را می‌کنم، فکر هماهنگی آن‌ها را می‌کنم. بنابراین، من یک چیزهایی را نمی‌توانم استفاده کنم. یادۀ کهن آقای فصیح که من براساسش سناریوی *دل و دیوانه* را نوشتم، در اصل ۲۳۰-۲۴۰ صفحه است، من ۳۰ صفحه‌اش را استفاده کردم. بقیه‌اش را، موقعی که شعر حافظ می‌خوانی، آهنگ حمیرا گوش می‌کنی و می‌خواهی به اصطلاح از مدارهای مختلف عرفان بگذری، این‌ها را من فیلم نمی‌توانم بکنم. مردم صندلی‌ها را پاره می‌کنند! ولی شیرۀ اصلی داستان که یک کسی را از نابودی نجات می‌دهی، آن چیزی است که من در *دل و دیوانه* استفاده کردم. خود فصیح هم بعد که دید گفت که خب، من یک کار دیگه کردم با داستان، من هم گفتم ۲۰۰ صفحه‌اش را من کنار گذاشته‌ام. در مورد کار با هوشنگ، چو ما باهم کار کردیم، دوست شدیم، رفیق شدیم، زندگی‌های همدیگر برایمان مهم شد، به هم اعتماد پیدا کردیم. این اعتماد را شما نمی‌توانید امروز از هر نویسنده‌ای به دست بیاوری و بگویی می‌خواهی این داستانش را فیلم کنی. برای همین هم بقیۀ تجربیات سناریونویسی هوشنگ، اگر با مسعود کیمیایی بود اگر با داریوش مهرجویی بود، با نعمت حقیقی بود چون با همه مثلاً ناصر صحبت شده،

هیچ‌کدام به نتیجه نرسیدند. چون شیوه‌های آن‌ها با آن روحیه خاص شهرستانی صادق جور درنیامد. از یک نظر ما با همدیگر کم‌کم سینک شدیم. سناریوی بوی کافور، عطر یاس را دادم هوشنگ خواند. هوشنگ دنبال درامش می‌گشت توی داستان. مسئله این است که مثل دوازده رخ که شما به آن اشاره کردید، هوشنگ هیچ‌وقت به عنوان سینما به موضوع نگاه نمی‌کند. او از نگاه ادبیات همه‌چیز را می‌بیند.

زاون: بعد از شازده احتجاب، چقدر فیلم قاجاری خوب است من دیده باشم. چقدر سریال ساخته شد. حالا چه خوب، چه بدش کاری نداریم. ولی چند روز پیش که داشتم سناریوی شازده احتجاب را می‌خواندم، دیدم چقدر ساده است. اصلاً کلمه قلمبه سلمبه ندارد. کلمات چقدر کم است. اما کل قاجار را ما می‌فهمیم. کل قاجار را ما احساس می‌کنیم بدون این‌که از این کلمات قلمبه سلمبه استفاده شده باشد. بدون آن‌که در گفت‌وگوها زیادی روی شده باشد. به نظر من این مهم است که سناریو به این کوتاهی، کلمات به این کمی، ولی مفاهیم به این زیادی باشد. این است که من فکر می‌کنم واقعاً ترکیب شما دو نفر خیلی مهم بوده است. مثلاً من در جریان کار هوشنگ با کیمیایی شرکت داشتم و دیدم به چه تراژدی‌ای ختم شد.

فرمان‌آرا: نمونه این چیزی که شما به آن اشاره می‌کنید، عکس‌هایی است که من انتخاب کردم برای موقعی که در فیلم شازده احتجاب می‌خواهیم با خاطرات پدر بزرگ شروع کنیم. عکس‌ها مال عکاسی تهامی بود که داستان‌ش را قبلاً برای‌تان تعریف کردم. از بین عکس‌ها که خیلی هم زیاد بود، من فقط سی و پنج تا عکس انتخاب کردم. ولی شما موقعی که این عکس‌ها را نگاه می‌کنید، درواقع همه سلسله قاجار را می‌بینید. ما با احمدشاه مخصوصاً تمام می‌کنیم. دختر ناصرالدین‌شاه، خانم صدتومنی، آن دلک‌های دربار، همه این‌ها در آن سی و پنج تا عکس هست. بعد یک سکانس هم هست که موقعی که راجع به شکار دارد

می خواند، یک تصویری به اختصار از آن زمان می بینید. بعد ما می رویم درون دل و جان یک خانواده، بدون همان چیزهای قلمبه سلمبه و صحبت هایی که در فیلم هایی که به دوران قاجار مربوط است، می بینیم. واقعیتش این است که آن تصویری که من از سینما داشتم، منتقل شد به هوشنگ و آن چیزی که هوشنگ از شیوه کارش می خواست در فیلم باشد، منتقل شد به من. حالا چرا من الان دیگر با هوشنگ مثلاً نمی نشینم که باهم کار کنیم به خاطر این نیست که ما از هم جدا شدیم، بلکه به خاطر فضای فکری است که او الان دارد. من با سینما هنوز دارم تجربه های خودم را می کنم. بعد می بینیم من به یک سنی رسیده ام که حرف های خودم را دارم. حتی برای داستانی که به اصطلاح زیربنای اولیه اش مال او باشد، برای کاری که می خواهم بکنم من حرف های خودم را دارم. به همین جهت فایده ندارد ما بنشینیم و نخواهیم باهم کار کنیم. اما می گویم، من چیزی که می نویسم، می دهم هوشنگ هم می خواند. موقعی هم که یک ورسیون جدید می نویسم، باز می دهم بخواند. چون بدون شک موقعی که او سناریو را می خواند، دوتا، سه تا، چهارتا، مورد هست که من از دستم در رفته و او سر ضرب می بیند. حتی در این حد که مثلاً توی بوی کافور، عطر یاس من نوشته بودم که فرجامی در ماشین از زن می پرسد که شما پول دارید و زن می گوید نه. ولی هوشنگ «نه» را خط زده بود. زن فقط نگاه می کند. معلوم است پول ندارد. منظورم ریزه کاری هاست. بعد که «نه» را خط می زنی، می بینی که خب، فقط نگاه می کند و تمام آن «نه» تو نگاه هست. بنابراین، ارتباط بین من و هوشنگ هست، ولی فرم هایش فرق کرده. من الان دلم می خواهد که خیلی از چیزهایی که دوست دارم را در کارهایم بگذارم. ولی اعتماد هم دارم به آن هوش، به آن تخیل هوشنگ و آشنایی اش با زبان. این ارتباط حسنش این است که من صد درصد به آن چیزی که او می گوید اعتقاد دارم. ممکن است سر یک مسئله ای اختلاف سلیقه داشته باشیم و هوشنگ، مثلاً بوی

کافور، عطریاس را در واقع به عنوان یک داستان نمی‌پسندید و آن را خیلی شخصی می‌دید. ولی فکر من از اول اصلاً رمان نو بود. اصلاً دلم می‌خواست که من در این فیلم به خصوص، قصه متداول نگویم.

زاون: بعد از آن‌که فیلم سایه‌های بلند باد را کار کردید، چرا فیلم نساختید؟

فرمان‌آرا: همان‌طور که قبلاً هم گفتم، موقعی که فیلم شازده احتجاج در دو هفته کارگردانان فستیوال کن نمایش داده می‌شد، برای نمایش فیلم آن‌جا بودم. بعد از یکی از نمایش‌های فیلم، آقای بوشهری که جزو مدعوین بود، آمد با من صحبت کرد. گفت: ما یک شرکت (شرکت گسترش) راه انداختیم (که البته آن موقع آقای فؤاد بدیع مسئولش بود) شما قبول می‌کنید که بیاوید این شرکت را اداره کنید؟ من امکانات را پرسیدم. گفتم می‌خواهید فیلم فارسی بسازیم، فیلم ایرانی؟ سرمایه‌گذاری برای فیلم ایرانی؟ فیلم‌های مشترک می‌خواهید بسازیم؟ یک امکاناتی بود که تقریباً مشابهش را هیچ شرکت سینمای ایران نداشت. یعنی دفتری در پاریس دایر بود، دفتری هم در لوس‌آنجلس دایر بود، در استودیو فوکس قرن بیستم. ولی دفتر مرکزی می‌شد دفتر ایران. من چون همیشه انرژی خیلی زیاد داشتم و کارهای مدیریتی هم زیاد می‌کنم و تهیه‌کننده دوستان هم شدم، و از آن‌جا که آدم از ۷ صبح تا ۷ شب و برای ۶ روز در هفته هستم، بنابراین، این انرژی را در خود می‌دیدم. فکر کردم اگر من دو سال یا سه سال و قتم را بگذارم و این کار را انجام بدهم، تغییر جالب توجهی از نظر کیفیتی در سینمای ایران به وجود می‌آید. به این قصد قبول کردم. با این شرط که چون تازه شازده احتجاج را ساخته بودم، دو سال اول خودم فیلم نسازم. خب، حاصل آن دو سه سالی که من آن‌جا بودم، صرف‌نظر از فیلم صحرای تاتارها که قراردادش قبل از این‌که من بروم امضا شده بود، این بود که من سهم ایرانی‌ها را بیشتر کردم، با مکالمات و مذاکرات و طرح‌های جدیدی که می‌دادیم. برتوچلی هم اول

قرار بود کارگردانی کند که بعد رفت و کار افتاد به عهده روزولینی. غیر از این فیلم، فیلم کلاغ بهرام بیضایی، فیلم گزارش کیارستمی، شطرنج باد اصلانی، و ملکوت زنده یاد خسرو هریتاش، در این دو سال ساخته شد. یک سری تعهدات هم برای فیلم آخری «اورسن ولز» داشتند که آن را هم اجرا کردم. در مورد توقفش هم در نهایت من مسئولش بودم، برای این که تاریخ تحویل داده نمی شد و آن موقع اورسن ولز در واقع تاریخ تحویل سرش نمی شد. قرارداد فیلم ملاقات مردان استثنایی پتربروک را من فسخ کردم. ما گفتیم انجام نمی دهیم؛ به خاطر این که آن موقع با هر کاری موافقت می کردند، ولی متوجه نبودند که ما باید پول نقد بگذاریم. آن ها قسمت های مختلف دیگر را می فروختند و پول خودشان را از آن قسمت می خواستند بیاورند. گفتم این شراکت نیست. اگر بیست درصد بودجه را می دهم، اگر سهم فرانسه را می خواهید بفروشید، به شما صد هزار دلار می دهند، بیست درصدش باید از سهم من کم بشود. نیرو وقتی صرف این ماجرا شد که شاید حرکتی در جهت ما انجام بگیرد. در آن زمان، برای اولین بار در سینمای ایران، فیلمبردار و Cameraman را از هم جدا کردیم؛ یعنی Director of Photography را که نورپردازی می کند، با کسی که پشت دوربین چشمش به ویزور است، از هم جدا کردیم. در فیلم شطرنج و باد آقای بهارلو D.P. بود. فرخ مجیدی Cameraman بود. این چیزی است که در خارج بسیار متداول است. این یکی کار تکنیکی است، آن یکی کار هنری است. بعضی ها مثلاً حرکت دوربینشان به خوبی ای که می توانند نورپردازی بکنند نیست. اصولاً آن تصویر نهایی مهم است. این که حالا این فوکوس پولر چکار می کند آن قدر مهم نیست. خب، این ها را من از هم جدا کردم. مسئول برنامه ریز هیچ وقت در سینمای ایران نبوده است، ما در آن زمان مسئول برنامه ریزی تعیین کردیم. هدف این بود که بگوییم، سینما یک صنعت است، هنری است اقتصادی، همیشه ساختاری هم داشته است. در خارج، این افراد بیخودی نبودند. منشی صحنه مثلاً بیخودی

نبود، یا بقیه. من می‌خواستم این تقسیم‌بندی را در کار تهیه هم وارد کنم. به‌علاوه که در هیچ‌کدام از این فیلم‌ها من تهیه‌کننده به فرم متداول ایران که یکی سرمایه‌بگذار، نبودم. سرمایه مال شرکت دیگری بود. اما در تمام مراحل فیلم از سناریو و متنی که داده می‌شد و انتخاب هنرپیشه‌ها و اعضای گروه، دخالت می‌کردم. برنامه‌ریزی همه‌اش با من بود؛ چون اسم من هم می‌رفت روی فیلم. آن موقع که من تهیه‌کننده فیلم آقای بیضایی یا کیارستمی شدم، شهرتم مانند بقیه بود؛ چون شازده احتجاب را ساخته بودم، جایزه اول فستیوال تهران را هم برده بود. من تهیه‌کننده‌ای مانند میثاقیه یا علی عباسی نبودم که بگویند آقا این پول را بگیر برو برای ما یک فیلم بردار و بیار. درواقع یک تهیه‌کننده هنری که به سود خود هم کار می‌کند. من کاری این چنین انجام می‌دادم. علتی که آن را رها کردم، فیلم کاروان‌ها بود که به ما هفتاد و پنج میلیون تومان پول داده بودند برای این که برای فیلم‌های ایرانی هزینه کنیم. آن موقع با این پول می‌شد هفتاد و پنج فیلم ایرانی ساخت. آقای بوشهری و دیگر افراد امریکایی که در لوس‌آنجلس، در آن دفتر نشسته بودند، این پروژه را علم کرده بودند که درواقع یک مقداری از این پول را بردارند. درحالی‌که سناریو بد بود، کارگردان بد بود، و اساساً مجموعه کار بد بود. من گفتم یک فیلم بد امریکایی را من با هفتاد و پنج فیلم ایرانی عوض نمی‌کنم. چون این پول برای فیلم ایرانی داده شده، در نتیجه استعفا دادم و آمدم. آن‌ها هم فیلم را ساختند بعداً هم گفتند: آره، راست می‌گفتید، فیلم مزخرفی بود. ولی آن هفتاد و پنج میلیون تومان که در آن موقع تقریباً می‌شد یک چیزی حدود دوازده میلیون دلار، برای فیلمی که حداکثر هشت میلیون دلار هزینه داشت - تازه آن را هم آن‌ها باید خرج می‌کردند - از بین رفت. یک پروژه دیگر هم بود که اتفاقاً آن موقع در شرکت گسترش مطرح شده بود. پروژه در امتداد شب بود که چون آن‌ها نمی‌خواستند این کار را بکنند، ما آمدم بیرون و این فیلم را تهیه کردیم. با سیستمی که متداول بود. آن موقع از

پخش‌کننده پول گرفتیم و آن فیلم را ساختیم که در آن زمان هم پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما شد. امروز هم این فیلم تازگی خودش را دارد و اگر بگذاریم باز هم فروش می‌کند.

زاون: آقای فرمان‌آرا، شما مدیر فیلمبرداری و Cameraman را فقط در فیلم اصلانی، شطرنج باد، از هم جدا کردید یا در فیلم‌های دیگر هم این کار را کردید؟

فرمان‌آرا: در فیلم آقای هریتاش هم این کار را کردم. در فیلم هریتاش هم باز هوشنگ بهارلو مدیر فیلمبرداری بود. احمد که مدت‌ها دستیار بهارلو بود، Cameraman بود.

زاون: احمد میرشکاری؟

فرمان‌آرا: نه، یک احمد بود که حالا اسم فامیلش یادم رفته. همیشه دستیار اول هوشنگ بهارلو بود. سر فیلم کلاغ این کار را نکردیم. آقای فخمی هم فیلمبردار بود هم D.P. در فیلم گزارش هم فکر می‌کنم زرین‌دست هر دو کار را می‌کرد. دلیلش هم این بود که ما، در فیلم گزارش، صدابرداری سر صحنه می‌کردیم که این هم باز در آن زمان، در ایران متداول نبود. ما با یوسف شهاب کار می‌کردیم. برای همین از تعداد افراد گروه کم کردیم به این دلیل که کار جمع و جورتر باشد.

زاون: وقتی انقلاب شد و شرکت تعطیل شد، شما چقدر وسیله در این شرکت جا گذاشتید. این وسایل برای سینمای ایران مانده، این‌طور نیست؟

فرمان‌آرا: یک سری وسایل بود که در ایران نبود. مثلاً لنزهای Fast که زایس برای کوبریک، برای فیلم باری لیندون درست کرده بود. برای این‌که بتوانید با نور موجود فیلمبرداری کنید. من مقداری از این‌ها را برای فیلم شطرنج و باد خریدم، چون ما همان نوع نورپردازی را می‌خواستیم بکنیم و با به اصطلاح نور موضعی می‌خواستند کار بکنند. یادم می‌آید آن موقع چهار هزار یا، پنج هزار پاوند پول دادیم و یک نفر رفت آن‌ها را از لندن

آورد. یک سری وسایل هم موجود بود که از جاهای دیگر می‌گرفتیم. ولی من همیشه در شرکت‌های سینمایی معتقد به داشتن ابزار به اصطلاح تکنیکی نیستم. این کار دیگری است. امروز هم هنوز معتقدم که شما اگر مثلاً دوربین BL4 می‌خواهید با لنزهای درجه یک سینما اسکوپ، از Samuelson لندن بگیرید، قیمتش با این قیمتی که این‌جا، فارابی و عروج فیلم از شما می‌گیرند زیاد تفاوتی نمی‌کند. این اواخر، سر فیلم بوی کافور، عطر یاس متوجه شدم که ما فیلمبرداریمان خوب است، لاابراتوارمان خوب است، اما از نظر صدا بسیار عقب افتاده‌ایم. و مصمم هستم برای فیلم بعدی صدابردار دیجیتالی از انگلیس بیاورم؛ چون برای فیلم سایه‌های بلند باد هم از انگلیس صدابردار آوردم. به خاطر این‌که ما یک چیزهایی را باید یاد بگیریم. مهم نیست که شما سینما را استریو دولبی بکنید، همیشه تلاشم این بوده که ما این گروه‌هایی که می‌توانند کامل باشند توسعه بدهیم. آن موقع من هدفم این بود که عوض این‌که مثلاً فرض کنید آقای ایکس را بفرستیم پیش جورج لوکاس Light and Magic اسپشیاال افکت آموزش ببیند - که بعد بیاید ایران بخواهد فخر بفروشد - دو تا آدم تکنیکی را برداریم بیاوریم این‌جا که به ۲۵ نفر یاد بدهند. چون این‌طوری شما صنعت سینما را در واقع از نظر افراد وارد غنی می‌کنید. به جای این‌که فقط یک کسی یک کاری را بلد باشد، بعد هم قیمتش غیرعادی بالا برود و بعد هم شاید این آدم، استعداد آن‌چنانی نداشته باشد که شما دارید این قدر برایش هزینه می‌کنید. من همیشه فکر می‌کردم که ما باید بهتر از این باشیم. الان مثلاً تمام جاهای مدرن فقط موتاژ روی ویدیو می‌کنند. یکی از محاسن عمده‌اش این است که شما یک سکانس را موقعی که روی ویدیو باشد، دوازده جور می‌توانید موتاژ کنید و بغل هم بگذارید و ببینید. در حالی که غیر از این صورت، اگر ما بخواهیم یک سکانس را دوازده جور موتاژ کنیم، دوازده بار این تکه باید برداشته بشود و کپی بشود و صدایش دوباره دوبله بشود. ما در ایران

همین کار را داریم می‌کنیم! در حالی که جاهای دیگر همه دارند با سیستم ویدیویی کار می‌کنند. در این مملکت هنوز وسایلی که هست آن‌طوری نیست که می‌باید باشد. بعد هم موتورهای زیاد علاقه‌مند نیستند که یک تغییر اساسی بدهند؛ اما نهایتاً باید این کار را کرد.

زاون: شما در حقیقت وقتی به سینما برگشتید، صرفاً یک نیاز فیلمسازی بود یا اگر مشکلی با تهیه کاروان‌ها نداشتید آن کار را ادامه می‌دادید و برنامه‌ریزی‌ای که شما برای پیشرفت سینمای ایران کرده بودید پیش می‌رفت.

فرمان‌آرا: من آن کار را ادامه می‌دادم البته خودم برمی‌گشتم سر فیلمسازی. آن موقع آدم‌هایی که با ما کار می‌کردند از نظر برنامه‌ریزی آدم‌های بسیار درجه یک و خوبی بودند. موقعی که پیتربروک می‌خواست در افغانستان فیلم بسازد، گفتیم بعضی از این‌ها را همراه ببر، بُرد و خیلی هم ازشان راضی بود. بنابراین آدم‌هایش بودند و می‌توانست کار کند. ما در این مملکت استعداد فراوان داریم. شاهدش هم این وضعیتی است که سینمای امروز دارد و جوان‌هایی که دارند از گوشه و کنار می‌آیند. ما استعداد را داریم. اما همیشه دو تا چیز ما را فلج می‌کرده. یکی تهیه‌کننده‌ها، که اکثراً کم می‌دانند و سناریویی که می‌خوانند نمی‌فهمند که آخر کار چه شکلی از آب در می‌آید. یعنی شما اسپیکل این جا ندارید. مثلاً تهیه‌کننده فیلم ندارید که بداند برای هر فیلمی چه ابزاری لازم است. در ایران از بسم‌الله صرفه‌جویی می‌کنند. صرفه‌جویی، از غذای گروه شروع می‌شود که در بودجه فیلم، نسبت به مخارج دیگر رقم بسیار ناچیزی است. آقا غذای خوب بدهید، سر این صرفه‌جویی نکنید. خلاصه، یکی از گرفتاری‌های ما، موضوع تهیه‌کننده بوده، یکی هم موضوع کمک‌های دولت بوده. به‌خصوص از نظر وسایل. چون دولت هیچ کاری نباید به سینما داشته باشد غیر از پروانه نمایش. ولی در جایی که ابزار کار کم است و محدود است، برای دولت اشکالی ندارد اگر یک

سازمانی درست بکند که وسایل را بگیرد، مدرن هم باشد، آدم‌هایی را داشته باشد و این‌ها را در اختیار فیلم‌سازها بگذارد. اما نه با پارتی‌بازی، نه این‌که حالا من چون سناریو را دوست ندارم به تو وسیله نمی‌دهم. به عنوان یک سازمان مستقل، همین‌طور که «فارابی» الان این کار را می‌کند. البته باید از این حالت دریاید که دو تا دورین داریم و همه باید توی نوبت بمانند. این مشکلات، فیلمسازی را به تأخیر می‌اندازد. وسایل در دنیا فراوان است. شما این جمهوری‌های حاشیه‌شوری سابق را در نظر بگیرید. این‌ها را می‌بینی استودیو دارند. نوازنده کلاسیک درجه یک دارند. چون این‌ها را از قبل داشتند. در ارمنستان، الان با لوریس چکناوریان می‌توانیم برویم ضبط بکنیم. آن هم همان صدایی را که در ایران اگر بخواهیم ضبط کنیم، تازه با آن کیفیت ضبطی که ما داریم، باید تقریباً دو برابر و نیمش پول بدهیم. چرا از این‌ها استفاده نکنیم؟ پس تهیه‌کننده ما، از این‌ها اطلاع ندارد. الان فرض کنید صدابردار دیجیتال بیاوریم. کسی این‌جا نیست که این را میکس بکند. مثلاً ما این‌جا برای میکس بوی کافور، عطر یاس رفتیم در یکی از جاهایی که بهترین آدم‌ها آن‌جا هستند. دستگاه مال ۲۸ سال پیش بود با چهار تا باند. در حالی که در خارج شما می‌بینید که چون خود میکسر دستش به هر ۳۶ باند نمی‌رسد چهار تا آسیستان دارد. من هدفم همیشه این بود که این چیزها را در سینمای ایران درست کنیم.

زاون: در مورد تهیه‌کننده‌گی و ساخت فیلم سایه‌های بلند باد توضیح

بدهید.

فرمان‌آرا: ببینید، فیلم سایه‌های بلند باد، از نظر ما در واقع مال تلویزیون است و وزارت ارشاد. من ده درصد شریک هستم بابت نگرفتن دستمزد تهیه‌کنندگی، کارگردانی و سناریونویسی. از نظر تهیه فیلم و ابزاری که لازم داشت، روش من همیشه این بوده که با آدم‌هایی که قبلاً کار می‌کردم کار

بکنم. یک مقداری این ارتباطات بهتر می شود چون آن ها می دانند من صبح ساعت شش بلند می شوم. آن ها می دانند که من مثلاً به چه چیزهایی حساسیت دارم. در مورد این فیلم هم یک عده افرادی مثل خانم خزایی Art Director فیلم شازده را انجام داده بود، در فیلم سایه های بلند باد هم هست. چون کنترل تهیه دست من بود، جاها را ما رفتیم انتخاب کردیم. صدابرداری سر صحنه، با آن سیستمی که من خودم در ایران تجربه کرده بودم، موقع تهیه کنندگی فیلم گزارش، جواب نداده بود.

قبلاً هم برایتان گفتم که من یک سفر که رفتم لندن با Samuelson صحبت کردم دیدم قیمتی که برای هشت هفته از ما می خواهند بابت این که دو نفر را بفرستند با وسایل، حدود ۲۰ تا ۲۵ درصد با دوبله تفاوت دارد. من هم با آن ها قرارداد بستم، برای این که بیايند صدابرداری کنند. البته تجربه ای بود که نشان می داد صدابرداری سر صحنه، برای فیلم های ما وقت بیشتری می برد.

مثلاً در این فیلم، ما روستای «هنجن» را که انتخاب کرده بودیم؛ اما نمی دانستیم که این جا درست در مسیر هواپیماهای تهران - اصفهان است. آن موقع هم مثلاً روزی شش تا پرواز بود بین تهران و اصفهان. خُب، وسط ضبط صدا، صدای هواپیما می آمد و ما قطع می کردیم. اما تمام فیلم در مجموع در همان روستا، از اول تا آخر، در همان مدت زمانی که برایش برنامه ریزی شده بود، ساخته شد.

زاون: در تصاویر فیلم شازده احتجاب و در تصاویر فیلم بوی کافور، عطر یاس، یک نوع سادگی هست، یک نوع صداقت هست که در سایه های بلند باد نیست. یعنی نه نعمت حقیقی نه کلاری را ما به عنوان فیلمبردار شاخص متظاهر نمی بینیم. ولی در فیلم سایه های بلند باد، من در هر پلاناش احساس می کنم که فیلمبردار دارد می گوید که من هستم که دارم این فیلم را فیلمبرداری می کنم. در حقیقت حتی به نظر من فضای فیلم را هم، شاید اگر آن سایه روشن های تند هست، نمی دانم...، اصلاً چرا تصاویر از

یکدستی دورند و دیگر این‌که چرا شما نعمت حقیقی را برای فیلمبرداری انتخاب نکردید؟

فرمان‌آرا: مسئله انتخاب فیلمبردار در ایران همیشه معضلی بوده. مطمئن نیستم. در آن زمان، ممکن است مثلاً سربیک فیلم دیگر داشته کار می‌کرده، چون ما هنوز هم، با هم دوست هستیم. دو چیز در مورد فیلمبرداری این فیلم هست. یکی این‌که ما از نظر Art Direction برنامه‌ای که داشتیم این بود که تدریجاً رنگ را از فیلم و از دکور ببریم بیرون. یکی هم این‌که وسایلی که من برای فیلم کاروان‌ها آورده بودم برای کار فیلمبرداری ما، در سایه‌های بلند باد مناسب نبود. ما برای گرفتن یک شات، بالای تپه بودیم، شات بعدی پایین تپه. وسایل هم وسایل استودیویی بود، بسیار سنگین. طوری که مثلاً ما معمولاً در فیلم‌های دیگر سه تا کارگر فنی داشتیم. برای فیلم سایه‌های بلند باد هفت یا هشت تا داشتیم. برای این‌که آن سه تا جانشان در می‌رفت اگر قرار بود که این وسایل را مرتب بالا و پایین ببرند. علیرضا زرین‌دست، که فیلمبردار بسیار خوبی هم هست، توی این فیلم یک امکاناتی می‌دید برای خودش که مثلاً در فیلم در امتداد شب این امکانات به آن صورت مطرح نبود. او درواقع می‌خواست هنر خودش را نشان بدهد. در حالی که لازمه اول کار نبود. اما در فیلم سایه‌های بلند باد به خاطر این‌که هم مسئله رنگ برای ما خیلی مهم بود و هم صدابرداری سر صحنه می‌کردیم، فیلمبردار مجبور بود به هر جهت یک سری ملاحظات را در نظر بگیرد. و برای همین، بعضی جاها خیلی وقت صرف شده، مثلاً سر سکانس حمام، من نقاشی جیوتو را به فیلمبردار نشان دادم و گفتم این دختر موقعی که می‌ایستد این‌جا من می‌خواهم دقیقاً همین نوری که در این تابلو هست روی او بتابد. و اگر نگاه بکنید دقیقاً همان حالت حضرت مریم است که ایستاده با همان نورپردازی که در تابلو می‌بینیم. انگلیسی‌ها به علی زرین‌دست به شوخی می‌گفتند علی رامبراند. نه ساعت نورپردازی طول کشید.

