

گفت و گو با بهرام بیضایی

زاوون فوکاسیان

نوامیس
تک‌نگاری

۹

۶

۲۴



مؤسسة انتشارات آگاه

خیابان انقلاب، شماره ۱۴۶۸، تهران ۱۳۱۴۶

قیمت: ۱۴۰۰۰ ریال

شابک ۹۶۴-۴۱۶-۱۱۰-۶

ISBN 964-416-110-6

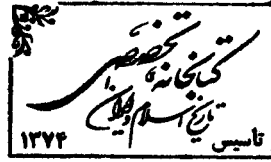
گفت و گو با

بهرام بیضایی

زاون قوکاسیان



گفت و گو با
بهرام بیضایی



گفت و گو با

بهرام بیضایی

زاون قو کاسیان



بیضایی، بهرام، ۱۳۱۷ -
 گفت‌وگو با بهرام بیضایی / زاون قوکاسیان. — [تهران]: آگاه، ۱۳۷۱.
 ۳۳۵ ص.: مصور.
 ISBN 964-416-110-6
 فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار)
 چاپ دوم: ۱۳۷۸.
 ۱. بیضایی، بهرام، ۱۳۱۷ - — مصاحبه‌ها. ۲. سینما — ایران — تهیه‌کنندگان
 و کارگردانان. الف. قوکاسیان، زاون، ۱۳۲۹ - ، مصاحبه‌کننده. ب. عنوان.
 ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲ PN ۱۹۹۸/۳/ ب ۹۱۵
 [۹۲۷/۹۱۴۳]
 کتابخانه ملی ایران ۷۲-۲۲۲۶*



زاون قوکاسیان

گفت‌وگو با بهرام بیضایی

(چاپ اول زمستان ۱۳۷۱)

چاپ دوم پاییز ۱۳۷۸، حروفچینی تهران نوشتار، نمونه‌خوانی مینو حسینی

طرح و نقاشی روی جلد مجید اخوان، صفحه‌آرایی پوپک راد

لیتوگرافی کوه‌رنگ، چاپ نقش جهان، صحافی هما

شمارگان: ۲۲۰۰ جلد

همة حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

E.mail: agah@neda.net

ISBN 964-416-110-6

شابک ۹۶۴-۴۱۶-۱۱۰-۶



آنچه می‌خوانید حاصل بیست و هشت ساعت گفتگو با بهرام بیضایی است، که دو ساعت آن در پاییز سال ۱۳۶۵، پیش از ساخته شدن شاید وقتی دیگر و بیست و شش ساعت دیگر آن در فروردین وارد بیست و هشت ۱۳۶۷، پس از پایان و نمایش نخست جشنواره‌ای آن فیلم و هنگام موشک باران تهران، در خانه ایشان انجام شد.

در دو ساعت اولیه می‌توانید آمدورفت خانواده کوچك بیضایی را در زمینه گفتگوی ما تجسم کنید اما در زمینه بیست و شش ساعت بعدی هرچندگاهی موشکی در فاصله نزدیک می‌ترکد، ولی خانه خاموش و خالی بود و هر بار اشیاء بیشتری از خانه ناپدید می‌شد. بیضایی چمدانش را بسته بود تا به دیدار خانواده سفر کرده‌اش برود، و تمامی خانه و اشیایش تأمین‌کننده مخارج سفر خانواده و سفر بزودی او بود. اندکی پس از پایان این گفتگو او سرانجام به سفری رفت که نزدیک به ده ماه طول کشید. با فاصله کوتاهی پس از رفتن او جنگ به پایان آمد از باشوغریه‌ی كوچك رفع سوء تفاهم شد و سرانجام باشو نخستین بار در جشنواره فجر سال ۱۳۶۷ - در غیبت بیشتر سازندگان اصلی‌اش - به نمایش عمومی درآمد.

در فروردین ۱۳۶۸ بیضایی به ایران برگشت تا زندگی کاری‌اش را از نو آغاز کند. حاصل آن پس از چندی دوندگی فیلم مسافران است که در جشنواره فجر سال ۱۳۷۰ برای نخستین بار نشان داده شد. از این فیلم و آنچه پس از شاید وقتی دیگر بر بیضایی گذشته در این کتاب و این گفتگو

سخنی نیست، اما او در این مدت فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌هایی چاپ و منتشر کرده است که من فهرست آنها را به آخر سالشمار زندگی و کارهای بیضایی که در آغاز جلد نخست آمده افزودم. همچنین برای آن که خواننده این گفتگو - که احتمالاً برخی فیلمهای بیضایی را ندیده است - از مراجعه به جلد نخست تا حدودی بی‌نیاز شود، از هر فیلم خلاصه داستان دیگری به پایان این گفتگو افزوده شده است.

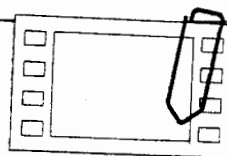
متن کامل نوشته گفت‌وگو را بیضایی طی همان سفر ده‌ماهه بازمینی و فشرده کرد، همچنین پس از بازگشت بر غلط‌گیری متن حروفچینی شده نظارت داشت. در این گفتگو بیشتر کوشش شده که سینمای بیضایی از لابلای فیلمهایش بررسی و شاید باز شود. از سوی من برای جدال با او و فیلمهایش، آن‌طور که شاید دیگران ترجیح می‌دهند، هیچ‌گونه کوششی به عمل نیامده است، سعی نکرده‌ام که تلقی خود را از سینما بر فیلمهای او تطبیق دهم، بلکه خواسته‌ام او خود از سینمایش سخن بگوید. کوشیده‌ام نکته‌های به اصطلاح پیچیده فیلمهای او برای عده بیشتری روشن شود.

پس این گفت‌وگو شاید گامی در معنی‌شناسی فیلم‌های بیضایی باشد، و شاید یکی از نخستین گامها، و به‌ویژه بر فیلمهایی از او که به نمایش عمومی در نیامده - یا در شرایط محدود نشان داده شده‌اند - پافشاری بیشتری کرده‌ام. از طرف دیگر این گفت‌وگو از نمایشنامه‌نویسی و کارهای نمایشی بیضایی یا حوزه پژوهش‌های او، و حتی از فیلمهای ساخته نشده و فیلمنامه‌های منتشر شده و یا نشده او سخن نمی‌گوید. همه اینها جا و فرصت جداگانه می‌طلبند.

زاون قوکاسیان

بهار ۱۳۷۱





زاون: آقای بیضائی مختصری از شرح احوالتان بگویید.

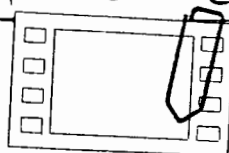
بیضائی: من در پنجم دیماه هزار و سیصد و هفده به دنیا آمدم. در تهران. پدرم کارمند دولت بود، ولی شناسنامه اش این نیست. شناسنامه اش عشق به ادبیات و شعر بود و میراث می برد از خانواده ای که در آن ادبیات یکی از سنت هاست. کم و بیش همه ی خانواده ی نسل او با ادبیات آشنا بودند و با موسیقی، و همه معلمی می کردند. اغلب خوش آواز بودند - ارثی که به من نرسید - و در نسل پدر پدرم، در جائی که آنها بودند، یعنی آران کاشان، مجموعه ی این استعدادها منعکس می شد در اتفاق مهم زمان که تعزیه بود یا به اصطلاح دیگر شبیه خوانی. پدرم و برادران بزرگترش و پدر آنها و پدر پدر آنها در آران کاشان تعزیه گردان ها و تعزیه خوانهای قدر اول بودند. من نمی دانستم. من فقط از شاعری شان و معلم بودنشان خبر داشتم و نه بیشتر؛ اینها را سالها بعد فهمیدم، وقتی که خودم روزی به عنوان کشفی بزرگ روی متن تعزیه ای کار می کردم و پدرم پرسید این نسخه ی تعزیه نیست؟ گفتم از کجا می دانید؟ و او لبخند زد و به سخن درآمد. خُب، من تا آن روز

بکلی بی خبر بودم. من گرفتار مشکلات خودم بودم؛ چیزهایی که سخت است از آنها صحبت کنم؛ یعنی شنیدنش طاقت می‌خواهد و بنابراین فراموشش می‌کنیم. مادرم هم از خانواده‌ی مشابهی می‌آمد؛ کارمند دولت، با سابقه‌ای به اصطلاح شهری‌تر و متمکن‌تر. حوادث زندگی خانواده‌ی بزرگ آنها را کوچک کرده بود اما روحشان را نه، و آنها هر يك طول کشید تا روح خود را کشتند. مادرم هوش مطلق است، که زندگی محدودکننده‌ی خانواده‌گی متوقفش کرد. مثل بیشتر زنان این کشور. اما برادرش شعر می‌گفت؛ نقل و انتقالهای کارمندان از شهر به شهر، و ارتباط شعری، باعث آشنائی پدرم با خانواده‌ی مادر شده بود. وقایع نگاری اش اینست که پدرم در جوانی افق فکری قصبه‌ی آران را و حتی شهر کاشان را بسته دیده بود و به تهران آمده بود و اینجا درس خوانده بود و به حکم شغل شهر به شهر بسیار جابه‌جا شده بود. آن روزها کارمندی شغلی محترم بود هر چند نان‌چندانی از آن در نمی‌آمد. من فرزند دوم خانواده‌ام و اولین پسر. خب، نمی‌دانم اینها به چه درد می‌خورد. در خانواده‌ای بزرگ شدم سختگیر و بسیار اخلاقی. اوایل من به حکم کودکی و ساده‌دلی کلمات خیابان را در خانه حرف می‌زدم، اما خیلی زود فهمیدم برخی کلمات در مقوله‌ی محرماتند؛ نگاه را باید دزدید و خنده را باید شکست و روی حرف بزرگتر حرف نباید زد و هر کلمه‌ای را هر جا به کار نباید برد. حرف زدن برایم سخت شد؛ کم حرف شدم، احتمالاً چون همیشه خیال می‌کردم دارم کلمه‌ای را نابه‌جا به کار می‌برم. بعدها در خانه‌ی ما همیشه يك انجمن ادبی به کوشش پدرم بود، و من بی آن که بخواهم گوشم دوریا نزدیک به واژه‌ها و وزن شعر آشنا می‌شد. خانه‌ی پدر کتابخانه‌ی نسبتاً بزرگی هم داشت، بارش ادبیات، که تا مدت‌ها هر چه بیشتر ورق می‌زدم کمتر می‌فهمیدم از بس عربی داشت، و راستش اوایل شعر را وقتی درست می‌فهمیدم

که بنابر معنا و به صدای بلند خوانده می شد؛ آن طور که پدر می خواند، یا آن طور که در انجمن ها شنیده بودم. شاید واقعاً موسیقی و ارزش واژه ها را با گوش بیشتر کشف کرده ام تا با چشم. خب، اولین تجربه ی مدرسه رفتنم بیزاری آور بود، که بعدها به ترس هم آمیخت. کناره جو و خودخور شدم، و کمی بعدتر شاید راه گریز را در خیال در تصاویر سینما یافتم. سالها طول کشید تا سرانجام در سالهای دبیرستان خیال راه خود را یافت و واقعاً توانستم در تاریکی سینماها خود را گم کنم. پدر می خواست مهندس یا پزشك بشوم؛ خیال می کردناامنی مالی زندگی کارمندی با این مشاغل است که حل می شود. بعد خیال کرد میلیم به موسیقی یا شعر یا نقاشی است؛ چند بار امتحانم کرد، هر بار رد شدم. شرمندگی روزی که دید از مدرسه به راه سینما می دوم را هیچوقت از یاد نمی برم؛ حالا می فهمید رؤیا می بافته و پسر ارشد جانشین خوبی نیست، اگر دوستدار هنر است نه در کار شعر است، نه در کار موسیقی. پدر با کمال یأس در می یافت پسر دوستدار کار پست بی ارزشی است؛ سینما، و پدر حق داشت: نمونه های ایرانی سینما جز همین نبود. پدر متقابلاً یأس مرا در نمی یافت که آرزو داشتم بروم جایی، مدرسه ای، و سینمایی که درس دارم را بیاموزم. و اگر در می یافت، خب، این يك زندگی کارمندی بسیار معمولی بود؛ حقوق پادروائی با حداقل شش نفر، و من با دشمنانی که می دانستم پدرم دارد، و گاه روی هوا بودن شغلش، به خودم حق نمی دادم حتی به گوشه ای از درآمد او برای چنین کاری بیندیشم.

زاون: یعنی اگر آن روز اوضاع سینما مساعد بود شما به جای
تأثر از سینما شروع می کردید؟
بیضائی: این که گفتم دوره ی اول دبیرستان بود؛ آن موقع من

اصلاً در سنی نبودم که به خودم جرأت بدهم به ساختن فیلم فکر کنم. فیلم همان طور که گفتم نوعی گریزگاه بود از جهان ناسازگار بیرون؛ روی پرده جهان مهربانی بود که در آن همه چیز به خیر می انجامید. به علاوه، در ارتباط های ساده ی روزمره همه چیز مرا پس می زد، تاچه رسد به این که گمان کنم به این جهان رمزآلود دور از دست راهم بدهند. خوش ندارم به این موضوع برگردم ولی مدرسه رفتن برایم به سادگی دیگران نبود؛ موارد بسیاری بی آن که بدانند شب تا صبح در خیال این بودم که فردا چطور بی سنگ و تیپا و چوب و کتک خودم را به مدرسه برسانم. کارنامه های مدرسه ام مقادیر معتنا بهی تجدیدی و دوبار ردی در سالهای دبیرستان است. من استعداد زیادی در رد شدن دارم؛ و در عوض تنها دلخوشی خانواده ام این بود که شش سالگی به مدرسه رفته ام. اما درباره ی تئاتر که پرسیدید، نه، من در این دوره ی زندگی - دبیرستان - با تئاتر بیگانه بودم. فقط خاطره ای از چند نمایش در سالهای نزدیک به دبستان داشتم و همین. اما در سالهای ناموافقی که گفتم از راه مجله ی اطلاعات ماهانه با وصف نمایش هملت شکسپیر روبرو شدم و آنهم باز از طریق معرفی فیلمی که توسط لارنس اولیویر براساس آن ساخته شده بود؛ و خیلی اتفاقی بود که دو سه سال بعد بدون هیچ قرار قبلی این فیلم را دیدم و به تئاتر به طور جدی فکر کردم.