من چون می‌دانم چه می‌خواهم، همان‌ها را به فیلمبردار و افراد گروه منتقل می‌کنم. دستپاچه‌اش هم نمی‌کنم که آقا بدو، عجله‌کن که ما امروز می‌خواهیم حتماً این شات را بگیریم.

مثلاً یک خانم در همان سکانس حمام بود یک جمله را اشتباه می‌گفت. ما ۲۷ دفعه گرفتیم برای این‌که او جمله را دقیقاً درست بگوید. اما نهایتاً یکی فیلمی بود که مخصوصاً جوری گرفته شده برای این‌که از تلوزیون پخش نشود. خیلی لانگ‌شات دارد و فیلمی است که خیلی به فیلمبردار میدان می‌دهد. بحث مقایسه فیلم‌ها نیست، اما مثلاً در لارنس عربستان، فرد یانک می‌نشسته تا آفتاب بیاید بالا برای یک لحظه دلخواه. اولین فیلمی هم هست که از وایداسکرین به معنای واقعی‌اش استفاده شد. یعنی موضوع با شکل فیلمبرداری جور است. در سایه‌های بلند باد من می‌خواستم آن فضای روستا را منتقل بکنم. و از نظر بصری برای من مطرح بود که یک کارهای جدیدی در این فیلم بشود. زرین‌دست هم این کارها ازش برمی‌آمد. و درواقع انجام داده. مثلاً دو تا سکانس خیلی بزرگ توی این فیلم هست: یکی فانوس به‌دست‌هاست یکی هم قرمزپوش‌ها. این‌ها هر دو تا در یک روز گرفته شده و کمتر فیلمی است که دو تا سکانس این‌طوری، یکی در لحظه طلایی^۱ صبح گرفته شده باشد، یکی در زمان طلایی بعدازظهر. ولی ما به خاطر بودجه و چهارصد تا سیاهی لشکر مجبور بودیم که این کار را به هر شکل بکنیم. هر منتقد انگلیسی یا فرانسوی هم که راجع به این فیلم چیزی نوشت، در مورد این دو تا سکانس هم نوشته است. درواقع، این دو تا سکانس کار روز اول فیلمبرداری است. چون معمولاً برنامه من این است که پلان‌های سخت را اول کار کنیم. چون همه هنوز خیلی تازه نفس‌اند. همه تازه آمده‌اند و انرژی دارند. آخر فیلم اگر قرار است یک سکانس را خیلی رویش کار

1. Magic time

کنیم، در ایران همه آن‌قدر انضباط کاری ندارند که خسته نشده باشند و دیگر دلشان نخواهد ول کنند بروند.

زاون: ببینید آقای فرمان‌آرا، من فکر می‌کنم نقدهایی که در مورد فیلم *شازده احتجاب* نوشته شد، شوق مضاعفی را در شما ایجاد کرد و در فیلم سایه‌های بلند باد شما می‌خواستید هر پلانی را خیلی دقیق تر کار کنید. البته قصه‌ای را هم که انتخاب کرده بودید، من فکر می‌کنم به وسعت و عمق *شازده احتجاب* نبود. ولی قصه‌ای بود که این وقت گذاشتن‌ها و این تفکرها را واقعاً می‌طلبید. ولی من احساس می‌کنم که به اندازه فیلم *شازده احتجاب* جواب نداد.

فرمان‌آرا: بگذار دلیلش را بگویم. از نظر این‌که موفق نیست باید بگویم که چون این فیلم مرغ عروسی و عزا شده است. من قدری نسبت به این فیلم حساس هستم. سایه‌های بلند باد جمعاً شاید ۱۲۲ تا دیالوگ نداشت، آن‌هم با سرود اوستا که اولش هست. فیلم از ابتدا طراحی‌اش و هدفش یک فیلم سیاسی بود. و به همین جهت است که شما در فیلم سایه‌های بلند باد یک چیزهایی را می‌بینید که ما مجبور بودیم با سمبل‌کار کنیم. اگر مترسک را گذاشتیم آن‌جا و سه تا مدال بهش دادیم برای این‌که بابت مدال گرفتنش این قطعه را حذف نکنند، سه تا دخیل هم بغلش بستم. این‌ها یک چیزهایی بوده که در این فیلم، با طراحی کامل صحنه، به دنبالش بودیم. مثلاً درست است که در یک سکانس، اندازه مترسک‌ها را از دو متر داریم تا ده متر ارتفاع. ولی مترسک هر کسی اندازه ترسش است. تنها کسی که مترسک اندازه‌اش است و چشم تو چشمش نگاه می‌کند عبدالله است که خالق مترسک است، که چشم و ابرو برایش کشید. ولی بقیه آدم‌ها از مترسک کوچک‌ترند. مثلاً بعد از این‌که میراب هم از ده می‌رود، یک شات داریم که مترسک ۷ متر است و همه جلوی‌اش ایستاده‌اند. حالا مترسک اصلاً آن مترسکی که در اول فیلم چشم به چشم بود فرق کرده. این‌ها در این فیلم برای ما خیلی مهم بود. بحثی نیست که

آن دیالوگ‌ها و آن فضا سازی که در *شازده احتجاب* هست، در این فیلم نیست. آن جا شما سعی نمی‌کنید قصه را به صورت کلاسیک بگویید؛ اما این جا می‌آیید قصه را به صورت کلاسیک می‌گویید. من این جا سعی ندارم «هیچکاک» باشم که شما قلبتان بایستد. ولی به هر جهت شما یک فیلم ترسناک دارید می‌سازید. فضا ترسناک است. این نیست که یک کسی تا مترسک را می‌بیند مثلاً حالا پس بیفتد یا جیغ بکشد. غیر از مورد میراب، در بقیه جاها سعی شده این ترس با فضا سازی ساخته شود. به همین جهت این فیلم را موقعی که با *شازده احتجاب* مقایسه می‌کنید، می‌بینید که طولانی تر است. ریتمش خیلی کند تر است. اگر قریبان دارد تا ته کوچه می‌رود، من تا ته کوچه را نشان می‌دهم. صرفاً به خاطر این که می‌خواستم بگویم که در این فضا و ریتم زندگی بسیار بسیار آرامی که این آدم‌ها دارند، یک اتفاقی دارد می‌افتد. یک اتفاق زیربنایی دارد می‌افتد. اتفاقی که زندگی این‌ها را متحول می‌کند. و این، یکی به خاطر ایمان است و یکی هم به خاطر قدرت سیاسی. دو تا آدم در سایه‌های بلند باد هستند. یکی شان، مثل مراد در *شازده احتجاب*، یا خود راننده، سمبل ملت است و یکی معلم است که مخصوصاً شبیه صمد بهرنگی است که سمبل طبقه روشنفکری جامعه است. و همه چیز را می‌خواهد از قبل بسنجد و بعد یک حرکتی بکند. مردم همیشه از ما سریع تر بودند. آن‌ها غریزی عمل می‌کنند. ما همیشه می‌خواستیم مطمئن باشیم که حتماً پیروز می‌شویم. آن‌ها اصلاً به پیروزی فکر نمی‌کنند. یک چیزی حرکتشان می‌دهد. نهایتاً فیلم سایه‌های بلند باد به این دلایل که گفتم، اصولاً بیان تصویری اش از ابتدا قرار بود که بر داستان حاکم باشد و چون یک ساختار کلاسیک (اول و وسط و آخر) دارد، آن تردستی‌هایی که شما در ساختاری مثل *شازده احتجاب* یا *بوی کافور*، *عطر یاس* می‌توانید داشته باشید، این جا دیگر جایی ندارد.

زاون: برای من خیلی مهم است که یک چیز را شما روشن کنید چقدر

نقد‌هایی که در مورد شازدهٔ احتجاج نوشته شد، روی شما تأثیر گذاشت. فرمان‌آرا: می‌توانم بگویم هیچی و دلیلش را هم می‌گویم که چرا هیچی. چون من می‌خواستم فیلم‌هایم با هم فرق داشته باشند. دیگر نمی‌خواستم فیلم قاجاری بسازم. بعد از شازدهٔ احتجاج ده تا فیلم و سریال قاجاری به من پیشنهاد شد. تلویزیون آموزشی به من پیشنهاد کرد کل سلسلهٔ قاجار را بسازم. ولی من قبول نکردم. یک فیلم قاجاری ساختم، بس است. دیگر نمی‌خواهم این کار را بکنم. من این‌ها را نمی‌خوانم. چون وقتی فیلم تمام شد و اکران شد، کار من با فیلم از نظر احساسی دیگر تمام است. در موردش مصاحبه می‌کنم، ولی مثل بچه‌ای که از پیش آدم رفته، دیگر من باهاش کاری ندارم. برای همین هم هیچ‌وقت ننشستم بینم در مورد مثلاً شازدهٔ احتجاج چه نوشته‌اند.

زاون: خوب، شما که می‌خواستید فیلم گرگ را بسازید، یک شباهت‌هایی با سایه‌های بلند باد می‌توانست داشته باشد.

فرمان‌آرا: درست است. من گرگ را در دو تا مقطع می‌خواستم بسازم. یک موقع به عنوان تهیه‌کننده بود که قرار بود احمد میرشکاری کارگردانش باشد. یکی هم موقعی که به کانادا رفته بودم. سال‌های ۸۰ میلادی من با یک نویسندهٔ معروف کانادایی به نام جرج وودکاک، یک سناریو براساس داستان گلشیری نوشتم به نام گرگ. در آن موقع خودم می‌خواستم فیلم را بسازم. منتها به دلایلی که بیشترش مالی بود این کار نشد. برای این‌که حدود هفت هشت میلیون دلار می‌بایستی برای فیلم من سرمایه‌گذاری بکنند. با این‌که سناریو را خیلی‌ها دوست داشتند و امکانش هم بود که مثلاً دونالد ساترلند و کاترین دونو بازی کنند.

زاون: در فیلم سایه‌های بلند باد با مدیر، با یک نگاه غیرکلیشه‌ای برخورد کرده‌اید. اصلاً آدم متفکری نیست. ولی برخوردتان با عبدالله فرق می‌کند.

فرمان‌آرا: نه مدیر اصولاً آدم متفکری نیست. ما در آن زمانی که

داشتیم این کار را می‌کردیم - و من هنوز هم اعتقاد همین است - روشنفکرها که در این فیلم، مدیر سمبلشان است، قبل از این‌که حرکتی بکنند، همیشه باید هشت طرف قضایا را چک کنند. عبدالله نماینده مردم عادی است. آن‌ها همیشه حرکشان غریزی است. آن‌ها دشمن را می‌شناسند. آن‌ها هستند که زودتر فدایی می‌دهند. آن‌ها هستند که مستقیماً می‌روند سراغ دستگاه حکومتی. در فیلم سایه‌های بلند باد، مدیر موقعی که دارد شعر می‌نویسد، آن شعری که شاملو برای آل‌احمد نوشته، باد کاغذها را پخش می‌کند. او کاغذها را جمع می‌کند. دنبال یک چیزی می‌گردد که رویش بگذارد. دستش را می‌کند توی جیبش، آن سنگ کوچک را که عبدالله وقتی بستری شده بود به او داده بود، پیدا می‌کند و آن را می‌گذارد روی کاغذها. موقعی که آن را می‌بیند، تازه متوجه می‌شود که عبدالله چی به او داده. آن موقع برمی‌گردد جلوی باد می‌ایستد و سینه‌اش را سپر می‌کند و فیلم تمام می‌شود. این سازوکاری است که همیشه در اجتماع ما بوده. روشنفکرها هیچ‌وقت آن اولین گروهی که سینه سپر کرده‌اند، نبوده‌اند. همیشه مردم عادی در صف اول بوده‌اند.

زاون: این تفکر شما صرفاً در مورد روشنفکرهای مملکت ما است؟
فرمان‌آرا: من فکر می‌کنم در تمام ممالک این وضعیت هست. اگر حرکت‌های انقلابی را نگاه کنید، می‌بینید همه‌چیز را مردم عادی شروع می‌کنند. لنین سینه سپر نکرد، استالین سینه سپر نکرد، ولی مردم آمدند، رفتند، این‌جا را گرفتند، یک تعدادی از آن‌ها هم کشته شدند توسط سربازان تزاری. این‌جا هم، در سایه‌های بلند باد، این دورفیک، این دو آدمی که در ده هستند، یکی به علت این‌که می‌رود شهر و برمی‌گردد و تماس مستقیم با مردم دارد، یک حس دارد. مترسک را خودش می‌سازد. مترسک را روشنفکر نمی‌سازد. عبدالله است که می‌رود سیل و ابرو برایش می‌گذارد و کلاه خودش را برمی‌دارد می‌گذارد روی سر مترسک. بعداً هم که مردم شروع می‌کنند به دخیل بستن و می‌ترسند و چیزهای

مختلف در موردش می‌گویند، باز عبدالله است که می‌گوید این هیچی نیست. من می‌روم خرابش می‌کنم. و باز اوست که اولین قربانی مترسک می‌شود، موقعی هم که می‌گویند باید پاهایش را قطع کنیم، اجازه نمی‌دهد. چون قطع شدن پایش اولاً او را شبیه مترسک می‌کند. یک پایی‌اش می‌کند. دوم این‌که نشانه پیروزی مترسک است. تز ما آن موقع این بود که اگر می‌خواهی یک تغییری ایجاد کنی، یعنی اگر می‌خواهی در یک حکومت تغییر اساسی بدهی، باید قربانی بدهی. رؤیای خود عبدالله هم قبل از مردنش این است که مردم دارند رؤیایش را اجرا می‌کنند: پرچم‌های سرخ را گرفته‌اند می‌آیند، همه مترسک‌ها را می‌سوزانند. خود مدیر هم این را می‌گوید، می‌گوید: عبدالله نمی‌خواهد مثل مترسک شود. زاون: ببینید آقای فرمان‌آرا، اما موضوع این است که شما بین این دو تا، من این‌طور فکر می‌کنم، سرگردانید. آخر سر، با باز کردن پنجره و آن نوری که به صورت مدیر می‌تابد، شما مدیر را قهرمان و جاودانه می‌کنید. فرمان‌آرا: مدیر به هر حال قهرمان است، به خاطر این‌که اوست که قرار است به نسل بعدی درس بدهد. مردم عادی معمولاً یک حرکتی می‌کنند و روشنفکرها، نویسندگان، فیلمسازها، آن را برای نسل بعدی تعریف می‌کنند. چون آن مردم عادی هیچ‌وقت نمی‌روند داستان این کاری را که کرده‌اند بازگو کنند. یک روشنفکر شاعر در مورد یک حماسه شعر می‌گوید. مردمی که آن حماسه را آفریده‌اند، راجع به خودشان شعر نمی‌گویند. به همین جهت است که مدیر، در آخر سر، می‌فهمد که باید چه کار کند و در مقابل باد می‌ایستد.

زاون: یعنی با فدا شدن عبدالله، مدیر به این آگاهی می‌رسد؟
فرمان‌آرا: بله، دقیقاً.

زاون: مدیر در مقابل زنش نیز ناتوان است. مثلاً آن شبی که زن صدای پای مترسک را شنیده و بیدارش می‌کند، ولی او نمی‌داند چه کار باید بکند. سرگردان است. شاید مرگ عبدالله است که او را روشن می‌کند و او

را به درجه‌ای از آگاهی می‌رساند که شما او را جاودانه می‌کنید. درواقع، بر او هم نوعی ترس حاکم است.

فرمان‌آرا: ترس بر همه جا حاکم است، او دیرتر ارتباط این ترس را با مترسک حس می‌کند. موقعی که زن به او می‌گوید در می‌زنند، می‌رود در را باز می‌کند. می‌گویند: دختر کدخدا گم شده. می‌گوید: من الان می‌آیم. سگ را صدا می‌کند، سگ جواب نمی‌دهد. موقعی که می‌بیند سگ مرده، ارتباطش می‌دهد با آن سایه‌ای که قبلاً آمده و رد شده. سرش را که بالا می‌کند رو به دوربین، آن موقع است که ما این اولین برق آگاهی را در چشم او می‌بینیم که این فقط سایه نبود از این جا رد شد و این می‌تواند حیوان را بکشد، پاسبان‌ها را بکشد، نگهبان‌ها را بکشد. و بعد این نما، دیزالو می‌شود روی آمدن فانوس به دستان، که همه لباس سفید پوشیده‌اند. همه فانوس دستشان است که سمبل کفن‌پوش‌ها است و سمبل آن‌ها که می‌دانستند هدفشان چی است. و حالا، مدیر هم که اولین جرقه‌های آگاهی در ذهنش زده شده، به این‌ها می‌پیوندد.

زاون: در فیلم سایه‌های بلند باد دیزالوهای شما خیلی مفهوم دارد. دیزالو را فقط برای این‌که آخر یک سکانس را می‌خواسته‌اید به سکانس بعدی پیوند بزنید، استفاده نکرده‌اید و از ناچاری نبوده. مثلاً بعد از مرگ عبدالله و حرکت دوربین به سوی آینه سیاه و بعد دیزالو به صحنه تشییع جنازه.

فرمان‌آرا: آینه‌ای است که رفلکشن ندارد. مخصوصاً آینه را پشتش آوردیم، ما می‌آییم روی یک آینه‌ای که عکس چیزی را نشان نمی‌دهد. سیاه است و می‌رویم توی آینه و از آن سیاهی، دیزالو می‌کنیم به تشییع جنازه عبدالله که مردم دارند گریه می‌کنند. ما یک بار دیگر هم این کار را می‌کنیم: موقعی که چند دفعه به قلعه می‌رویم. صندلی با شمشیر، می‌آییم پایین. می‌رویم درون آن دالان تاریک. در سیاهی دالان تاریک، دیزالو می‌کنیم به صورت مترسک، و مترسک را ارتباط می‌دهیم به قلعه. آن

شبی هم که میراب می‌رود، توی قلعه سه بار چراغ روشن می‌شود. در حالی که ما می‌دانیم این قلعه مسکونی نیست. همان موقع، باد چراغ میراب را خاموش می‌کند. از این نظر انتخاب محل خیلی مهم بود. ما مخصوصاً تمام حاشیه کویر را دیدیم. ولی این ده به خصوص، ده «هنجن»، دهی بود که از این قلعه‌های اربابی قدیمی داشت. قلعه‌هایی که برای دفاع درست می‌کردند. و ما از دامنه می‌دیدیمش. بنابراین می‌توانست خیلی ارتفاع داشته باشد. با مردم فاصله داشته باشد. و ما به کمک دیزالو و کارهای دیگر، مترسک را با قلعه ارتباط می‌دهیم. تصاویر دیگر هم که می‌آیند، معنی این را کامل می‌کنند. ما به سکانس بعدی نمی‌رویم، می‌رویم در آن دالان تاریک. صدای خنده می‌آید. بعد از آن صدای خنده در آن تاریکی، دیزالو می‌کنیم روی صورت مترسک، که در تاریکی است. زاون: اولین باری که با عبدالله آشنا می‌شویم، او با مینی‌بوسی به ده می‌آید. ولی مینی‌بوس متوقف می‌شود و نمی‌تواند برود. عبدالله سرش را گذاشته روی دست‌هایش. این‌جا یک تصویری را می‌بینیم که این تصویر باز هم تکرار می‌شود. آخرهای فیلم تصویر دور مترسک را در آینه بغل دست راننده. این تصویر برای من ابهام داشت.

فرمان‌آرا: مترسک، با این‌که پایش در خاک است، ولی ما از همان شروع فیلم می‌خواهیم متحرک بودنش را نشان بدهیم. عبدالله که سرش را می‌گذارد روی دستش، تصویر مترسک را، که خیلی دور است، در آینه بغل دست راننده می‌بیند.

زاون: که یک نوع اعوجاج هم در این تصویر هست.

فرمان‌آرا: بله. این یکی از کارهایی است که ما کردیم تا مترسک را از حالت مترسکی‌اش بیرون بیاوریم. بعد از این‌که عبدالله می‌رود سر چشمه می‌نشیند عرق بخورد و سنگ می‌اندازند توی چشمه و بالاخره آب می‌پاشد توی صورتش، بلند می‌شود این‌بر و آن‌بر را نگاه می‌کند، کسی را نمی‌بیند غیر از مترسک که با او خیلی فاصله

دارد. درواقع این سنگ‌ها، سمبل‌های اسلامی است. یا نشانه‌ای از سنگ زدن به حجرالاسود است. به عنوان یک معیار است. از کره دیگری آمده. دلیل این‌که سنگ‌انداز را نشان نمی‌دهیم ولی سنگ صیقل خورده و سیاه را نشان می‌دهیم، این است که به عبارتی داریم این را وصل می‌کنیم به متافیزیک: سنگی که از آسمان می‌آید.

زاون: و عبدالله هم باور می‌کند و نگه می‌دارد تا بالاخره می‌دهد به مدیر. یعنی انگار عبدالله، یک جور ارزشی برای سنگ قائل است.

فرمان‌آرا: بله. موقعی که فیلمی در فضایی بسته ساخته می‌شود و تمام سمبل‌ها سیاسی هستند یا سیاسی-مذهبی هستند، شما از تمام این ابزارها استفاده می‌کنید. حالا بعضی وقت‌ها راجع به این ابزارها چیزی نوشته شده، بعضی وقت‌ها هم کلاً از آن رد شده، اصلاً اول که عبدالله وارد ده می‌شود، کلاف‌های رنگی روی دیوارهای ده آویزان است. لباس‌ها همه رنگ دارند. ما در طراحی صحنه، با خانم خزایی صحبت کرده بودیم که هرچقدر وحشت از مترسک زیادتر می‌شود، رنگ از فیلم حذف می‌شود. مثلاً یک نفر که یک لباس رنگی پوشیده، و مثلاً در چهار شات هم می‌آید. در شات آخر شما او را با همان لباس‌ها می‌بینید، ولی دفعه آخر، دیگر سیاه سفید است. به همین جهت است که موقعی که قرمزپوش‌ها می‌آیند، صحنه رؤیای انقلاب بیست و پنج دقیقه است که فیلم سیاه و سفید را رنگی می‌بینید. البته ما این حذف کردن رنگ را آن‌قدر آرام انجام دادیم که کسی متوجه نیست که دکور ما همه‌اش سیاه است. لباس‌هایش سیاه و سفید است. ولی قرمزپوش‌ها یک دفعه می‌زنند توی چشم. و اثر بیشتری دارد. به این دلایل است که در این فیلم ناچار شدیم که از المان‌های مختلف استفاده بکنیم برای این‌که به یک هدف اصلی برسیم.

زاون: در جایی از فیلم، در داخل قلعه، یک صندلی خالی می‌بینیم با

یک شمشیر. من فکر می‌کنم این‌ها نشانه قدرت اهریمنی از دیدگاه عبدالله است.

فرمان‌آرا: شمشیر حکومتی و صندلی حکومتی، در آن زمانی که این فیلم ساخته شد، سمبل هیچی غیر از حکومت شاهنشاهی نبود. منتها ما که نمی‌توانستیم تخت طاوس بگذاریم آن بالا. ما در آن زمان، ابزارهایی را استفاده کردیم که هم می‌توانی از آن‌ها تعبیر خاصی داشته باشی و هم می‌توانی اگر یقه‌ات را چسبیدند، بگویی اصلاً چنین چیزی نیست. مگر کسی حالا جلوی شمشیر می‌بندد؟ ولی چون هیچ چیز دیگری در آن جا نمی‌بینید غیر از خود قلعه و صندلی و شمشیر و حضور مترسک، این المان‌ها را به همدیگر وصل می‌کنیم. یا مثلاً ما می‌دانیم که در آن زمان اولین چیزی که ساواک وقتی که شما را می‌خواست آزاد کند با شما طی می‌کرد، این بود که راجع به این تجربه‌ای که داشتی با کسی صحبت نکن و این سکوت جزو شروط آزادی بود. برای همین، عبدالله هم وقتی با مترسک روبه‌رو می‌شود، دیگر حرف نمی‌زند. ولی خوب این متعلق به آن زمان است، در این زمان دیگر وجود ندارد. رفت و آمد عبدالله به شهر و مسافرها را سوار کردن و پیاده کردن در مقاصدی که ما نمی‌دانیم کجاست ولی می‌توانیم حدس بزنیم، او را به سمبل همه ملت تبدیل می‌کند. چون ملت همیشه موقعی که جانش به لبش می‌رسد یک حرکتی می‌کند. مثل مراد در شازده احتجاب موقعی که می‌داند شازده دارد می‌میرد، بلند می‌شود با چوبدستی می‌آید عکس‌ها را می‌شکند. عبدالله هم در این فیلم در واقع همان‌طوری عمل می‌کند. البته، گفتم، این‌ها مال آن زمان است و فیلم هم مال آن موقع است. یعنی سایه‌های بلند باد برای زمان خودش، فیلم روز است.

زاون: بار اول که من فیلم را دیدم، یک‌طور دیگری بود، بار دوم‌طور دیگری و حالا یک شکل دیگری است. اما حالا می‌خواهم برسم به این موضوع که حتی خراب شدن مینی‌بوس هم یک تمهیدی است که ما آن

سکوت را بیافرینیم و با عبدالله یک نوع خلوتی داشته باشیم. اما چرا ماشین در بدو ورود به ده خراب می شود؟

فرمان آرا: یک اتفاقاتی است که از نظر دراماتیک در این فیلم، از آن‌ها استفاده می شود. خراب شدن مینی بوس یا درواقع در چاله افتادنش، به عبدالله یک فرصتی می دهد. مسافرها بارهایشان را می گیرند و می روند. شاگرد شوفر می رود برای این که یک چیزی بیاورد تا مینی بوس را از چاله دریآورد. عبدالله هم این فرصت را پیدا می کند که برود یک پیاله ای بزند. پسته و عرقش را برمی دارد، می رود کنار چشمه. خب، اگر دقت کرده باشید، بعد از این که عبدالله برمی گردد و سوار مینی بوس می شوند و موزیک که شروع می شود ما اولین تصویری که می بینیم، تصویر قلعه است. من می خواستم یک زمینه ای را از همین اول به وجود بیاورم. ما، هم مترسک را دیده ایم، هم سنگ انداختن را دیده ایم، و هم این تصویری که می بینیم. بعد از این هاست که ما قلعه را معرفی می کنیم. و بدون خراب شدن ماشین، ما نمی توانستیم این کار را بکنیم.

زاون: یعنی در حقیقت، ما در این فیلم از یک جزء به کل می رسمیم، شمشیر و صندلی توی قلعه است که به کل قلعه می رسمیم و به مفهومی که کل قلعه برای ما دارد.

فرمان آرا: درواقع شما یک زیربنایی درست می کنید برای این که این ابزارها را به همدیگر وصل کنید.

زاون: ما از همان اول فیلم، با یک حالت متافیزیکی روبه روییم: یک عده نشسته اند. ما سبزی می بینیم. بعد، تاریک روشنی را در افق می بینیم و روز که آغاز می شود. و به خصوص، آن سرود اوستایی که اول فیلم است. چرا این متن را انتخاب کردید، چه ربطی به فیلم داشت؟

فرمان آرا: ببینید، این کار چند مفهوم دارد. که حالا البته باید فکر کرد که آیا باید همه اش را گفت یا نه. من خاطرم می آید موقعی که سال ۵۶ داشتیم آنونس فیلم را با همین متن «بشود که برای دستگیری ما آید،

بشود که برای گشایش کار آید» می‌ساختیم، یک آقای که آن موقع در تلویزیون کار می‌کرد، (چون این فیلم را در تلویزیون مونتاز می‌کردیم) آمد و آنونس فیلم را دید و گفت: پس بفرمایید که بشود آقای خمینی بیاید. من به شوخی گفتم: شاید هم بیاید، ما چه می‌دانیم. و به دلیل همین آنونس، آمدند فیلم را توقیف کردند. المان‌های مذاهب مختلف در این فیلم هست که یکی از آن‌ها متعلق به زرتشت است. یا مثلاً دختر کدخدا که اشاره‌ای می‌شود به این‌که حامله شده، و ما نمی‌دانیم از کی حامله شده. می‌گویند بچه‌ای را خاک کرده‌اند زیر مترسک. حمام که می‌رود، تصویر اولی که زانو، موقعی که دارد بچه‌اش را باز می‌کند، عین نقاشی جیوتوی حضرت مریم است، با همان حالت و فضا. این المان‌های مذهبی در تمام فیلم هست. یا نورها و سنگ که سمبل حجرالاسود است. مثلاً سرود زرتشت و آن نقاشی جیوتو را من گذاشتم. من عوض این‌که این‌ها را فقط و فقط منتقل کنم، به المان‌هایی که از نظر خودمان دریافت می‌شود، یک ذره گسترده‌ترش کردم به قضیه، که در آن زمان به‌خصوص سیاست به آن یک رنگ دیگر می‌داد.

زاون: من جای پای کارهای رامبراند در نورپردازی را در فیلم می‌بینم. بعضی صحنه‌ها واقعاً نقاشی است. (یک‌بار هم حرفی زدم درباره فیلمبرداری زرین‌دست که حرفم را پس می‌گیرم!) من فکر می‌کنم صحنه حمام یا حتی صحنه‌های طبیعت مثل این است که نقاشی شده‌اند.

فرمان‌آرا: من آن موقع با علی زرین‌دست صحبت کردم. نقاشی‌ها را نشانش دادم، گفتم من نور را فقط آن‌جایی می‌خواهم که می‌خواهیم تأکید کنیم و نشان بدهیم. شما نقاشی‌های رامبراند را که نگاه می‌کنید، می‌بینید همه‌جا سیاه و قهوه‌ای است ولی مثلاً فقط دست روشن است یا چهره فقط روشن است. فقط آن چیزهایی روشن است که باید دیده شوند. ما هم سعی کردیم همین کار را بکنیم. به‌خصوص در آن سکانس حمام.

زاون: آقای فرمان‌آرا، فکر می‌کنم نقش عبدالله یکی از بهترین بازی‌های «فرامز قریبیان» است. بازی خیلی درخشانی در این فیلم دارد. او، به نظر من، همه احساسش را در طول فیلم حفظ و کنترل می‌کند. چطور شد این هنرپیشه را انتخاب کردید؟

فرمان‌آرا: فرامرز قریبیان به نظر من آکتور خیلی خوبی است. من در فیلم سایه‌های بلند باد، موهایش را کوتاه کردم، کلاه پیشه‌وری بهش دادم، فرم سیل خاصی به او دادم. من یک مدل در ذهنم برای این شخصیت داشتم. البته با توجه به معنایی که هر کدام از این خصوصیات می‌توانست داشته باشد. به‌خصوص که نقشی هم هست که حرف زیاد نمی‌زند. در تمام فیلم فقط یک سکانس است که دیالوگش کمی طولانی است. آن هم سکانسی است که با مدیر قدم می‌زند. اما خیلی مسائل است که باید این چهره بیان بکند و چون او هم واقعاً آکتور خیلی خوبی است، موقعی که نگاهش می‌کنی آن حسی را که می‌خواهد بیان کند، می‌فهمی. آقای نیکپور را برای نقش مدیر ما انتخاب کردیم و گریمش درست براساس عکس‌های صمد بهرنگی است. در مورد بقیه هنرپیشه‌ها، من با خانم آنیک قبلاً هم کار کرده بودم. او یکی از بهترین صورت‌ها را در سینمای ایران برای من داشت. بقیه هنرپیشه‌ها هم به خاطر خصوصیات خودشان انتخاب شدند. آقای محمدی که نقش قهوه‌چی را بازی می‌کرد، به خاطر حالت صورتش انتخاب شد. یا کسبیان به خاطر شکل دهاتی‌اش. اما دو شخصیت اصلی را ما مخصوصاً از روی مدل‌های معروف ساختیم.

زاون: شما با نوع لباسی که به این دهاتی‌ها پوشانده بودید و بقیه جزئیات، نمی‌خواستید که الگوی خاص منطقه‌ای بدهید، درست است؟ فرمان‌آرا: نه، من اصلاً همیشه از این کارها فراری بوده‌ام. فیلم دهاتی ساختن، با آن لهجه‌های دهاتی و از این لهجه‌هایی که نصف دیالوگ هست، نصف دیالوگ نیست، من معتقدم مردم بعد از پنج دقیقه با آن چیزی که شما در فیلم نشان می‌دهید، کنار می‌آیند. سالیان دراز، در تمام

فیلم‌های تاریخی-مذهبی باید تمام هنریشه‌ها لهجه آکسفوردی می‌داشتند. «مارتین اسکورسیزی» آمد برای فیلم آخرین وسوسه مسیح یک سری آکتور انتخاب کرد، مثل «هاروی کایتل»، «ویلیام دفو» که همه‌شان لهجه غلیظ نیویورکی داشتند و بعد از پنج دقیقه برای شما اصلاً مهم نیست که یهودا، به انگلیسی دارد صحبت می‌کند که لهجه نیویورکی دارد. دیگر آن لهجه آکسفوردی که سالیان دراز حاکم بود اصلاً معنی ندارد. من همیشه فکر می‌کردم، یکی از دام‌هایی که کارگردان‌ها دچارش می‌شوند این است که وقتی فیلمی در یک روستا می‌سازند، می‌خواهند لهجه هنریشه‌ها هم دهاتی باشد. در درجه اول مشکلشان این است که لهجه‌ها یکنواخت و یک‌دست نیست. بعد هم اگر لهجه‌ها خوب در آمده باشد، قابل درک نیست. مثل فیلمی که با لهجه کردی می‌سازند و باید حتماً زیرنویس داشته باشد؛ چون کسی نمی‌فهمد این‌ها دارند به یکدیگر چه می‌گویند. و درست است که شما یک چیزی را به دست می‌آورید که همان زبان و لهجه منطقه است. اما یک چیزی هم از دست می‌دهید. چون مردم معمولاً اصلاً دوست ندارند زیرنویس بخوانند. ما فقط سعی کردیم از لباس‌های متداول در دهات ایران استفاده بکنیم. سعی کردیم هیچ هنریشه معروفی انتخاب نکنیم. چند تا از دهاتی‌های آن ده هم بازی می‌کردند. فرماندار آن ناحیه آمده بود سر فیلمبرداری. بعد که کات دادیم به ما گفت شما دهاتی‌ها را چگونه راضی کردید در فیلم بازی کنند، این‌ها که اصلاً قبول نمی‌کنند. می‌گویند گناه دارد. گفتم خیلی خوشحالم که شما می‌گویید همه این‌ها دهاتی‌اند. فقط سه-چهار تایشان دهاتی‌اند. بقیه‌شان هنریشه‌اند. من لوکیشن خاص یا روستای خاصی را نمی‌خواستم نشان بدهم. می‌خواستم بگویم این‌ها در یک جا حبس شده‌اند. درواقع از بقیه جدا افتاده‌اند و رابطه آن‌ها با شهر فقط همین مینی‌بوس است که به شهر می‌رود و برمی‌گردد.

زاون: سکانس اول، شاید بشود گفت نوعی آغاز، آغاز روابط آدم‌های

جهان را تداعی می‌کند. به نظر من این سکانس، خیلی کلیدی است. شما از چیزهای مختلفی استفاده کرده‌اید که همه‌اش هم خاص ایران نیست. رویش سبزی را داریم و بلافاصله می‌بینیم که چوب را می‌آورند تا مترسک را بسازند. و همه مردم هم شاهد این تولد یا به وجود آمدن یک قدرت‌اند...

فرمان‌آرا: یک مراسمی است که در ناحیه ایبانه هنوز هم برقرار است. این مراسم از زمان زرتشتی‌ها می‌آید که با لباس‌های نو، منتظر اولین طلوع خورشید سال نو می‌شوند. حالا خود آن ده ته دره است. من از این مراسم استفاده کردم که با خواندن سرود تلفیق می‌شود و همان موقع هم مترسک دارد درست می‌شود. یک چیزی هست در تاریخ بشر که کوبریک هم در فیلم ۲۰۰۱، اودیه فضایی، از آن استفاده می‌کند و آن این که میمون‌ها، اولین بار که سنگ سیاه را می‌بینند برایشان تعجب‌آور است. ما مذهب را برای اخلاق اجتماع لازم داشتیم. مذهب به ما یک تکیه‌گاه متافیزیکی می‌دهد. معنا یا دلیل هر چیزی را نمی‌دانیم، در یک افسانه‌ای می‌توانیم این دلیل یا معنا را پیدا کنیم. یکی از افسانه‌ها این است که دیو بزرگی در یک غاری خوابیده و این تنفس او است که باد را ایجاد می‌کند. حالا می‌دانیم از نظر هواشناسی چه اتفاقی می‌افتد. و می‌دانیم که باد سایه ندارد. اما ما این‌جا، اسم فیلم را گذاشتیم سایه‌های بلند باد، برای آدم عامی در زمان‌های دور، همیشه یک چیز ناشناخته‌ای بود که این باد مثلاً از کجا آمده، یا مثلاً رعد و برق را واقعاً خشم الهی می‌دیدند؛ چون آسمان داشت می‌گریه. در داستان‌ها هم این چیزها هست. یک کتابی هست متعلق به امریکای لاتین که تمام اسطوره‌های جهان را دنبال کرده و برای هر کدام از این قصه‌ها، مثلاً این قصه که می‌گوید کلاغ چطوری بال‌هایش سیاه شد و چطوری عمر به این طولانی پیدا کرد، می‌بینیم ۵۲۸ مأخذ بین‌المللی دارد. این داستان‌های فولکلوریک در همه‌جا بوده. افریقایی‌ها یک جور، بومی‌های استرالیا یک جور به این قضیه نگاه کرده‌اند. ما از

بعضی از این المان‌ها در این فیلم استفاده کرده‌ایم و سعی کرده‌ایم که در شروع فیلم، این حس را به تماشاگر بدهیم. مثل این‌که اولین مترسک است که دارد درست می‌شود و خودمان این‌جا داریم مترسک را درست می‌کنیم.

زاون: اسم فیلم از کجا آمده، آقای فرمان‌آرا؟

فرمان‌آرا: معصوم اول که اسم خوبی برای فیلم نبود. چون باد در فیلم عنصر خیلی مهمی است. و از طرف دیگر، با این اسم، فیلم خیلی عظمت پیدا می‌کرد. این اسم را من انتخاب کردم هوشنگ هم کاملاً با آن موافق بود؛ به خاطر این‌که یک حالت رموزی به فیلم می‌داد. جالب است که نام فیلم در زبان فرانسه صفت ندارد، فقط سایه باد است. سایه‌های بلند باد با مسائل ناشناختهٔ متافیزیکی و مسائل مذهبی که در فیلم هست ارتباطی دارد که می‌تواند برای بیننده جذاب باشد.

زاون: این اسم برای من یک حالت جادویی دارد.

فرمان‌آرا: بله. همین‌طور است.

زاون: مسئلهٔ دیگر این است که به نظر من، یک فضای نظامی و پادگانی در فیلم وجود دارد. مترسک مثل یک ژنرال است که می‌تواند نشانهٔ وحشت و نظم هم باشد.

فرمان‌آرا: بله، به خاطر لباسش. در بعضی مواقع با آن کمر بندش که به یونیفورم شهربانی سابق می‌ماند.

زاون: این فیلم، شاید برای هوشنگ یک تجربه بود، آن زمانی‌که در روستا معلم بوده. حالا که حضور ندارد تا از او پرسیم. ولی چرا مترسک برای شما شخصیت محوری شد. هرچند که شما، آن‌طور که به شخصیت شازده در فیلم شازده احتجاب پرداخته‌اید و آن‌طور که به خودتان در بوی کافور، عطر یاس پرداخته‌اید، به این شخصیت محوری نپرداخته‌اید. در هر حالت این شخصیت، محوری است، از نظر تفکر و از نظر پایان‌بندی خاصی که شما در این فیلم دارید. مردم و عبدالله انگار بهانه‌اند.

فرمان آرا: نه، مترسک شخصیت محوری نیست، به چند دلیل. اما به تدریج و در اواخر فیلم به شخصیت محوری تبدیل می شود. در اول فیلم محور نیست. در اول فیلم محور عبدالله است: از شهر آمده، برنج آورده و چیزهای دیگر. عبدالله محور است از اول تا آخر، چون جزو مردم عادی است. او در آخر درواقع پیام را می گیرد و ادامه می دهد. درواقع پیام آور مدیر است. آن چیزی که در طول فیلم به او داده می شود، آخر سر می فهمد، درک می کند و از آن به بعد چون معلم است و شغل معلمی را برایش انتخاب کردیم، او است که باید نسل بعدی را درس بدهد.

زاون: اگر که یک نفر دیگر می خواست این فیلم را بسازد قطعاً یک پلان اولش می گذاشت که مدیر دارد نامه را می نویسد. حالا که شما ساخته اید خیلی ها راحت تر با قضیه ارتباط برقرار می کنند، آن زمان معلم واقعاً محور بود؛ اما حتی اگر کسی قصه را نخوانده باشد، برایش مفهوم قشنگی دارد، سکانس خیلی زیبایی است.

فرمان آرا: خود هوشنگ هم در مورد این داستان، به خصوص شکلی و فرمی که انتخاب کرده زیاد باور ندارد. درست است که به صورت نامه شروع می کند، ولی تا دو تا خط آخر که می نویسد به فلان و فلان هم سلام برسانید، شکل نامه کلاً فراموش می شود. درواقع، هوشنگ خواسته فقط یک جوری شروع کند که این نامه یک وصله است. ما از همان اول هم می توانستیم داستان را از زبان سوم شخص شروع کنیم. شکل و فرم نامه هم لازم نیست. یکی از چیزهایی که من چندین بار هم گفته ام و باز هم دوست دارم تکرار بکنم، این است: علت این که من با هوشنگ می توانستم کار بکنم این بود که هوشنگ گرچه یک نویسنده ناب است، اما زبان سینما را هم ناخودآگاه درک می کند. با این که برای سینما نمی نوشت، موقعی که مسائل اصلی فیلم را عنوان می کردی که چرا ما نمی توانیم در چارچوب نامه بمانیم و این شکل، در سینما خیلی قدیمی است، کاملاً درک می کرد و موقعی هم که فیلم را دید برای اولین بار، کاملاً

راضی بود. چون تمام المان‌های معصوم اول در فیلم هست ولی در ضمن، خودش هم یک چیز دیگری است.

زاون: صحنه‌ای که زن‌ها را در قبرستان می‌بینیم، به این خاطر نیست که شما می‌خواهید وضعیتی را در روستا نشان بدهید، این‌که اول سال است و زن‌ها رفته‌اند سر قبرها؟

فرمان‌آرا: یک‌بار موقعی است که عبدالله می‌آید برود کنار چشمه، از کنار زن‌ها رد می‌شود. اما این‌ها نمی‌روند سر قبر. این مسیری است که زن‌ها هر روز از آن می‌گذرند.

زاون: ولی در شهر که چنین چیزی هست.

فرمان‌آرا: در شهر بله. در شهر خیلی جدی است. برای این‌که شاید تمام سال نمی‌روند، پنج‌شنبه آخر سال خیلی مهم است که همه بروند سر خاک. اما در ده، این قبرستان جزء زندگیشان است. هر روز از جلوی‌شان رد می‌شوند. من می‌خواستم این پوشش‌های رنگی را حتماً نشان بدهم و این موضوع که یک چیزی دفن شده که ما داریم برایش گریه می‌کنیم. آن‌جا فقط می‌توانیم از کنارش بگذریم. من دیشب داشتم فکر می‌کردم که در این سه فیلم، شازده احتجاب، سایه‌های بلند باد و بوی کافور، عطر یاس تشییع جنازه هست. در شازده احتجاب، ما تشییع جنازه چندین نسل را در یک سکانس نشان می‌دهیم. در سایه‌های بلند باد سمبل علت را درواقع خاک می‌کنیم و در فیلم بوی کافور، عطر یاس یک آدمی است که تدفین خودش را نظاره می‌کند. حالا این مسئله واقعاً دیشب به نظرم رسید، چون این‌ها را من نمی‌نشینم تا درباره‌شان فکر بکنم. حالا آن‌قدر که روی فیلم‌ها صحبت می‌شود، یک مقداری در ذهن من آمده، آن سکانش که عبدالله از کنار این‌ها رد می‌شود - ما بعداً هم نشان می‌دهیم که او می‌آید از این‌جا دوباره رد می‌شود - ولی آن بار اول از کنار قبرستان رد شدن رفتن برای این‌که کنار چشمه بنشینم و... یک چیزی است مربوط به خود عبدالله.

زاون: آقای فرمان‌آرا، این عبدالله را شما درواقع تا آنجایی از بقیه جدا می‌کنید که تقی و ایوب را اصلاً حوصله‌شان را ندارد، یادتان هست که اشاره می‌کند، در حقیقت می‌خواهید او را به نوعی به بلوغ برسانید، او را می‌خواهید جدا کنید، او هم از همان جنس است ولی می‌رود شهر و می‌آید، از جنس دیگری می‌شود.

فرمان‌آرا: مسئله بلوغ نیست. مسئله مترسک است که تمام ذهنش را گرفته، و به همین جهت است که او کسی را نمی‌خواهد که حرف‌های عادی بزند. ولی مدیر را می‌خواهد. و با مدیر هم می‌خواهد راجع به مترسک بحث کند. یعنی، همه ارتباط عبدالله با مدیر است، برای این‌که مدیر با سواد است. آن موقعی هم که می‌روند باهم حرف می‌زنند، دو شکل مواجهه با یک اسطوره را ما می‌بینیم. عبدالله می‌گوید: که خودم درستش کردم، خودم هم می‌اندازمش. مدیر می‌گوید: باید در روز این کار را بکنی که مردم بدانند، جلوی مردم باشد. مدیر می‌گوید: خیلی خب، من روز این کار را می‌کنم. ولی، نهایتاً شب این کار را می‌کند.

زاون: برای همین است که برای آن صحنه‌ای که عبدالله شب می‌رود سراغ مترسک، شما موسیقی پژمان را می‌گذارید. یک نوع حالت بیدارباش، ضرب‌دار و یا شاید بهتر است بگویم زورخانه‌ای دارد.

فرمان‌آرا: موسیقی رزمی است، زورخانه‌ای نیست. آن موقعی که می‌آید صدای سازهایی بود که پژمان برای چهارراه تمدن و فلان ساخت، درواقع سازهای ابتدایی بود اگر توجه کرده باشید. موقعی که عبدالله از کنار چشمه بلند می‌شود و می‌رود به طرف مترسک، همان موسیقی با تم رزمی زده می‌شود که بعداً هم باز همان تم، موقعی که عبدالله از کوه پایین می‌آید، تکرار می‌شود. او درواقع برای مقابله با مترسک می‌رود. اولین بار مدال‌ها و دخیل‌ها را هم که نگاه می‌کند، لب‌خند می‌زند. چیزی که مهم است این است که آنجا که عبدالله می‌رود تا مترسک را از زمین در بیاورد، موقعی که چراغ‌قوه خاموش می‌شود، ما یک صدای

درگیری می‌شنویم. مثل این‌که دو نفر باهم گلاویز شده‌اند. مثل این‌که یکی می‌خواهد بیل را بگیرد، عبدالله بیل را نمی‌دهد. این صداها و افکت‌ها هست و بعد از آن است که صدای فریاد عبدالله بلند می‌شود. و ما فقط صدای نعره‌های او را می‌شنویم و دوربین می‌رود روی صورت مترسک، تاکات بشود به آن گروهی که آمده‌اند با داس‌ها بالای سرش و می‌فهمند که عبدالله انگشت‌های خودش را قطع کرده.

زاون: به نظر من فیلم علائم زیادی دارد که با شعر و نثری که ما در دهه پنجاه داشتیم مربوط است. شما چندجا از پنجره استفاده می‌کنید. مثلاً آن سکansı که ارتباط عبدالله با جهان خارج از طریق پنجره است. یا سکانس آخر فیلم که معلم جلوی پنجره ایستاده و نوری به او می‌تابد که یک حالت ماندنی به آن می‌دهد. یادتان هست که آن زمان‌ها چقدر این پنجره عنصر مهمی بود در شعرهای ما، در نثر ما؟

فرمان‌آرا: درسته. این‌کار در فیلم سایه‌های بلند باد شاید ناخودآگاه بوده. برای من چندتا عنصر دیگر بیشتر مطرح بود. در مدرسه‌ای که ما آن‌جا فیلمبرداری می‌کردیم، هیچ پنجره‌ای به بیرون نبود. درواقع ما یک دیوار به صورت دکور، ساختیم و گوشه‌اش یک پنجره گذاشتیم تا در چند تا نما از آن استفاده بکنیم. یک جایی، موقع دیکته گفتن، مدیر می‌بیند که زن صفر دارد دور مترسک درواقع طواف می‌کند. مدیر دارد داستان ملک جمشید را دیکته می‌گوید که: «گفت من خدای شمایم» و از این حرف‌ها و همان موقع، از پنجره می‌بیند یک نفر دور مترسک می‌چرخد. درواقع مترسک و ملک جمشید یکی می‌شوند. یکی هم آن جایی است که تشییع کننده‌های جنازه عبدالله، همه با حال بد، می‌آیند از جلوی آن پنجره رد می‌شوند و دفعه آخر هم باد پنجره را باز می‌کند و مدیر می‌رود جلوی پنجره می‌ایستد. جای دیگری عبدالله را داخل پنجره نمی‌بینیم.

زاون: یا همان پنجره‌ای که در اتاق عبدالله است و یک آینه جلوی پنجره گذاشته‌اند.

فرمان آرا: بله، آن جا هم هست. اما آن جا خود عبدالله اِشرافی به پنجره ندارد که مثلاً بیرون را نگاه بکند، ارتباط صحنه مرگش است، قبرش را هم ما هیچ وقت نشان نمی دهیم. اما این سه باری که از پنجره استفاده می کنیم درواقع برای ارتباط برقرار کردن با تماشاگر است.

زاون: در این فیلم، همه در خدمت مترسک اند. ما هیچ لحظه ای از زندگی مردم این روستا را جدا از مترسک نمی بینیم. اما آن سکانس آبیاری در شب برای من جای سؤال دارد. انگار تماشاگر را به نوعی از حساسیت های شما دور می کند.

فرمان آرا: نه، اتفاقاً دو دلیل دارد، یکی این که آبیاری معمولاً در شب و صبح خیلی زود انجام می شود. دوم این که آن جایی هم که میراب می نشیند یک چقی بکشد وسط این کاری که دارد انجام می دهد فانوس میراب خاموش می شود. این جا درواقع ما باز هم از مترسک جدا نشدیم. ما قربانی بعدی را درواقع این جا داریم نشانه گذاری می کنیم. او آن جا از صدای پشت سرش فرار می کند تا این که می خورد توی سینه مترسک.

زاون: صدای پشت سرش انگار برایش وحشت آفرین تر می شود.

فرمان آرا: وحشت آفرین تر می شود؛ اما مترسک اصلاً کنار رودخانه نیست. از بار اولی که ما می بینیم، مترسک جایش عوض شده. بنابراین، مترسک یکجا ساکن نیست. موقعی که ما آبیاری کنار رودخانه می بینیم که عقب عقب می رود و می افتد تو نهر، این جا اولین بار است که مترسک در دشت است. چندین بار هم تا آن موقع نشان داده ایم که مترسک جایش را عوض کرده. میراب، گرومپ، گرومپ صدای پای مترسک را می شنود و بلند می شود. وحشت می کند. می خواهد از آن جا دور بشود. بعد بر می خورد به مترسکی که حالا کنار نهر است. یک سکانس هم هست که باز به این ربط دارد. آن جا که بعد از این که میراب را می برند؛ ما یک شات داریم که یک عده ای رو به مترسک ایستاده اند و این مترسک خیلی عظیم تر از آن چیزی است که ما قبلاً دیده ایم. درواقع اندازه مترسک

نسبت به هر کس با ترس او از مترسک ارتباط دارد. تنها کسی که موقعی که جلوی مترسک ایستاده هم قد مترسک است، عبدالله است. همین هم هست که در سکانس رؤیا، سی مترسک می‌بینیم با اندازه‌های مختلف. از دو متر داریم تا ده متر.

زاون: آن جایی که مدیر در مورد ننه صغری دارد صحبت می‌کند، باز عقب بودن مدیر را من می‌بینم.

فرمان‌آرا: عبدالله آن‌جا به مدیر یک جمله می‌گوید: آن جایی که می‌رود کفش لازم ندارد.

زاون: سکانس قفل کردن درها و پنجره‌ها، که شما خیلی هم روی آن تأکید می‌کنید، به جز این‌که آن‌ها می‌خواهند خودشان را از دست مترسک حفظ کنند، مفهوم دیگری هم دارد؟

فرمان‌آرا: موقعی که مردم دختر کدخدا را پیدا می‌کنند، همه می‌خواهند بچه‌هایشان، زندگیشان در امان باشد. چون مترسک حالا گنده‌تر از آن چیزی شده که خودشان فکر می‌کردند.

زاون: در شازده احتجاب، ما می‌توانیم ارتباط خیلی عاطفی با شازده برقرار کنیم، نوع پرداخت شما و نوع نگاهتان به شازده طوری است که ما خیلی خوب تمام ابعاد زندگی و شخصیتش را می‌فهمیم. در بوی کافور، عطر یاس هم همین‌طور. ما با کارگردان تقریباً آشنا می‌شویم. با فکرش، نوع نگاهش به زندگی و بالأخره شخصیتش را می‌شناسیم. اما در این فیلم سایه‌های بلند باد با عبدالله ارتباط عاطفی چندانی نداریم. چون عبدالله یک شخصیت خیلی درونی دارد. مدیر هم همین‌طور. یعنی هیچ نوع ارتباط عاطفی که با شخصیت‌های آن دو فیلم دیگر داریم، با این دو نفر نداریم. شما به صورت بسیار اشاره‌وار به این‌ها پرداخته‌اید. در این فیلم ما با مترسک ارتباط برقرار می‌کنیم. مترسک را بهتر می‌شناسیم. چون شخصیت منفی دارد، دوستش نداریم.

فرمان‌آرا: مترسک در فیلم سایه‌های بلند باد بیشتر پرداخته شده،

صرفاً به خاطر این که عنصر اصلی او می باشد و بقیه شخصیت ها در واقع در مسیر بادی که مترسک تولید می کند قرار می گیرند. درست است که در این فیلم ما بیشتر به مترسک و فضایی که ایجاد می کند، توجه می کنیم. معلم نقشش مشخص است. عبدالله نقشش مشخص است. میراب و ننه صغری و این ها همه مشخصند. اما آن چیزی که این ها را به حرکت در می آورد، مترسک است.

زاون: موضوعی به نظر من می رسد، نمی دانم چقدر درست است و آن این که این فیلم را اگر که در فضای سال ۵۶ نمی ساختید آیا واقعاً همین ابعاد را داشت و قصه اش همین بود؟ مثلاً شاید یکی از شخصیت ها، عبدالله یا مدیر، می شدند شخصیت اصلی. من فکر می کنم این فیلم از نظر تاریخی در سینمای ما یک استثناست. به خاطر این که شما یک شرایط ویژه اجتماعی را پیش بینی کرده اید. درست است که مثلاً فیلم سفر سنگ هم همین طور است. اما، سفر سنگ دارد از آن قضیه سود می برد. برای این که یک قصه دروغین را واقعیت بدهد، با احساسات مردم در آن شرایط بازی می کند. ولی در این جا شما در حقیقت یک نوع ناظر بر قضایا هستید. انگار دارید با این فیلم شهادت می دهید و می گوید که حاضر و شاهد بوده اید. یعنی به نظر می رسد که فیلم یک شهادت نامه است بر یک دوران خاص تاریخی این ملک.

فرمان آرا: هر کدام از ما، یک جوری به این فضا نگاه می کنیم. شما در این دهات، یک چیزی را حس می کنید که در شهر هم حس می کنید؛ اما ظاهر نیست. موقع شروع فیلمبرداری، فرامرز سر یک فیلم دیگر بود: جنگ آطهر. برای همین من و فرامرز و حسین کسبیان مجبور شدیم یک روز دیرتر برویم. شب راه افتادیم که فردا صبحش قرار بود کار را شروع کنیم. ساعت دو صبح بود که به قم رسیدیم، آن موقع جاده کمربندی نبود. باید از داخل شهر می رفتیم به طرف کاشان. در یکی از خیابان ها، یک دفعه از چند طرف پلیس ها ریختند. ایست دادند. آمدند دم ماشین و کارت

شناسایی خواستند. ما کارت شناسایی نشان دادیم. فرامرز را هم شناختند. بابی سیم به این‌ها گزارش داده بودند. حالا ما داشتیم می‌رفتیم این فیلم را بسازیم. این چیزی است که می‌گویم در شهر نهفته است. حالا اگر شما بخواهید از یک روستا رد شوید، این خیلی عیان‌تر است. چون همه همدیگر را می‌شناسند و بلافاصله به هم می‌گویند. همه چیز خیلی مشخص است. بله، حالا اگر من می‌خواستم این فیلم را بسازم، یک چیز دیگری می‌شد. من یک مدل کوچکی ساخته بودم که سمبل یک مدل گنده‌تر بود. ما یک روستا را برای کار انتخاب کردیم. چون مدل کوچک‌تر شهر است. همه اتفاقات داخل شهر، این‌جا هم حادث می‌شود. اما در یک مقیاس کوچک‌تر و خیلی واقعی‌تر و هم این‌که اگر می‌خواستیم این کار را در یک شهر بسازیم، خیلی مشکل‌تر بود.