زاون: درباره ی این ارتباط با تئاتر بیشتر بگویید؛ چطور شد که از تئاتر سردرآورید؟

بیضائی: خب ببینید، من اصلاً تصور راه یافتن به دنیای ناشناس سینما را نداشتم. سینما از دور هم ناممکن به نظر می رسید،

و هم محیطش خیلی بدنام بود، و آن طور نبود که خانواده‌ی من بتواند طاقتش را بیاورد. جای سینما، به خواندن درباره‌ی آن رو کردم؛ با قرض گرفتن مجله‌ای یا روزنامه‌ای یا باز خرید مجلات دست دوم. و به طور اتفاق در مسابقه‌ای که بی خبر در آن پرت شده بودم نفر اول در فرهنگ سینمایی شدم. این کمی دست مرا در خانه باز کرد، و کمی به سینمایی که من حرفش را یکی دوبار زده بودم و کسی تصویری از آن نداشت اعتبار بخشید. کم کم من به دنبال فیلم همه جا می دویدم، چیز دیگری که همه جا دنبالش می گشتم شکسپیر بود. آن وقتها کمی قبل یا بعد از مسابقه‌ای که گفتم، یک فیلم، و جای دیگر همزمان یک تئاتر، از کسانی که فرنگ تحصیل کرده بودند به نمایش درآمد. من با شور و شوق رفتم و سرخورده برگشتم. اما آنچه فردای دیدن آنها امیدکی به من بخشید دیدن بلبل سرگشته بر صحنه بود. اما اتفاق مهم تر سر فیلم عجیبی افتاد، نامش هفت سامورائی. این از لحاظی در روح من یک مبداء است نه به خاطر ساخت آن، به خاطر تالار و تماشاگران. در سینمای پارک همه به آن می خندیدند. جماعت معتاد به سینما و فرهنگ و رفتار غربی، حرف زدن و حرکات و فریادهای تنگ چشمان را مسخره می کرد. نمی دانم، شاید چون جمع آن را رد می کرد با آن احساس یگانگی کردم. چهار مرتبه فیلم را دیدم و سعی کردم آنرا بفهمم. چند روز تردید کردم تا سرانجام در خیابان جلورفتم تا از بازیگر معروفی که روی صحنه دیده بودمش راجع به نمایش ژاپنی اطلاعاتی بگیرم. ولی او گفت اصلاً در شرق نمایش وجود ندارد، و مرا مبهوت و شرمند گذاشت و رفت. من از همان لحظه در جست و جوی مقالات و مطالبی در مورد نمایش شرق برآمدم، جست و جویی که چند سال بعد نتیجه داد. از طرف دیگر، پس از پایان دبیرستان، و پس از یک سال رد شدن به دانشکده‌ی ادبیات دانشجو بودم و همزمان برای نان کارمند

اداره‌ای در دماوند شدم، و آنجا باز اتفاقاً برای اولین بار در تکیه و بر سکوی ده گیلیارد چند روز پشت سر هم تعزیه دیدم، که برای من ضربه‌ای بود، اما خوشایند، همان بود که پی‌اش می‌گشتم؛ نمونه‌ای بود از آنچه بازیگر مشهور به من گفته بود در شرق وجود ندارد. به دانشکده گفتم موضوع پایان‌نامه‌ام را یافته‌ام: نمایش در ایران. گفتند در ایران نمایش وجود ندارد، اگر دارد موضوع این دانشکده نیست. و من از دانشگاه بیرون آمدم.

زاون: اولین نمایشی که کارگردانی کردید چه بود و کی بود؟
بیضائی: سالها بعد؛ احتمالاً سال چهل و سه. در این مدت من به‌عنوان منتقد و پژوهشگر نمایش و منتقد و پژوهشگر سینما چیزهایی منتشر کرده بودم؛ از جمله نمایش در ژاپن و نمایش در ایران را، و اداره‌ی هنرهای دراماتیک که بعداً تفکیک شد به اداره برنامه‌های تئاتر از سوئی و دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک از سوی دیگر، از من خواسته بود از اداره‌ای که در آن بودم منتقل شوم به آنجا - خیال می‌کنم سال چهل و یک. و بعد هرگز نمی‌دانست با من چکار کند. اول گمان کردند من آچاری هستم که به هر پیچی می‌خورم و بعد معلوم شد پیچی هستم که در هیچ دستگاهی جا نمی‌افتد. به هر حال من در چند تجربه‌ی نمایش صحنه در شغل‌های مختلف کار کرده بودم مثل مدیر صحنه، دستیار کارگردان، طراح صحنه، ویراستار متن و غیره و چند نمایشنامه هم منتشر کرده بودم که هیچکدام دلخواه هیچکس نبود و اصطلاحاً بر امکانات منطبق نمی‌شد. بله، با این سوابق مرا گذاشتند شخصاً دست به کاری بزنم در حد نیم ساعت تا یک ساعت. و من آتسموری اثر «سه‌آمی موتوکیو» را تمرین کردم، یعنی درواقع یک نمایشنامه‌ی «نوی ژاپنی باستان، که در عمل مطلقاً ضد سبک‌ها و شیوه‌های رایج بود که

ظاهر واقع گرایی در بازی داشتند. هنگام بررسی گفتند برای مردم ما زود است و کسی آنرا نمی فهمد. گفتیم وظیفه‌ی ماست خطر کنیم و تجربه‌های نو بیاوریم و کمک کنیم به فهمیدن، و بعد هم اصلاً زود نیست، این متن در اصل متعلق است به ششصد سال پیش. گفتند بله تازگی دارد و خلاف عادت است و تجربه‌ی جذابی است ولی برای عامه مناسب نیست. فکر می‌کنم از مواردی بود که راست و چپ هر دو علیه آن متفق بودند. اتفاقی که سر کارهای بعدی من هم تکرار شد. مدتی هم تجربه‌ی خاصی روی عروسکها - اولین از سه نمایشنامه‌ی عروسکی - را شروع کردم، ولی معلوم بود عبرت نگرفته‌ام و اداره برای مهار کردن من راههای دیگری درپیش گرفت؛ از جمله این که هر وقت پیشنهاد کارگردانی می‌دادم در جواب می‌نوشتند «پژوهشگر محترم...» اگر برای پژوهش امکان می‌خواستم می‌شدم «نمایشنامه‌نویس گرانمایه...» و اگر از حق صنفی نمایشنامه‌نویسان حرفی می‌زدم می‌شدم «کارگردان ارجمند...». دیگر این که باید در چهارچوب گروه هنر ملی پیشنهاد کار می‌دادم، که اداره با خودش تصمیم گرفته بود من به دلیل همکاریهای سابق عضو خواهی نخواهی آن هستم.

زاون: یعنی هیچوقت این کارها اجرا نشد؛ پس ادامه کار نمایشی تان به چه شکل درآمد؟

بیضائی: اول بار در سال چهل و پنج من توانستم بالاخره اجرای خاصی از عروسکها را به نتیجه برسانم. دلیلش غیبت مدیر گروه هنر ملی، بازیگر و کارگردان معتبر عباس جوانمرد، دوست، و در آن لحظه همچنین خویشاوند من بود. جوانمرد مدتی طولانی بیمار شد و گروه نمی‌توانست بیکار بماند. متأسفم که فقط در چنین لحظاتی یاد من

می افتادند و هربار در شرایط طبیعی مورد قهر و بی اعتنائی بودم. در سال چهل و شش میراث و ضیافت را بر صحنه بردم. بلافاصله پس از آن چنان رفتاری دیدم که زندگیم را برای زمانی دراز از تهران بیرون بردم. در اصفهان با اداره‌ای که همان شیوه‌ی تهران را داشت در جدل افتادیم. آنها «برنامه» می‌خواستند و من طبق توافق قبلی قرار بود يك دوره نمایش نظری و عملی تدریس کنم؛ کاری که سرسوزنی امکانش را ندادند. می‌دانید تئاتر و فیلم غیر از شعر است؛ آنجا تنها قلمی و کاغذی است و اینجا جز تالار و صحنه و مسایل فنی و سرمایه، دهها بازیگر و کارمند و کارگر و وسیله و مأمور و ناظر و برنامه‌گذار و بورس و مدیر و رئیس هست. به هر حال من برگشتم، و در سال چهل و هشت، باز در شرایط مشابهی در گروه هنر ملی سلطان‌مار را بر صحنه بردم. با سلطان‌مار سرانجام بار اول بود گوشه‌ای از تجربه‌ای که می‌خواستم را آن‌طور که می‌خواستم بر صحنه می‌دیدم. این آغاز اما پایان داستان بود. بار دیگر چپ و راست یکصدا شدند، و من چنان زیر نگاه و سرزنش و پرسش قرار گرفتم که تا دانشگاه تهران بنا به خواست دانشجویان تئاتر مرا به کار تدریس دعوت کرد اجباراً از اداره‌ی تئاتر بکلی رفتم و تا سال پنجاه و هشت که مرگ یزدگرد بر صحنه آمد. ده سال امکان کار صحنه دستم را نگرفت. بزودی سال شصت و هشت می‌رسد و کی می‌داند کی به جای تعارف و تهدید امکان صحنه خواهم داشت؟

زاون: اشاره کردید به میراث ادبی یا فرهنگی خانواده آیا فکر نمی‌کنید این اثری بنیادی در شکل‌گیری شما داشته است؟
 بیضائی: حتماً، ولی بیشتر به شکل عکس‌العمل. ببینید، پدرم دوستدار شعر فارسی بود، من به جستجوی نثر فارسی رفتم. پدرم

دوستدار زبان و فرهنگ عربی بود، من به جستجوی اساطیر و فرهنگ باستانی ایران رفتم. او شیفته شخصیت‌های نام‌آور تاریخی بود و من در برابر به مردم‌شناسی پرداختم. او بنا بر سنت، پژوهش‌های مسائل عامیانه را اهمیتی نمی‌داد، و برای من اهمیت اساسی اینها در همین عامیانه بودن بود؛ این که دریچه‌ی روح مردم مطالعه نشده است، و سرچشمه‌ی هر دانشی که بخواهد بر مردم دلالت کند آنجاست، و تنها راه شناخت ملتی است که من خود یکی از آنانم، هر چند من یا آنان در نظر اول خود را در این مطالعه نشناسیم یا نخواهیم بشناسیم یا چهره‌ی خودمان را آن‌طور که مایلیم مطلوب نیابیم. پدرم سنت‌های ادبی جاافتاده‌ی قدیم را می‌پسندید، و من با حفظ احترام به آنها راه‌امروزی‌تری می‌رفتم. حتی تمایل به تئاتر و سینما در من نوعی عصیان در برابر مدرسه‌ای بودن خانه بود. او گرایش‌های جدی مذهبی داشت و در برابر شرایط جهان پرستی نداشت، من سراسر پرستش بودم و اعتراض. من همه چیز را از نو و از طریق بازاندیشی و با تعقل معاصر خودم سنجیدم و اگر نه همه جا، در بسیاری موارد برداشتهای من همان برداشتهای سنتی رایج نبود و ضد آن بود. اما خب، با همه‌ی تضاد، برایتان گفتم که چطوری روزی ناگهان فهمیدم دارم به همان راه ترك شده‌ی پدران می‌روم؛ به راه نمایش. پدر با حفظ گرایش‌های مذهبی، در نوجوانی کار تعزیه را ترك و فراموش کرده بود، طوری که من هرگز در خاطراتش چیزی از آن نشنیده بودم، و من برعکس در جوانی مطلقاً بدون باورهای مذهبی و بدون خبر از سوابق خانواده، تعزیه را از نو، به شیوه‌های خودم و به عنوان نمایش ملی و همگانی و باید بگویم ماقبل مذهبی، کشف کردم؛ و بعدتر بود که از او و خانواده‌ی پدری بسیار چیزها در مورد کارشان بر تعزیه شنیدم و نسخه‌های دستخط‌شان به من رسید. و عاقبت همین اواخر، در سال شصت بود که موقع

فیلمبرداری مرگ یزدگرد در عصاره‌ی بسیار قدیمی آران کاشان، پیران محل - شاگردان آن روزهای پدرم - بازمانده‌های خانه‌ی پدری و انبار وسایل نمایش، و میدانی که جای اجرای تعزیه‌ی ساکن بود، و مسیری بسیار طولانی میان دو زیارتگاه را که محل برگزاری تعزیه‌ی متحرک به صحنه‌گردانی و شبیه‌خوانی آنان بود را نشانم دادند؛ متأسف شدم که باز کوشش برای بازیافتن صورتک‌هایی که پدر پدرم ساخته بود، یعنی یکصد و ده سال پیش، و نیز جنگ بزرگ متن‌ها که ضمن غارتی از خانه به غنیمت رفته بود، حتی با پرداخت پول، بی نتیجه ماند.

زاون: شما با تحقیق در نمایش ایران آغاز کردید. ادبیات کهن ایران تا چه حد روی شما تأثیر داشت؟

بیضائی: درست نمی‌دانم، اما به هر حال من در ادبیات ایران، زبان فارسی را همیشه، و روح گمشده‌ای را گاه، یافته‌ام. و در ادبیات تاریخی، به دنبال چهره‌ی ترسیم نشده‌ی مردمی بوده‌ام که از شان معمولاً حرفی زده نمی‌شود. عشق به ادبیات فارسی به معنی پذیرفتن همه‌ی نقطه‌نظرهای همه‌ی سرایندگان و نویسندگان نیست؛ بیشتر می‌شود یاد گرفت که فکرشان را چه خوب بیان می‌کنند. من ارزشهای دیگری را هم در ادبیات عامیانه شامل قصه‌های مدون و نامدون، و نقاشی‌های مدون و نامدون یافته‌ام که در ترسیم روح يك ملت مکمل ادبیات رسمی است، به خصوص وقتی که آنها را می‌شنوی؛ گاه در نقل آنها روانشناسی يك قوم و ملت حرف می‌زند. من چند باری نقل‌های مردان را در مجالس شنیده‌ام؛ و مهم‌تر، در سالهای کوچکی، نقل داستانها به روایت زنی، مادر مادرم را - که در آنها زیروبم‌های عاطفی و روانی نیمی از مردم این کشور - زنان - به حرف درمی‌آمد.