زاون: سؤال آخر من در مورد آقای «گنجوی» است. کارهای کوتاه شما را ایشان تدوین کردند. یعنی از همکاران ثابتی است که در تمام فیلم‌ها با شما بوده. در شکل‌گیری نهایی فیلم‌هایتان او چقدر تأثیر دارد؟

فرمان‌آرا: کار فیلم یک کار دسته‌جمعی است. من اگر به گروه‌ام اطمینان قلبی پیدا کنم و با آن‌ها دوست باشم، هیچ الزامی نمی‌بینم که آن‌ها را زیاد تغییر بدهم. مخصوصاً که من صددرصد به عباس گنجوی اطمینان دارم. به علاوه، عباس جزو آدم‌های معدودی است که قبل از شروع کار سناریو را می‌خواند، دیدگاه من را کاملاً می‌شناسد. ما درواقع به مرور زمان همفکری پیدا کرده‌ایم. این موضوع در سینما خیلی مهم است. چون هر دفعه اگر بخواهی با آدم‌های جدید تست کنی، کار روی میز مونتاز کند پیش می‌رود. چهار پنج‌ماه شما با یک آدمی در یک اتاق تنها هستی. این بده‌بستان باید خیلی نزدیک باشد و در کمال اعتماد. مثلاً اول فیلم را که کات می‌کنیم، می‌گذاریم سه هفته‌ای مثلاً از رویش بگذرد. دو مرتبه می‌رویم سراغش، برای این‌که بعد از این مدت، بهتر می‌توانیم

بفهمیم که مثلاً در این قسمت، ما چیزی از دست داده‌ایم یا نداده‌ایم؟ چیزی را اشتباه کرده‌ایم؟ و به همین دلیل است که من و عباس بیشتر از این‌که باهم یک دوستی چندین ساله داریم، باهم جور در آمدیم. من به عنوان یک حرفه‌ای، در کار مونتاژ به عباس خیلی اعتقاد دارم.

زاون: سایه‌های بلند باد کجاها نمایش داده شد؟

فرمان‌آرا: سایه‌های بلند باد خارج از ایران در هفته منتقدین فستیوال کان ۱۹۷۹.

زاون: در ایران، سال ۵۶ آماده شد؟

فرمان‌آرا: بله.

زاون: توی جشنواره نمایش داده نشد.

فرمان‌آرا: نه، اواخر ۵۶ بود که آماده شد.

زاون: سال ۵۷ قرار نبود که در جشنواره نمایش داده شود؟

فرمان‌آرا: نه اصلاً قرار نبود. برای این‌که ما آنونسش را که درست کردیم آمدند دنبال نگاتیو فیلم. آنونسش برای آن زمان خیلی گستاخانه بود. در سینما کاپری یک استاند درست کردیم به اندازه یک دیوار که سه تا عکس ۷۰ × ۵۰ رنگی بود با یک اسم که با برنز داده بودیم درست کرده بودند و زده بودیم زیرش. کاری که متداول نبود عکس‌ها هم متداول نبود. عزیز ساعتی عکاس فیلم بود. عکس‌ها بسیار زیبا بود در ایران که نمایش داده نشد، ما کپی را در آشفتگی‌های پیروزی انقلاب فرستادیم پاریس. زیرنویس شد. اما به غیر از هفته منتقدین، برای همه چیز دیر رسیده بودیم. چون خروج آقایان سه-چهار ماه اول از ایران ممنوع بود. خانم‌ها می‌توانستند بروند و منشی من فیلم را برد.

زاون: کن سال ۱۹۷۹ بود.

فرمان‌آرا: بله، آن‌جا نمایش داده شد. بعد از آن فستیوال لندن نمایش

داده شد. باز در همان سال ۷۹. بلژیک هم نمایش داده شد. ولی غیر از آن‌جا دیگر نمایش داده نشده است.

زاون: بعد از سایه‌های بلند باد چه کار کردید؟ یک مدت در ایران ماندید. کار پخش فیلم می‌کردید، این طور نیست؟

فرمان‌آرا: ما سر فیلم در امتداد شب فهمیدیم که چقدر پخش‌کننده‌ها می‌توانند سر تهیه‌کننده را کلاه بگذارند. تصمیم گرفتیم خودمان وارد پخش بشویم. پخش فیلم هم در ایران بسیار کار ساده‌ای است. چون پنجاه درصد، اصولاً مال تهران است و بقیه‌اش را هم اگر مراکز استان را از شما کم کنید، شهرهای کوچک فقط هفت درصد کل بازار را تشکیل می‌دهند. به همین دلیل وارد کار پخش شدیم. موقعی که در تهران تظاهرات و شلوغ بلوخی‌ها شروع شد، من یک سفری رفتم فرانسه و پنج تا فیلم از یک تهیه‌کننده خریدم برای پخش در ایران: Z، حکومت نظامی، دادگاه ویژه، سه کار مال گوستاو گاوراس بود دو تا مستند بود یکی مال کریست مارکر بود یکی هم یادم نیست مال کی بود. راجع به شیلی بود، یکی هم درباره الجزایر. من این‌ها را خریدم. فیلم Z را با خود برداشتم آمدم ایران. همه گفتند دیوانه‌ای. چون این فیلم را نمی‌گذارند نمایش داده شود. ما این فیلم را دوبله کردیم، چهار تا پنج کپی دوبله شده آماده از این فیلم داشتیم. بنابراین، بعد از بهمن ۵۷، جزء اولین فیلم‌هایی که روی اکران آمد، فیلم Z بود. خب، ما چون داشتیم فیلم‌های دیگر می‌ساختیم و این فیلم‌ها به خاطر انقلاب متوقف شد، یک مقدار زیادی از درآمد این فیلم‌ها برای صاف شدن حساب‌ها صرف شد. چون بالأخره مردم به ما پول داده بودند. چهار تا از سینماهای شهرستان‌ها به ما پول داده بودند برای یکی از فیلم‌ها. ما این پول‌ها را پس دادیم.

زاون: فیلمبرداری فیلم همیشه شب شروع شده بود؟

فرمان‌آرا: بله، شروع شده بود بیش از هشت روز هم فیلمبرداری شده بود.

زاون: با همان هنریشه‌ها؟

فرمان‌آرا: داریوش و گوگوش.

زاون: شما فیلم دیگر، در امتداد شب را بعد از فیلمبرداری سایه‌های بلند باد شروع کردید؟

فرمان‌آرا: قبلش ساختیم. همین‌طور که داشتیم مقدمات سایه‌های بلند باد را فراهم می‌کردیم، در امتداد شب را ساختیم پرویز صیاد یک دفتری داشت در خیابان فرح سابق که حالا سهروردی شمالی شده که از آن استفاده نمی‌کرد. ما سه روزه این دفتر را تمیز کردیم و رفتیم آن‌جا مستقر شدیم. چون جا و مکانی نداشتیم و فیلم را از آن‌جا تهیه کردیم. همزمان با آن، سینما نیاگارا را کرایه کردیم که فیلم‌های ایرانی نشان بدهیم و دکوراسیونش را عوض کردیم. اما شب عید فطر که قرار بود فردایش سینما با فیلم دایره‌مینا افتتاح بشود، سینما سوخت. قبل از آن، در امتداد شب را ساخته بودیم، در نتیجه اکران که شد ما رفتیم نطنز برای سایه‌های بلند باد.

زاون: شما این پنج تا فیلم را که اسم بردید، خیلی حساب شده آوردید. مثلاً خود من آرزویم بود که فیلم Z را ببینم.

فرمان‌آرا: دو تا دلیل داشت. یکی این‌که آقای که تهیه‌کننده چهارتا از این فیلم‌ها بود، یعنی آقای ژاک پرن، تهیه‌کننده صحرای تاتارها هم بود و در نقش اول صحرای تاتارها هم بازی می‌کرد. از آن‌جا ما باهم دوست شده بودیم. فیلم حکومت نظامی هم مال خودگوستا و گاواراس بود که من از خودش خریدم. بعد از آن‌هم، من فیلم‌های مسیح در ابولی توقف کرد، عروج را خریدم.

اصولاً ما می‌خواستیم پخش فیلم هم اگر داشته باشیم پخش باشد که فیلم لوئی دوفونس و جیمزباند پخش نکنند. می‌خواستیم فیلم‌های بهتر داشته باشیم و همین کار را هم کردیم.

زاون: شما کی ایران را ترک کردید و به چه علت؟

فرمان‌آرا: سال ۵۹، اردیبهشت ۵۹، همزمان با فستیوال کن. فیلم سایه‌های بلند باد، با این‌که پروانه ممتاز گرفته بود و سه تا سینما هم

گذاشتند: سینمای عصر جدید، سینمای پولیدور و سینمای صحرا. بعد از سه روز این فیلم به دستور منکرات آمد پایین و من تقریباً نه تا ده ساعت آن‌جا بودم برای توضیحات. بعد به نظرم رسید که فعلاً فیلمسازی در ایران متوقف است. برای این‌که حوادث بسیار سریع اتفاق می‌افتاد. مثلاً ما یک سناریو داشتیم به نام روزی که شاه رفت که خیلی هم هیجان‌انگیز بود. اما دیدیم که تا بخواهیم فیلم را بسازیم، یکسال و نیمی طول می‌کشد تا بالأخره از آب و گل دربیاید و آن‌وقت هم اصلاً معلوم نبود که این فیلم دیگر محلی از اعراب داشته باشد. من هم چون اصولاً بیکار نمی‌توانم بشینم، با خود گفتم فعلاً بروم تا ببینیم که جریانات به کجا می‌کشد. اردیبهشت ۵۹ بود که رفتم کانادا. چون در آن‌جا عده‌ای را از قبل می‌شناختم که می‌توانستند کمک بکنند. برای همین هم، ۱۵ روز بعد از این‌که به کانادا رفتم، طرح جشنواره فیلم کودکان و نوجوانان «ونکوور» را دادم و آن‌جا را راه انداختم. بعد یک پخش فیلم کوچک باز کردم. چون در ایران تجربه کار پخش داشتم، حالا می‌دانستم که پول واقعی همراهش در پخش است.

زاون: چطور شد که برگشتید، ده سالی که آن‌جا بودید، همراهش کار فیلم می‌کردید؟

فرمان‌آرا: کار فیلم بود. همیشه کار فیلم بود. من موقعی که برگشتم داشتم فیلم لیولو را تهیه می‌کردم. لیولو مال یک فیلمساز کبکی بود به نام ژان کلود لوزان، فیلمی ساخته بود به نام شب، باغ وحش که خیلی موفق شده بود. این فیلم راجع به زندگی خودش بود. وسط این کار بودیم که پدرم زنگ زد. برادرم سکت کرده بود و یک کسی بالأخره باید می‌آمد و کمکشان می‌کرد. چون دو تا برادر دیگرم گرفتار کارخانه‌هایی در لوس آنجلس بودند و نمی‌توانستند برگردند. فقط من بودم که داشتم یک کار شخصی می‌کردم. برای همین مجبور شدم بیایم ایران. سهمم را به تهیه‌کنندگانی که شریکم بودند در کبک واگذار کردم. پولم را گرفتم و وسط

کار برگشتم ایران. وقتی که من برگشتم ایران، بچه‌هایم بزرگ شده بودند و دانشگاه می‌رفتند و سرپرستی مداوم ما را لازم نداشتند. مثل خود ما که برای تحصیل رفتیم خارج، آن‌ها هم حالا رفته بودند دانشگاه و داشتند کارشان را می‌کردند. من موقعی که برگشتم ایران، یک چیزی را فهمیدم و آن این بود که با تمام موفقیتی که من در امریکا و کانادا داشتم، یعنی با دستمزد سالی ۲۵۰ هزار دلار که مثلاً جزو بالاترین دست‌مزدهای آن‌جا است، و با آدم‌هایی مثل الیور استون، پل نیومن، جیمز آیوری، جان شلزینگر، مارتین اسکورسیسی، استیون فریز کار کردن و دم‌خور بودن، با تمام این اوصاف مملکت خودم یک حال و هوای دیگری داشت. مثلاً دو مرتبه گلشیری را دیدن، دوست‌های دیگر مثل آیدین آغداشلو، بچه‌هایی که این‌جا بودند و یک نسل جوان که در این مدت ده سالی که من نبودم آن‌هایی که پانزده سالشان بود، حالا شده بودند ۲۵ ساله، ده سالشان بود حالا شده بودند ۲۰ ساله، و با یک اشتیاقی به سینما درواقع عشق می‌ورزیدند. من دیدم این‌همه اطلاعات و این‌همه تجربه‌ای که من دارم، چرا این‌جا به کار نبرم؟ درس دادن در دانشگاه هم پشتبند این ماجراها بود. اگر بچه‌هایم کوچک بودند، من شاید می‌آمدم این‌جا، یک سوک‌سوک می‌کردم باز برمی‌گشتم سر بچه‌ها. چون بزرگ شدن آن‌ها هنوز هم بزرگ‌ترین لذت زندگی من است. من زندگی با آن‌ها را آن موقعی که به من احتیاج داشتند، حاضر نبودم با هیچ چیز دیگر عوض بکنم. ولی موقعی که می‌خواستم بیایم ایران، همزمان شد با وقت پریدن آن‌ها از آشیانه. دیگر باید می‌رفتند دانشگاه و یاد بگیرند خودشان زندگی را اداره بکنند. و من هم حالا ده سال مسن‌تر، در سن ۴۸ سالگی، ۴۹ سالگی دو مرتبه برگشته بودم تو مملکت خودم.

زاون: سال ۱۳۶۸ بود؟

فرمان‌آرا: سال ۶۹ بود. دیدم که این‌جا جای من است. امروز هم نه

این‌که به من شغل پیشنهاد نمی‌شود در خارج، می‌شود، ولی من حس می‌کنم که در دو مرحله زندگی‌ام را در خارج گذرانده‌ام: یکی بین ۱۶ سالگی تا ۲۵ سالگی که رفتم در انگلیس و امریکا تحصیل کردم. یکی هم از سال ۵۹ تا ۶۹ که بچه‌ها بزرگ شدند. این در زندگی من کافی است. نمی‌گویم دوست ندارم دو مرتبه بروم فرانسه یا یک سری پاریس بزنم. نه، ولی برای ماندن دیگر هیچ جایی را دوست ندارم. اگر بگذارند فیلم بسازم، فیلم می‌سازم. نگذارند هم، یا در زمینه نوشتن یا در زمینه درس دادن یا در زمینه همین کاری که دارم می‌کنم یعنی کارخانه نساجی، سعی می‌کنم که یک عضو فعال اجتماع باشم. البته کار هنری برای من در درجه اول است. این دفعه که برگشتم، دیگر بند ناف را بریدم. خیلی هم سخت است. شش ماه اولش، هفت ماه اولش، نامه‌هایی که می‌آمد، فکس‌هایی که می‌آمد، تلکس‌هایی که می‌آمد... مثلاً رفته بودم پیش آقای بهشتی، در فارابی، آن‌جا یک فاکسی دیدم از پارامونت آمده بود از طرف دستیار من که حالا تهیه‌کننده آن‌جا شده بود. متن این بود که ما دنبال بهمن فرمان‌آرا می‌گردیم. کجاست؟ چون می‌دانست من با فارابی برای معرفی فیلم‌های ایرانی در امریکا همکاری کرده بودم، بنابراین از طریق آن‌ها سعی کرده بود با من تماس بگیرد. خب، من فکس را گرفتم، جواب ندادم. چون حاضر نبودم که دوباره برگردم آن‌جا. یک تعهداتی این‌جا بود که داشتم انجام می‌دادم. حالا هم گرفتار این کار شدم. اما بیشتر گرفتار خود مملکت هستم. من خسته شدم از اسپل کردن اسم خودم. چون من حاضر نبودم اسمم را برای خارجی مایکل یا جرج بکنم. بهمن را همیشه با تلفظ اشتباه می‌گفتند: «با من». برای این‌که h وسط را نمی‌توانستند تلفظ کنند. فرمان‌آرا را هم باید حتماً اسپل می‌کردی تا بفهمند. خب، این‌جا بهمن فرمان‌آرا، بهمن فرمان‌آراست. فرشید مثقالی، فرشید مثقالی است.

زاون: آقای فرمان‌آرا، وقتی که شما برگشتید، آیا اولین کارتان که با سینما ارتباط داشت، درس دادن بود؟

فرمان‌آرا: نه. من اول یک سناریو نوشتم به نام تاکسی خیال. که همه داستان در یک تاکسی نارنجی اتفاق می‌افتد. و شما حوادثی که در مملکت اتفاق افتاده از طریق حرف‌های مسافرها می‌شنوید.

زاون: تصویب نشد؟

فرمان‌آرا: نه الان هم که آن را می‌خوانم خودم تعجب می‌کنم که من با چه فکری یک چنین چیزی را نوشتم. آخر تا شما به یک جایی عادت کنید و حال و هوایش بیاید دستتان، یک ذره طول می‌کشد. درست است متعلق به این جا هستید، ولی وقتی بعد از مدت‌ها تازه آمده‌اید، طول می‌کشد تا با ریتم این جا هماهنگ شوید. حتی اوایلش که آمده بودم ایران فکر می‌کردم چرا نمی‌شود هیچ فیلمی درست کرد؟ حالا هر تازه‌واردی به من چیزی بگوید، می‌گویم آقا یک تأملی بفرمایید، شش ماه، یک سال این جا بمانید، بعد می‌فهمید که چرا اوضاع این طوری است. بعد می‌فهمید چرا تهیه‌کننده‌ها این کارها را نمی‌کنند. یک حالت دو شخصیتی است، اسکیتزوفرنی وجود دارد. حال و هوایت، هنوز مال کانادا و امریکا است که اگر کار بکنی، اگر بودجه‌اش باشد، دیگر کسی نباید به تو اجازه بدهد که می‌توانی این را بسازی یا نه؟ با آن ذهنیت، موقعی که برمی‌گردی این جا که از هفت خان رستم باید بگذری تا یک فیلم بسازی، می‌بینی خیلی اعصاب خرد می‌شود. برای این که بعد از همه کارها، تازه می‌گویند حالا بگذار ببینیم اصلاً دوربین داریم که به شما بدهیم. مثلاً من نمی‌توانم بفهمم چطوری ممکن است نگاتیو وجود نداشته باشد. مقطعی بوده در این ده سال گذشته، که به خاطر نبودن اعتبار یا دیر فراهم شدنش یا هر چیز دیگر، نگاتیو در مملکت نبوده یا پازیتو برای چاپ نبوده.

زاون: بعد از تاکسی خیال، در زمینه کار سینما چه کار کردید؟

فرمان‌آرا: درس دادم.

زاون: کجا؟

فرمان‌آرا: دانشگاه هنر، دانشکده سینما تئاتر. آن جا درس دادم.

زاون: همان درس‌هایی که قبلاً هم می‌دادید؟
فرمان‌آرا: من در این مدتی که این‌جا بودم، یکی اقتصاد سینما درس می‌دادم یکی زبان سینما. یک ترم هم سینمای امروز جهان را درس می‌دادم که ویدیو و این‌هاش مال خودم بود. فیلم‌های کارگردان‌هایی را نشان می‌دادم که این‌جا فیلم‌هایشان را یا ندیده بودند یا متداول نبود. زاون: چه فیلم‌هایی را دوست دارید درس بدهید؟ خیلی برایم جالب است.

فرمان‌آرا: جیمز آیوری، کیسلوفسکی، وِسکوتی، فلینی، چون بچه‌ها بعضی از فیلم‌های قدیمی را هم ندیده بودند. خلاصه یک سری فیلمسازهایی که این‌جا هنوز به آن صورت مطرح نشده بودند، جشنواره هم فیلم‌هایشان را نشان نمی‌داد. من می‌خواستم که این‌ها را به بچه‌ها نشان بدهم. خیلی هم مشکل بود. انجمن اسلامی هم می‌گفت این فیلم‌ها را ما باید سانسور بکنیم، من هم می‌گفتم نمی‌دهم سانسور بکنید. در مقطع فوق لیسانس وقتی شما دارید درس می‌دهید این کارها دیگر یک کمی لوس است. ولی خب، موفق شدیم این‌ها را نشان بدهیم. سناریوی بعدی هم که من دادم، زمستان ۶۲ اسماعیل فصیح بود.

زاون: هنوز هم دلتان می‌خواهد این فیلم را بسازید؟
فرمان‌آرا: هنوز دلم می‌خواهد این فیلم را بسازم به یک دلیل. فکر می‌کنم بهترین فیلم جنگی خواهد بود که راجع به جنگ هشت ساله ایران و عراق ساخته خواهد شد. و دلیلش هم این است که مثل دکتر ژیاگو این جنگ پس‌زمینه داستان است. زدو خورد و تیراندازی و این‌ها نیست. تو شهر یک سری اتفاقات دارد می‌افتد که علائم جنگ است. درواقع یک داستان عشقی است که یک پس‌زمینه خیلی عظیم جنگ دارد. قصه خیلی خوبی است. یک جوانی که با عشق از آمریکا آمده و درواقع اول می‌خواهد عشقش را به مملکتش تقدیم بکند، مملکت پشش می‌زند،

بوروکراسی پیش می‌زند. او هم عشقش را به یک دختری تقدیم می‌کند. ولی دختر هم پیش می‌زند چون نامزد دارد. اصلاً از اولش هم می‌گوید، حاضر نیست که معاوضه بکند. و شهادتش هم به خاطر عشقش است. این گرفتاری این رمان بود از روز اول در این سیستم که قرار نیست شما برای عشق یا مملکتت زندگی بکنید.

زاون: این کار تا کجا پیش رفت؟ سناریویش را با همکاری خود فصیح نوشتید؟

فرمان‌آرا: نه. من با تنها کسی از نویسنده‌ها که کار کرده‌ام، فقط هوشنگ گلشیری بوده. من و فصیح باهم دوست هستیم. او فیلم‌های مرا دیده است، از روی سه تا از داستان‌های فصیح سناریو نوشته‌ام. زمستان ۶۲ اولی بود که موافقت نشد. داستان جاوید دومی بود که باز موافقت نشد. سومی باده کهن بود که من حدود سی صفحه از دویست و سی صفحه داستان را استفاده کردم.

زاون: با این هم موافقت نشد؟

فرمان‌آرا: با این یکی هم موافقت نشد.

زاون: اما شما کوتاه نمی‌آمدید، باز هم سناریو می‌دادید.

فرمان‌آرا: ببینید اصلاً همه ما، همه هم‌نسل‌های ما، هیچ‌کدام نباید کوتاه بیایند. فکر نمی‌کنم از بهرام بیضایی پوست‌کلفت‌تر کسی را پیدا کنید. آن حساسیت‌ها و آن افسرده شدن‌ها، همه از موضوع اصلی جدا است. اگر پوست کلفت نداشته باشی، اصلاً نمی‌توانی این‌جا کار کنی. چون خود کار یک کاری است که شما یک گروه هفتاد-هشتاد نفری را باید مثل رهبر ارکستر اداره بکنید، بعد موتاژش. از نوشتن سناریو بگیری تا روزی که فیلم می‌رود روی اکران. مخصوصاً در مملکت ما، همه عوامل بر ضد شما کار می‌کنند. حتی آن کسی که فیلم شما را در لابراتوار اتالوناژ می‌کند. شما باید همین آدم را هم بشناسید و مواظب باشید که او هم علاقمند باشد. دقت نظر داشته باشد. چون حرفه‌ای بودن در این مملکت

جا نیفتاده. فقط بعضی‌ها، مثلاً کلاری فیلم بد نمی‌گیرد، الکی کار نمی‌کند، برای این‌که برایش مهم است که آن تصویری که می‌رود روی پرده چه جوری باید باشد. اما از این‌ها که بگذری، می‌بینی فقط باید پوست کلفت داشته باشی تا بتوانی ادامه بدهی. البته استعداد و تخصص و این‌ها هم مهم است، اما پوست کلفت بودن هم خیلی مهم و لازم است. زاون: شما تا قبل از بوی کافور، عطر یاس چند تا سناریو نوشتید؟

فرمان‌آرا: سناریوی از عباس کیارستمی متنفرم دهمین بود.

زاون: و چرا وقتی برگشتید، اصلاً سراغ هوشنگ نفرتید. از قصه‌هایش خوشتان نمی‌آمد؟

فرمان‌آرا: نه. مسئله این نبود که از قصه‌هایش خوشم نمی‌آمد. مسئله این بود که من در فضای دیگری بودم. مثلاً داستان فیلم بعدی، بازیکی از داستان‌های هوشنگ است. این داستان را هوشنگ در مدت شش سالی که من این‌جا بودم نوشت. قبل از این‌که چاپ بشود گرفته بودم کار کرده بودم. اما سناریوی ما اجازه نگرفت بعد کتاب در آمد. اما هر وقت در این فضا، موقعی که واقعاً کار می‌کنی، آن چیزی که به اصطلاح تو را می‌گیرد، جذابیت قصه‌های فصیح است. فصیح قصه‌گوی درجه یک است. علتی هم که مردم کتاب‌ها را می‌گیرند می‌خواهند تا آخرش بخوانند این است که عین داستان‌های نویسندگان فرنگی و موفق مثلاً استیو کینگ و دیگران است، این‌ها تقلید شده است. اما داستان دست تاریک، دست روشن را شاید هوشنگ نوزده سال، بیست سال پیش برای من تعریف کرده بود. موقعی که شروع می‌کند این داستان را بنویسد، نمی‌داند داستان چهار صفحه‌ای است یا چهل و هشت صفحه‌ای است یا چهارصد صفحه‌ای است. چون راه که افتاد، خود داستان دنبال خودش می‌کشانده و آن شعور فوق‌العاده‌ای است که می‌داند کجا متوقفش بکند. از قبل برنامه‌ریزی نشده که این کار باید چه قدر باشد و چند قسمت باشد. اما کار فصیح برنامه‌ریزی شده است. داستان پانزده فصل است،

تحقیق می‌شود، خود داستان‌ها اکثراً ده-پانزده روز یا شانزده روز نوشته می‌شود.

زاون: بعد چطور شد به بوی کافور، عطر یاس رسیدید؟

فرمان‌آرا: بوی کافور، عطر یاس واقعاً حاصل یک فضای ذهنی بود. یک جای دیگر هم قبلاً این را گفته‌ام. ببین، ما همه‌مان افسردگی ادواری داریم. شما نمی‌توانید کار هنری در این مملکت بکنید و این افسردگی ادواری را نداشته باشید. چون عواملی که دلت را بشکند و تو را برنجاند و جلوی کار هنری‌ات را بگیرد، بسیار بسیار زیادند. شما یک کتاب می‌نویسید یک نقد درست و حسابی راجع به این کتاب نوشته نمی‌شود. کجا بازتابش را باید بفهمید. خوب بود، بد بود، متوسط بود، فقط از روی تیراژ که نمی‌شود این کار را کرد. این افسردگی ادواری موقعی که سراغ من می‌آید، من یک هفته اول اصلاً از خانه بیرون نمی‌روم. بعد از آن اتفاقی که سر سناریوی از عباس کیارستمی متنفرم افتاد، به این نتیجه رسیدم که دیگر تا زنده‌ام در این مملکت فیلم نمی‌سازم. این ایده یک فیلم مستند راجع به تشییع جنازه ساختن و یک مروری بر زندگی، و با ویدیو آن را ساختن که اجازه وزارت ارشاد را لازم نداشته باشد، درواقع در آن یک هفته بعد از رد شدن فیلم سناریوی از عباس کیارستمی متنفرم در ذهنم جای گرفت.

زاون: برای شما که از هفت صبح تا هفت شب کار می‌کنید، یک هفته خیلی زیاد است آقای فرمان‌آرا.

فرمان‌آرا: خیلی زیاد است آره. آره. و زن من در این سی و دو سال که ما باهم زندگی کردیم یکی از محسناتش این بوده که در این یک هفته‌ها، مثل شیر از لانه دفاع می‌کند که کسی نزدیک من نشود. سابقاً بچه‌ها کوچولو بودند آن‌ها مرا بعد از دو روز سه روز می‌بردند بیرون. اما حالا که بچه‌ها بزرگ شده‌اند و رفته‌اند دنبال کار و زندگیشان فقط من و همسرم هستیم. یعنی این افسردگی هر دفعه یک ذره عمیق‌تر از دفعه قبل است. برای همین هم بوی کافور، عطر یاس یک چیزی است که دقیقاً از دل

برآمده و من فکر می‌کنم اگر اثری روی مردم گذاشته و یک عده‌ای خوششان آمده دقیقاً به خاطر این است که این ارتباط عاطفی برقرار شده است. درست است راجع به من است ولی راجع به خیلی چیزهای دیگر هم هست. مثلاً راجع به فاصله هشت ساله بین مسافران بیضایی و این فیلم هم هست، راجع به فیلم نساختن کیمیاوی هم هست، یا هر کس دیگری که نتوانسته کارش را بکند. بله، برای منی که روزی این قدر کار می‌کنم، یک هفته از لانه بیرون نیامدن خیلی زیاد است. البته در طول عمرم برای خودم راه‌هایی پیدا کردم که چه جوری از این افسردگی بیرون بیایم.

زاون: این چیزی که می‌خواهم بپرسم شخصی است. می‌توانید جواب ندهید. اولین بار که موضوع این فیلم به ذهنتان رسید، برای چه کسی تعریف کردید؟

فرمان‌آرا: من برای کسی تعریف نکردم. آن را نوشتم، در شش صفحه. هفته بعد دادم به آقای داد. گفتم: اگر با این طرح موافقید من سناریوش را بنویسم. ایشان از من پرسید: شما چرا قبلاً این طرح را نداده بودید؟ گفتم برای این‌که هنوز نیامده بود. هفته قبلی که ما باهم صحبت کردیم، این طرح اصلاً وجود نداشت. گفتم: نه، همین را بسازید. من هم بیست روز بعد، نسخه اول سناریو را نوشتم و دادم.

زاون: به همین سرعت؟

فرمان‌آرا: بله، چون انگار همه‌اش یک جا تلمبار شده بود.

زاون: نمی‌دانم، اما من وقتی فیلم را دفعه اول دیدم احساس کردم که این کار می‌تواند بخش‌هایی از سناریوهای مختلف شما باشد. یا مثلاً انگار شما یک رمان خوانده باشید و از یک بخشش خوشتان آمده، آن بخش در ذهنتان مانده و بعد آمده در این فیلم. این‌طوری نبوده؟

فرمان‌آرا: نه، البته بعضی جاها هست. مثلاً آن‌جا که آن خانم سوار ماشین می‌شود. این مال بیست و هفت سال پیش است. یک روز زنی سوار ماشین من شد، در خیابان ظفر، زمستان بود. او تمام روز مرا خراب

کرد. این پس ذهن من مانده بود. جزء یادداشت‌ها مانده بود. موقعی که این فیلم را می‌نوشتم، مسئله قتل‌های زنجیره‌ای داشت اتفاق می‌افتاد. بیماری زخم هم بود. ما سی و دو سال است باهم زندگی می‌کنیم. او سی و یک سال است که مریض است و سه دفعه قلبش را عمل کرده. درواقع مردن ژاله بیشتر تاکتیکی بود. به خاطر این‌که نمی‌خواستیم در این فیلم، با زخم با روسری و این‌طور چیزها باشیم. برای همین دیدم بمیرد راحت‌تر است.

زاون: درواقع نمی‌خواستید یک رابطه دروغ و اشتباه را بگویید؟ فرمان‌آرا: بله، چون این گرفتاری ذهن من است که به من اجازه نمی‌داد این کار را بکنم. بقیه مسائل که واقعاً نوشته شد مثلاً سکانس تشییع جنازه، در همان طرح اولیه فرم اجرایی‌اش وجود داشت که من بعداً به پرده سیاه رسیدم...

زاون: من همیشه فکر می‌کردم که پرده سیاه از شازده / احتجاج می‌آید مسئله بعدی و مهم برای من شخصیت جذاب مادر در این فیلم است. ما در این ۲۰ ساله، همیشه در سینما آدم فقیر و بدبخت دیده‌ایم. حالا البته اشتباه‌هایی هم بوده مثلاً در به جز مسافران که به نظر من یک اثر اریژینال است. ولی در بقیه فیلم‌ها، شخصیت‌هایی که می‌آمدند، همان خصوصیات روستایی را هم با خودشان می‌آوردند و به عنوان خصوصیات شهری قالب می‌کردند. ولی در فیلم شما، این‌که مادر مثلاً کتاب می‌خواند یا بقیه خصوصیات و رفتارش، یک چیز کامل شهری است. حتی انتخاب «لوریک میناسیان». این‌ها فکر می‌کنم از یک جایی دیگر می‌آید. از خاطره می‌آید.

فرمان‌آرا: ببینید بخش مادر، درواقع تراژدی روز من است. مادر من آلزایمر دارد و من موقعی که می‌روم او را می‌بینم سه تا چهار روز افسرده‌ام. چون من با مادرم ارتباط خیلی نزدیکی داشتم. این‌جا که بودم. چون صبح خیلی زود بلند می‌شوم، از خانه خودم در دروس می‌رفتم پیش

او که منزلش گاندی بود. هر روز می‌رفتم نان بربری می‌خریدم و می‌رفتم با او صبحانه می‌خوردم. عصرش چون گل دوست داشت، گل برایش می‌فرستادم. می‌گفت: من سر هر نماز که یک آرزویی می‌کنم، تو همان را اجرا می‌کنی. خلاصه یک ارتباط خاصی میان ما بود. برادرهایم هم همه به مادرم نزدیک بودند ولی من همیشه یک ارتباط خیلی نزدیکی با مادرم داشتم. بیماری مادرم همه‌مان را داغان کرد، مخصوصاً برادرهایم را. منتها من که آن‌جا بودم بعد می‌آمدم گریه می‌کردم. چون این ارتباط کلاً قطع شده بود و چون کلاً قطع شده بود باعث شد در این فیلم مرا برگرداند به یک چیزهایی راجع به بچگی‌ام. راجع به مثلاً خیابان استامبول. آن موقع ما سه تا برادر بودیم که سن‌هایمان یک‌طوری بود که مادر می‌توانست ما را با خودش ببرد بیرون. هفته‌ای یکبار که می‌رفت خرید از خیابان استامبول، یکی از ماها را می‌برد. هر سه تايمان را هیچ‌وقت با خودش نمی‌برد. با این‌که آن دو تا را هم می‌برد، ولی هر وقت که من می‌رفتم برایم یک چیزی می‌گرفت. بوهای خیابان استامبول را من همیشه یادم است. مثلاً توی یکی از نسخه‌های فیلم‌نامه این‌طوری است که اول به ماهی‌فروش‌ها می‌رسیدیم بعد به بوی قهوه می‌رسیدیم. بعد این‌ها را حذف کردیم برای این‌که مونولوگ خیلی طولانی می‌شد. ولی دست مادر را ول کردن توی شلوغی خیابان استامبول و فاصله گرفتن با مادر مثلاً در سن هفت سالگی یا هشت سالگی و این‌که ببینی تا کجا می‌توانی در بوی عطر مادر راه بروی، این چیزی بود که پس ذهن من از آن زمان مانده بود. شاید هم یک زمانی با برادرهایم راجع به این قضیه صحبت کرده بودم. در فیلم بوی کافور، عطر یاس اوج این قضیه موقعی است که گریه‌اش می‌گیرد می‌گوید: «مادر من نباید این را بگویم ولی هر مرضی بهتر از این مرض است. این مردن، قبل از مردن است». من الان هم که دارم این را تعریف می‌کنم ناراحت می‌شوم. حالا در خود فیلم، این یک جنبه دیگر هم پیدا می‌کند که در واقع مفهوم مام وطن هم هست. دلگیری ما از مام وطن هم

هست. دلگیر از این که الان می توانند هر چه می خواهند به من بد بگویند ولی نمی توانند به فیلم شازده احتجاب بد بگویند. نه این که بخواهم تعریف کنم، ولی داستان خوب بوده، فیلم هم خوب بود. و یک جایی در سینمای ایران دارد. چرا خودی و غیر خودی می کنند. مگر ما می توانیم در این مملکت فیلم بسازیم و شئونات مذهبی و آداب و رسوم را در نظر نگیریم. پس چرا این قدر نامهربانی. چرا کاری می کنند که اصلاً آدم بیزار می شود از هر چه کار هنری است. برای چی؟ برای این که قبلاً موفق بوده ایم؟ قبلاً هیچ کس بی خودی موفق نمی شد. چون هیچ کس بی خودی به شما بودجه نمی داد که بروید هر کاری دلتان می خواهد بکنید. ما الان در ایران ۲۵۰ کارگردان یک فیلمی داریم که بودجه بهشان داده اند و این ها رفته اند به هدر داده اند. همه اش به خاطر این که می گویند طرف خودی بود.

زاون: شما در مورد فیلمنامه از کیارستمی متنفرم و فیلم بوی کافور، عطر یاس، هیچ نوع صحبتی با هوشنگ نداشتید؟

فرمان آرا: هوشنگ هر دوی این سناریوها را خواند. راجع به از عباس کیارستمی متنفرم گفت که این زیادی سیاسی است، نمی گذارند. حدسش درست بود. راجع به بوی کافور، عطر یاس هم، ساختارش اشکال داشت برای این که با روال چیزهای متداول که مثلاً قبلاً باهم صحبت کرده بودیم نمی خواند. یک تکه هایش را خیلی دوست داشت. یک تکه هایش را می گفت زیادی شخصی است. ولی به هر جهت قطار راه افتاده بود و من فقط می خواستم حس اولیه اش را بفهمم. خیلی جالب بود که سکانسی که هوشنگ خیلی راجع بهش با من صحبت کرد، سکانس زن است که در ماشین است. که بعداً هم همه راجع به این سکانس صحبت کردند. البته من می دانم چرا این سکانس، توجه هوشنگ را جلب کرد. برای این که این از همان چیزهایی است که در داستان هوشنگ هم می تواند باشد. یعنی می تواند سر و کله این زن در داستان های او هم پیدا شود و روزگار کسی را

به هم بریزد. ولی راجع به بقیه قضایا، آن قدر مسئله شخصی بود که هوشنگ زیاد نمی‌توانست به آنها پردازد و من هم مصمم بودم که این داستان باید با همین روند پیش برود که همین طور هم شد. همیشه دو سه نفر هستند که من نظرشان را راجع به کار می‌خواهم، صرفاً به خاطر این که ۱. اعتقاد دارم آن نظری که می‌دهند هیچ فیلتر مغرضانه‌ای جلوش نیست. ۲. این که آن قدر دیدگاه‌های این سه نفر با همدیگر فرق می‌کند که فکر می‌کنم سه تا چیز متفاوت به من خواهند گفت. چون تصمیم‌گیری آخری با من است من هیچ احساس ناراحتی نمی‌کنم که یک کسی مثلاً یکی از کارهایم را بخواند و نظر بدهد. چون اصولاً این کار یک کار دسته‌جمعی است. موقع فیلمبرداری هم ممکن است مثلاً فیلمبردار بگوید که این را بگذاریمش این گوشه. می‌بینم خوب است قبول می‌کنم. چیزی نیست که بگویی الا بالله آیه نازل شده. هر کسی می‌تواند نظرش را بگوید. منتها اگر خودت به کار احاطه داری، آن‌هایی را که به دید تو و فکرت کمک می‌کنند استفاده می‌کنی.

زاون: برگردیم به این فیلم آخرتان: بوی کافور، عطر یاس. فکر می‌کنم وقتی می‌خواستید سناریوی بوی کافور، عطر یاس را بنویسید، در یک فضای ذهنی ناامیدی به سر می‌بردید. از یک طرف می‌خواستید فیلم بسازید، از طرف دیگر سناریوی از عباس کیارستمی متنفرم را نوشته بودید و نیرویتان را گذاشته بودید روی آن، اما اجازه ندادند. شما در حقیقت با چه پیش‌زمینه‌ای سراغ این کار رفتید؟ یعنی می‌خواهم ببینم مرگ شهید ثالث انگیزه این کار شد؟

فرمان‌آرا: نه. این اتفاق بعداً افتاد. راجع به انگیزه فیلم بوی کافور، عطر یاس قبلاً هم یک اشاره‌ای کردم. داستان از این قرار بود که وقتی از عباس کیارستمی متنفرم را اجازه ندادند، من دچار یکی از همان افسردگی‌های ادواری شدم که برایتان تعریف کردم. آن افسردگی ادواری که معمولاً هر کس در این مملکت کار هنری می‌کند، دچارش می‌شود. برای همین

تصمیم گرفتم یک فیلم از تشییع جنازه خودم بسازم. این جرقه اصلی بوی کافور، عطر یاس بود. بعد ۶ ساعته خلاصه کار را نوشتم و خیلی واضح داستان را و همه چیز را توضیح دادم. ساعت ۱ بعد از ظهر این را دادم به آقای داد. فردا صبح زنگ زدند که بیا. رفتم که قبلاً هم برایتان تعریف کردم انگار. گفتند چرا این را زودتر ندادی. گفتم می شود با همین خلاصه اجازه بدهید؟ گفتند: نه، باید سناریوش را بنویسی. که من هم بیست روز بعد سناریو را دادم. یعنی ورسیون اولش را دادم. آن ها هم بلافاصله اجازه دادند که گفتم خیلی زود به مرگ ما راضی شدید. چون هر کاری چندین ماه طول می کشید تا جواب بدهند. نسخه اول کار، خیلی بیشتر به من یا هوشنگ شباهت داشت. مثلاً قضیه رفتن صبح های جمعه به خانه هوشنگ هم توی سناریو بود. بعد که اجازه دادند و در مملکت هم اتفاقات دیگری افتاد، من فرم این روابط را کمی عوض کردم. مثلاً در فیلم، ما به خانه هوشنگ، که همان امیر اصفهانی باشد (چون اسم او هوشنگ گلشیری اصفهانی است) می رویم. با زنش صحبت می کنیم. پسرش بارید است، دخترش غزل. اما خودش را نمی بینیم. فقط راجع به او صحبت می کنیم. اما در نسخه اول، خودش هم حضور داشت. خلاصه، بله، شروع بوی کافور، عطر یاس در واقع از یک حس ناامیدی و افسردگی بود که دیگر نمی گذارند فیلم بسازم. بقیه اش را هم که خودتان می دانید.

زاون: شما در سال گذشته اجازه این کار را گرفتید. درست است؟

فرمان آرا: دو سال پیش. ۷۷ اجازه دادند ما ۷۸ فیلم را ساختیم. در آذرماه ۷۷ اجازه داده بودند. من مریض بودم. به سفر خارج رفته بودم که به من خبر دادند پروانه فیلم را صادر کرده اند. در دی ماه برگشتم. دیگر نزدیک آخر سال بود. با قراردادی که داشتیم من شروع کردم به بازنویسی. پروانه سناریو را هم یک دور دیگر تمدید کردیم. بعد در خرداد ۷۸، فیلم را ساختیم.

زاون: شما دیگر نمی خواستید در شرایط جدیدی که به وجود آمده

بود، سناریوهایی که قبلاً داده بودید، مثل زمستان ۶۲ یا کار بعدی فصیح را مجدداً برای گرفتن پروانه کوشش کنید؟

فرمان‌آرا: آن موقع یک حالت روحی برای من ایجاد شده بود که چند دلیل داشت. فوت هژیر داریوش در خارج از ایران، خیلی مرا اذیت کرد. ختمی این جا برایش گرفتم، ۲۸ نفر بیشتر نیامدند. اگر شاگردهایش فقط می‌خواستند بیایند اقلاً باید سالن سه دفعه خالی می‌شد و پر می‌شد ولی ۲۸ نفر آدم بیشتر نیامدند. بعد از آن علی حاتمی فوت شد. البته ما باهم دوست بودیم، ولی نه آن قدر صمیمی که مثلاً باهم رفت و آمد کنیم. فوت بهرام ری‌پور، خیلی من را آزار داد. چون آدمی بود عاشق سینما. همیشه در کنار سینما بود و ما همیشه یک ارتباط خیلی خوبی باهم داشتیم. شهید ثالث هم درواقع آن لگد آخری بود. لابه‌لای چیزهای دیگر هم بود. جلال مقدم در تصادف کشته شده بود. در دوره‌ای که شهید ثالث، طبیعت بی‌جان و آن فیلم قرنطینه را می‌ساخت، من تقریباً هر روز ظهر با او و هوشنگ بهارلو در رستوران ریویرای قوام السلطنه ناهار می‌خوردیم. بعد هم که چند روز پیش، هوشنگ فوت شد. این‌ها همه‌اش باعث شد که من هم خودم را گذاشتم جزو این آدم‌ها. در فیلم می‌بینیم که وقتی می‌رود سراغ مادرش، عکسش، جزو پرتره هنرمندهای دیگر است. البته، این‌ها، اکثراً عکس خواننده‌هاست. ولی خودش، عکس خودش را جزو درگذشتگان می‌گذارد. اتفاقات بعدی هم روی سناریو تأثیر گذاشت. مثل قتل‌های زنجیره‌ای. آدم‌های فیلم، همه‌شان از خیلی نظرها به هم مشابه هستند. همه‌شان عاطل و باطل‌اند. یکی نویسنده است که کتابش چاپ نمی‌شود. یکی نقاشی است که اجازه ندارد نمایشگاه بگذارد. خلاصه، این ممنوعیت و زندگی پشت درهای بسته که عمر ما را تلف می‌کند، شیرۀ اصلی این فیلم است.

زاون: در فیلم بوی کافور، عطر یاس، که من با اجازه‌تان بعداً در مورد ساختش صحبت می‌کنم، شما یک سری سکانس‌هایی دارید که مربوط

است به کارگردان و کارهایی که برای فیلمش می‌کند و یک سری هم حوادث حاشیه‌ای که در حقیقت، جزو خاطرات شما است و کنار حرکت اصلی قرار می‌گیرد و به آن قوت می‌بخشد.

فرمان‌آرا: بله. این‌ها خیلی‌هایش جزء خاطرات من است. مثلاً، ماجرای زنی که با بچه مرده سوار می‌شود دقیقاً مال ۲۷ سال قبل است. من صبح زود در خیابان ظفر می‌رفتم، زمستان بود. دم بیمارستانی که حالا اسمش «علی‌اصغر» شده، یک خانمی کنار خیابان بود. یک بچه بغلش بود. دست بلند کرد. زمستان بود. من سوارش کردم. بعد گفتم مسیر شما کجاست؟ گفت من دارم می‌روم بهشت زهرا. گفتم برای چی؟ گفت برای این که بچه‌ام مرده. گفتم پس چرا هیچ‌کس همراه شما نیست؟ گفت برای این که شوهرم پیش شش تای دیگر است. خب، یک روز من وقف این قضیه شد: بهشت زهرا رفتن و تدفین بچه و دنبال کردن این ماجرا و بعد هم رساندن زن به خانه‌اش که در حلبی آباد بود. حالا این چطوری بعد از ۲۷ سال پس ذهن من نشسته است و یک شب ساعت دوازده شب، موقعی که من داشتم این سناریو را می‌نوشتم، این بانو سوار ماشین شد، نمی‌دانم.

زاون: یعنی جزو ناخداگاهتان بود؟

فرمان‌آرا: بله. این پس ذهن من مانده بود. از آن تصاویری است که یادش نمی‌رود. از آن جمله‌هایی است که یادش نمی‌رود. چون یک اثری توی مغزت گذاشته که با این که رویش خیلی خیلی خاطره آمده، ولی آن خاطره، آن جا حک شده است. مثلاً قضیه این زن، در متن اولیه اصلاً نیست. ولی یک دفعه ظاهر شد. به هر جهت یک سری از این چیزها بود که به مسیر اصلی کارگردان یک قوت دیگری داد. قتل‌های زنجیره‌ای هم جزو آن‌ها بود. تنها سکansı که تقریباً از سناریوی اول تا آخر کار تغییر آن‌چنانی نکرده، سکانس تشییع جنازه خود کارگردان است. در متن اولیه هم همین جور است.

زاون: اما به نظر من سکانس‌های فرعی یا آن‌هایی که به زندگی شخصیتان برمی‌گشت، مثل سکانس مادر، اوج فیلم است. یا سکانس پیدا کردن قبر.

فرمان‌آرا: بله، سکانس مادر هم از اول جزو قضیه بود، منتها فرمش یک مقدار فرق کرد. مسئله مرگ زن کارگردان هم فقط و فقط به دلیل کار کردن با زن در سینمای ایران است که من تصمیم گرفتم زن کارگردان را به یک شکلی از فیلم حذف بکنم. اتفاقاً چند شب پیش که داشتم بازنویسی نیمه تاریک ماه را که براساس دست تاریک، دست روشن نوشته‌ام نگاه می‌کردم، دیدم که در آن سناریو هم زن طرف مرده. دلیل هم این است که ماجرای حجاب در فیلم باعث می‌شود که رابطه زن و شوهر غیرطبیعی جلوه کند. یا مثلاً مادر و پسر اجازه ندارند به هم دست بزنند. دلیل دیگر حذف زن این کارگردان، موضوع دراماتیکی قضیه است که برمی‌گردد به تنهایی این مرد. اگر زنش زنده بود، هر کاری می‌کردیم، این تنهایی، حال و هوایش عوض می‌شد و خودکشی‌اش آن قدر معنی پیدا نمی‌کرد. یا مثلاً دعوای سر این که چرا یک کسی را کنار زن من خاک کردید و این حرف‌ها دیگر معنی نداشت. برای همین، این یک حرکت دراماتیکی بود. ولی پس‌ذهن من همیشه این هست که حجاب از این نظرها مشکل است. ما می‌خواهیم مردم آن چیزی را که بر پرده سینما می‌بینند، باور کنند. اما یک قوانینی هست که باعث می‌شود آن باورها شکسته بشود. و خب، من باید این موضوع را یک جوری برای خودم حلش می‌کردم.

زاون: ما بعد از انقلاب، فیلم سیاه زیاد داشتیم. منظورم از فیلم سیاه این است که شخصیت‌های فیلم که دائم با مرگ روبه‌رو می‌شوند یا مرگ در فیلم حضور دارد، ولی در فیلم بوی کافور، عطر یاس، با این که باز هم موضوع مرگ مطرح است، ولی نوع انتخاب لوکیشن‌ها، خود آدم‌ها، لباس‌هایشان، طبقه‌شان و حتی طراحی صحنه، همه این‌ها طوری است که فیلم، تلخی ندارد. در حقیقت یک بارقه امید در این فیلم هست. آن

عطر یاسش خلاصه به نظر من بیشتر است. شاید جذابیت خاص این فیلم این است که کاملاً آدم را امیدوار و فعال می‌کند. به نظرم تماشاگر وقتی از سینما می‌آید بیرون، فکر می‌کند خوب، حالا شرایطی است که می‌شود کار کرد.

فرمان‌آرا: تا مقدار زیادی همین‌طور است. فیلم راجع به مرگ است ولی درواقع راجع به امید است. مثلاً کارگردان روبه دوربین می‌گوید که تو برای ما گفته‌ای که بین مرگ و زندگی هیچی وجود ندارد. اما قدرت و امید ما از همان هیچی می‌آید. این حرف، در فیلم عملاً آمده است. در عین حالی که یک طنز سیاهی پشت تمام حرف‌هایی که این آدم می‌زند، هست. مثلاً می‌گوید: دوستم می‌گفت که بعد از پنجاه سالگی اگر صبح از خواب بیدار شدی و دیدی جاییت درد نمی‌کند بدان حتماً مرده‌ای! همه‌اش راجع به این چیزها صحبت می‌شود. اما آن مسئله امید ته این قضیه هست. این آدم هنوز دارد سناریو می‌نویسد، هنوز دارد چیز می‌خواند. دور و برش را نگاه می‌کند می‌بیند مجله هست، کتاب هست. یعنی آدمی نیست که از زندگی مطلقاً جدا شده باشد. و ارتباط‌های عاطفی‌اش با نویسنده، با بچه‌اش، با خواهرش، با تمام این‌ها که اطرافش هستند. حتی با عبدالله که تو خانه خدمت می‌کند، آن قدر راحت است که عبدالله اجازه دارد بگوید که موقعی که خواهرت می‌رود اجازه می‌دهید که گل‌های گلابولی که شما از آن متنفرید، بردارم ببرم؟ یعنی ارتباط‌های انسانی‌اش هم وجود دارد. بخش سوم که اسم (سنگی در آب بیندازیم) را دارد. می‌دانستیم که باید کار کنیم. اصلاً غیر از این امکان‌پذیر نیست. ما سنگ را می‌اندازیم توی آب، تا ببینیم چه موجی ایجاد می‌کند. و این حرفی است که هوشنگ همیشه می‌گفت و همیشه همه را هول می‌داد که آقا کار کنید. بالأخره این‌ها چاپ می‌شود. در این فیلم، به نظر خود من، چیزی که در معنای کار خیلی مهم است، تولد یک بچه ایرانی است در یک جای دیگر. مخصوصاً که زنش هم همان‌جا است. این معنی‌اش این است که آقا این

نهال، یک جایی کاشته شده. این سنگ افتاده توی آب. و برای همین هم هست که خود کارگردان برمی‌گردد. او درواقع، آخرش آن سنگ را می‌اندازد توی آب و آخرین نمایی که شما از آن می‌بینید، آن قطاری که اول هم هست می‌بینید که از تونل می‌آید بیرون. و درست قبل از سکانس تشییع جنازه می‌رود توی تونل و سیاهی و بعد از آن می‌آید بیرون این است که با این‌که تمام مدت راجع به مرگ صحبت می‌شود، ولی خود آدم زنده است. خیلی هم سرزنده است. شاید علت این‌که آدم‌های مختلف با این فیلم ارتباط پیدا کردند این است که برای هر کسی یک توشه‌ای دارد. مثلاً کسانی هستند که هیچ نسبتی با من ندارند ولی در سکانس مادر، زارزار گریه می‌کنند برای این‌که می‌فهمند که تو ارتباطت را با مادرت از دست داده‌ای، در حالی‌که مادرت نمرده. هنوز زنده است. مرگ برای همه می‌آید؛ ولی موقعی که طرف زنده است و دیگر تو را نمی‌شناسد، این یک تراژدی است. علاوه بر این‌که، همان‌طور که قبلاً هم گفتم، این سمبل مام وطن هم هست که ما را یادش رفته.

زاون، این سؤال من برمی‌گردد به رابطه بین مراد و عبدالله. مراد که در شازده احتجاج هست و عبدالله که در بوی کافور، عطر یاس هست. موضوع این نیست که هر دو نفر را یک هنریشه بازی می‌کند. موضوع این است که عبدالله هم در فیلم آخرتان، مثل مراد در شازده احتجاج، در حقیقت برای شما یک نوع تکیه‌گاه است. شما زن کارگردان را حذف کرده‌اید، ولی یک نفر دیگر را در آن خانه لازم دارید که بخشی از حرف‌ها را او بزند.

فرمان‌آرا: عبدالله چند تا حرف می‌زند یعنی مهم‌ترین حرفش موقعی است که دارند عکس انتخاب می‌کنند از غیر یا این‌که یک هنریشه هر دو تایش را بازی می‌کند چون در شازده احتجاج مراد کاملاً سمبل ملت بود و این‌که آخر سر هم بلند می‌شود - مثلاً آن سکانس را من نوشتم توی شازده احتجاج که بلند می‌شود عکس‌ها را می‌زند خرد می‌کند - این دقیقاً

سمبل ملت بود. در این جا عبدالله یک شخصیت کاملاً خانگی است، در گذشته، شما در خانواده خودتان هم حتماً داشته‌اید، یک کسانی توی خانه آدم می‌کردند که بعد از یک مدتی دیگر جزو خانواده بودند. دیگر کارگر نبودند. یعنی اجازه داشتند در حضور شما بنشینند، حرف‌هایشان را بزنند، اگر هم از دست شما ناراحت بودند می‌گفتند. چون از آن مرز طبقاتی کاملاً گذشته بودند. ارتباط کارگردان با عبدالله دقیقاً همین‌طور است. مثلاً عبدالله موقعی که راجع به جوانی و پیری صحبت می‌کند، می‌گوید: پدرم می‌گفت که جوانی مثل آفتاب لب بام است، ولی پیری مثل شب یلداست. دیگر چه فرقی می‌کند آدم موقعی که مرده عکسش خوشگل باشد، یا زشت باشد. که کارگردان می‌گوید: می‌دانم حرفت منطقی است ولی خوشگل باشد بهتر است. این یک بده بستانی است که بین این‌ها هست. عبدالله یک شخصیتی است که در این خانه، پشتیبان این و آن است موقعی که سگته اول را می‌کند، برایش قرص می‌آورد. که آن سکانس را از حالت مونو تومی‌اش به اصطلاح در می‌آورد. بخشی خصوصی باهم دارند که راجع به انتخاب عکس است و بعد گریه‌ای که عبدالله برای او می‌کند موقعی که او مرده از همه صادقانه‌تر است. در این ارتباطی که او در آن قرار گرفته است حس خوب در آمده. یعنی هم گریه‌ای که پای جنازه می‌کند و هم پای تخت‌خواب، موقعی که دفعه اول می‌بیند که عبدالله دارد جدی می‌گوید آقا جان، آقا جان. خلاصه می‌خواهم بگویم عبدالله و مراد دو تا شخصیت متفاوت‌اند. وجه مشترکشان فقط هنرپیشه است.

زاون: ولی در هر صورت، به نظر من، عبدالله یک شخصیت جدید است در سینمای ما. و نوع استفاده‌ای هم که شما از این شخصیت کرده‌اید خیلی به دل می‌نشیند. بله. آن حرفتان را هم می‌فهمم. تجربه‌اش را دارم که این‌ها دیگر جزو خانواده‌اند.

فرمان‌آرا: می‌شناسید دیگر، کاملاً می‌شناسید. به خودش اجازه هم

می‌دهد راجع به گل‌گلایولی که شما متنفرد صحبت کنید. هیچ پیش‌خدمتی این را نمی‌گوید. مگر این‌که بداند که شما واقعاً گل‌گلایول را، هر کس بیاورد، می‌اندازید دور. و عبدالله این را می‌داند، رابطه با خواهر را می‌داند، صبحانه را درست می‌کند و ناراحت است از این‌که امروز صبحانه نمی‌خوری. در حالی‌که به‌طور معمول اگر بخوری یا نخوری برای او نباید فرقی بکند. سن و سالش را هم، به این دلیل مسن‌تر گرفتم که این‌ها بتوانند باهم این بده‌بستان را داشته باشند. اگر جوان بود شما فکر می‌کردید جوان خیلی گستاخی است.