زاون: فکر می‌کنم پژوهش‌های شما اولین کار جدی بود در باب جمع‌آوری و تحلیل متون تعزیه؛ کاری که بعداً خیلی‌ها دنبال کردند. ضمناً تعدادی هم نقد فیلم نوشتید که خیلی کم در دسترس هستند. بیضائی: نه، نشد پژوهش‌های تعزیه‌ها را آن‌طور که می‌خواستم منتشر کنم، و راستش تا امروز - جز چند باری به اشاره - هنوز حرف اصلی را نزده‌ام، مگر فصل‌هایی را که می‌شد طی ده سال درس دانشکده بازگفت. متأسفم که می‌بینم گاهی آن گفته‌ها این طرف و آن طرف به قلم دیگران چاپ می‌خورد؛ غلط فهمیده و دگرگون شده و حتی برعکس برای تملق‌گوئی به افکار رایج و دست یافتن به میز و مقامی؛ چون می‌دانید که درخت از ریشه آب می‌خورد. امیدوارم فرصتی پیش بیاید که بشود با نگاه تحقیق تعزیه‌نامه‌ها را از زاویه‌های گوناگون شکافت. این متن‌ها اهمیتی بیش از اهمیت نمایی دارند: اهمیت مردم‌شناسی درجه اول، که کسی اصلاً به آن نپرداخته، و ارزش درجه اول اسطوره‌شناسی مقایسه‌ای، که باز کسی به آن نزدیک نشده. در آنها بعضی اعتقادات پنهانی مردم ایران هست غیر از اعتقادات رسمی رایج، همچنان که در هر مراسمی بخشی از آنها هست. از طرفی اهمیت روانشناسی جمعی دارند، و نیز مطالعات فرهنگ عامه. گذشته از آن که موسیقی‌شناسی باید سطر سطر هر نسخه را از لحاظ ردیف و گوشه و دستگاه موسیقی به یادداشت درآورد. و مطمئناً اگر روزی به جای این متن‌های مغلوط بی‌ذوق که انتشارش رواج گرفته، متن‌های واقعاً تصحیح شده‌ی بی‌تملقی چاپ شود، جستجوی بسیار مهمی است برای دست یافتن به زبان مؤثر نمایی که اینهمه به آن نیازمندیم. برای پیش‌تر رفتن در بحث تعزیه باید دستم باز می‌بود، و در جامعه‌ای که اصلاً امنیت تحقیق نیست و امکان گفتگو و مبادله‌ی فکری در هیچ زمینه‌ای وجود ندارد، با توفان برچسب‌هایی که من وسطش ایستاده

بودم، امکان پیش رفتن بیشتر فعلاً نبود. و راستش خیال هم نمی‌کنم جز چند استثناء کسی اصلاً دارد بحثی جدی در این زمینه می‌کند، و بیشتر در مایه‌ی از این نمد کلاهی بردن است، همچنان که در اعتراض به سمینار تعزیه‌ی شیراز در سال پنجاه و پنج نوشتم. و اما در مورد نقد فیلم‌ها، لطف شماست که آنها را نقد می‌خوانید. بیشتر کوشش برای ایجاد رابطه‌ای میان سینمای تاحدودی متفکر با مردم عادی بود و نه بیشتر. آنچه به جای نقد سیاسی من آنرا سیاست نقد اسم می‌گذارم به من اجازه نمی‌داد میان سیل آثار مبتذل تک کوششی را که پیدا شده بود با نقد لجوج و سرسخت بی اعتبار کنم. آن نوشته‌ها حداکثر ارزشی در حد بررسی و نزدیک شدن به موضوع، یا معرفی ساختمان اثر و جنبه‌های فکری آن را دارد. مگر مواردی که خیال می‌کردم مطلقاً غلط است و راه هر کوشش بعدی را هم می‌بندد.

زاون: می‌شود اینها را به عنوان اولین رگه‌های علاقه شما به سینما تلقی کرد و گفت از این مرحله سینما را جدی گرفته‌اید؟
بیضائی: سینما برای من خیلی جدی بود، یعنی جدی‌تر از آن نقدها. من اگر نمی‌توانستم فیلم بیاموزم یا بسازم اقلأ می‌توانستم از طریق این نوشته‌ها تا حدودی به سینما بیندیشم.

زاون: آقای بیضائی در آن موقع به این فکر نیفتادید که فیلم مستند بسازید؟

بیضائی: چرا، چند طرح دادم، که اگر پذیرفته می‌شد راجع به امکان ساختنش بعداً می‌شد حرف زد. یکی اش فیلمنامه‌ی کاملی بود به نام میرنوروزی که از مستند فراتر می‌رفت و گذشته و حال را پیوند می‌زد و برابر می‌گذاشت و درهم می‌ریخت؛ چند صحنه‌ی خوبش

هنوز یادم است. و مهم‌تر شاید، طرحی داستانی بود- برای فیلم بلند- راجع به يك گروه تعزیه‌خوان، که در آن امام حسین شمر را می‌کشد. آنوقت‌ها رسم بود طرحی را که در جوابش می‌ماندند گم می‌کردند؛ شاید هنوز هم این رسم باشد؛ به هر حال طرح‌های من گم می‌شد، و من خودم دیدم کم‌کم در راهروهای تلویزیون تازه تأسیس جام‌جم گم می‌شوم. کوشیدم خودم را نجات بدهم. اما در مورد فیلم بلند داستانی نه، جرئت نمی‌کردم. وانگهی از سینمای ممکن، ما هیچ تصویری جز سینمای فارسی نداشتیم، و من به فرض امکان نمی‌خواستم فیلم فارسی بسازم. خیالات خوش‌وامیدواری‌های شخصی من در مورد پیدایش حرکتی در زمینه‌ی فیلم داستانی؛ بابرپرده‌آمدن آثار کاوسی، غفاری، رهنما، گلستان، اسکوئی و غیره که امکانات و تجربه و تحصیلات و سرمایه و شهرتی به مراتب بیش از علاقمند ساده‌ای چون من داشتند قبلاً یکی یکی به نومیدی تبدیل شده بود.

زاون: پس اولین فیلمی که توانست توجه شما را جلب کند، فیلمی که حداقل امیدی بدهد چی بود؟

بیضائی: در خیلی از آنچه می‌دیدم امکانات بالقوه‌ای بود که برمی‌انگیخت؛ گاه فیلمبرداری خوب، گاه وضع صحنه‌ی خوب، گاه فکر خوب، گاه زمینه‌ی مستند خوب، گاه تدوین خوب، گاه حتی همه‌ی اینها، ولی هنوز تبدیل به يك زبان راه‌افتاده‌ی داستانی نمی‌شد. در زمینه‌ی فیلم داستانی نمی‌فهمیدم مشکل چی بود؛ آیا فیلمساز حرف خود را نیافته بود؟ آیا ادای فیلمسازی در آوردن مهم‌تر از خود فیلم بود؟ آیا خلاصه سابقه و سنت و بیان سینمایی بومی؟ آیا فیلمساز مخاطبان خودش را میان تماشاگران فیلم فارسی نمی‌یافت و امید به روشنفکر محدود داخلی با کشف شدن در خارج داشت؟ یا به طور ساده تجربه‌ها

کم بود، یا حمایت نمی شد، یا خواهنده کم بود، یا کارشکنی می شد، و یا همه‌ی اینها؟ به هر حال امیدی را که پرسیدید من بیشتر در فیلم‌های کوتاه می دیدم.

زاون: در سالهای اول تلویزیون جام جم یادم می آید که مرکز پژوهشی در تلویزیون به همّت زنده‌یاد رهنما درست شد و پاگرفت و خیلی‌ها رفتند آنجا فیلم بسازند. مثلاً یادم است حسنعلی کوثر آنجا فیلم ساخت. شما هیچوقت نخواستید آنجا بروید؟

بیضائی: من هیچوقت نفهمیدم که مرکز پژوهشی در تلویزیون درست شده. شاید هم رهنما نخواست من بفهمم. می دانید رسم رایج زمان مریدپروری بود، و من هرگز مرید خوبی نبودم.

زاون: برگردیم به تئاتر؛ می خواستم بدانم چه موقعی نمایشنامه‌نویسی را شروع کردید، و در چه حال و فضائی؟

بیضائی: من در دو سال آخر دبیرستان، سالهای سی و شش و سی و هفت دو نمایشنامه نوشتم، که جز کنجکاوی در زبان هیچ ویژگی مهمی نداشت و من دوّمی را نیمه‌رها کردم و به جای آن روایتی نوشتم به نام آرش که چند سال بعد داشت در شماره‌ی سوم کتاب ماه آل احمد منتشر می شد؛ آن مجله را متوقف کردند، و فرصتی شد تا بار دوّمی روی آن کار کنم. آرش نتیجه‌ی پژوهش زبانی آن دو نمایشنامه است. در این سال سی و هفت که گفتم سنت نمایش مرقی، و سنت نمایشنامه‌نویسی - اگر که بود - قطع شده بود. تنها تماشاخانه‌های لاله‌زار محل بازی رقصندگان و شعبده‌بازان بود. درمقابل، تماشاخانه‌ی «آناهیتا»، تنها تماشاخانه‌ی غیر لاله‌زاری، بیشتر تبلیغ نمایش برتر و علمی و مرقی را می کرد تا آنرا واقعاً به نمایش بگذارد. تلویزیون

غیردولتی قدیم تنها امید و مرجع بود؛ هر چهارشنبه از این تلویزیون برنامه‌ی نمایشی حدود سه ربع ساعته‌ای پخش می‌شد، گاهی حتی هفته‌ای دو روز یعنی دو برنامه، که هر دو از اداره‌ی هنرهای زیبا می‌آمد و تنها برنامه‌ی سالمی بود که می‌شد دید و گاهی تحسین کرد. کسی به این موضوع اشاره نکرده، ولی به نظر من سینمای روشنفکرانه‌ی بعدی تاحدودی در این برنامه‌ها چشم‌انداز خود را می‌دید، و طبعاً من هم. نمایش‌ها تقریباً همه ترجمه‌ای بود، و بعدها که نمایش‌های ایرانی بیشتر شد، اخلاقیات ایرانی را بی‌آن‌که نقد کند منعکس می‌کرد؛ چیزی که روح من مخالف آن بود. دارم از حدود شش سال از اوایل سال سی و هشت تا سال چهل و سه حرف می‌زنم که برنامه‌های بی‌وقفه و هر هفته بود. من در سال چهل از اداره‌ی ثبت اسناد و املاک به اداره‌ی هنرهای زیبا منتقل شدم. نویسنده‌ی مهم نصیریان بود که به دلیل کارهای بازیگری هر هفته‌اش بعد از بلبل سرگشته و سیاه دیگر کمتر می‌نوشت و صیاد که تازه به موفقیت رسیده بود. من پر از شور پژوهش‌های نمایش ایران، در هر برخورد سعی می‌کردم کارگردانان را به سوی کار ایرانی برانگیزم، خصوصاً کسانی چون نصیریان را که بیشتر در زمینه نمایشنامه‌نویسی کار کرده بود. ساعت‌های بسیار به بحث درباره‌ی امکانات یا محدودیت‌های موضوعی و اجرایی نمایش ایرانی می‌گذراندیم. خیال می‌کنم در اوج شور تجربی، و برانگیخته از چشم‌انداز کشف‌های پژوهشی، دیگران را هم دچار وسوسه می‌کردم. همانوقت‌ها نوشته‌ای از همکار ندیده‌ی مجله‌ی آرش - ساعدی - را توسط علاقمند جوان دیگری به اسم پرویز فنی زاده، به گروه تازه تشکیل آنها برای اجرا پیشنهاد کردم، ولی در جلسه‌ی روخوانی به نوشته خندیدند. رویهمرفته همیشه در برابر هیجانهای من شیوه‌ی احتیاط بود. ادعای من این بود که نمایشنامه‌نویس ایرانی باید راه خودش را پیدا

کند، و با میراثی که دارد می‌تواند از قالب‌های نمایشنامه‌نویسی غربی و بازیگری غربی اطاعت نکند. ولی من تا اجرائی نشان نمی‌دادم نمونه‌ای از حرفی که می‌زدم وجود نداشت و امکان اجرا به تازه‌واردی چون من نمی‌دادند. این‌طور شد که در سال چهل و یک کتاب کوچکی منتشر کردم از دو نمایشنامه‌ی کوچک که همان سال نوشته بودم. در اولی شما نمونه‌ی متوسطی از سبک رایج آن زمان می‌بینید، و دومی سرآغازی است از آنچه من حرفش را می‌زدم.

زاون: اسم نمایشنامه‌ها چی بود؟
بیضائی: اولی مترسکها در شب و دومی عروسکها.

زاون: راضی بودید؟

بیضائی: نه. اولی تمایل به واقع‌گرایی داشت منتهی در لحن رایج. هنوز زبان را نیافته بودم. به علاوه واقع‌گرایی محض اجازه‌ی پرحرفی به آن داده بود و از تأثیرش بسیار کم می‌کرد. واقعاً واقعی بود؛ اصل موضوع از خبری در روزنامه می‌آمد و اسم افراد ماجرا در واقعیت همان بود که در نمایشنامه هست؛ مردی شب پا بدون هیچ دشمنی قبلی اشتباهاً همسایه‌اش را در تاریکی شب به جای گراز با تیر زده بود و دستگیر شده بود. من گفتم خوبست؛ همسایه مرده و این يك را گرفته‌اند، زمین می‌ماند و گراز طی دوهفته نمایشنامه را نرستم. شاید خیال کرده بودم نیروی واقعیت برای سرپا نگه داشتن نمایشنامه کافیست، و شاید تمایل به این که حتماً نوشته را بپسندند و اجرا شود از آن چیزی ساده و معمولی درآورد. برای دومی هنوز تجربه‌ام کم بود، باوجود این تازگی اش آن زمان آن قدر غیرمعمولی بود که تا سالها به اجرا درنیامد. دومی اصلاً ظاهر واقعی نداشت؛ عروسک خیمه شب بازی

اعتراض نمی کند و خستگی نمی شناسد و عاشق نمی شود و نمی میرد، و یا آخر سر صحنه را ترك نمی کند و صاحب بساط را شرمندۀ در برابر تماشاگران به جای نمی گذارد. ولی گمان می کنم در آن واقعیت عمیق تر از نمایش اول بود، و هرچه بیشتر از صورت ظاهر فیلم فارسی - و مشابۀش در صحنه - دور بود؛ از آنچه من سودجوئی از دردهای مردم نام می دهمش. سودجوئی در قالب همدردی چیزی را عوض نمی کند؛ فقط بررسی و اعتراض به عقب ماندگی های سنتی و فکری است که شاید به تغییری در جمع كمك برساند؛ و بدون تغییری در جمع، هر تغییری فاجعه ای مثل هر بار می زاید.

زاون: ولی نمایش های عروسکی شما کاملاً موفق بود.
بیضائی: خیلی به سختی. وقتی در سال چهل و دو مجموعه ای سه نمایشنامه ای عروسکی منتشر شد می گفتند اصلاً چطور باید اینها را خواند یا نشان داد؟ هر بازیگری متوجه می شد که تجربه ای جدیدی در بازیگری اش لازم دارد. نمی شد تعهد هفته ای يك اجراء یعنی رویهمرفته بازی در چهار نمایشنامه ای همزمان داشت و به تجربه و کشف توانائی های نو هم دست زد. من برای کسانی که کنجکاوی اجرا داشتند همه ی فکرهای شخصی ام را بازگو کردم. و راههایی را که می توان در اجرای آنها رفت. تا سرانجام گروه هنر ملی دومی آنها غروب در دیاری غریب را خواست، و جوانمرد واقعاً به این خطر دست زد. شاید حتی روزهای اول تمرین همه برای هم خنده آور بودند؛ با حرکات مقطع عروسکی، و لحنی مانند کسی که سوتکی در دهان دارد. ولی خیلی زود نرمش لازم به دست آمد و نقش ها راه خودشان را رفتند و برك و لباس، فاصله ی مانده تا عروسك را پر کرد. اول بار که نمایش بر صفحه ی تلویزیون غیردولتی قدیم ظاهر شد غرابت و جادو همه را گرفت.

زاون : در آن زمان نمایشنامه نویسی چه وضعی داشت ؛ می شود از لحظه ای که اولین نمایشنامه منتشر شده تان را نوشتید دورنمایی به من بدهید؟

بیضائی : سخت نیست . وقتی که شروع می کردم کارهای دیگران را تـك و تـوك تا آنجا که به دستم رسیده بود، یا بر صحنه ، مرور کرده بودم . از حماسه ها و زبان سازیهای باستانی شبه یونانی ارسالن پوریا تا اولین نوشته های اجتماعی یلفانی . نصیریان در نوعی زبان و درد غربت بومی با لحن عامیانه ولی شاعرانه می کوشید . و فرسی به در نوگرانی کنایه ای می زد . صیاد اتفاقهای ساده را بی کنجکاویهایی عمیق ، ولی با همدردی و انصاف طرح می ریخت ، رادی هنوز منتشر نشده بود ، از بیژن مفید اول فقط اسمی شنیده بودم ، و ساعدی بدون جستجوی زبان خاص نمایشی ، گزارش های مشروطه را از طرفی ، و طرح های گاهی گنگ لال بازی ها ، و تـك پرده ای های اولیه را از طرف دیگر منتشر می کرد . کوشش های اولیه فریده فرجام در طرح مسائل زنان قدمی بود که می توانست در آینده شکل واقعی خودش را پیدا کند ، و اما تجربه های خجسته کیا برای یافتن بیانی زنانه در انعکاس مسائل اجتماعی ، هنوز راهی نشان نمی داد . به نظر من سلحشور هرگز راهش را پیدا نکرد ، و یلفانی حتماً به خوبی می دانست مسائل اجتماعی به آن سادگی نیستند که او می نویسد . رویهمرفته خیال می کنم رابطه ی کاری و فکری افراد با یکدیگر قطع بود ، و تقریباً هیچکس از تجربه های دیگری بهره نمی برد . بخت من بود که به خاطر شور شخصی ام در پژوهش های چند ساله ی نمایش در ایران این رابطه با آثار افراد مختلف را برقرار کرده بودم ؛ و وقتی از نومییدی ناچار شروع به نوشتن کردم ، خیال می کنم نوشته هایم نوعی گفتگوی فرهنگی با نوشته های نمایشی همزمان یا قبل از خودم هم بود . در خیلی از نوشته های من به کارهای قبلی ارجاع داده می شود ، یا حتی گاهی چیزی در حد ادای احترام رادی

همزمان، و حاتمی تقریباً بلافاصله اما کوتاه، ونویدی و نعلبندیان و خلج و مکی بعدتر آمدند؛ و همینطور بیژن مفید دوم، و خجسته‌ی کیای دوم که تنها کار اجرا شده‌اش در کارگاه نمایش به نظر من فوق‌العاده و اساسی بود، و مهین تجدد دوم. از میان کسانی که اسم بردم آنها که دیگر نیستند [ساعدی، مفید، نویدی] یادشان گرامی باد.*

زاون: به نظر شما میان نویسندگان کدام یکی موفق‌تر بودند؟ و در رابطه‌ی تأثیر جدید با سینمای جدید که قبلاً گفتید چه مطلبی می‌توانید اضافه کنید؟

بیضائی: من به خودم حق نمی‌دهم بگویم کی موفق بود و کی نبود. هر کس کاری می‌کرد؛ و کارها اگر در ساختمان خودشان بی نقص باشند به هر حال تأثیرند و مکمل یکدیگر در تصویر کلی دوران اند. فقط می‌ماند بخت اجرائی‌شان، عکس‌العمل اجتماع، و قضاوت زمان. خُب، باید بگویم تجربه‌های هیچیک ما بیشتر از دیگری نبود. خامی و پختگی در همه بود، و در آغاز معلوم نیست کی راه می‌رود و کی بیراه. من فقط می‌توانم بگویم که در آشنائی با کارها که گفتم، برخی از رگه‌ها را از نوبه‌ی نحو دیگری آزمودم، و همچنین از روی برخی نوشته‌ها و اجراها فهمیدم چه کارها را نباید کرد. یا بگویم پیشنهادهای من، اول همه پیشنهادهای اجرائی بود که چون فهمیده نمی‌شد مجبور شدم آنها را در نمایشنامه‌هایی بنویسم؛ و یک قدم جلوتر یا عقب‌تر، همه‌ی ما در آغاز راه بودیم. ببینید، نمایش جدید که تاحدی مرهون

* ساعدی در سال شصت‌وسه و مفید در سال شصت و چهار و نویدی در اوایل شصت و هفت غریب مرگ شدند. پس از این گفتگو و پیش از انتشار آن نعلبندیان نیز در سال شصت و هشت خودکشی کرد. یادباد.

زمینه‌سازی‌های تدارکاتی شاهین سرکیسیان^{۱*} است با اعلام موجودیت گروه هنر ملی همزمان با اجرای محلل و مرده‌خورها اقتباس از نوشته‌های صادق هدایت، و بازیگری نصیریان و جوانمرد و همراهان شروع شد، و با بلبل سرگشته نوشته‌ی نصیریان، به هم کارگردانی و بازیگری جوانمرد دنبال شد. نصیریان افعی طلائی و سیاه را هم بر صحنه برد، و فرسی تجربه‌های صحنه‌ای‌اش را با گل‌دان شروع کرد، که شکل دیگری از آن در تجربه‌های صحنه‌ای اولیه‌ی خجسته‌کیا مثل آهن هم بود. صیاد بر صفحه تلویزیون با توفیق طلسم و بن‌بست پیدا شد. خیال می‌کنم در سال چهل و یک بالاخره والی یک لال‌بازی از ساعدی اجرا کرد، که موفقیت آن باعث شد کارهای دیگر ساعدی را یکی یکی اجرا کند، تا مهم‌ترین آنها که به نظر من دعوت و به نظر همگان گاو بود. مهم‌ترین کار تلویزیونی نصیریان هالو چند بار تکرار شد، و جوانمرد که آلونک نوشته‌ی کورس سلحشور را بر صحنه برد، در تلویزیون بعد از دو تجربه‌ی بسیار مهم یکی اجرای آوازهای شب نوشته‌ی ناصر شاهین‌پر، به لهجه‌ی مازندرانی، و یکی کدام یک از دو براساس طرحی از حسن شیروانی که در آن فرق میان تئاتر و زندگی، و تئاتر زندگی و زندگی تئاتر مطرح می‌شد، تجربه‌ی غروب در دیاری غریب را نمایش داد و بلافاصله با قصه‌ی ماه پنهان بر صحنه برد. نتیجه‌ی این کوشش‌ها و کوشش‌های پراکنده‌ی دیگر در نمایش ایرانی افتتاح تالار بیست و پنج شهریور یعنی تالار سنگلج فعلی بود در سال چهل و سه که ویژه‌ی اجراهای ایرانی بود. گفتم که فکر می‌کنم سینمای روشنفکرانه که تکیه‌گاهش فیلم فارسی نبود، به عنوان یک پیش‌تجربه مستقیماً از مجموعه‌ی این تجربه‌ها تغذیه می‌کرد.

●
* به یادداشت‌های آخر این گفت‌وگو مراجعه فرمایید.

به استثنای جوانمرد که نتوانست خود را سازگار کند، تقریباً تمام بازیگران مهم این برنامه‌ها بعداً به سینمای روشنفکرانه آمدند*، و برخی از نمایش‌های موفق مستقیماً به سینما درآمد، مثل *گاو*، *هالو*، *حسن کچل*، *شهر قصه* [ساعدی، نصیریان، حاتمی، مفید] و برخی از کارکنان این برنامه‌ها مستقلاً نویسنده و کارگردان سینما شدند مثل حاتمی، صیاد، بیضائی. و شیوه‌ی کارگردانی از نوع واقع‌گرایی اخلاقی-اجتماعی که سبک محبوب عامه بود، و خصوصاً شکل کار جوانمرد، سرمشق برخی فیلم‌های روشنفکرانه‌ی نسل بعدی شد. میان نویسندگان رادی و دولت‌آبادی از این انتقال دور ماندند، و با اینهمه کاری که آربی اوانسیان در اجرای صحنه‌ای *روزه‌ی آبی* نوشته‌ی رادی، به پیروی از خواسته‌های شادروان شاهین سرکیسیان انجام داده بود، با پالایش‌های بعدی چون سبک شخصی خود او بعداً در فیلم *چشمه* دنبال شد. و تأثیر دولت‌آبادی بیشتر از طریق داستانهایس به فیلم درآمد، هرچند او به عنوان بازیگر قبلاً سینما را آزموده بود و یک داستان‌ش هم مستقیماً با اقتباس آزادی به فیلم درآمد. به نظر من نخستین آثار سینمای روشنفکرانه این ارتباط را خوب نشان می‌دهد؛ در *خشت و آینه* جز همکاری چند تا از بازیگران نمایشگاهی که گفتم، مثلاً زبان گفتاری فیلم به نظر من چندان فرقی ندارد با زبان نمایشی بهمن فرسی یا خجسته‌ی کیای اولیه، که در آنها غرابت‌گوئی کم‌کم جای جستجو را می‌گیرد و آدمی گاه در پیچ و خم زبان گم می‌شود.



* اگر بخواهیم نام ببریم: فخری خوروش، فرزانه تائیدی، جمیله شیخی، عصمت صفوی، چهر آزاد، نصرت پرتوی و بسیاری دیگر میان خانم‌ها، مغفوریان، مفید، بخشی، لایق، شجاع‌زاده، کسبیان، نصیریان، مشایخی، انتظامی، والی، فنی‌زاده، رشیدی، کشاورز، فرید، صیاد، دولت‌آبادی و بسیاری دیگر میان آقایان.

همکاری یکی دو تن از همان بازیگران در شب قوزی هم نشان‌دهنده‌ی همین ارتباط است. اما در سیاوش در تخت جمشید و شوهر آهوخانم از بازیگران غیرحرفه‌ای‌تر و جانبی این جنبش استفاده شد، و بعداً فیلمسازانی که خواستند تماشاگران سینمای فارسی و این‌گونه نمایش هر دو را به خود جلب کنند طبعاً بازیگران دو دسته را ترکیب کردند. این روند در سینمای متفاوت دوره‌ی جدیدتر هم تکرار شد، یعنی بازیگران نسل نوتر نمایش، و فارغ‌التحصیلان دانشکده‌های نمایش به سینما رفتند، و متقابلاً عکس‌العمل بازیگران سینمای حرفه‌ای جالب است، که برخی‌شان کوشیدند با بازی بر صحنه برای خود اعتبار نمایشی به‌دست بیاورند. يك نکته‌ی دیگر؛ به‌نظر من در بسیاری از سینمای روشنفکرانه‌ی اول، تمایل ادبی بود که به فیلم درمی‌آمد. تجربه‌ی زبان‌گفتاری سیاوش در تخت جمشید روانشاد رهنما بیشتر ادبی و حتی متعلق به نمایش بود، همین‌طور گفتار ادبی فیلم‌های کوتاه گلستان چون يك آتش و موج و مرجان و خارا و غیره، یا گفتار شاعرانه‌ی خانه سیاه است ساخته‌ی روانشاد فروغ فرخزاد، و همین‌طور مثلاً گفتار فرسی برای جلد مار هژیر داریوش، که خود فیلمنامه‌ی آن هم اقتباس از يك متن ادبی فرانسوی بود. و شاید این تمایل خودش از تجربه‌ی سینمای ادبی فرانسوی آن زمان می‌آمد، همچنان‌که از جنبه‌های تصویری خیلی‌ها اصلاً میل داشتند موج‌نوی فرانسه را به‌یاد بیاورند. نکته‌ی آخر این‌که اکثر این کارها اصرار داشتند روشنفکر بودن و متفاوت بودن فیلم را به‌رخ بکشند؛ یکی یکی اسم نمی‌برم، ولی طلوع جدی فاروقی هم از همین دسته است. کسی که بعدها آمد و کارش از این دسته جداست کامران شیردل بود که از تربیت نو واقع‌گرایی ایتالیائی می‌آمد، و فیلم ندامتگاه او با نگاهی مستند و فروتن، و درعین حال باریک‌بین و دقیق، به‌نظر من فصلی تازه

بود، و سرآغاز فیلم‌هایی که هرگز نگذاشتند به پایان برسد.