زاون: آقای فرمان‌آرا، فیلم بوی کافور، عطر یاس از نظر ساختار با دو فیلم قبلی شما خیلی متفاوت است. در این فیلم، سکانس‌ها در خودشان کامل هستند و بعد یک رشته‌ای این‌ها را به هم وصل می‌کند. به نظرم می‌رسد که این ساختار، ساختار مشکلی است برای سینمای ما. در حقیقت ما قبلاً در سینمای ایران چنین ساختاری نداشتیم. فیلمی که همه سکانس‌هایش باهم ارتباط داشته باشد و در عین حال هر سکانس برای خودش کامل باشد. یک خصوصیت دیگر این فیلم این است که ما یک نوع گریز از قصه را می‌بینیم. در حالی‌که ضمن گریز داشتن از قصه، خیلی هم جذاب است. آدم در هر سکانسش با قضایا خیلی احساس همدردی می‌کند. کار بعدی شما هم فکر می‌کنم یک چنین خصوصیتی دارد.

فرمان‌آرا: نه، کار بعدی یک خط داستانی کاملاً روشن دارد. البته من الان، در بازنویسی دارم آن را یک مقداری می‌شکنم. ولی در مورد بوی کافور، عطر یاس، آره. همین‌طور است. این‌که ما حوادث را نشان می‌دهیم و می‌گذاریم شما قضاوت کنید و ببینید که چه احساسی دارید. من سعی کردم که فقط اتفاقات را نشان بدهم. به همین جهت هم هست که این سکانس‌ها، جدا جدا، هرکدام برای خودشان مرواریدها یا دانه‌های تسبیح‌اند که جدا جدا هستند و قطار به صورت یک نخ این‌ها را، همه را، به هم وصل می‌کند و می‌شود یک تسبیح یا گردنبند. که البته پلان قطار را ما

چهار ماه بعد از پایان فیلمبرداری گرفتم و تأثیر زیادی روی ساخت این کار گذاشت. همه این سکانس‌ها، جای خودشان را داشتند. اما قطاری که در تیتراژ می‌بینیم، قطار مرگ، گذران عمر، گذشتن حوادث از جلوی چشم آدم، موقعی که آدم دارد زندگی‌اش را مرور می‌کند، این قطار، همه سکانس‌ها را به هم وصل می‌کند. علاوه بر این، موضوع مرگ هم مطرح است. سکانس‌ها متنوع‌اند. آدم‌های متنوعی هم مخاطب آن‌هاست. ولی حرف همه آن‌ها در مورد مرگ است. بنابراین غیر از قطار، این مضمون مرگ هم این‌ها را به همدیگر وصل می‌کند. منتها هر کدام با یک نگاه مختلف. این‌ها مثل نت‌های یک سونات‌اند که هر کدامش جدا جدا یک دینگی روی پیانو می‌کند. ولی موقعی که باهم نواخته می‌شوند، یک مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که در قلب شما می‌نشیند. البته طول این سکانس‌ها و زمانشان نسبت به زمان کل فیلم هم خیلی مهم است. من اگر می‌توانستم فیلم را ۸۷ دقیقه‌اش هم بکنم، می‌کردم. مخصوصاً از اول قصدم این بوده که به ۱۰۰ دقیقه نرسد. حالا ۹۳ دقیقه است. با تیتراژ آخری که ۳ دقیقه است، ۹۳ دقیقه می‌شود. اما مصمم بودم که فیلم طولانی نباشد. موعظه نکند، تماشاچی حوصله‌اش سر نرود. تنها سکانسی که نسبت به بقیه خیلی طولانی است، (هشت دقیقه است)، سکانس خواهر کارگردان است. آن‌هم دلیلش این است که عبدالله سه دفعه حرف خواهر را قطع می‌کند و او مجبور می‌شود از یک جای دیگری شروع کند. والا بقیه سکانس‌ها هیچ‌کدام بیش از سه چهار دقیقه نیست. یک سکانس طولانی هم داریم که سه دقیقه قدم زدن در دالان بیمارستان برای رفتن به سردخانه است که آن‌هم دلیل داشته. چون وقتی که سکانس خانه نویسنده تمام می‌شود، دوربین بالا می‌ماند و بهمن از پله‌ها می‌رود پایین. بعد آن‌جا هم باز از پله می‌آید پایین، می‌رود توی راهرو و می‌رسد به سردخانه. درواقع یک بیان تصویری است که می‌گوید حس خود چقدر دارد افت می‌کند و توی سرازیری افتاده موقعی که

می‌شنود دختر پانزده ساله خودکشی کرده، این آن موقع است که تازه می‌فهمد که این‌جا جای مرگ است. می‌آید بیرون سیگار را آتش می‌زند و قلبش درد می‌کند در همه این‌ها، زمان و این‌که هر قسمت چقدر طول می‌کشد، مهم بود.

زاون: بعضی جاها فیلم واقعاً مستند است. شما مثلاً خانه را می‌توانستید در جای دیگری غیر از آپارتمان هوشنگ بگیرید. ولی همان‌جا مثل این‌که فیلمبرداری کردید. نه؟

فرمان‌آرا: اتفاقی بود. من می‌خواستم تو شهرک اکباتان فیلمبرداری کنم. مدیر تهیه ما که مثل بیشتر مدیر تهیه‌ها زیاد هم راجع به این چیزها عمیق فکر نمی‌کند، یک خانه پیدا کرده بود در همان شهرک اکباتان، موقعی که من رفتم خانه را دیدم خیلی تعجب کردم: پله‌ها همه سنگ مرمر بود. تمام کف سنگ مرمر بود و اشیایی که آن‌جا بود، اشیای یک آدم تازه به دوران رسیده‌ای بود که نمی‌توانست چه جوری پول‌هایش را خرج کند. من به مدیر تهیه گفتم شما بیاید برویم من خانه یک نویسنده را به شما نشان بدهم تا شما یک ایده‌ای داشته باشید که دنبال چی بگردید. آمدیم، در زدیم. اتفاقاً هوشنگ هم یا سرکار بود یا جای دیگری بود، یادم نیست، خانه نبود. خانه هوشنگ را به آن‌ها نشان دادم. گفتم این است. نویسنده موفق ایران خانه‌اش این است و یک جای این‌طوری پیدا کنید. موقعی که ما داشتیم می‌رفتیم، فرزانه طاهری گفت که اگر فیلمبرداریتان بعد از کنکور غزل باشد می‌توانید همین‌جا فیلمبرداری کنید. که خوب آن‌ها هم از آن‌جایی که در این مسائل همیشه فکر می‌کنند که کم‌تر دردسر داشته باشند، برنامه‌ریزی کردند که بعد از کنکور غزل فیلمبرداری کنیم.

زاون: پس بالاخره بهتر شد که آن سکانس را در خانه خود هوشنگ گرفتید. در مورد سکانس آخر فیلم بگویم که فکر می‌کنم فیلم را خیلی فلسفی تمام می‌کنید. گرچه فیلم ابعاد مختلف و مخاطب‌های مختلفی

دارد، ولی این که شما فیلم را در حیات و حوض تمام می کنید، به نظرم روی خط فلسفی فیلم خیلی تأکید می کند.

فرمان آرا: من دلیل را برای تمام کردن این سکانس قبلاً در سکانس کافکا گفته ام. درست است که ما آن را بیش از شش فریم نشان نمی دهیم. ولی حرف هایش را می شنویم. حرف مهمی که راجع به تاریخ می زند که مجموعه اتفاقات کوچک کوچک بوده که دنبال هم می آیند و باهم تأثیر می گذارند. و مثالی که در مورد انداختن سنگی در آب می زند و می گوید موج هایش دست شما نیست. این موضوع را از کتاب مصاحبه با کافکا برداشتم و همیشه پس ذهن من مانده بود. این بخش فیلم اسمش تولدی دیگر بود. من در آخر موتاژ اسمش را عوض کردم. گذاشتم «سنگی در آب بینداز» چون تولدی دیگر که اسم اصلی سناریو بود کمی موضوع را که در این سکانس چه اتفاقی می افتد لو می داد. ذهن ما را به جای دیگری می برد. با این که اشاره است به تولد بچه. «سنگی در آب بینداز» اتفاقاً موضوع را برجسته تر می کرد. این که این آدم برگشته به وطن خودش، بچه یا بهتر است بگوییم نوه اش تازه متولد شده و دوباره به زندگی برمی گردد و تمام علایم مرگ از زندگی اش ناپدید می شود. نه حجله ای هست و نه سیاهی ای هست. آن موقع است که فکر می کند که حتماً باید کار کند. حتی اگر سانسور نمی گذارد.

زاون: فرمودید که سانسور نیست ولی ما آن را برای خودمان بهانه می کنیم.

فرمان آرا: نه، سانسور که هست. ولی ما هم می خواهیم خودمان را یک جور راضی کنیم که اگر نمی شود کار بکنیم برای این است که سانسور نمی گذارد. من در آخر فیلم می خواستم این عصای بهانه را از این شخصیت بگیرم. بله، سخت است. مشکلات فراوان است ولی باید یک حرکتی بکنیم و این حرکت همان حرکت تاریخی است. همان سنگی است که ما در آب می اندازیم، تا ببینیم موجش به کجا برسد، چه حاصلی

برای ما داشته باشد، چه حاصلی برای نسل بعد از ما داشته باشد. واکنشی که نسل جوان در جشنواره نسبت به این فیلم نشان داد، خیلی مرا امیدوار کرد. من دیدم که ما چه زمین حاصلخیزی داریم. نباید این دانش و تجربه را از آن‌ها دریغ کنیم. مثلاً موقعی که یک پسر نوزده ساله می‌آید به من می‌گوید که آقا شما در یک ساعت و نیم، بیست سال تاریخ ما را به ما یاد دادید، این یعنی من سنگ را در آب انداخته‌ام. موجش هم درست شده، راه افتاده و دیگر دست من نیست. این همان کاری است که آدم‌هایی در موقعیت ما باید بکنند. وقت تأمل نیست. به قول یول براینر آینده ما مرتباً دارد کوتاه‌تر می‌شود.

زاون: وقتی کارگردان تلفنی خبردار می‌شود که نوه‌اش به دنیا آمده، درواقع فیلم دیگر تمام است؛ اما شما باز هم ادامه می‌دهید. چرا همان‌جا فیلم را تمام نکردید؟ آن چیزهایی که بعد از این آمده، انگار ملکه ذهن شما بوده و می‌خواسته‌اید یک جایی خرجش کنید.

فرمان‌آرا: نه، بین مسئله یک‌جا خرج کردنش نبود. موقعی که کارگردان تلفن را جواب می‌دهد و به او می‌گویند که بچه به دنیا آمده، سالم است، یک دختر خوشگل است و اسم مادر را رویش گذاشتیم کل قضایا را وصل می‌کند به این وضعیتی که کارگردان در این‌جا دارد. موزیکی که در این قسمت می‌شنویم، موزیک بسیار غم‌انگیزی است. کارگردان برمی‌گردد به آن محوطه‌ای که محل عزاداری و تشییع جنازه خودش بوده و می‌بیند هیچ اثری از آثار کسی نیست، می‌رود اتاق خواب را نگاه می‌کند، می‌بیند که جنازه‌اش هم روی تخت نیست، برای اطمینان خاطر عبدالله را صدا می‌کند و عبدالله هم از آشپزخانه جوابش را می‌دهد و می‌آید با او صحبت می‌کند. من می‌خواستم که این عمر باز یافته را، این تولد دیگر را در وجود این آدم نشان بدهم. موسیقی هم از آن‌جا به بعد یک ریتم نسبتاً شادی دارد که قبلاً نداشته. و بعد هم روی تیتراژ ادامه پیدا می‌کند. یا موقعی که کارگردان در را باز می‌کند، اولاً مثل دفعات قبل

در را پشت سرش نمی‌بندد. ثانیاً انگار که یک سبک بالی‌ای پیدا کرده باشد از روی باغچه می‌پرد و می‌آید کنار برکه و همان‌جا است که سنگ را می‌اندازد توی آب.

زاون: صبح زود هم هست و به‌خصوص آن برگ‌ها نشاط عجیبی دارند.

فرمان‌آرا: بله. صبح زود است. بعد هم آخرین تصویری که ما از کارگردان داریم، قبل از این‌که قطار را ببینیم، او دارد لبخند می‌زند. درست مثل این‌که پیام را گرفته. این پیام که ما باید حرکت بکنیم و این سنگ را باید بیندازیم در آب. من می‌خواستم این فیلم که همه‌اش سیاه است، با یک نقطه روشن تمام بشود. از اول هم، تنها چیزی که در فیلمنامه تغییر نکرده همین قسمت است.

زاون: یکی از کارهای استثنایی که در ساخت فیلم به کار برده‌اید تقسیم‌بندی فیلم به چند پرده و بخش است که ساختمان و شکل نهایی را شکل کرده. نظر خودتان در این مورد چیست؟

فرمان‌آرا: برای من کاملاً یک کلک دراماتیکی است که به من هم جا می‌دهد و هم فرصت می‌دهد که پرسش‌هایی اساسی بکنم. مثلاً در بخش یک روز بد که پسر فرجامی می‌گوید: دوروبرت جمع شوند روز بد نمی‌گذرد و فرجامی می‌گوید به هر جهت امروز بد می‌گذرد ولی تلفن تو باعث شد که شروع یک روز بد شروع خوبی داشته باشد. مثل این‌که فرجامی می‌داند که در این روز بد اتفاقات بد می‌افتد. در یک مجموعه، رفتن دوستش، رفتن به سردخانه، جابه‌جا خاک شدن دو جنازه، تمام این مسائل در یک روز بد مطرح می‌شود؛ اما موقعی که می‌آیم پرده دوم و می‌گوییم «مراسم تدفین» (درواقع آن چیزی که در این چند روز مراسم تدفین هوشنگ دیدم که چقدر عجیب و غریب بود) کارهایی که می‌شود، حرف‌هایی که زده می‌شود، تا من به ممنوع‌التصویرهایم بپردازم، به حالات شخصی

«فرجامی» خودم پردازم، که می‌بینید موضوع غسل، مسئله مادر، ایست قلبی، یعنی یک بار مردن کامل، و یا دیالوگی که می‌گوید تازه فهمیدم. در این میان شما می‌توانید فضای پیرامون را به عنوان کل ایران بگیرید.

زاون: به نظر من شاید این تقسیم‌بندی به تماشاگر عادی کمک بکند، اما اگر این تقسیم‌بندی هم نبود، باز فیلم آن قدر کامل و مدرن است که می‌شود با آن ارتباط برقرار کرد. به نظر من نگاه شما در این فیلم اصلاً کلاسیک نیست.

فرمان‌آرا: نه، کلاسیک نیست. در این کار به خصوص که اصلاً کلاسیک نیست. اما یک چیز برایم مطرح است: این که قطار باعث این تقسیم‌بندی و جدا کردن قسمت‌های فیلم می‌شود و یک فرصت و استراحت به شما می‌دهد و می‌گوید که به یک قسمت دیگر رفته‌اید. حالا موقعی که می‌روید به قسمت بعدی، باز می‌بینید همان آدم است ولی حالا دیگر نگاه‌ها اصلاً عوض شده. دیگر حالا پیش دکتر رفتن، راجع به رژیم صحبت کردن، راجع به ترمه صحبت کردن، راجع به گوسفند و این که حجله می‌گذاری یا نمی‌گذاری. یعنی آن قسمتی که یک ذره بیشتر با طنز این ماجرا ارتباط دارد. درواقع مراسم تدفین به بهانه فیلم مستندی که دارد برای ژاپن می‌سازد، این‌ها همه فرصت را برای این کار به ما می‌دهد!

زاون: آقای فرمان‌آرا، نکته مهم در انتخاب بازیگرها انتخاب خودتان بود، چه طور انجام شد و چه طور خودتان را کارگردانی می‌کردید؟

فرمان‌آرا: در مورد این که چه شد که من خودم بازی کردم، عباس کیارستمی تنها کسی بود که از اول به من می‌گفت که این نقش را باید خودت بازی کنی. وگرنه کسی باور نمی‌کند. اما من مصمم بودم که خودم بازی نکنم. قرار شده بود که آیدین آغداشلو نقش کارگردان را بازی بکند. ما تست هم گرفتیم. همه چیز خیلی خوب بود و براساس این که آیدین نقش اول را بازی می‌کند تمام برنامه‌ریزی‌ها را کردیم. با همه آدم‌های

دیگر هم قرارداد بستیم. تا این که درست یک هفته قبل از فیلمبرداری، ساعت ۱۱/۵ شب، آیدین زنگ زد و گفت من بازی نمی‌کنم. خب، من البته از این جهت خوشحال شدم که وسط فیلم این را نگفت. چون امکانش بود. اما ماندیم که چه کار کنیم. چون فیلم دیگر راه افتاده بود. ما در ظرف یک هفته عده زیادی را تست کردیم.

زاون: آدم‌های معمولی، نه بازیگر.

فرمان‌آرا: آخر سر چندتا بازیگر را هم تست کردیم. آقای زرین کلک بود، نیما پتگر بود، پرویز کیمیای، مجید مظفری بود، رضا بابک هم بود، این‌ها همه بودند. یکی جوان بود، یکی پیر بود، یکی هم به این شخصیت نمی‌خورد. به هر صورت آن تصویری که در ذهن من از آیدین مانده بود آن قدر فیکس شده بود که هیچ‌کس دیگری اصلاً جایش را نتوانست بگیرد. نهایتاً ۲۴ ساعت به فیلمبرداری مانده بود و ما هنوز هنریشه نقش اول نداشتیم. کلاری و بچه‌های دیگر گفتند خودتان این نقش را بازی کنید. من اگر یک فیلم سال قبل ساخته بودم و موضوع بیست سال فیلم نساختن در کار نبود، ۷ ماه، ۸ ماه فیلم را عقب می‌انداختم تا بالأخره یک نفر را پیدا می‌کردم؛ اما از آن جایی که بعد از بیست سال این موقعیت پیدا شده بود، دیدم که باید بازی کنم. کاری که کردم این بود که یک دوربین ویدئو خریدم گذاشتم کنار دوربین فیلمبرداری. میزانشن کلی را و آن شات‌هایی را که می‌خواستم با کلاری صحبت می‌کردم. بعدها یکی دو دفعه تمرین می‌کردیم ولی به محض این که شات را می‌گرفتیم من نتیجه‌اش را روی ویدئو می‌دیدم. در ارتباط با بازیگرهای دیگر کار من زیاد کار مشکلی نبود، به خاطر این که من می‌دانستم دقیقاً چه می‌خواهم. تنها چیزی که به اکثرشان گفتم این بود که چون من خودم دارم نقش خودم را بازی می‌کنم و درواقع بازی نمی‌کنم، شما اگر بخواهید خیلی نقش بازی نکنید تفاوتش روی پرده معلوم است. بنابراین بیشترین تلاش در این بود که بازی‌ها را ملایم کنیم. تا راش‌های اولیه را ندیده بودم کابوس داشتم.

ولی بعد که راش‌ها را دیدم، متوجه شدم که چون شخصیت خیلی شبیه من است و من هم کار بازیگری کرده بودم و مدرسه بازیگری رفته بودم، مشکلی نیست. من البته بازیگر نشدم، به خاطر این‌که به نظر من عجیب‌ترین شغل جهان است. این‌که آدم در منزل بشیند تا یکی زنگ بزند بگوید بیا این کار را شروع کن. این برای یک کاراکتری مثل من که انرژی زیادی برای کار کردن دارد، مناسب نیست. برای همین هم زمانی‌که مدرسه بازیگری را تمام کردم، تصمیم گرفتم بازیگر نشوم. ولی در دانشکده تئاتر کار کرده بودم. در فیلم مغول‌ها هم بودم. ولی بازیگری در فیلمی که از چهل و سه سکانس، چهل و دو سکانسش را توی فیلم باشم، اصلاً تصور هم نمی‌کردم. ولی اتفاق افتاد.

زاون: شما دوتا کار را با هم می‌کردید. آیا جایی هم بود که با توجه به شخصیتان در بازیگری، مجبور بشوید تکه‌ای از فیلم را عوض کنید؟ فرمان‌آرا: نه به آن صورت. فقط سکانس مادر، اجرا کردنش خیلی سخت بود. و مدام فکر می‌کردم که این قسمت چه جوری درخواهد آمد؟ یک سکانس‌هایی هم به خاطر هنریشه‌هایی که با من کار می‌کردند تغییر کرد. مثلاً در سکانس منزل وکیل، در ورسیون اولی که نوشته بودم، شخصیت اصلی‌اش کارگردان بود، اما در ورسیون بعدی که قرار شد خودم بازی کنم، شخصیت اصلی رضا کیانیان است. یعنی بالانس صحنه را در بازنویسی عوض کردم. دلیلش هم این بود که این‌ها همه آدم‌های حرفه‌ای بودند. هر روز مثلاً یک جلسه می‌آمدند با من کار می‌کردند و چون من توی همه سکانس‌ها بودم، درخشش آن‌ها برایم مهم‌تر بود. حتی در آنونس فیلم هم همه افراد هستند اما من نیستم. البته شکل و فرم آنونس این است که همه دارند با یک کسی صحبت می‌کنند که ما نمی‌بینیم. و وقتی ما مخاطب را نمی‌بینیم، مخاطب درواقع می‌شود مردم.

زاون: من یادم است آنونس فیلم شازده احتجاب هم خیلی موجز بود.

شما دقیقاً همین تفکر را در دکوپاژ کلی فیلم نیز حفظ کرده‌اید. مثلاً در فصل ملاقات شما با کیانیان تأکید روی شخصیت اوست و نماها اکثراً از اوست.

فرمان‌آرا: در فصل کیانیان که همین‌طور است. فصل خانم نونهالی هم مثل فصل کیانیان است. در فصل خانم نظریه نیز همین‌طور است. در فصل مربوط به شیراندازی دوربین درواقع روی شیراندازی است. در فصل خانم نجومی، چون یک سکانس هشت دقیقه‌ای است، یک مقدار بده‌بستان تصویری بیشتر است و در نتیجه یک تساوی به‌وجود آمده. چون بده‌بستان کلامی هم بیشتر از فصل‌های دیگر فیلم است. اما در بقیه فصل‌ها، آن‌هایی که سکانس‌های کوتاه با آن‌ها داشتیم، خیلی آگاهانه بوده که آن‌ها مدنظر باشند. این‌که فرجامی راوی است، همه‌جا هست، با همه هم صحبت می‌کند، خواست من بود. اما موقعی که من خودم مجبور شدم بازی بکنم موضوع فرق می‌کرد.

زاون: آقای فرمان‌آرا، الان جزئیات دقیقاً یادم نیست. اما ما حاصل فیلم تأثیری روی من گذاشت و احساس کردم شما در هر کدام از قسمت‌های فیلم یک نوع سینمای خاص دارید. فرضاً همین سکانس خواهر، من این سکانس را خیلی کلاسیک دیدم. حتی فرم مثلاً لباس پوشیدن خواهر خیلی متفاوت است با مثلاً بخشی که شما می‌روید به قبرستان. یعنی می‌شود گفت که این فیلم مجموعه‌ای است از فیلم‌های کوتاه که همه باهم ارتباط دارند.

فرمان‌آرا: این یک نوع برداشت است. در سکانس خواهر، من می‌خواستم روی مذهبی بودنش تکیه بکنم. مخصوصاً عبدالله را آوردم توی این سکانس که خواهر مجبور باشد حجاب داشته باشد. این‌ها محدودیت‌هایی است که در سینمای ما وجود دارد. و گاهی اوقات این محدودیت‌ها تأثیرات خوبی هم دارد. مثلاً بودن عبدالله در این سکانس، یک مقداری خصوصیت فقط اطلاع‌رسانی فیلم را از بین می‌برد. چون در

آن سکانس به خصوص ما یک انبار اطلاعات را در این هشت دقیقه به تماشاگر می‌دهیم: راجع به زنش، زن نگرفتیش، بچه‌هایش که خارج هستند و این‌که او خانه را برای دوستش دارد نگه می‌دارد که خانه را نگیرند. تمام این مسائل را ما در این سکانس گنجاندیم و عبدالله هر دفعه که می‌آید این روال را برهم می‌زند. دفعه اول که گلدان را می‌آورد. دفعه دوم که چای می‌آورد. دفعه سوم که برمی‌گردد. البته دلیل آوردن عبدالله در این سکانس بیش از هر چیز به خاطر این بود که حجاب داشتن خواهر توجیه داشته باشد. والا اگر کارگردان و خواهرش تنها بودند، خواهر باید راحت‌تر باشد. داشتن حجاب بیرون از خانه قابل قبول است ولی وقتی توی خانه باشند، این گرفتاری‌ها به وجود می‌آید.

زاون: شاید این دومین فیلمی باشد که من دیده‌ام و حجاب غیر لازم آدم را اذیت نمی‌کند. دروغ نمی‌گوید آدم باور می‌کند.

فرمان‌آرا: یک چیزی هم احمد رضا احمدی راجع به این فیلم گفته که جالب است، گفته این اولین بار است در تاریخ سینمای ایران که آن کسی که بر مملکت حکومت می‌کند، خود رئیس جمهوری مملکت در فیلم ظاهر می‌شود و حضورش هم مثبت است. به جای این‌که عکسش را مثلاً در راهروی بیمارستان یا در کلانتری، روی دیوار ببینیم.

زاون: شاید اولین فیلمی هم باشد که مستند نیست، ولی دارد شرایط و مسائل زمانه‌اش را می‌گوید. بدون این‌که زیاده‌گویی بکند. من فکر می‌کنم اگر بحران سیاسی-اجتماعی سال ۷۸ را بخوایم بدانیم فیلم شما به بهترین وجهی بیان می‌کند. شخصیت کارگردان در این فیلم یک بحران دارد و شما براساس این خصوصیت کارگردان، فیلم را تقسیم‌بندی می‌کنید. هرکس دیگری شاید نمی‌توانست این نقش را بازی کند. چون نقش خیلی خاص است. نمی‌گویم مشکل است یا ساده است. خیلی خاص است. طوری است که نمی‌شود چهارتا فیلم مثلاً نشان یک بازیگر بدهیم و بگوییم این نقش را یاد بگیر. یا برو فلان رمان را بخوان، فلان

شخصیتش را ما می‌خواهیم. این شخصیت، شخصیتی است که در سینما وجود نداشته، نه در نوشته‌ای، نه در جایی. واقعاً شما چه کردید تا این شخصیت شکل بگیرد.

فرمان‌آرا: نمی‌دانم این جواب سؤال شما باشد. اما من از شکل و فرم فیلم در فیلم متنفرم. به همین جهت هم تا آخر این فیلم ما هیچ‌وقت دوربین را نمی‌بریم روی میز مونتاز و عقب و جلو بکنیم و از این کارهایی که می‌کنند. من درواقع فقط یک آینه در مقابل آن چیزی که بر ما می‌گذرد گرفتم و روی هیچ چیزی هم زیاد توقف نمی‌کنم که بگویم اصلاً این تصویر مملکت ماست. نه، ما داریم می‌گذریم. آینه دست من است و مردم درواقع بازتابی از آن چیزی را که بر خودشان می‌گذرد در این فیلم می‌بینند. یکی از دلایلی هم که با بوی کافور، عطر یاس ارتباط برقرار می‌کنند، همین است.