زاون: جالب است. برگردیم به تئاتر؛ مشکل شما با محیط نمایش چه بود که از آن جدا شدید؟

بیضائی: اول این که هنر نمی‌تواند برده و اسیر اداره‌بازی شود، ضربان هنر و ضربان کار اداری یکی نیست و هنر نمی‌تواند توسط کارمند تعیین شود. بنابراین به‌نظم می‌رسید انتخاب‌ها و ارزیابی‌ها بیشتر برای آرام کردن جوشش هنر است، و استعداد‌های بسیاری دارد در فرون‌خواهی‌ها و توقعات «برنامه‌سازی» اداری از شکل و پیشرفت می‌ایستد و کم‌کم فقط خودش را تکرار می‌کند، و بسیاری استعدادها را که نواندیش‌ترند و زنده‌تر اداره «تصویب» نمی‌کند. دیگر این که من با اخلاقیات رایج نمایش‌ها سازگاری نداشتم. ستایش یا تائید اخلاقیات سنتی متوقف‌کننده در نظم غلط است، و خیال می‌کردم روح سینمای فارسی در قالب ظاهری غیرمبتدل تکرار می‌شود. منظورم همیشه نیست؛ اغلب است. به همین دلیل بر سر اجرای نوشته‌های خودم تقریباً بیشتر مواقع با کارگردان به اختلاف می‌رسیدیم؛ من گمان می‌کردم نمایشنامه در تعبیر اجتماعی یا محتوای اخلاقی‌اش برعکس اجرا می‌شود، و بارها مجبور شدم خواهش کنم دست بردارند. دیگر این که به‌نظم جو موجود نمایش راه آسان می‌رفت و من عاقبت فرهنگی یا حتی اجتماعی خوشی در آن نمی‌دیدم. زمانی برای موفقیت نمایش کنایه زدن کافی بود، یا نهانی طبل مخالف زدن. این نمایش‌ها توفیق بلافاصله دارند، ولی اگر فقط به همین اکتفا کرده باشند عمری ندارند، چون خالی از تحلیل و شناخت و بافت محکم و زبان یک نمایش‌اند. برعکس هم درست نیست که هر نمایشی که توفیق بلافاصله ندارد کاری ماندنی است؛ آنجا هم نیروی درونی موضوع و ساخت اثر حکم

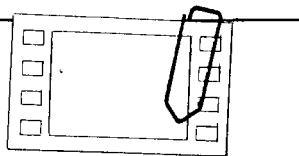
می‌کند. من رویهمرفته هرگز با پیام‌های اجتماعی قالبی که ذهن‌های کم‌تلاش را آسوده می‌کند موافق نبودم، با معنی تراشی در نمایش و کنایه‌گوئی و تمثیل‌های زبانی پیچیده توافق نداشتم، و خیال می‌کردم مشکل اجتماعی مهم‌تر از آنست که با مخالفتی پنهانی یا تمثیلی حل شود، و ما داریم سهم خودمان را در به‌وجود آمدن مشکل ندیده می‌گیریم؛ مثل يك آئین باستانی که مجسمه‌ای بسازیم و همه‌ی گناهان قبیله را به‌طور تمثیلی به او منتقل کنیم و بعد دفنش کنیم و خیال خودمان را راحت کنیم، ولی وقتی به خانه می‌رسیم عملاً همه‌ی مشکلات سرجای خودش است، چون ما که عوض نشده‌ایم. ریشه‌های چنان مشکلی درخواست‌های پنهانی جمعی خود ماست، و اگر بخواهیم علیه آن یکی شویم باید اول علیه قطعیت‌های ذهنی خودمان یکی شویم، وگرنه فقط شکل ظاهری مشکل را عوض کرده‌ایم و این تکرار فاجعه است. برای يك مخالفت قطعی باید ریشه‌های مشکل را در میان خودمان پیدا کنیم، باید آنها را بشناسیم و بیان کنیم؛ باید تحمل روبرو شدن با آنها را پیدا کنیم، و تا با زخمهای خودمان روبرو نشویم امکان درمان قطعی نیست. نمایش از من راه آسان می‌خواست و من ایستادگی کردم و متهم شدم. من حتی چند بار نمایش‌های کوتاهی نوشتم که نشان بدهم نوشتن چنان پیام‌ها چقدر آسان است؛ و بعد دیدم میان خواست محیط نمایش از طرفی و خواست خودم از طرف دیگر تقسیم شده‌ام، و من راه خود را رفتم. این دوگانه شدن وجه عملی هم داشت؛ کسی که نخواهد قدمی تازه بردارد و از نوبه نمایش نگاه کند، یا نخواهد نوشته‌های مرا از درون خودشان بشناسد، در اجرای کارهای من غلط خواهد افتاد و به‌نومیدی خواهد رسید. فضای رایج از من می‌خواست محووم را با «امکانات» تطبیق بدهم، و من می‌خواستم «امکانات» خودش را با حرکت هنر تطبیق بدهد.

زاون: آیا همین دوگانگی که گفتید دلیل این مطلب نیست که بعضی نمایشنامه‌های شما دو متن دارند، و دومی تصحیح شده‌ی اولی است.

بیضائی: چرا، بیشتر وقت‌ها همین است، و بعضی وقت‌ها نه؛ احتمالاً کار در نمایش بعد از چندی کم‌کم کرده بتوانم صحنه‌ی چاپ شده‌ای را که حس می‌کردم نتوانسته‌ام آن‌طور که باید بنویسم دوباره نویسی کنم؛ معنی‌اش اینست که از اول من چنین صحنه‌ای در سر داشته‌ام و تجربه و دانشم هنوز کافی نبوده.

زاون: خیال می‌کنید اگر امکان باشد باز هم بخواهید تئاتر کار کنید؟

بیضائی: حتماً. من همه‌ی این نوشته‌ها را به عشق کارکردنشان نوشته‌ام، نه برای کشوی میزم، و نه فقط برای خواندن، اما ضمناً خیال نمی‌کنم هرگز بخواهم با اجراهای محتاطِ مشروط مصالحه کنم. تأسف اینست که چه در این دهه و چه در دهه‌ی پیش‌تر، نوشته‌های مهم‌ترم به موقع خودش به دلایلی که بعضی‌اش را گفتم اجرا نشد، و نتیجه‌ی تجربی خود را به نویسنده‌اش و به جامعه‌ی تئاتر بازپس نداد، و گرنه شاید الان من، شاید الان ما، چند قدم آن‌طرف‌تر بودیم. سندیاد باید اجرا می‌شد، تدبیر باید اجرا می‌شد، خاطرات باید اجرا می‌شد، و فتحنامه‌ی کلات و غیره و غیره. هیچ بهانه‌ای بعداً توجیه‌کننده‌ی دورانی و تشکیلاتی نخواهد بود که در نهایت فقر نمایشی، امکان اجرای انگشت‌شمار نمایشنامه‌های جدی موجود را فراهم نیاورد. ولی گاهی که نسخه‌ی اصلی تجربه‌ای متوقف می‌شود و نسخه‌بدل‌ها پشت هم امکان داده می‌شوند فکر می‌کنم بله، سیاستی در کار است؛ و این بی‌سیاستی چندان هم کور نیست.



زاون: آنچه که در تمام فیلم‌ها و حتی نمایشنامه‌های شما چشمگیر است اینست که هیچوقت يك کار را در بعدی تکرار نمی‌کنید، و هرکدام يك تجربه جدید است. مثلاً بعد از رگبار فکر می‌کردیم فیلم بعدی شما در همان مایه‌ی واقع‌گرایی است، که شما سفر را ساختید و بعد غریبه و مه را. یا همین اواخر کسی فکر نمی‌کرد بعد از مرگ یزدگرد شما فیلم شاعرانه و ساده‌ای مثل باشوغریبه‌ی کوچک بسازید. این پرسش برای آدم پیش می‌آید که چطور بعد از آن تجربه‌های پیچیده تئاتر، اولین بار با فیلم کودکان شروع کردید؟

بیضائی: اصلاً دست من نبود. به همه‌ی تصادف‌ها، این راه هم باید اضافه کنم که چرا نه؟ مگر من زمانی کودک نبوده‌ام؟ و مگر آن کودک آرزو نداشت روزی فیلمی بسازد؟ من به آن کودک کودکی نکرده چیزی بدهکارم؛ فیلمی شبیه *عمو سییلو*، که او در آن زمان نیازش را داشت، و نداشت تابیند. او گاهی این را به یاد می‌آورد؛ و شاید اگر من می‌توانستم این بدهی را بپردازم دست از سرم برمی‌داشت. گیرم که این همه‌ی دلخواه او یا من نبود؛ ولی آیا هرگز نباید آغاز می‌کردم چون تنها پیشنهاد، ساختن فیلم کودکان بود؟ ببینید، سال چهل و نه من سی و دو سال داشتم، و لااقل ده سال بود که از سر خارج کرده بودم راه به سینما دارم. يك بار که مثلاً با *پهلوان اکبر می‌میرد* نامی یافته بودم بازیگری از تئاتر که به سینما رفته بود مرا برای نوشتن فیلمنامه‌ای به يك تهیه‌کننده‌ی بسیار مهم پیشنهاد کرد؛ و من کاملاً مضطرب در نیم ساعت داستانی در سر گذراندم و برای تهیه‌کننده تعریف کردم. بهت زده نگاهم کرد، و با پایان

داستان برخاست و رفت و هرگز برنگشت. هیچ توافقی وجود نداشت، و من سعی کرده بودم فراموش کنم، و حالا با گذشت سالها خیال می‌کردم برای شروع خیلی دیر است، خصوصاً که تا آن زمان هنوز يك دوربين فيلمبرداري از نزدیک ندیده بودم. چند روزی خود را به گرفتاری زدم بلکه از یادشان بروم. ولی پیشنهادکننده - شیروانلو^۲ - برخلاف من خیلی طبیعی به موضوع نگاه می‌کرد: داستانی داریم که فیلمنامه نیست، و فرصت کمی، می‌خواهی بسازی؟

زاون: هنوز فکر می‌کنید به عنوان تجربه اول فیلم خوبی است؟

بیضائی: اول خیال می‌کردم نه. ولی بعداً که فیلم‌های دیگر کودکان را دیدم مطمئن شدم که چرا، درست است. پخته نیست، ولی درست است. اینها واقعاً کودکند، و فیلم واقعاً موضوعش را دنبال می‌کند، و موضوعش کاملاً روشن است.

زاون: الکن بودن فنی اش را می‌پذیرید؟
بیضائی: کار اول است. بعداً فصاحت چندان بیشتری در این زمینه پیدا نشد.

زاون: در قیاس با قدرتهای امروزی شما مثلاً در فیلم شاید وقتی دیگر و نه معیارهای آن روز.

بیضائی: بله طبیعی است. غیرطبیعی بود اگر برعکس بود. اگر امروز همان فیلم را بسازم مطمئناً بعضی جاهای آن بهتر می‌شود ولی آیا عمیق‌تر یا تلخ‌تر یا سنگین‌تر نمی‌شود؟ من داشتم سعی می‌کردم از موضوع نسبتاً سردی که چندان دوست نداشتم فیلمی گرم و دوست

داشتنی بسازم؛ و فیلم، برای بچه‌ها، همچنان که هنوز می‌بینید، دوست‌داشتنی است.

زاون: آقای بیضائی، من برای *عموسییلو* در سلسله فیلمهای شما نمی‌توانم جایی پیدا کنم. عوامل و عناصر مشترکی در فیلمهای شما از رگبار تا شاید وقتی دیگر وجود دارد که مجموعه آنها سینمای بیضائی را می‌سازد. به نظر من *عموسییلو* متعلق به این سینما نیست. شاید علتش این باشد که طرح اولیه قصه از شما نبوده است، و ظاهراً تغییرات و افزوده‌های شما هم آنقدر پررنگ نیست. مسئله دیگر آن که در *عموسییلو* طنزی هست که تا رگبار ادامه پیدا می‌کند ولی بعد متوقف می‌شود، بعد از رگبار دیگر اثری از طنز در کارهای شما نمی‌بینیم.

بیضائی: برخلاف آنچه می‌گوئید *عموسییلو* کاملاً فیلمی است سرآغازی برای مجموعه‌ای غیرقابل پیش‌بینی. راجع به خوبی و بدی اش حرف نمی‌زنم؛ حتماً ضعف‌هایی دارد؛ ولی در لحن فیلمسازی اش ارتباط روشنی با کارهای بعدی هست؛ از جمله این که فیلمساز تن به خطر می‌دهد و می‌کوشد سرهم بندی نکند، و می‌کوشد دروغ نگوید و احساساتی بازی بیهوده درنیآورد و مهم‌تر این که تکلیف آدمها از لحاظ شخصیتی روشن باشد و جغرافیای فضا و زمان و مکان روی پرده کاملاً مشخص باشد و غیره. متأسفانه شما طرح دو سه صفحه‌ای اولیه‌ی آن را ندیده‌اید تا متوجه شوید *عموسییلو*ی روی پرده چقدر زیاد از آن من است؛ امیدوارم خلاصه‌ی اولیه‌ی فیلم جایی در بایگانی‌های کانون موجود باشد و بشود به آن دست پیدا کرد. وقتی من آنرا می‌خواندم فیلمی تلخ و سرد و غم‌انگیز را دیدم که در جهانی کسل و تیره و افسرده می‌گذرد و اشاره‌ی کنایه‌ای داستان بیشتر به این فضای

تمثیلی بود. از این لحاظ مرا یاد طرح فیلم کوتاهی می انداخت که خودم در سالهای چهل و یک یا چهل و دو در مجله‌ی آرش چاپ کرده بودم.

زاون: گویا نماهائی از آن را هم کشیده بودید که همراه طرح چاپ شده بود؟

بیضائی: بله، موضوع درباره‌ی کودکی بوده که باخواسته‌هایش بسیار فاصله داشت؛ منظورم بیشتر فضای مرگبار آنست. *عموسییلو* نه تا آن حد، ولی تا اندازه‌ای مرا یاد فضای اندوهبار آن طرح می انداخت؛ و خب، موقع نوشتن فیلمنامه من فضا را بکلی عوض کردم، و درحالی که مفاهیم از *تک رنگ* بودن اولیه خارج می شد، زنده‌تر هم می شد. گرچه نمی دانستم کانون این شکل جدید را می خواهد یا نه؟ خوشبختانه فرصت بررسی نشده بود که فیلمبرداری راه افتاد. نکته‌ای همینجا بگویم؛ ساختن *عموسییلو* تا حدی مثل امتحان رانندگی بود؛ شما را می‌بزنند در تنگنای تنگی و می‌گویند خب اگر بلدید سواری را جا بدهید. من سواری را جا دادم؛ در وقت بسیار کمی، و در شرایطی که امکانات فنی بهتر، در دست گروههای فیلمسازی دیگر بود.

زاون: یادتان باشد که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آن وقتها امکانی بود برای خیلی‌ها که اولین فیلمشان را بسازند. فرصت خیلی خوبی هم بود.

بیضائی: البته، ولی نگرش خاص روشنفکری کانون را چه می‌گوئید؟ آنها با سپردن چنان داستانی به من منتظر *یک* فیلم متعهد و مسئول بودند. من فیلم مسئولی ساخته بودم منتهی نسبت به کودکان و نه آنها که جمع شده بودند حرفهای خودشان را بزنند. طنزی که من به

آن رو کردم در قبال سلیقه‌ای بود که اصلاً بر فضای روشنفکری سایه داشت از جمله فیلم‌ها و کتابهای کودکان. سینمای بیرون مبتدل و بی فکر و این طرف تلخ و عبوس. اگر کودک را باید از ابتدال دور کرد، نباید هم در دام آن جهان فاجعه‌ای پرکنایه‌ای انداخت که با خمیازه آرزوهای همان ابتدال را بکند. داستانی که به من دادند سالم بود ولی جدی و من گفتم مگر بچه‌های تماشاگر فیلم چه گناهی کرده‌اند؛ بی شک آنها مسئول شکست‌های اجتماعی پیش از تولد خودشان نبودند. من سعی ام را کردم، هر چند می دانم که بعضی جاها طنز آن طور که می بایست ننشسته و یا اصلاً درنیامده است.