زاون: می‌خواستم در مورد مرد روحانی که دربارهٔ مستحبات صحبت می‌کند و نوع حرف‌هایی که می‌زند و کاری که در فیلم می‌کند سؤال کنم. فرمان‌آرا: من می‌توانستم این احکام را به صورت زیرنویسی بیاورم تا تماشاگر خودش بخواند. اما یک روحانی را آوردم که احکام شرعی را بخواند، چون نمی‌خواستم هنریشه این‌ها را بخواند. برای این‌که کوچک‌ترین ایرادی هم گرفته نشود، دوربین ثابت است، پردهٔ پشت سیاه است و حتی برای این‌که ایشان اشتباه نکند من متن نوشته شده را دادم دستش که دقیقاً همان چیزی را که از رسالهٔ آیت‌الله اراکی در آورده بودم بخواند. چون ممکن بود که لغت جابه‌جا شود، آن‌وقت می‌گفتند که با احکام خواسته‌اند شوخی کنند و من اصلاً قصدم این نبود. اما چرا این‌ها لازم است؟ صحبت تلفنی که بهمن فرجامی با پسرش نیما می‌کند تلفن قطع می‌شود. این‌جا اولین باری است که مرد روحانی ظاهر می‌شود و راجع به آدم در حال استحضار صحبت می‌کند. اگر من این را از این‌جا بردارم این‌که این آدم در حال مرگ است برای ما مشخص نخواهد شد تا

موقعی که مسئله سگته‌اش و دکتر رفتنش و این‌ها را می‌بینیم. اما درواقع من با این احکام یک میان‌بر زدم، که هرکدامش یکی از موقعیت‌های این آدم را وصف می‌کند. مثلاً برای بار دوم، موقعی که کارگردان می‌خواهد برای مراسم تدفین ترمه بخرد و دارد روی قیمت ترمه چانه می‌زند، دوباره این مرد روحانی می‌آید و می‌گوید که میت را باید چانه‌اش را ببندند و از این حرف‌ها. بعد برمی‌گردیم روی ترمه‌فروش که خودش هم پیرمردی است و به نظر می‌رسد که حرف‌های روحانی را شنیده و می‌گوید من از مال خودم بیست و پنج هزار تومان تخفیف می‌دهم. حالا این بازی کردن دراماتیک با احکامی که به صورت مستند دارد خواننده می‌شود یکی از آن چیزهایی است که شاید اگر قبلاً کسی این کار را کرده بود بهش ایراد نمی‌گرفتند ولی چون دفعه اول است که شما یک چنین کاری را می‌کنید که از نظر دراماتیکی هم به این فیلم کمک می‌کند، ایراد می‌گیرند. مثلاً راجع به غسل که میت را سه بار غسل می‌دهند: یک بار با سدر، یک بار با کافور و یک بار با آب زلال. ما بعدش می‌رویم توی استخر و آن کابوس کشته شدن در استخر را می‌بینیم. دفعه بعد که مسئله میت را چه جوری دفن می‌کنند هست که درست قبل از سکانس ایست قلبی است، که این خواننده می‌شود بعد تلفن زنگ می‌زند، می‌گوید امیر مرد. این ایست قلبی را دارد که ما آن مناظر را می‌بینیم. و این حرف‌ها را می‌شنویم و در بخش سوم که دیگر تشییع جنازه هست، اصلاً آن موضوع را نداریم. من این راه حل را پیدا کردم که به بهانه فیلم مستندی که برای ژاپنی‌ها دارد ساخته می‌شود و ما باید برای آن‌ها توضیح بدهیم که چرا سه بار میت را شستشو می‌دهیم، چرا چانه را می‌بندیم و چرا این کارها را می‌کنیم، اوضاع و احوال بهمن فرجامی را هم بگوییم و این‌که این اتفاقات دارد برای این آدم می‌افتد. درواقع یک کار مستند است که وسط یک فیلم داستانی گنجانده شده و هر بار استارت جدیدی را می‌زند.

زاون: باز برمی‌گردیم به آن صحبتی که من گفتم که این فیلم

مجموعه‌ای از سینماهای مختلف است، یعنی یک شیوه بیان ندارد. چند نوع بیان در این فیلم هست که تماشاگران به فیلم کمک می‌کنند. دو خط موازی در این فیلم وجود دارد: یکی وجود شما و شخصیت خودتان است و فیلمی است که می‌سازید و دیگری مراحل است که برای ساختن این فیلم یا این شخصیت باید طی شود. مثلاً شخصیت شیراندازی یا بهجت محمدی، شخصیت‌هایی هستند که شما به خاطر فیلمی که در این فیلم می‌سازید انتخاب کردید و آن مفهومی که این‌ها به ما می‌دهند، کمک می‌کند به شخصیت اصلی که دارد فیلم می‌سازد. انتخاب این شخصیت‌ها چه‌طوری انجام شد؟

فرمان‌آرا: یک سری آداب و رسوم در ایران هست که در مراسم تدفین متداول است.

زاون: شما از میان این‌ها انتخاب کردید؟

فرمان‌آرا: بله، من یک تعدادی از آن‌ها را انتخاب کردم. حضور حجله‌ها شاید به این دلیل بود که یک تجلی زیبایی از رنگ‌های مختلف بود. اصولاً در فیلم‌های من مانند سایه‌های بلند باد رنگ خیلی مطرح است. هر چقدر حرف زیاده‌تر می‌شود، رنگ در فیلم از بین می‌رود. در مکالمه‌ای که کارگردان با حجله فروش دارد، حجله فروش می‌گوید حالا این را برای کی می‌خواهی؟ می‌گوید برای خودم. ترمه‌فروش از او می‌پرسد که ترمه‌ای که دنبالش می‌گردی برای عقد است یا مراسم عزاء؟ او یک تأملی می‌کند و می‌گوید برای روی جنازه است، هیچ‌وقت نمی‌گوید کدام جنازه است. در جواب حرف حجله‌فروش که به او می‌گوید من حوصله آدم‌های دیوانه را ندارم، کارگردان مجبور می‌شود بگوید من مدیر تهیه‌ام را می‌فرستم تا حجله‌فروش با او کنار بیاید اما باز بیان تصویری‌اش برای کارگردان مهم است. می‌گوید همه را می‌شود با لامپ‌های شیری یک‌دست سفید کرد؟ این شخصیت درواقع مجموعه‌ای از دو-سه شخصیت بود که در یک تشییع جنازه دیده بودم. یکی بود از ش

پرسیدم این مرحوم دوست تو بود؟ گفت نه، دوست فابریک من داداش این مرحوم است. کلمه «فابریک» را برای دوست مثلاً من آن‌جا شنیدم و این‌جا استفاده کردم. یا مثلاً «بین‌آل» که اختصار کلمه بین‌المللی است. می‌خواستم یک شخصیتی بسازم و بگویم که این نمایی است از این مردمی که ما در این مسیر با آن‌ها سروکار داریم. عتیقه‌فروش اصولاً یک آدم بسیار بسیار اتوکشیده است. چون همه‌اش با اجناس گران‌قیمت سروکار دارد. بنابراین خیلی آدم شسته‌رفته‌تری است و می‌بینی که در عین حالی که ما داریم این مسیر موازی را می‌رویم و با این‌که این‌ها موازی‌اند ولی مدام از یکی به دیگری می‌پریم. بعد آخرین صحبتی که با کنی می‌کند در واقع ما می‌بینیم که چه‌طوری دوباره به زندگی نگاه می‌کند. به همین جهت قسمت سوم غافلگیرکننده است. این‌که می‌خواهد زندگی کند اما باز کلاغ است که می‌گردد و قتش رسیده... این فیلم به من فرصت کارهای خیلی عجیب غریب داد.

زاون: بعضی جاها شما اصل نقش را گذاشتید، مثل آقای کنی، در حقیقت من فکر می‌کنم که برای بیننده باورپذیرتر شده است، یعنی خود کنی به عنوان اصل نقش، اما در کل من در تمام طول فیلم یک حرکت زیگ‌زاک می‌بینیم که گاهی می‌رود به سمت سیاهی، گاهی روشنی، گاهی سیاهی، گاهی روشنی. و این را شما در طول فیلم ادامه می‌دهید که آخرش به روشنی ختم می‌شود. آیا این حاصل تفکر من است یا واقعاً یک چنین چیزی در این اثر هست؟

فرمان‌آرا: بله، هست.

زاون: شما در هر سه فیلمی که ساخته‌اید به دنیای خصوصی خودتان، به حس‌های شخصی‌تان اشاره می‌کنید. فکر می‌کنید چقدر از این حس‌های شخصی را مثلاً در سکانس مادر در فیلم بوی کافور، عطر یاس استفاده کردید. من این را می‌فهمم که وقتی مادر، شما را از خواب بیدار می‌کند چقدر ارزش می‌گذارید. ولی هیچ تأثیری از مثلاً فیلم پنج

قطعه آسان که یک چنین ارتباطی با پدر در آن مطرح است نگرفته‌اید یا این‌که این دنیای شخصی شماست؟

فرمان‌آرا: این‌جا چندتا موضوع مطرح است. یکی این‌که در ابتدای فیلم بوی کافور، عطر یاس یک تک‌گویی هست که کارگردان می‌گوید: وقتی ژاله مرد من فکر می‌کردم که من هم به زودی می‌میرم. ولی عشق بچه‌ها باعث شد که من به زندگی ادامه بدهم. وقتی مادرم را آلزایمر گرفت یک قسمت دیگری از وجود من مرد. اما عشقی که پدرم به مادرم ابراز می‌کرد باعث شد که آن درد را هم تحمل کنیم. که بعد اشاره می‌کند به دوستانش و موضوع نزدیک بودن مرگ. در فیلم بوی کافور، عطر یاس بیش از فیلم‌های دیگر مسایل شخصی و احساسی من مطرح است. صرفاً به خاطر این‌که اگرچه بهمن فرجامی شباهت‌های زیادی به من دارد، اما منظور من یک نسل بود، نسل ما. آن اتحادی که قبلاً بین روشن‌فکرها بود بعد از انقلاب نبود. کسی از کسی دفاع نمی‌کرد. اگر من بیست سال دیگر هم فیلم نمی‌ساختم، یک نفر از دوستانی که فیلم می‌ساختند، شما نمی‌دیدید که یک جمله جایی بنویسند که چرا نمی‌گذارید فلانی فیلم بسازد؟ چون صنف کارگردانان از حقوق هیچ‌کدام از اعضایش، اگر گرفتاری با دستگاه سانسور داشته باشند، دفاع نمی‌کند. کانون نویسندگان این کار را می‌کند. اما در بین سینماگرها چنین چیزی نیست: چون همه نگران فیلم خودشان‌اند. نگران کس دیگری نیستند. موضوع این نیست که بگویی آقا به من بدهکاری، جواب پس بده، مسئله فرهنگی است. مسئله همبستگی یک گروه است. خب، این‌ها خیلی به داستان خود من شباهت دارد. یا مثلاً مسلمان چون نمی‌خواهد در بینال شرکت کند، چون نمی‌خواهد نقاشی‌اش را بگذارد کنار کار کسی که تازه از کلاس نقاشی آمده و دوتا خط کشیده و حق هم دارد، دیگر به او اجازه نمی‌دهند که نمایشگاه بگذارد. یا مثلاً موقعی که تمام کتاب‌های هوشنگ حتی تجدید چاپش اجازه نمی‌گیرد، ولی زیراکشش را جلوی دانشگاه شما می‌توانید

بخرید. این‌ها همه‌اش به هم وصل است. داستان یک نسل است. دیروز یک صحبتی آقای داد کرده بود که در روزنامه چاپ شده بود. گفته بود که بهروز وثوقی و پوری بنایی و سعید راد اگر سینمای ایران را دوست دارند به ایران برنگردند. چون این‌ها بارهای منفی فرهنگی دارند و غیره. من می‌پرسم که این‌ها چه بار منفی دارند که مثلاً بعضی دیگر ندارند؟ این‌ها چه بار منفی فرهنگی دارند که مثلاً کسی که فیلم پشمالو را ساخته و بازی کرده ندارد. حالا هیچ‌کدام این‌ها دوست من نیستند. منتها موضوع بر سر نفس یک ماجراست که در اتاق‌های در بسته یک عده می‌توانند راجع به سرنوشت کار هنری تصمیم بگیرند. راجع به هیچ کار دیگری هم این کار نمی‌شود. فقط راجع به مسایل فرهنگی است که این چنین عمل می‌شود. شما بساز بفروش باش، ماشین‌های قلابی به مردم بده، کسی به تو کاری ندارد. همه دارند کارشان را می‌کنند. فقط به مقوله فرهنگ که می‌رسد همیشه سه - چهار نفری هستند که فکر می‌کنند برای تمام شصت میلیون نفر می‌توانند تصمیم بگیرند و عقلشان بیشتر می‌رسد. بهمن فرجامی سمبل این نسل است. برای همین هم در بوروشور نو شتم که من در این فیلم راجع به نسلی صحبت می‌کنم که از سال ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۵ متولد شده است، چون همه ما مال این دوره‌ایم. یکی دو سال باهم فرق داریم. من به دنبال این نیستم که چرا مثلاً فلان هنرپیشه الان دیگر اجازه کار ندارد. من با نفس موضوع کار دارم. می‌گویند این یکی در فیلم‌های قبلی‌اش رقصیده، آن یکی خوانده، یا نقش جاهل‌ها را بازی کرده. خب، اما شما دیدید که وقتی فردین مرد مردم چه کار کردند. عکس‌های فردین را به تمام درو دیوارها زدند. هرچه دکه مطبوعاتی هست پنج تا چیز خواندنی جدید راجع به فردین دارد. در بوی کافور، عطر یاس می‌توانست به جای شیراندازی، مثلاً فردین باشد. می‌توانست هر کدام از این‌ها که به نسل ما متعلق‌اند، باشد. فقط به خاطر این‌که اسم و تصویر شما یک دوره‌ای را یادآوری می‌کند، تصویرتان ممنوع می‌شود، اسمتان ممنوع

می‌شود. آخر این چه نوع تصمیم‌گیری است. آبادی هم می‌گوید نقاشی، که نه پروانه ساخت می‌خواهد و نه پروانه نمایش. دلیل این‌که ما این‌ها را زیادتر از معمول نشان می‌دهیم این است که می‌خواهیم بگوییم ببینید این یکی هم رفته دارد مانتو نقاشی می‌کند. آن یکی هم دارد یک کار دیگری می‌کند. حالا من در این فیلم خیلی به کار خودم اشاره نمی‌کنم که من هم دارم در یک کارخانه کار می‌کنم. واقعاً اگر این کار را هم نمی‌کردم که دیوانه می‌شدم. مثلاً شما این‌جا بنشین و هی سناریو بده و اجازه ندهند و کسانی که سناریوی تو را رد می‌کنند یا اجازه نمی‌دهند، خودشان بعداً یواشکی سناریوهایشان را می‌آورند پیش تو که درست کنی. من سعی کردم یک تصویری از این وضعیت در فیلم بوی کافور، عطر یاس نشان بدهم.

زاون: به نظر من در این فیلم، دو تا موضوع مطرح است. یکی همین مسایل و مشکلاتی که گفتید و این مصیبت‌ها و تحقیرهایی که پشت پرده سینما هست. اما در یک جاهایی هم شما می‌روید توی زندگی بهمن فرجامی. می‌روید توی مسایلی که به خودش مربوط است. و این‌ها هم مسایل شخصی خود شماست. شما می‌گویید که مادر خودتان را ساخته‌اید، خواهر خودتان را ساخته‌اید. چرا شما این‌قدر مستند عمل کرده‌اید؟ این با شازده احتجاب خیلی متفاوت است. آن‌جا شما امیال و احساسات خودتان را یک‌جور دیگری مطرح کرده‌اید. ولی این‌جا خیلی آزادترید. خیلی به دنیای خودتان نزدیک‌ترید.

فرمان‌آرا: درست است. در بوی کافور، عطر یاس بهمن فرجامی خیلی به من شبیه است. منهای یک تفاوت‌های جزئی مثلاً فرض کنید که من خانم زنده‌ام، اما بهمن فرجامی، زنش مرده. که این علاوه بر حل مشکلاتی که به حجاب در این مملکت مربوط می‌شود یک جنبه دیگری هم از نظر عاطفی به بهمن فرجامی اضافه می‌کند. این‌که مردی زنش پنج سال است مرده ولی هنوز دارد عزاداری می‌کند و ضمناً تنه‌است. چون

بچه‌هایش هم نیستند. به این هم بیشتر کمک می‌کرد که ارتباط این آدم با عبدالله یک ارتباط خاص باشد. در مورد مادر باید بگویم ما دوتا مادر در این فیلم داریم. یکی مادری است که خانم نونهالی نقشش را بازی می‌کند. این مادر، سمبل مادر این نسل است. یکی هم مادری است که در این فیلم، مادر بهمن فرجامی است و شباهت‌های بسیار زیادی به مادر خودش دارد. مادر من هم آلازیمر دارد که قبلاً گفتم. مادر من هم مرا نمی‌شناسد. این مادر، مام وطن است که ما را از یاد برده است. ما برای او بچه‌های بدی نبودیم. من فیلم‌های آن‌چنانی که نساخته بودم، هر کار کرده بودم، همه‌اش در جهت پیشرفت سینما بوده. بنابراین من انتظاراتی از مملکت خودم دارم. الان تکه‌هایی از شازده احتجاب را در تلویزیون نشان می‌دهند. اما نمی‌گویند کی این را ساخته. راجع به فیلمبرداری‌اش صحبت می‌کردند، راجع به طراحی صحنه‌اش صحبت می‌کردند. اما یک‌بار نمی‌گفتند که این فیلم ساخته بهمن فرمان‌آراست. خب، شما به عنوان یک فرد خودت را بگذار جای یک چنین کارگردانی که می‌دانی موفق است. کاری که می‌خواهی بکنی، کار بدی نیست. مملکت را دوست داری. اما هر کسی قدرت دستش می‌آید، اول می‌خواهد با سینما تسویه حساب بکند و چون سینما سرمایه هنگفت می‌خواهد، چون باید از هفت خان رستم بگذرد، از همه هم آسان‌تر است برای تسویه حساب کردن. با نقاش که نمی‌توانی تسویه حساب بکنی. شاعر هم شعرش را می‌گوید. حالا امروز چاپ نشود، فردا چاپ می‌شود. ولی من بدون اجازه، نه می‌توانم پروانه ساخت بگیرم، نه وسایل می‌توانم بگیرم، نه فیلم من را لاابراتوار ظاهر می‌کند. هیچ کاری من نمی‌توانم در زمینه سینما بکنم که تأیید دولت را لازم نداشته باشد. بله. همه این‌ها در زندگی خود من هم هست. مثلاً شوهر دختر من فارغ‌التحصیل برکلی بود ولی هر روز همسرش را کتک می‌زد. در فیلم هم می‌بینید آن بانویی که در ماشین می‌گوید شوهرم من را کتک زد. من می‌خواهم بگویم این به

تحصیل بستگی ندارد. این تربیت خاص است که مرد زنش را می‌زند. فارغ‌التحصیل دانشگاه برکلی زنش را می‌زند. شوهری هم که مثلاً بیکار است و بیسواد است باز زنش را می‌زند. یعنی این‌ها در همدیگر پیچیده شده. اسم‌ها هم خیلی‌هایش اسم‌های واقعی است. من هنوز هم موقعی که فیلم را می‌بینم تنم می‌لرزد. یک امیراصفهانی در این فیلم هست که البته مرده. او درواقع، هوشنگ گلشیری است. اسم بچه‌هایش اسم بچه‌های هوشنگ گلشیری است. اسم زنش اسم زن هوشنگ گلشیری است و چون اسم هوشنگ هم «هوشنگ گلشیری اصفهانی است» من «امیر اصفهانی» را گذاشتم. یک دلیلش هم البته شاید این است که من موقعی که آخر شب همه می‌خوابند تازه می‌نشینم به چیز نوشتن. موقع خلق یک کارکتر منتظر اسمش نمی‌شوم. همان اسمی که در ذهنم هست می‌نویسم. بعضی وقت‌ها برمی‌گردم این اسم را عوض می‌کنم؛ بعضی وقت‌ها این اسم‌ها همان‌طور می‌ماند.

زاون: من، آقای فرمان‌آرا، دنبال آن لحظات خاصی هستم که مال خود شماست. مثلاً در خیلی فیلم‌ها عشق به مادر هست. اما در فیلم شما و این‌که مادر، کارگردان را بیدار می‌کند، این دیگر به اسم بهمن فرمان‌آرا ثبت می‌شود. من در فیلم‌های شما دنبال این‌ها می‌گردم. نکته بعدی هم این است که در این سه فیلم شما، شرایط سیاسی زمانه، هسته اصلی داستان است. می‌خواستم بدانم آیا آن سناریوهایی هم که شما نوشتید و تصویب نشد، همین‌طور بود؟

فرمان‌آرا: هرکدام به یک شکلی یک‌چنین عناصری داشتند مثلاً تاکسی خیال؛ اما در سناریوی از عباس کیارستمی متنفرم شاید چند درصدی هم بیشتر از تاکسی خیال این عناصر وجود داشت. زمستان ۶۲ یک داستان عشقی بود با پی‌زمینه جنگ که در حقیقت جنگ را می‌برد زیر سؤال. درست است که دفاع مقدسی است و ما از مملکت‌مان دفاع می‌کردیم، ولی نتایج جنگ را نشان می‌دهد. زمستان ۶۲ من را همیشه کمی

یاد رمان دکترژیواگو می‌اندازد که یک داستان عشقی است با زمینه انقلاب روسیه. به همین جهت به آن علاقه داشتم. داستان جاوید تقریباً در این موارد هیچی ندارد. باده کهن که با عنوان دل و دیوانه سناریوش را نوشتم، مسایل مذهبی زیاد دارد. ولی باز هم یک عناصری از آن فضایی که ما در آن زندگی می‌کنیم دارد. چون آبادان است. آبادان سوخته است و راننده‌ای که دکتر را این بر و آن بر می‌برد و این به اصطلاح سمبل نفس است. ولی خواه‌ناخواه، من به عنوان کسی که در این اجتماع زندگی می‌کند هرچه می‌نویسم یک چیزهایی از این اجتماع و مسایلش در آن هست.

زاون: برای شما به کلی برکنار ماندن از تاریخ و زمانه غیر ممکن است. فرمان‌آرا: چون نمی‌شود. مثلاً در یک مصاحبه‌ای اخیراً خواندم که یکی از فیلم‌سازها گفته بود: من فیلم سیاسی نمی‌سازم. همین حرکت یک حرکت سیاسی است. کسی که می‌گوید من فیلم سیاسی نمی‌سازم، به نظر من همین خودش یک حرکت سیاسی است. چون فضا را باید در نظر بگیریم. شما می‌توانید در فرانسه، در مهد تمدن بنشینید و بگویید مثلاً من فیلم سیاسی نمی‌سازم. چون آن‌جا راجع به هر چیزی می‌توانی فیلم بسازی. راجع به نیمرو هم می‌توانی فیلم بسازی اگر دلت می‌خواهد. اما در این جایی که ما داریم زندگی می‌کنیم همین که کسی می‌گوید من فیلم سیاسی نمی‌سازم، این خودش یک حرکت سیاسی است. من نمی‌گویم همه مجبورند که فیلم سیاسی بسازند. من الان ۵۹ سالم است. من از بچگی تاسی و هشت سالگی ام مال قبل از انقلاب بوده. خب! در آن موقع من یک موقعیتی داشتم: وضع مالی بد نبود. کار انجام می‌دادم؛ اما آن چیزهایی که مرا ارضا می‌کرد چیزهایی بود که از بطن اجتماع می‌آمد. اگر شازده احتجاب را می‌خواستم بسازم، خیلی‌ها به خاطر این که اسم من فرمان‌آرا است با «فرمان‌فرمایان» قاطی می‌کنند و می‌گویند که یک شازده‌ای بر ضد شازده‌ها فیلم ساخته. فرمان‌آرا از اسمش مشخص است: کسانی بودند که دور متن‌های فرمان‌ها را نقاشی می‌کردند و آرایش

می دادند. بنابراین مسئله اصلاً شازده بودن نیست. دلیل این که کتاب شازده احتجاب آن موقع مورد نظر من بوده، این بود که اصولاً من با حکومت موروئی مخالفم. حالا ما در قرن بیست و یکم هستیم ولی آن موقع می گفتیم در آخر قرن بیستم هنوز به این خاطر که یک کسی پادشاه است، اگر پسرش ابله بالفطره هم باشد باید بر سرنوشت ما حکومت بکند. من این را قبول ندارم. جمهوری خیلی متمدنانه تر است. مردم رأی می دهند که شما چهار سال باشید، هشت سال باشید بعد اگر مردم خواستند، دوازده سال هم باشید. اما این بودن باید از مردم برخاسته باشد، نه این که چون پدر من پادشاه بوده، من هم باید پادشاه بشوم. حالا هر که می خواهم باشم. من در فیلم بوی کافور، عطر یاس یک قسمتی از مصاحبه با کافکا را برای همین گذاشتم. قبلاً هم اشاره کردم چون تعریف می کند می گوید تاریخ مجموعه ای است از اتفاقات کوچکی کوچک و بی اهمیت که روی هم اثر می گذارند. گفتم درست عین سنگی که در آب می اندازی و موج هایش دیگر دست تو نیست. براساس چنین دیدگاهی تا عدالت نباشد هیچ چیزی پایدار نیست. این ها همه اش مسایلی است که در آن گفتارها مطرح می شود. من به هر جهت نمی توانم جدا از آن تاریخی که درش زندگی می کنیم باشم. من نمی توانم نسبت به این که فلان کس نمایشگاه نقاشی نمی تواند بگذارد بی تفاوت باشم.

زاون: هیچ کار هنری را نمی توان به صورت حقیقت محض ساخت. آن چیزی که مثلاً فیلمساز می سازد، زائیده قلبش است و با حقیقت فاصله دارد. فیلم بوی کافور، عطر یاس در عین حال که شما بر همه چیز، حتی آن چیزهایی که عیناً واقعیت است، مثل سخنرانی رئیس جمهور برای دانشجویان، مهر خودتان را می زنید و شخصی اش می کنید، اما یک سندیتی هم دارد که فیلم را به یک فیلم مستند نزدیک می کند. فیلم مستندی که بعضی چیزهایش مستند نیست.

فرمان آرا: در این فیلم مقداری مهره داشتم که این مهره ها را به لحاظ شکلشان، فرمانشان، کنار هم روی میز چیده ام. سکانس قطار که تکرار

می‌شود این مهره‌هایی را که جدا جدا بودند، به یک تعبیری تبدیل کرده به یک تسبیح، به یک تعبیری تبدیل کرده به یک گردنبند. اما من هستم که این‌ها را پشت سر هم ردیف کردم. یکی از مسایل مهمی که مرا همیشه عاشق سینما کرده این است که آن چیزی که مستند است در کنار یک چیزی که از تخیل ما می‌آید قرار می‌گیرد. موقعی که ما این دوتا مهره را که یکی مستند است و یکی حاصل تخیل ما است و هر کدام ماهیت خودش را دارد کنار هم می‌گذاریم این‌ها یک ماهیت سومی را ایجاد می‌کنند و این، آن چیزی است که شما در بوی کافور، عطر یاس می‌بینید و به آن اشاره می‌کنید. یعنی ما عناصری مستند را گرفتیم که پایه‌شان در حقیقتی است که اتفاق دارد می‌افتد. اما من با ترتیبی که به این‌ها دادم، با پرده‌بندی که کردم، ماهیت آن‌ها را عوض کردم. مثلاً من از مصاحبه با کافکا می‌گیرم. اما کجا از آن استفاده می‌کنم؟ موقعی که دوربین روی میز است که چندتا روزنامه توقیف شده هم روی همان میز هست و اتفاقاً مجله کارنامه هم هست با عکس کافکا روی جلدش. کتاب راجع به لانگ‌لوا هم هست. بعد می‌رویم روی تصویری که آیدین آغداشلو کشیده و تصویر شوالیه‌ای است که صورت، دهنش و چشم‌هایش پاک شده بعد می‌رویم روی تابلویی که اشعار شاملو است. و خط‌هایش مال یوسف رضایی است: «آی عشق، آی عشق چهره آبی‌ات پیدا نیست». من حرف‌های کافکا را راجع به عدالت و تاریخ روی این تصاویر گذاشتم. پس درست است که من حرف کافکا را عیناً از مصاحبه‌اش گرفتم. ولی، با این تصاویر که گذاشتم در کنار همدیگر، یک معنای سومی ایجاد شد که همان حسی است که شما دارید راجع به آن صحبت می‌کنید. من فکر می‌کنم درست مثل غذایی است که همه چیزهایش را شما براساس کتاب آشپزی رعایت می‌کنید، اما معلوم نیست خوب شود. یک چیزی را همیشه مادرم به آن اشاره می‌کرد. هر موقع ازش می‌پرسیدند که مثلاً این غذا را چطور درست می‌کنید می‌گفت خب، بنویسید من بهتان می‌گویم. بعد، اولین چیزی که می‌گفت این بود: پنج سیر جان آدمیزاد! بعد مواد غذا را

می‌گفت. یعنی آن مقدار جان آدمیزادی که شما مایه می‌گذارید این غذا را خوشمزه می‌کند. در این فیلم هم تکه‌هایی هست که مستند است ولی آشپز این بار آن «پنج سیر جان آدمیزاد» را هم گذاشته.

زاون: دلم می‌خواهد برگردم به شخصیت کسی که نقشش را ابراهیم آبادی بازی می‌کند. این بخش مخصوصاً با بخش شیراندازی فهمیدنشان آسان‌تر است. برای من خیلی جالب است که هر روز که می‌گذرد یکی از چیزهایی که شما در این فیلم پیش‌بینی کرده‌اید واقعیت می‌یابد و در نتیجه بیشتر به دل می‌نشیند. این متفاوت است با مثلاً فیلم سایه‌های بلند باد.

فرمان‌آرا: در سایه‌های بلند باد هم که سال ۵۶ ساخته شده، در آن سکانس انقلاب، در واقع انقلاب را پیش‌بینی می‌کند. در مراسم تشییع جنازه هوشنگ گلشیری پسرش به من گفت: عمو واقعاً [امیر اصفهانی] مرد. من پشتم لرزید که آیا من یک کاری کردم که این اتفاق بعدش افتاد و به خودم گفتم چرا این قدر وجودت را به معرض نمایش گذاشتی، تمام احساسات، تمام عشق‌هایت، آدم‌هایی را که دوست داری، تا این قدر آسیب‌پذیر بشوی، چون خیلی وقت‌ها ما اصلاً این‌ها را نشان نمی‌دهیم. مخصوصاً در دنیای روشنفکری، شما اولین کاری که می‌کنی یاد می‌گیری که گاردت را بسته نگه داری. در شازده احتجاب هم سکانسی هست که در کتاب نیست و آن سکانسی است که مراد رو چوبدستی‌اش بلند می‌شود و عکس‌های سلطنتی را می‌زند خرد می‌کند.