زاون: در طنز *عموسییلو* ایرادی نمی بینم. ولی طنز را فقط در دو فیلم شما می بینم، درحالی که رفتار روزمره‌تان دمی بی طنز نیست، و در دو تجربه اول هم موفق بوده‌اید، چرا ادامه پیدا نمی کند؟

بیضائی: احتمالاً نتیجه‌ی تجربه‌ی همین دو فیلم باشد. شما آنها را از این لحاظ موفق می دانید، ولی من خودم می دانم که در *عموسییلو* و *رگبار* تا چه حد خیلی از طنزها به اصطلاح درنیامده. بازیگر ایرانی بدون این که مقصر باشد یا به راه مضحکه و دلچکی می افتد یا به راه بازی جدی، و مرحله‌ی مهم این وسط، یعنی آنچه من بدان می کشیدم - روح طنز - را در فرهنگ زندگی اش ندیده و در فرهنگ بازیگری اش نیاموخته است. در *عموسییلو* بیشتر وقت من به کار بر آن گذشت که از زیاده‌روی‌های شادروان صادق بهرامی جلوگیری کنم. و وقتی راهش در مبالغه بسته می شد از آن طرف می افتاد و خشک و جدی می شد، و آنوقت بیشتر از قبل دچار مشکل بودیم. گفتگو به هیچ نتیجه‌ای نرسید، چون او به حکم سوابق نمایش و فیلم که داشت هیچ راه دیگری نمی شناخت، و حرکات و بیان گفتاری اش از مبالغه‌های دور

از چشم سالها کار رادیوئی اش می آمد. برای یکی دو بار می شود ترفند زد و نتیجه ای به دست آورد، ولی برای فیلمی که در آن روح لحظه به لحظه ی زندگی جاریست بازیگری باید خودبه خود در چنین زمینه ای بجوشد و بشکوفد، و نمی شود دم به دم قطع کرد و به ترفندهایی برای جبران نقص ها اندیشید. شاید نتیجه ای که الان روی پرده است برای تماشاگر و بازیگرش رضایتبخش باشد، ولی برای من - دور از آنست که می خواستم. برعکس مرحوم بهرامی که پر از سوابق نمایشی یا سینمایی بود، بچه های فیلم مطلقاً خالی از هر تجربه و تصور بازیگری بودند و خیال می کردند آمده اند اردوی ورزشی، وقتی کاری غیر از دنبال توپ دیدن پیش می آمد که می فهمیدند بازیگری در فیلم است خشک و شق ورق می ایستادند و همه ی زندگیشان زائل می شد و حتی خنده ی عادی یادشان می رفت؛ خصوصاً که خودشان را زیر نگاه و متلک بقیه ی بچه ها می دیدند. اینجاست که نبود سنت زنده و پابرجای بازیگری محسوس است. مگر تجربه های ما در شوخ طبعی چه هستند؟ مسخرگی های بی شکل، و شوخی های جنسی که عامه را قلقلک می دهد توشه ی فیلم فارسی بود و به ما ربطی نداشت، از طرفی لطیفه های اجتماعی هم فقط در اجتماع كوچك موفق است، انتقادی است در قالب شوخی میان چند تن که با هم موافقت و درباره ی چیزی است که همه زمینه اش را می دانند. وقتی بزرگ شود بر پرده بی جا می افتد؛ چون تماشاگران همه یکدست و دارای تجربه های مشترك نیستند که بدانند متلک به کجا می خورد. اینها هیچکدام سنت بازیگری نمی سازد. از طرفی خیلی بازیگران هستند که طنز و مضحکه را مغایر وقار اجتماعی خود می دانند و از نگرانی قضاوت های اخلاقی جامعه و تهمت سبکسری، از درون در برابر آن دفاع دارند، حتی اگر بازی آنرا بپذیرند. به هر حال می بینید که در هر دو فیلم، طنزهایی که

از موقعیت و یا تدوین می آید به نتیجه می رسد و طنزهایی که متکی بر کار بازیگر در شخصیت سازی است کمتر راضی می کند. مطلقاً نمی گویم ناممکن است؛ باید آزادی و تداوم کار به پیدایش این سنت کمک کند، وگرنه استعدادش در خیلی ها هست، به هر حال من نمی خواستم فیلم های بعدی ام را صرف این تجربه کنم، با اینهمه در هر فیلم صحنه ای طنز آلود - بیشتر براساس موقعیت - هست که اغلب هم دوپهلوست: در سفر صحنه ی روشن کردن شمع، در غریبه و مه رقص آئینی انتخاب همسر، در کلاغ صحنه ی تکی گویی مدیر کارگاه فنی، در مرگ یزدگرد چندباری نبرد لفظی، در باشو لا اقل صحنه ی شستن باشو، و در شاید وقتی دیگر گفتگوی مرد مرکز تلفن.

زاون: اما تنها عمو سییلوست که به نظر می رسد در چهارچوب طنز شکل گرفته.

بیضائی: عکس العمل جدی بودن داستان اولیه است، و ضرورت این که تماشاگران قرار بود بچه ها باشند.

زاون: گاهی گویا می خواسته اید نقاشی متحرک بسازید.

بیضائی: بله، شاید در غیاب سنت طنز بومی حواسم ناچار به سینمای مضحک قلمی یا نقاشی متحرک بود. ممکن است؛ چون سنت مضحکه های صامت را هم که خواستم امتحان کنم نتیجه اش بدجوری زمخت درآمد. مرحوم بهرامی هم به سنت فرهنگ ایران در آن سن و سال دیگر موجودی «بسته» بود، عجله داشت، و در وضعی نبود که بخواهد راه خاصی را جستجو کند.

زاون: مبنای فیلم نامه نویسی فیلم فارسی يك نوع مطلق نگرى در

برخورد با آدمهاست؛ سیاه و سفید دیدن آدمها و این که يك دسته در سراسر فیلم خوبند و يك دسته مطلقاً بد؛ و این حتی در بعضی از کارهای روشنفکرانه هم بود. ولی عمو سییلو، و در سطحی بالاتر رگبار این گونه نبودند. و این یکی از نکات ارزنده‌ای است که برای اولین بار در سینمای ایران با این دو فیلم شما می‌دیدیم.

بیضائی: امیدوارم، ولی طوری می‌گوئید انگار در این دو فیلم است و در بعدی‌ها نیست. نه، این يك اصل است، و من به بد و خوب مطلق اعتقاد ندارم؛ مگر از ترسیم آنها وجه نمایشی خاصی در نظر باشد. در هنر واقع‌گرا، یا هنری که با تحلیل و شناخت سر و کار دارد نمی‌شود مردم را به این سادگی طبقه‌بندی کرد. ضمناً نمی‌شود گفت اولین بار در فیلم‌های من این اتفاق افتاده. باید يك بار دیگر فیلم‌های قبلی سینمای ایران را از نظر گذراند، خیلی از فیلم‌های روشنفکرانه می‌کوشند از این مطلق‌گرایی پرهیز کنند؛ قدیمی‌ترینش حاجی‌آقا آکسور سینما تا برسد به امروز، حالا چقدر موفق می‌شوند به جای «نمونه»‌های خوب و بد «شخصیت» بسازند، برخی موفق‌ترند و برخی کمتر موفق هستند و برخی اصلاً نه. شاید بشود گفت شخصیت‌های کارهای من، با همه‌ی ضعف‌ها و مشکلاتشان، دوست‌داشتنی‌ترند، و بدی در آنها هرگز ذاتی نیست. اما مطلق خوب و بد، وقتی نه از روی ناتوانی سازنده، بلکه به عنوان ساده شده‌ی نوعی، برای بیان هنری به کار می‌روند به همان اندازه امتیاز دارند. بدها و خوب‌های چاپلین را به یاد بیاورید که هر دو خنده‌آورند، و بد و خوب‌های پودوفکین، فریتزلانگ، اشتروهایم، یا هر استاد دیگر فیلم‌های صامت را، که هدفشان جز شدت بخشیدن به تصویر و صحنه، نوعی از کمال‌گرایی در بیان است.

زاون: به نظر من شخصیت *عموسییلو* می تواند یکی از آدمهای مهمانی مادر فیلم *کلاغ* باشد. شاید از این طریق این فیلم به بقیه فیلم های شما می پیوندد.

بیضائی: اگر بخت کمی سازگارتر بود، *عموسییلو* می توانست یکی از آن بدجنس های دوست داشتنی چاپلین باشد. فیلم فعلی درباره ی پیری آینده ی کودکان است و کودکی گذشته ی پیران. بنابراین شاید تقابل دیروز و امروز، یا امروز و فردای شخص است با خودش. پس می توانست پر از سرزندگی و نیرو و منطق کودکی باشد. من فکر کردم کودک درونی این پیرمرد هنوز زنده است، و شرایط زندگی که ما را پیر می کند مانع شیطنت های این کودک درون است، و فقط کافیت من این کودک درون را در بازیگرش پیدا کنم. از طرفی بچه ها طبیعت خودشان را دنبال کنند، و شور و شوق و عدم مسئولیت کودکی از هر منطق و قانونی آزاد است. گرچه در عمل کار به این سادگی نبود، آقای بهرامی مبالغه می کرد ولی نه به نفع طنز، و بچه ها اعتراض می کردند که من فوتبالم بهتر است چرا گل بخورم؟ یا زورم بیشتر است چرا پشتم به خاک برسد؟ برغم مشکلاتی که حتی به ذهنم نمی گذشت، خیلی دور نیستم؛ بچه های فیلم *عموسییلو* عملاً شیطنت می کنند، شلوغ می کنند، و توطئه های معصومانه می کنند، هیچکدام بدجنس نیستند، همه به ضرورت طبع خود عمل می کنند. در *عموسییلو* يك داستان دوم هم هست که در آن زمان کسی ندید و با گذشت زمان در آن پیدا شد؛ یعنی داستان حدود آزادی جمع و آزادی فرد، یا اگر پیش تر برویم رابطه ی جمع با قدرت، که به صورت *عموسییلو* در پنجره- بالا و بچه های بی حفاظ در پائین نشان داده شده، و همخوانی بچه ها؛ و این که چگونه کنش های جمعی می تواند خود را بر قدرت تحمیل کند. که من اخیراً نمونه ی تازه ساخته ای از همین را در فیلم دیگری دیدم که

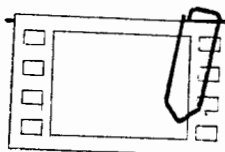
خیلی هم به عنوان اثر اجتماعی تحسین شد.

زاون: این مفهوم اخیراً کشف شده یا در فیلم وجود داشت؟
بیضائی: ببینید، ممکن است فیلم پرمعنائی بسازید که بعدها با گذشت زمان معنایش را یا تازگی معنایش را از دست بدهد، و یا ممکن است فیلم ساده‌ای بسازید که با گذشت زمان معانی تازه‌ای در آن پیدا شود. خیلی از فیلم‌ها زنده مانده‌اند و باقی هستند به یمن این که با گذشت زمان نه فقط معنی‌شان فرسوده نشده که با معناهای دیگر تازه شده‌اند، یا درواقع ضرورت زمان معانی خودش را به آنها داده است.

زاون: این خیلی روشن است؛ فیلمهای ماندگار تاریخ سینما همین خصیصه را داشته‌اند.

بیضائی: خب، من قسم نمی‌خورم که این مطلب از ذهنم نگذشته بود، ولی هرگز نخواستہ بودم با عمده کردن آن فیلم کودکان را تبدیل به فیلم روشنفکران کنم. من گفتم اگر کودکانی که هیچ شادی ندارند چند باری در این فیلم بخندند بهتر است تا ما پر از بارهای فکری در مورد مسائلی کنیمشان که خودمان به عنوان روشنفکر در حل آنها وامانده‌ایم. معنی ندارد که ما در زندگی روزمره می‌خندیم ولی وقتی می‌خواهیم اثری هنری خلق کنیم سگرمه‌هایمان را درهم بکشیم. این اخم دروغین برای فریب خود و دیگران رسم زمانه است، و نتیجه‌ی فرهنگی که در آن گفته‌اند: خنده از بی‌خردی خیزد. و همین قرارداد است که در سینمای فارسی اش بدجنس‌ها می‌خندند و خوش‌جنس‌ها اخم می‌کنند. اینها قراردادهای اجتماعی غلط است و من قراردادهای بی‌اساس را نمی‌پذیریم. نکته‌ای که باز در فیلمهای بعدی برمی‌گردد، مسئله‌ی اساسی «زمان» است - موضوع محوری فیلم کلاغ و فیلم‌های

دیگر؛ آنچه می‌گذرد و با گذشت خود معانی و روابط را تغییر می‌دهد. و مسئله‌ی دیگر مشترک با بعدیها بررسی امکان گفتگو است. آیا امکان گفتگو در سنت فرهنگ ایران قطع شده است؟ در عمده سییلو سرانجام پس از جذب و ردّ اولیه، سرانجام امکان گفتگو میان ضدین و رسیدن به شکل وسطی از درک و توافق وجود دارد. کودک تا بزرگ نشود متوجه نخواهد شد. بهتر؛ حالا کودک پای می‌کوبد و می‌خندد و تالار کودکی‌اش را از سر می‌گیرد؛ این معانی را ولی وقتی کمی بزرگتر شود اندک اندک در خواهد یافت.



زاون: در تمام فیلمهای شما از عمو سییلو تا شاید وقتی دیگر کودک حضور دارد: حضوری لازم. کودک است که خطر را حس می‌کند، هشدار می‌دهد، حامل پیامی است، یا محرک است حتی اگر حضور عینی نداشته باشد مثل کلاغ و شاید وقتی دیگر.

بیضائی: بچه‌ها کم و بیش تجسم دیروز ما هستند؛ و ما کم و بیش تجسم فردای آنهایم. بحث درباره‌ی بچه‌ها بحث درباره‌ی خود ماست. از طرفی وقتی از بچه‌ها صحبت می‌کنیم یعنی در واقع درباره‌ی زنان هم صحبت می‌کنیم. نیمی از بچه‌ها دخترند، گرچه هر طرح فیلمی درباره‌ی دختر بچه‌ای بدهی، پیشنهادگیرندگان تا بناگوش سرخ می‌شوند و نور واژه‌ی زیبای «نه» از چهره‌شان می‌تابد. دردناک است که بچه‌ها، آینده‌ی خود را در آینده‌ی ما ببینند و به آن راضی باشند، هر چند همه‌ی فرهنگ موجود آنان را برای چنین رضایتی آموزش می‌دهد. سینمای ایران سینمای مرد بود؛ قلدری و قلچماقی - چه به صورت نیکش یا بدش. به نظر من این به سینما محدود نمی‌شود و نتیجه‌ی کل فرهنگ است، و در منتقد فیلم روشنفکر و مصلح

اجتماعی سیاست باز هم هست. منتقد روشنفکری که در انتقاد به کار من زن را می گوید ضعیفه از همین جا می آید، و آن دیگری که می نویسد بار دیگر بیضائی فیلمی ساخته که قهرمان اصلی آن زن است، معلوم است باری بر دل دارد؛ اگر قهرمان مرد بود آن قدر برایش طبیعی بود که حتماً نمی نوشت بار دیگر بیضائی فیلمی ساخته که قهرمان اصلی آن مرد است. و البته این در کشوری که در آن بزرگها به جای بچه ها تصمیم می گیرند، مردان به جای زنان، اهل دولت به جای مردم واقعی، و روشنفکران به جای مردم خیالی، و همه دست در دست هم برای فیلمساز تصمیم می گیرند هنوز بزرگترین فاجعه نیست. در تاریخ مردان حکومت جهان را دارند، ولی بیش از خودشان عواقبش را زنان و کودکان تحمل کرده اند. وقتی ما کودک بودیم - من و خواهرم - نه این تاریخ را ساخته بودیم و نه آنرا خواسته بودیم، چرا باید وحشت زده ای آن می بودیم؟ و چرا وقتی خود مردی و زنی شدیم باید قربانی نابسامانی آن باشیم؟ نه فقط کودک و زن، مردان بسیاری هم قربانی مردمحوری تاریخی جهانی هستند؛ آنها هم موضوع من اند. یادتان باشد که در غریبه و مه، غریبه ای سوم بچه ای چلاق است و غریبه ای دوم رعنا، که هر دو بنابر واژه نامه ها اهل اند نه غریبه؛ - جامعه با هر کس که جزئی تفاوتی با خواسته های اعلام شده یا نشده اش دارد، مثل غریبه رفتار می کند؛ اگر بکلی نابودش نکند. در برابر قبول بی برو برگرد این جهان غلط، بچه ها نفرتی را می سازند که وقتی بزرگ شدند از آنها شهیدان یا مستبدان تازه ای می سازد. اما زنان دفاع درونی را در خود پرورده اند، و تدبیر پنهان آنها تعادلی به خشونت جهان داده؛ هر چند کم. به هر حال در نظر من، هیچ سرکشی در کودک و زن نیست که علتش اعتراض به استبداد قوانین جامعه ای مردسالاری نباشد؛ نظمی در هزاران سال چنان برآورده که به نظر می رسد در هر کوششی برای نفوذ

به آن سر به سنگ می خورد؛ مگر که ناهماهنگی ذرات درونی خودش سبب شود که ترك بردارد. بی خود به اینجا کشید؛ برگردیم به فیلم. در برابر حرفهای بزرگ من کوشیده‌ام حرفهای كوچك بزنم، و نمی دانم در این جهان لاف و گزاف، چرا کسی باور نمی کند حرف من همان قدر كوچك است. جمع بچه‌های ول شده‌ی *عموسییلو* جای بازی ندارند و از زباله‌دانی زمین بازی می سازند. جمع بچه‌های رگبار افکار عمومی بزرگترها را با رفتار و شیطنت خود شکل یا جهت می دهند. بچه‌های سفر یکی به دنبال کار است و یکی به دنبال پدر و مادری، و در واقع هر دو پی یافتن امنیت و آینده‌ای. بچه‌ی چلاق غریبه و مه که فقط سقفی بالای سر می خواهد همیشه از دریا منتظر نجات‌دهنده‌ای است و به جای آن هر بار خطری می آید. جمع بچه‌های کر و لال کلاغ خانم معلمشان را کم و بیش با عشق و عاطفه تسخیر کرده‌اند به طوری که او فکر می کند در درون خود بچه‌ی کر و لالی را پرورش می دهد. بچه‌های تارا تنها چیزبست که او نمی تواند در برابر عشق بپردازد. در مرگ یزدگرد پسری که نمی بینیم بی آن که واقعاً هنوز بزرگ شده باشد به جنگ برده و کشته شده است، و دختر بزرگ شده‌ای که می بینیم پیش چشم پدر و مادرش مورد تجاوز قرار می گیرد. در باشو، شاید كودك سایه و خانه‌ای را که جائی از دست داده جای دیگری به دست می آورد. در شاید وقتی دیگر بچه‌ای که در راه است، با آمدنش مادر نگران امنیت و آینده‌اش را دچار سرگشتگی در مورد كودکی خودش کرده خُب همین- می بینید که كودك غایب اشاره‌ای است به نیروی باروری زن، و كودك‌های حاضر بر پرده، هر کدام دلایل حضور خودشان را با خودشان دارند. داستان *عموسییلو* داستان تعطیلات بچه‌هاست که برایشان مطلقاً فکری نشده؛ شور و حرکت آنها، مرد جدی ساکن بدین خشن را نرم می کند و به شور و حرکت درمی آورد. رگبار ولی فصل مدرسه‌ی آنهاست؛

مدرسه را چه کسی می گرداند. ظاهراً معلمان، اما معلمان را بچه‌ها. سفر داستان دو کودک بی خانمان است، همان طور که غریبه و مه داستان پسری بی کس؛ آنها سرانجام در باشو خانواده‌ای خواهند یافت. اما ول شدگی به عنوان منشاء همه‌ی ترس‌های آنها در شاید وقتی دیگر موضوع ماست. کلاغ هم باز فصل مدرسه‌ی بچه‌هاست که ولی کر و لال اند؛ جای ارتباط گمشده‌ی کلام را زبان عاطفه می گیرد، زبانی که فیلم باشو، غریبه‌ی کوچک به عنوان زبان همه پیشنهاد می کند. اما اگر پسر آسیابان تنگدست مرگ یزدگرد زنده می ماند در کنار خواهر چه سرنوشت بهتری از پدر و مادر داشتند؟ و آیا پدر و مادر آینه‌ی فردای آنها نیستند؟

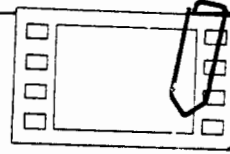
زاون: در کلاغ آسیه نگران است که مبادا بچه‌اش کر و لال به دنیا بیاید، و در شاید وقتی دیگر کیان به پیش آمدن حرف بچه‌ای که در راه دارد فریاد می کند چرا سگها را جمع نمی کنند. آیا همه‌ی اینها از اینجا نمی آید که شما نگران آیندگان هستید؟

بیضائی: خب، جوابش چیست؟ شاید، بله، چه بگویم. خیلی بزرگ است که بگویم نگران آیندگان هستم. آنها راه خودشان را پیدا می کنند. ولی راههایی که در زمان ما پیش پایشان گذاشته می شود آنها را تا مدت‌ها در خودش گم خواهد کرد. راههایی نکوبیده و سنگلاخ و در پایان بیشتر بیراهه. مشتی سوء تفاهم به جای دانش، مشتی باید و نباید به جای اندیشه و بینش. و آنها اگر عین ما نشوند، بیمار تناقض گفتار و کردار ما، در پیچ و خم‌های من درآوردی ما گم می شوند و تا راه را بیابند عمر را باخته‌اند. ما هم باخته‌ایم. در شاید وقتی دیگر، روی تصاویر مادری که می کوشد و نمی تواند فرزندش را از خط کشی وسط خیابان بگذراند آقای مدبر تفسیری می خواند که حذف شده. عین

جمله این بود: «كودك در كلاف سردرگمی گرفتار است که پیش از تولد او ساخته شده، و زن - یا مادر- برای كودك خود فقط حق عبور می خواهد». بله، گذشتگان مسئول درماندگی ما هستند، و ما اگر نتوانیم راه را باز کنیم و هوا را پاك، مسئول درماندگی و خفقان آیندگانیم.

زاون: من خیال می کنم این عاطفه در شما آن قدر وسعت می گیرد که به صورت نگرانی در قالب دلسوزترین نزدیکان، برای قهرمانان درمانده تان در می آید. در فیلم نامه‌ی حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادیس پدربزرگ نگرانی و محبتش برای لیلا را بعد از مرگ هم دارد. در چریکه‌ی تارا، پدربزرگ بعد از مرگ گاه‌گاه می آید با تارا حرف می زند. در باشو غریبه‌ی كوچك، مادر باشو بعد از مرگ نگران آینده‌ی اوست، و او را دنبال می کند.

بیضائی: اینها جنبه‌های خویند؛ اما سوی آزارنده‌ی گذشته هم این‌ها که گفتید را رها نمی کند. در لیلا، گذشته‌ی خانه به صورت سایه‌ی اعظم و مشتریانش دست از سر او بر نمی دارد، در تارا مرد تاریخی به شکلی، و خانواده‌ی شوهر به شکل دیگر، گرد او می چرخند، در باشو صدای هواپیما در گوش اوست. اما نکته‌ای که می شود گفت درباره‌ی تغییراتی است که وجود بچه‌ها به محیط می دهد. ورود باشو بر همه‌ی محیط و نیز روند زندگی نابی جان تأثیر دارد. و این همان چیز است که در عمو سییلو و رگبار، شاید حتی گاه شکل تمثیلی از رابطه‌ی قدرت و جمع را به خود می گیرد. بچه‌ها به عنوان در کف دارندگان آینده، تعیین کننده و برنده هستند. آنها آرام آرام شکل قدرت را تغییر می دهند.



زاون: چه شد که فیلم رگبار را ساختید؟
بیضائی: از روی سادگی! من در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان پی کارهای چاپی نوشته‌ای به نام حقیقت و مرد دانا بودم که توسط احما، رضا احمدی بارید طاهری را شناختم که آمده بود آنجا طرحی را برای کودکان بسازد ولی بیشتر خوش داشت فیلمبرداری کند. بعد از عمو سیبیلو تمایلی به طنز و شوخی پیدا شده بود، و طاهری میل داشت من روی فیلمنامه کار یا همکاری کنم. فکر مال خودش نبود. اگر اشتباه نکنم ظاهراً مال دوست کم‌پیدای نمایشنامه‌نویس من کوروس سلحشور بود. فکر این که به فراش مدرسه‌ای بچه‌ای شیرخواره را سپرده‌اند و بعد برای پس‌گرفتنش نیامده‌اند و بچه روی دستش مانده. شاگردهای دبستان سعی می‌کنند کم‌کیش کنند، مثلاً یکی یکی از درس در می‌روند برای نگهداری بچه که فراش بتواند به کارهای مدرسه برسد. تا بالاخره به فکر می‌افتند که برای فراش زنی بگیرند و شروع می‌کنند در محله برایش به دنبال زن گشتن؛ بقیه‌ی طرح معلوم نبود، و این که تا چه حد ظرفیت دارد به تکرار نکشد هم مسئله بود. به هر حال کانون به عنوان تنها امکان ساختن فیلم کوتاه موافقتی نشان نداد، و ساختن آن در سینمای بیرون به عنوان فیلم بلند هم آن روزها بختی نداشت که مثلاً به عنوان یک تعاونی یا چیزی نظیر آن بشود خطر کرد. فکر ساختن کاری بلند به شیوه‌ی تعاونی ما را به طرحهای دیگری کشاند. عیار تنها عملی نبود، و همینطوری حرف از نمایشنامه‌ای شد که سالها پیش نوشته بودم به اسم رگبار، درباره‌ی معلم مدرسه‌ای بود و عشقی

نافرجام. من هنگام تعریف این نمایشنامه عملاً از آن فیلمنامه‌ای ساختم چنان‌که طاهری خیال کرد فیلمنامه نوشته شده، و حاضر شد هر دو امکاناتمان را در میان بگذاریم. آشنائی من با گروهی از بازیگران نمایش کمک بزرگی بود، او هم سوابقی در تولید فیلم داشت؛ اما درگیر شدن من در کار تهیه و راه‌اندازی چنان گرفتارم کرد که وقتی سرانجام فیلمبرداری شروع شد هنوز يك سوم آخر فیلمنامه روی کاغذ نیامده بود گرچه من آن را سطر به سطر در ذهن داشتم. همچنان‌که مطلقاً فرصت نوشتن تقطیع فنی هم به دست نیامد، اما دقیق آن تصویر به تصویر در سر من بود. بعدها هم بارها برای جمع‌آوری سرمایه‌ای که در اصل وجود نداشت فیلم به تعطیل کشید، یا به خاطر درگیری طاهری در تهیه‌ی فیلم‌های دیگر؛ و من مجبور شدم با دوندگی‌های کشنده و کمک خواستن از این و آن فیلم را به آخر برسانم.

زاون: تا قبل از رگبار، چه در فیلم‌های روشنفکرانه و چه در فیلم‌های رایج سینمای ایران، همیشه یکی هست که شخصیت اصلی و قهرمان اول فیلم است، ولی برای اولین بار در سینمای ایران در رگبار تمام شخصیت‌ها می‌توانند شخصیت اول فیلم باشند و هیچ‌کدام از آدم‌های فیلم وزنی بیش از بقیه ندارند. مسئله‌ی دوم اینست که شکل ساده‌ی فیلم انگار آن حجم عظیم مسائل مطرح شده در فیلم را برنمی‌تابد، و به نظر من هر کدام از ماجراها و مسائل این فیلم می‌تواند خودش مبنای ساختن فیلمی بشود.

بیضائی: در مورد اول خوشحالم اگر اینطور باشد که می‌گوئید. ولی ضمناً نه، فیلم‌های دیگری هم هستند پیش از رگبار که دارای تعدد قهرمان‌اند. خشت و آینه یا شب قوزی مثلاً، حتی چنین تمایلی در گاو یا آرامش در حضور دیگران هست و نیز هالو. مشکل گاهگاهی این

فیلم‌ها شاید اینست که مردمان فرعی آن‌طور که باید زندگی شخصی ندارند، و یا انگیزه‌هایشان گم است، یا نشناخته‌رها می‌شوند. بنابراین بی‌آن‌که معنی تمثیلی داشته باشند گاهی غیر مؤثر، فراموش‌شدنی یا باورنکردنی‌اند. من نگران این مشکل بودم و راهی رفتم که مورد دوم گفته‌ی شما نتیجه‌ی آنست. ببینید، رگبار داستان يك محله است. به نظر من شبکه‌ای از مردم با داستانهای زندگی مختلفی که دارند درهم تنیده می‌شوند و ما ضمن يك داستان اصلی ستون فقراتی، از کنار داستانهای فرعی هر يك آنها دمی می‌گذریم بی‌آن‌که بایستیم. خوشبختانه هر کدام ما در زندگی مان يك تکه خاتم‌کاری دیده‌ایم و می‌دانیم ساختمان خاتم‌کاری کنار هم نهادن جزئی‌های هر يك کامل، برای رسیدن به يك وحدت و كلّ بصری است. برای تعریف يك محله اختصاری بیش از این آن‌موقع بلد نبودم. و ضمناً نمی‌خواستم پرداخت بیرونی افراد بدون شناخت درونی‌شان باشد. با شما هم مخالفتی ندارم که می‌گوئید هر کدام از مسائل این فیلم می‌تواند خودش مبنای ساختن فیلمی بشود. خیلی‌ها هستند که دانسته یا ندانسته هر فیلمشان ارجاع به گوشه یا نکته‌ای در فیلم دیگرشان است یا مقدمه است بر کارهای بعدی‌شان. خب رگبار چرا جدا باشد؟

زاون: محله روی پرده خیلی خوب درآمده.