زاون: این یکی از چهره‌های کثیف سانسور است که اگر من نوعی، نسل من یا نسل بعد از من فیلم سایه‌های بلند باد را به موقع دیده بود واکنشش مطمئناً فرق داشت و همین واکنش می‌توانست باعث شود که نگاه ما به تاریخ شکل دیگری به خود بگیرد.

فرمان‌آرا: درست است. برای من مثل زخم باز می‌ماند. به خاطر این که فیلم سه روز بیشتر نمایش داده نشد. و در زمان خودش یعنی سال ۵۷ اگر به اکران آمده بود واکنش‌ها زمین تا آسمان فرق می‌کرد. تازه سال ۵۹ هم که نمایش داده شد باز هم تاب نیاوردند و بعد از سه روز برش داشتند. اثر

هنری به اعتقاد من، بعضی وقت‌ها اگر از زمانش گذشت، خود کار از بین نمی‌رود ولی تأثیرگذاری‌اش تغییر می‌کند. مثلاً دایره‌ی مینا توقیف شد. بعد که آمد هیچ اتفاقی نیفتاد. در صورتی‌که در زمان خودش خیلی می‌توانست اثرگذار باشد.

زاون: فیلم بوی کافور، عطر یاس مرا خیلی درگیر کرده، من تماشاگر را. ولی فیلم سایه‌های بلند باد به نوعی دیگر من را درگیر می‌کند. به عنوان یک فیلم که به آن نگاه می‌کنم هم ارزش تاریخ سینمایی دارد و هم این‌که می‌توانم دنیای شما را بهتر بشناسم. ولی آن تأثیری را که مثلاً مرا فعال کند، نگاهم را شکل بدهد و یا تصحیح کند، این تأثیرات را دیگر متأسفانه ندارد. ولی فیلم بوی کافور، عطر یاس من فکر می‌کنم فیلمی است که کارکرد دارد. بیشتر از چند سطر مقاله و روزنامه می‌تواند کار کند و حالا من می‌خواهم در مورد شکل این قضیه صحبت کنید. این‌که چقدر شما از قصه فرار کردید و چقدر فیلم را به سینمای مستند نزدیک کردید. این شکل را چطوری پیدا کردید آقای فرمان‌آرا؟

فرمان‌آرا: من اگر می‌خواستم یک خط داستانی متداول و کلاسیک به این کار بدهم، این سناریو اصلاً قابل اجرا نبود. چون مقوله‌هایی که ما در این فیلم با آن‌ها سروکار داشتیم اگر قرار بود ارتباط زمانی و مکانی داشته باشند، دست و بال ما را از نظر اجرا می‌بست. به همین جهت، برای این‌که دست و بالم آزاد باشد، شکل و فرم تئاتری را در سه پرده گرفته‌ام. در یک پرده این دانه را می‌پاشم در پرده دوم از آن بهره‌برداری می‌کنم و در پرده سوم کل آن پرده را می‌برم زیر سؤال؛ که آیا اصلاً این‌ها واقعیت بوده یا همه‌اش فیلم است. این شکل و فرم سه پرده‌ای فیلم به من یک آزادی عمل داد. من همیشه در کلاس هم که درس می‌دهم، راجع به سناریونویسی یک چیزی را به بچه‌ها می‌گویم که تقسیم کردن یک فیلم به ده پرده است. می‌گویم سی دقیقه اول تماشاچی با تو است، تازه وارد شده نمی‌داند می‌خواهی چه کار بکنی. در این سی دقیقه هر کاری می‌خواهی بکنی برای این‌که گیرش بیندازی، می‌توانی بکنی. در

داستان‌نویسی هم دقیقاً همین‌طور است. وسط کار است که تو باید نگران باشی که خواننده خسته نشود، جابه‌جا نشود. در بوی کافور، عطر یاس هم ما از پرده اول، «یک روز بد» و از پرده آخر، «سنگی در آب بینداز»، تقریباً چیزی را حذف نکردیم. ولی نزدیک بیست دقیقه از پرده «مراسم تدفین» در آوردیم. هر چیزی که باعث می‌شد که یک ذره وقت ما را زیاد بگیرد و یا ممکن بود خسته بشویم، این‌ها را حذف کردیم. دلیل انتخاب این ساختار این بود. تاکسی خیال هم همین‌طور است چون همه داستان در یک تاکسی نارنجی اتفاق می‌افتد. من هیچ‌وقت از تاکسی بیرون نمی‌آیم. از اول تا آخر فیلم. بنابراین مجبور بودم که ساختار سه پرده‌ای به فیلم بدهم. در پرده اول زن و شوهری با لباس عروسی سوار تاکسی می‌شوند و حرف‌های رؤیایی می‌زنند. در پرده دوم همان زن و شوهر سوار می‌شوند منتها این دفعه، مرد زن را زده و خونین و مالین دارند می‌روند بیمارستان. در پرده سوم جدا جدا سوار می‌شوند. معلوم است از هم جدا شده‌اند. من این ساختار را آن‌جا هم استفاده کردم، صرفاً به خاطر این‌که خودم، خودم را در یک تاکسی گیر انداخته بودم.

زاون: انتخاب هنرپیشه‌ها برای من خیلی جالب است. آیا صرفاً به خاطر این بود که با آن‌ها قبلاً کار کرده بودید یا دلایل دیگری هم داشت؟ مثلاً آن‌جا که شیراندازی، با آن هییتی که داشت و حالا تکیده شده، با یک حالت معصومانه‌ای می‌گوید: من که کاری نکرده بودم. یا انتخاب شما برای نقش نقاش که به نظر من خیلی ارزنده است و باعث می‌شود تماشاگر به او حق بدهد. این انتخاب‌ها براساس همین معیارها بود؟

فرمان‌آرا: کاملاً. سه نفر در این فیلم هستند که این‌ها تو شازده احتجاج بازی می‌کردند. مرحوم بهجت محمدی، حسین کسبیان و شیراندازی. در متن اولیه به شازده احتجاج خیلی اشاره می‌شد. بعداً من این‌ها را چون تعریف از خود می‌شد، حذف کردم. ولی آدم‌ها را نگه داشتیم. هر کدام به دلایل مختلف. من برای نقش عبدالله، هیچ‌وقت غیر از کسبیان فکر کس دیگری را نکرده بودم. چون یک مهربانی در صورت کسبیان هست و

خیلی به شخصیت عبدالله نزدیک است. بهجت محمدی که نقش مجله‌فروش را بازی می‌کند، یک انعطاف‌پذیری‌ای داشت که هم می‌توانست در شازده احتجاب بابای شازده بشود هم می‌توانست در بوی کافور، عطر یاس حاج آقای باشد که حجله کرایه می‌دهد. ولی در مورد بقیه افراد، مثلاً برای انتخاب نونهالی من بیست و پنج-شش نفر را دیدم. فقط دیدم. خانم نونهالی شاید نفر سوم بود. یک مسئله بود که این شخصیت نشسته بود، حرکت نداشت، صورتش را ما کار داشتیم و مهم‌تر از همه چیز چشم‌هایش را کار داشتیم. و شما نمی‌توانید به چشم‌های خانم نونهالی توجه نکنید. خانم نظریه را برای نقش فرزانه، زن امیر اصفهانی انتخاب کردم، برای این‌که می‌خواستم کاراکتر یک زن روشنفکر را داشته باشد. سیگار کشیدنش را ما البته مجبور شدیم حذف کنیم. برای این‌که بعداً فهمیدم که اشکال دارد زن توی فیلم سیگار بکشد. خانم نظری که نقش مادر را بازی می‌کرد از همه سخت‌تر بود. برای این‌که مادر من بی‌نهایت زیبا بود و من می‌خواستم که یک کسی که معلوم بوده که یک موقعی زیبا بوده را پیدا کنم. خانم نظری هم معلوم است که در جوانی خیلی زیبا بوده. اما مهم‌تر از همه، دست‌ها بود. چون من به دست خیلی توجه دارم.

زاون: به دست خاص مادر؟

فرمان‌آرا: آره. به دست خاص مادر. چون با هر کسی صحبت بکنی راجع به دست مادرش خیلی دقیق می‌تواند صحبت بکند. کیانیان کاملاً یک شانس بود از نظر من. به خاطر این‌که شخصیت دکتر آراسته را من آدمی می‌دیدم که کفش ورنی سفید می‌پوشد و فکر می‌کند شیک است. و مخصوصاً آن خانه را انتخاب کردیم. چون می‌خواستم تازه به دوران رسیدگی از زرق و برق آن خانه مشخص باشد. اتفاقاً مدیر تهیه رفته بود این را به صاحبخانه گفته بود. آخر فیلمبرداری صاحبخانه آمد، گفت: امیدوارم خانه من برای شما به اندازه کافی تازه به دوران رسیده بوده باشد. از او خیلی عذرخواهی کردم. من نمی‌دانم چرا این طوری است اما

این در ذهن من همیشه بوده که من فکر می‌کنم مثلاً کسی که تو قبرستان کار می‌کند، قبول دارم که یک شغل است، اما گورکن یا مرده‌شور باید یک شخصیتی داشته باشد که تماشاگر قبول کند که از فرط استیصال نیست، چون هزارتا کار دیگر هم می‌توانی بکنی. اما من می‌خواستم این‌ها یک حالت کابوس‌واری داشته باشند. وگرنه مسئول بهشت زهرا نمی‌آید کسی را تشییع بکند، یا عینک ذره‌بینی کسی که مسئول سردخانه است همین‌طور است. در فیلم نیمهٔ تاریک ماه باز مسئول سردخانه یک آدمی است که عینک ذره‌بینی خیلی کلفت دارد. این‌ها براساس ذهنیتی است که من در مورد یک سری مشاغل دارم و براساس آن هنرپیشه را انتخاب می‌کنم. اما متأسفانه یک اشکالی در سینمای ما هست. مثلاً شما در پاریس سناریو را می‌دهی. بعد یک دستیار هست که برای هر نقشی ۴۰ تا ۵۰ تا آدم می‌آورد و شما می‌نشینید و انتخاب می‌کنید و شاید مثلاً از ۴۰ نفر، ۳۵ نفرشان هم جدید باشند و شما شناسید ولی دستیاران آن‌ها را می‌شناسد. ما در ایران موقعی که می‌خواهیم این کار را بکنیم بستگی به دستیار دارد که چقدر لیست خوب داشته باشد و چه کسانی را بتواند پیدا بکند. برای نقش برادران زال، ما در خیابان‌ها دنبال موسفیدها می‌گشتیم و گاهی به یکیشان می‌رسیدیم می‌گفتیم آقا فیلم بازی می‌کنی یا نه؟ مثلاً برای پرستار مادر که نقش خیلی کوچکی هم هست. اما من یک چهرهٔ مهربان می‌خواستم که خانم میناسیان آن چهره را داشت. از اول هم موقعی که این چاق و چله‌گی را دیدم، آن مهربانی را که در عین حال حرفش را می‌زند، حق‌وقش هم برایش مهم نیست، گفتم این برای نقش پرستار مناسب است.

زاون: آقای فرمان‌آرا، بسیار سپاسگزارم که برای این گفت‌وگو وقت گذاشتید و این‌طور صمیمانه پاسخ دادید.



منتشر شده است:

- آفرینش و تاریخ (۲ جلد)
 آنرده مالرو در آینه آثارش
 آموزش و آزمون فیزیک
 آواشناسی (فوتیک)
 آینده سوسیالیسم (مجموعه مقالات) زیر نظر یل سوتیزی و هری مکداف
 آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروز
 اتوبیوگرافی آلیس بی. نکلاس
 ۱۰۱ اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان
 ادبیات و سنت‌های کلاسیک (تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب)، در ۲ جلد،
 نوشته گ. هایت، ویراسته مصطفی اسلامی، ترجمه محمد کلباسی و مهین دانشور
 از آستارا تا استارباد (آثار و بناهای تاریخی گیلان و مازندران، ۵ جلد)
 از برشت می‌گویم
 از طرف او (زمان)
 از کیکاوس تا کیخسرو (داستانهای شاهنامه)
 اسب در پارکینگ (ادبیات نوجوانان)
 استقرار شریعت در مذهب مسیح
 اسرار التوحید (در ۲ جلد)
 اسطوره زال (تباور تضاد و وحدت در حماسه ملی)
 اصول اساسی برنامه‌ریزی درسی و آموزش
 اصول حسابداری (در ۲ جلد)
 اصول روابط بین‌الملل (ویراست سوم)
 اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری
 اندیشه‌های یتی
 اندیشه سیاسی از افلاطون تا ناتو
 انسان اجتماعی
 اوج‌های درخشان هنر ایران (رحلی) گروه نویسندگان، ویراستاران: آتینگهاوزن و یار شاطر، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز
 ایرانیان مهاجر در آمریکا
 یاغ بی‌حصار (مجموعه داستان)
 یاهم‌نگری و یکتانگری (مجموعه مقالات)
 بتهوون به روایت معاصرانش
 بررسی یک پرونده قتل
 بوطیقای ساختارگرا
 پدیده جهانی شدن
 پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و دوم)
 نوشته طاهر مقدسی، مقدمه، ترجمه و تعلیقات از دکتر شفیعی کدکنی
 نوشته کاتان پیکون، ترجمه کاظم کردوانی
 ترجمه و اقتباس: احمد شایگان و محمدابراهیم ابوکاظمی
 دکتر علی محمد حق‌شناس
 ترجمه ناصر زرافشان
 نوشته محمود روح‌الامینی
 نوشته گرتروید استاین، ترجمه پروانه ستاری
 نوشته بوک اسپن، ترجمه ع. ا. بهرام‌بیگی
 نوشته دکتر منوچهر ستوده
 نوشته روت برلاو، ترجمه مهشید میرمعزی
 نوشته آبا دسس پدس، ترجمه بهمن فرزانه
 نوشته محمود کیانوش
 نوشته محمد زرین
 نوشته هگل، ترجمه باقر بهرام
 نوشته محمد بن منور، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از دکتر شفیعی کدکنی
 نوشته محمد مختاری
 نوشته رالف تایلر، ترجمه دکتر علی تقی پورظهیر
 نوشته ونگر، ترجمه مهدی تقوی / ایرج نیک‌نژاد
 نوشته هوشنگ عامری
 نوشته ایتالو کالوینو، ترجمه لیلی گلستان
 نوشته برتولت برشت، ترجمه بهرام حبیبی
 ویراستار برایان رده، ترجمه کاخی / افسری
 نوشته رالف دارنترف، ترجمه غلامرضا خدیوی
 نوشته عبدالمعبود انصاری، ترجمه دکتر ابوالقاسم سزی
 نوشته محمد زرین
 نوشته باقر بهرام
 ترجمه مرتضی افتخاری
 زیر نظر میشل فوکو، ترجمه دکتر مرتضی کلانتریان
 نوشته تزوتان تودوروف، ترجمه محمد نبوی
 نوشته فرهنگ رجایی، ترجمه عبدالحسین آذرنگ
 نوشته دکتر مهرداد بهار

- پسامرنیسم در بوطه نقد (مجموعه مقالات)
 پوست انداختن
 پوکه باز (مجموعه داستان)
 پیراهون زبان و زبان شناسی (مجموعه مقالات)
 تابستان بچه‌های
 تاریخ فلسفه در قرن بیستم
 تاریخ نیشابور نوشته ابوعبدالله حاکم نیشابوری، ترجمه خلیفه نیشابوری، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از دکتر شفیعی کدکنی
 تاریخ هنر ملون (در قطع رحلی، مصور و لوح‌های رنگی)
 تازیانه‌های سلوک (نقد و تحلیل چند قصیده از سنائی)
 تا هر وقت که برگردیم (مجموعه داستان)
 تبارشناسی اخلاق
 تحلیل سیاسی
 ترانه‌خوانی برای آفتاب (مجموعه شعر)
 ترانه زمین (زندگی گوستاو مالر)
 تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ
 تکوین دولت مدرن
 تماس نرم علف (مجموعه داستان) نوشته‌تونیچی پیراندللو، آنتوان چخوف، هنری، مگی، دوموپاسان، نوشون، ترجمه مهدی علوی
 جامعه‌ی انفورماتیک و سرمایه‌داری (مجموعه مقالات)
 جان لاک و اندیشه آزادی
 جایی چراغی روشن است (مجموعه داستان)
 جنگ آخر زمان (زمان)
 جهان به کجا می‌رود؟ (ویراست دوم)
 جهان‌بینی علمی
 جهان در مغز
 جهان واقعی دموکراسی
 جهانی کردن فقر و فلاکت (مجموعه مقالات)
 چشم‌انداز سوسیالیسم ملون
 چنین گفت زرتشت (چاپ شانزدهم)
 چه تلخ است این سیب! (مجموعه شعر)
 حالات و سخنان ابوسعید،
 حدیث ماهیگیر و دیو
 حقوق بین‌الملل خصوصی
 حقوق طبیعی و تاریخ
 حنای سوخته (مجموعه داستان)
 خصوصی‌سازی (در ۲ جلد)
 خطره بازده
 داستان تهمورس، گرشاسب و جمشید، گلشاه و داستان‌های دیگر (بررسی دستنویس م. او ۲۹)
 آوانگاری و ترجمه از متن یهلوی دکتر کتایون مزداپور
 نوشته پی‌یر گبرو، ترجمه محمد نبوی
 نوشته دکتر شفیعی کدکنی
 نوشته جان برجر، ترجمه فیروزه مهاجر
 جورج لوکاچ، ترجمه حسن مرتضوی
- گزینش و ویرایش خسرو پارسا
 نوشته کارلوس فوتتس، ترجمه عبدالله کوثری
 کورش اسدی
 دکتر محمدرضا باطنی
 نوشته محمد زرین
 نوشته کریستیان دولاکامپانی، ترجمه باقر پرهام
 ه. ه. آرناسون، ترجمه مصطفی اسلامی
 نوشته دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
 غسان کفانی، ترجمه موسی اسوار
 نوشته فریدریش نیچه، ترجمه داریوش آشوری
 نوشته د. ا. استریکلند؛ ل. وید؛ ر. ا. جالستون، ترجمه دکتر علی معنوی
 بیژن هنری‌کار
 نوشته کورت بلاکف، ترجمه علی‌اصغر بهرام‌یگی
 نوشته داریوش آشوری
 نوشته جانفرانکو یوچی، ترجمه بهزاد باشی
 گزینش و ویرایش خسرو پارسا
 نوشته دکتر فرشاد شریعت
 نوشته محمد زرین
 نوشته ماریو بارکاس یوسا، ترجمه عبدالله کوثری
 نوشته آدام شاف، ترجمه فریدون نوائی
 نوشته برتراند راسل، ترجمه حسن منصور
 تألیف دکتر عبدالرحمن نجل‌رحیم
 نوشته سی. بی. مک‌فرسون، ترجمه دکتر علی معنوی
 گروه نویسندگان، ترجمه دکتر احمد سیف
 نوشته آدام شاف، ترجمه فریدون نوائی
 نوشته فریدریش ویلهلم نیچه، ترجمه داریوش آشوری
 منوچهر آتشی
 نوشته جمال‌الدین ابوروح، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر شفیعی کدکنی
 نوشته هوشنگ گلشیری
 نوشته دکتر محمد نصیری
 نوشته لنواشتراوس، ترجمه باقر پرهام
 شهلا پروین‌روح
 گروه پژوهشگران شرکت سرمایه‌گذاری صنایع ملی ایران
 نوشته ریچارد بریلی، ترجمه حسین عبده تبریزی/عبدالله کوثری
 آوانگاری و ترجمه از متن یهلوی دکتر کتایون مزداپور
- گرامدی بر نشانه‌شناسی
 در اقلیم روشنائی (تفسیر چند غزل از حکیم سنائی)
 درباره نگریستن
 در دفاع از تاریخ و آگاهی طبقاتی

دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴

رنالیسم و ضد رنالیسم در ادبیات

رضاخان ماکسیم (نمایشنامه در هفت پرده)

روانشناسی اخلاق

روشن‌تر از خاموشی (برگزیده شعر امروز ایران)

روشن‌نگری چیست؟ (مجموعه مقالات از کانت، هردر، و...)

روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی

روش‌های تحقیق در علوم رفتاری

زبان: بازتاب زمان، فرهنگ و اندیشه (مجموعه مقالات)

زبان‌شناسی اجتماعی (درآمدی بر زبان و جامعه)

زبان و تفکر (مجموعه مقالات زبان‌شناسی)

زبان و مسائل دانش

ژبور پارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار)

زمان و زاگناه زرتشت

زندگی با بیکاسو

زندگی ژول ورن

زندگی شومان

زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت

ساختارگرایی در ادبیات

سازندگان دنیای کهن

سرزمین باد

سر هیدرا

سفرنامه ابن بطوطه (در ۲ جلد)

سلوک روحی پتهوون

سنت روشنفکری در غرب (از لئوناردو تا هگل)

سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر (برودون، مارکس، بیکاسو)

سیمای زنی در میان جمع

شاعر آینه‌ها (بررسی سبک‌های شعر پیدل)

شاعری در هجوم منتقدان (نقد ادبی در سبک‌های هندی، پیرامون شعر حزین لاهیجی)

شهرنشینی در ایران

عروسی زین (مجموعه داستان)

فلسفه و اندیشه سیاسی سبزه‌ها

فلسفه هنر از دیدگاه مارکس

فهم نظریه‌های سیاسی

فیلم‌های برگزیده سینمای ایران در دهه ۶۰

قرارداد اجتماعی نوشته ژان-ژاک روسو، متن و در زمینه متن نوشته هیئت تحریر

کاربرد بالینی گازهای خون و تعادل اسید و باز

کنسرت تارهای متنوعه (مجموعه داستان)

کوچ‌نشینی در ایران (پژوهشی درباره عشایر و ایلات)

گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، هابرماس و لیونار

گروندرپسه، مبانی نقد اقتصاد سیاسی (۲ جلد)

گزارش یک آدم‌ربایی

نوشته کارل مارکس، ترجمه حسن مرتضوی

دکتر سیروس پرهام

نوشته مصطفی اسلامی

تألیف دکتر پروین کدیور

به انتخاب و مقدمه دکتر مرتضی کاخی

ترجمه سیروس آری‌پور

نوشته پاتریک مک‌نیل، ترجمه محسن ثلاثی

نوشته دکتر زهره سرمد/دکتر بازرگان/دکتر حجازی

نوشته نادر جهانگیری

ترادگیل، ترجمه دکتر محمدطباطبایی

نوشته دکتر محمدرضا باطنی

نوشته نوم چامسکی، ترجمه دکتر علی درزی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

نوشته گرادو نیولی، ترجمه منصور سید سجادی

نوشته فرانسواز ژیلو، ترجمه لیلی گلستان

نوشته ژان-ژول ورن، ترجمه علی‌اصغر بهرام‌بیگی

نوشته جون شیسل، ترجمه بهزاد باشی

نوشته شاپور جورکش

نوشته رابرت اسکولز، ترجمه فرزانه طاهری

آن نوینز، ترجمه حسن مرتضوی

نوشته گراتزیا دلداد، ترجمه بهمن فرزانه

نوشته کارلوس فونتس، ترجمه کاوه میرعباسی

ترجمه دکتر محمدعلی موحد

نوشته ح. و. ن. سالیوان، ترجمه کامران فانی

برونوفسکی، بد مازیش، ترجمه لیلا سازگار

نوشته ماکس رافائل، ترجمه علی‌اکبر مصوم‌بیگی

نوشته هاینریش بل، ترجمه مرتضی کلانتریان

نوشته دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

نوشته دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

نوشته فرخ حسامیان، گیتی اعتماد و محمدرضا حاتری

نوشته طیب صالح، ترجمه شکرالله شجاعی‌فر

نوشته اندرو دایسون، ترجمه محسن ثلاثی

نوشته میخائیل لیف شیتز، ترجمه مجید مددی

نوشته توماس اسپریگنز، ترجمه فرهنگ رجایی

گردآورنده: زاون قوکاسیان

ترجمه دکتر مرتضی کلانتریان

نوشته دکتر مسعود علی‌پور

حسین مرتضائیان آبکنار

نوشته دکتر سکندر امان‌اللهی پهاروند

نوشته شاهرخ حقیقی

نوشته کارل مارکس، ترجمه باقر پرهام و احمدتدین

نوشته گابریل گارسیا مارکز، ترجمه جاهد جهانشاهی

عبدالله کوثری	گزیده شعرها (مجموعه شعر)
زاون قوگاسیان	گفت‌وگو با بهرام بیضایی
نوشته ریچارد آژپرن، ترجمه علی‌اصغر بهرام‌بیگی	گفت‌وگو با هریرت فون کارایان
نوشته گابریل گارسیا مارکز، ترجمه باقر پرهام	ماجرای اقامت پنهانی میگل لیتین در شیلی
ترجمه حسن مرتضوی	مانیفست، پس از ۱۵۰ سال (مجموعه مقالات)
فیوزی نمودیلانی، ترجمه دکتر حسین عبده‌تبریزی	مبانی بازارها و نهادهای مالی
دکتر آصفه آصفی	مبانی فلسفه (آشنایی با فلسفه جهان از زمان‌های قدیم تا امروز)
نوشته دکتر علی تقی پورظهیر	مبانی و اصول آموزش و پرورش
نوشته نوم چامسکی، ترجمه هرمز همایون‌پور	مثالث سرنوشت (امریکا، اسرائیل و فلسطینی‌ها)
گردآورنده زاون قوگاسیان	مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی
نوشته وستون / بریگام، ترجمه حسین عبده و پرویز مشیرزاده	مدیریت مالی
نوشته دکتر منوچهر مرتضوی	مسائل عصر ایلخانات
نوشته کریستیان نوربری-شولتز، ترجمه محمود امیریاراحمدی	مفهوم سکونت
نوشته دکتر علی تقی پورظهیر	مقدمه‌ای بر برنامه‌ریزی درسی و آموزشی
نوشته ژان هیپولیت، ترجمه باقر پرهام	مقدمه بر فلسفه تاریخ هگل
نوشته داریوش آشوری، با پی‌گفتاری از دکتر بهرام مقدادی	مکتب (نمایشنامه، همراه متن انگلیسی)
گروه نویسندگان، ترجمه جلال‌الدین رفیع‌فر	منشای عالم، حیات، انسان و زبان
نوشته هانس گروت و سی. رایت میلز، ترجمه اکبر افسری	منش فرد و ساختار اجتماعی (روانشناسی نهادهای اجتماعی)
نوشته مانوئل واسکز مونتالبان، ترجمه دکتر مرتضی کلانتریان	منم فرانکو
نوشته ادوارد داووز، ترجمه علی‌اصغر بهرام‌بیگی	موسیقی سنفونیک
نوشته دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی	موسیقی شعر
نوشته علی صداقتی خیاط	مه‌سوار (داستان)
شاپور جورکشی	نام دیگر دوزخ (منظومه)
نوشته دکتر علی‌اکبر توسلی	نشانه‌ها و معاینه بالینی بیماری‌های قلب و عروق
یان کرایب، ترجمه عباس مخیر	نظریه اجتماعی مدرن (از پارسونز تا هابرماس)
سخنرانی میشل فوکو، ترجمه باقر پرهام	نظم گفتار (درس افتتاحی در کلژ دو فرانس)
نوشته آنتونیو کاسسه، ترجمه مرتضی کلانتریان	نقش زور در روابط بین‌الملل
نوشته دکتر محمدرضا باطنی	نگاهی تازه به دستور زبان فارسی
نوشته محمود روح‌الامینی	نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی
	نه مقاله دربارهٔ دانته (و دو سخنرانی دربارهٔ «کمدی الهی» و «هزار و یکشب»)
نوشته خورخه لوئیس بورخس، ترجمه کاوه سیدحسینی و راندزاد	وردی: نیروی سرنوشت
نوشته دنا همفریز، ترجمه ابراهیم مکیلا	واگنر در بایرویت، نیچه علیه واگنر
فریدریش نیچه، ترجمه ابوتراب سهراب و عباس کاشف	وزن‌شناسی و عروض
نوشته ایرج کابلی	همیشه بازار
نوشته مینا جباری	یاد بهار (یادنامه دکتر مهرداد بهار)
	مجموعه مقالات در فرهنگ و زبان‌های باستانی، تاریخ، ادبیات، زبان‌شناسی همگانی و گویش‌ها؛ ویراستاران علمی: دکتر علی محمد حق‌شناس، دکتر کتایون مزدآپور و دکتر مهشید میرفخرایی، نوشته گروه نویسندگان
نوشته رنه-ژان دوپویی و...، ترجمه دکتر مرتضی کلانتریان	یک رای داوری و دو نقد