بیضائی: به قیمت از دست رفتن خیلی چیزها. تصور می‌کردم محله‌ای خواهیم داشت و این مردمان را خواهیم گذاشت سر جایشان و فیلم خواهیم گرفت. ولی در مدت جایابی دیدم دیگر هیچ محله‌ای وجود ندارد. تکه‌تکه بعضی جاها چرا، ولی نه يك تکه و یکپارچه؛ زور معمار بساز و بفروش و چرخ سواری وطن‌ساز به ته هر پس‌کوچه هم رسیده. ترکیبی ناهماهنگ و فضائی چنددست. و چنان ازدحام زندگی

روزمره است و هر تکه جا آن قدر مدعی و صاحب و رئیس دارد که امکان عملی کاری مداوم نیست. چه باید می کردیم؟ هر تکه‌ی محله جایی گرفته شد و از سی چهل محله‌ی دور از هم محله‌ای یکدست در فیلم می بینید. چگونه باید این بر پرده معلوم نمی شد؛ همان طور که گذر فصل ها و تغییرهای پس از هر تعطیل؟ در فیلمی که همه‌ی کارش را ذهنی می کنی و نیمی از بار تهیه را هم بر دوش داری، و در دوره‌های ناپدید شدن تهیه کننده همه‌ی بار را؟ چنین پراکندگی بی حسابی زمان فیلمبرداری را کش می آورد و همه را خسته می کند و تو خود در نهایت خستگی مجبوری نگذاری خستگی جمع روی پرده ظاهر شود. در اهورا بیشه [هولیوود] امریکا یا سینما بآباد [چینه چیتا] ایتالیا همه‌ی محله را صحنه سازان بازسازی می کنند و بهش می گویند دکور. بنیادهایی برای تأمین و آموزش سیاهی لشکر حرفه‌ای دارند. من نرفته و ندیده‌ام، آنها که رفته و دیده‌اند می توانند برایتان تعریف کنند. از چیز غریبی حرف می زنند به اسم برنامه ریزی که متعلق به دنیایی است که همه چیزش براساس نظم و پیش بینی است و با سنت بی حرف پیش، و هر چه پیش آید خوش آید سرزمین باستانی ما اصلاً جور نیست. از نعمت هرگز ندیده‌ی دیگری هم صحبت می کنند که حمایت تهیه کننده باشد از فیلمی که در تولید آن کارگردانی جان و اعتبارش را می گذارد. و شاید مبالغه باشد ولی از چیز حیاتی ناشناسی هم می گویند که تمرکز نام دارد و می گویند لازمه‌ی کار خلاقه است. من نداشته‌ام آنها که داشته‌اند یا در خارجه دیده‌اند می گویند. ما اینجا هر چه خواستیم باید در فضائی غیرقابل پیش بینی می گرفتیم، درحالی که نمی دانی فردا کجای شهری و در نتیجه کجای فیلمنامه‌ای، اصلاً ابر است یا آفتاب یا هر دو یا هیچکدام، و اصلاً فیلمبردار خواهی داشت یا نه، و دوربین می آورند یا نه و در آن فیلم هست یا نیست؟ و بازیگران را خبر کرده‌اند

و آن‌هایی آیند یا بی خبر مانده‌اند و یا ترجیح داده‌اند بی خبر بمانند، یا برخی می‌دانند و می‌آیند و برخی می‌دانند و نمی‌آیند و برخی نمی‌دانند؛ خودت را با چی باید تنظیم کنی؟ می‌روی به محل و نمی‌دانی چی در انتظار شماست؛ کدام همسایه‌ها یا مغازه‌دارانی می‌ریزند بیرون و جلوی کارت‌ها را می‌گیرند، کدام پاسبانی با لباس متحدالشکل و کدام گردنکشی بدون لباس متحدالشکل چه حق و حسابی می‌خواهد، و با اینهمه آیا از پس گردان محله برمی‌آید؟ کدام رئیس فکری کوچه‌ای، مدرسه‌ای، مسجدی، سینما را از منهیات می‌داند یا نه، و چند هزار بار برای سیل تماشاگران صحنه گلوبدرانی که نخیر فیلم ما آن‌طورها نیست و آرتیسته و دختره ندارد و همه را از خودت نومید کنی، و اگر پس از همه‌جور تلاش این محله نشد راه بیفتی به محله‌ی دیگر و همه چیز از سر نو. بله رگبار داستان محله‌ای بود، اما محله‌ای که گم شده. يك سال بعد از آن [در غریبه و مه] من بی آن که هنوز بدانم به سراغ روستائی رفتم که آن نیز گم شده بود.

زاون: آقای بیضائی با همه آنچه گفتید محله عیب و ایرادی ندارد. گرچه بعضی تماشاگران و بهتر است بگویم منتقدان مشکلاتی با فیلم داشته‌اند؛ برای دسته‌ای از آنها ابهامی در موضوع وجود داشته و دارد. بعضی تأکیدهای فیلم را پرمعنا گرفته‌اند یا شاید دور از روند واقع‌گرایی، و آن را تمثیلی خوانده‌اند.

بیضائی: رگبار يك داستان ساده‌ی عاشقانه است راجع به آدمی. راجع به آمدنش، بودنش، عشق ورزیدنش، و کوشش‌هایش برای تطبیق یافتن یا تغییر دادن محیط، و سرانجام رفتنش. رگبار چیز دیگری نیست.

زاون: رگبار، برخلاف نظر شما صرفاً يك فيلم ساده عاشقانه نیست. مسائل فراوان دیگری هم بر این فيلم سوار است. علت و معلول ماجراها و روابط آدمیان، چیزی است غیر از آنچه به ظاهر پیداست. پس پشت این فيلم عاشقانه گویی يك حماسه پنهان است. بیضائی: بله رگبار حماسه‌ی يك غیرقهرمان است، يك آدمی معمولی؛ و در همان حال يك دریغنامه‌ی جمعی است. دریغنامه از اختراعات من است در برابر طراغودی یا تراژدی. آنچه من می‌سازم دریغنامه‌ی جمعی است. پس به این معنا رگبار يك ضدحماسه است. حماسه‌ی غیرقهرمان فقط می‌تواند ضدحماسه‌های قهرمانی باشد. در حماسه قهرمانان از زمان فراتر می‌روند و در ساخته‌های من زمان همه را می‌بلعد. رگبار مثل هر کار بعدی من، فیلمی است درباره‌ی زمان بازنگشتنی. درحالی که ما داستان را تعریف یا زندگی می‌کنیم زمان بیرحمانه می‌گذرد و ما و همه را پشت سر خود قرار می‌دهد. در پایان رگبار، آغاز آن چه دور است. همینطور در غریبه و مه، کلاغ، چریکه‌ی تارا و بقیه.

زاون: در مقایسه، از چریکه‌ی تارا که یکی از کامل‌ترین فیلم‌های شماست نمی‌شود هیچ لحظه‌ای را حذف کرد، اما در رگبار لحظات فراوانی هست که اگر از فیلم حذف شود یا کوتاه شود لطمه‌ای به فیلم نمی‌خورد و این عیب بزرگ فیلم است.

بیضائی: واقعاً بله، از هر فیلمی می‌شود این یا آن صحنه را حذف کرد، ولی دیگر نمی‌توانیم مطمئن باشیم همانست که بود. ضمناً حالا که با سکوتی ده ساله چریکه‌ی تارا را درسته حذف کرده‌ایم می‌شود این را گفت، اما اگر به نمایش درآمده بود شاید کسانی بودند که نظری خلاف شما داشتند. منطق رگبار در زمان ساختنش از نظر من و در

شرایط من این بود که الآن هست. با حرف شما هم مخالفتی ندارم. شاید گاهی خیال می‌کردم با صحنه‌ای دارم بعد جدیدی به داستان می‌دهم؛ و چون بر اثر شرایطی که گفتم صحنه آن‌طور که باید درنیامده، نه بعدی نو که بیشتر به نظر تکرار همان حرف قبل می‌رسد. حالا می‌دانم غلط است وقتی صحنه‌ای درست درنیامده صحنه‌ای در جبران آن بگیری؛ آن روزها این تجربه را نداشتم. برعکس از بس هر لحظه می‌گویند این موضوع سنگین است و تماشاگر نمی‌فهمد سازنده نگران می‌شود و کوشش خود را برای فهماندن بیشتر از پیش می‌کند. حالا رگبار نماینده‌ی همه‌ی این زیر و بم هاست. ممکن است با حذف دو سه صحنه‌ی درست درنیامده داستان‌گوئی راحت‌تر شود، ولی مسلماً چیزی را در روح کار از دست می‌دهیم و رگبار این که هست نخواهد بود.

زاون: نکته‌ی راجع به تماشاگر را بیشتر باز کنید، منظورم در رابطه با ساخت رگبار است.

بیضائی: همیشه گفته‌ام که تماشاگر خیلی خوب می‌فهمد؛ اما گاهی نگران می‌شدم که نکند من دارم خودم را خوب نمی‌فهمانم. روی دیگرش این که اگر فهم تماشاگر از حدی بالاتر نیست برای اینست که آموزش برتری ندیده و با فیلم‌های سطح بالاتری روبرو نشده؛ این نه تقصیر اوست نه مقدر او نه تقصیر من و نه چهارچوب تعیین‌کننده‌ی شیوه‌ی من. همه باید بکوشیم این سطح را ارتقا بدهیم. نمی‌دانم چرا همه به جای کوشش در این راه با من مبارزه می‌کردند که در این راه می‌کوشیدم؛ تهیه‌کننده و دستگاه دولت و گروه بزرگی از روشنفکران و از جمله منتقدان. در کار نمایش هم جز این نبود. زمانی که هشتمین سفر سندباد را نوشتیم آن قدر اهل نمایش - یعنی روشنفکران - به من

گفتند تماشاگر نمی فهمد که سرانجام لج کردم و يك بار اثر احمقانه‌ای مثل در حضور باد را نوشتم فقط برای این که گفته باشم نوشتن این جور معادله‌های سهل الهضم کار نیم ساعت است و بود و حتماً می دانید که بیشترین اجرای نوشته‌های صحنه‌ای مرا دارد برخلاف هشتمین سفر سندباد که هرگز اجرا نشد و من يك سطر هشتمین سفر سندباد را به يك دوجین در حضور باد نمی دهم. وقتی رگبار شروع می شد - استثناها به کنار - به نظرم معادله‌های معمول فیلم‌های تجاری و فیلم‌های روشنفکرانه یکی بود. اخلاقیات عاداتی ستوده شده در فیلم‌های بز و بکوب، در فیلم‌های روشنفکری لعابی از عقاید سیاسی اجتماعی به خود می گرفتند. نفی که نمی شدند هیچ، نقد هم نمی شدند؛ و این معنایش مردمی بودن بود. به این معنا من نمی خواهم مردمی باشم. بسیاری از این اخلاقیات به نظر من غلط است و ما همه قربانی آنیم، و من اگر آنها را تأیید کنم به این مردم خیانت کرده‌ام. افکار جرگه‌ای همه‌ی سالها که به یاد می آورم هم در راستای همان اخلاقیات بود و شاید به همین دلیل جرگه‌ها بودند که به من وصله چسباندند نه مردم. مردم در بن تندگوئی ظاهری من عشق و دوستی می بینند، و در بن تجلیل ظاهری آنها آنرا نمی یابند. تحسین‌های در بست از مفهوم شکافته نشده‌ی «مردم» را در تمام این سالها از همه جور دسته‌ای شنیده‌ایم. برخورد من اینهمه بی قید و شرط نیست. مردمی مخاطب من هستند که بخواهند قدمی از آنچه هستند پیش‌تر بروند؛ آنها که دانسته یا ندانسته در خدمت حفظ معادله‌های پیشین اند در روبرو شدن با کار من آشفته می شوند. از طرفی مردم دوست ندارند نقد بشوند؛ و به عنوان خریداران همیشگی، اگر تحسین خود یا رؤیاهای خود را ببینند و بشنوند بهتر کف می زنند و بیشتر پول یا رأی می دهند. سیاست‌پیشه‌گان، جرگه‌ها، و فیلمسازان با آنها همگام شدند یا

همگامی نشان دادند تا توانستند اعتمادشان یا پولشان یا رأیشان را بگیرند، و در عوض خود توسط چیزی که می خواستند تغییر دهند تغییر داده شدند.

من از دستمزد، خوشنامی یا فروش گذشتم تا مجبور نشوم با هر چیزی همگام شوم. مردم يك كل تعیین کننده هست ولی یکدست، بی اشتباه یا غیرقابل انتقاد یا تغییرناپذیر نیست. روح لاقیدی و حسن تخریب و اخلاقیات نقد نشده ی گروهی از آنها چیز است که آقای حکمتی معلم فیلم رگبار را به خشم می آورد. او این توده ی دوست داشتنی را سزاوار شرایط بهتری می داند و می کوشد برایشان کاری بکند؛ صحنه ی نمایش بسازد که بر آن رفتار و کردار آدمی برابر چشمش نقد می شود. ولی ساخته ی او حتی پیش از آن که محل را ترك کند ویران شده. برای همین گفتم رگبار يك دروغنامه ی جمعی است. جواب این که بگذر، مردم نمی فهمند، این بود که ما داریم همه ی توانمان را می گذاریم، خب آنها هم بیشتر بکوشند، آنوقت می فهمند. و تازه چیزی را که امسال نمی فهمند سال بعد به راحتی خواهند فهمید و این یعنی حرکت به جلو؛ حرکت فرهنگی. تهیه کنندگان به من گفتند ضد مردمی؛ و تازه چند قدم از خیلی جرگه ها عقب تر بودند که سعی می کردند در تصاویر من عناصر غیرمردمی بیابند. عجیب است که روشنفکری هم به راه تهیه کنندگان می رفت و سرمایه داری و ضد آن همدست می شد. و آری آن این بود که من فیلم هایی می ساختم منطبق بر اصول و معادلات رایج؛ شعار و احساسات و بزن و بکوب یا بدون آن، و تائید اخلاقیات نقد نشده. در آن صورت موفق بودم و عنوان مردمی می گرفتم، ولی بنیاد همه چیز بر دروغ بود. چیزی جلو نرفته بود، حرکت فرهنگی به عکس گشته بود، و همه چیز همان جا بود که هست. من سر جایم ایستادم. حالا زمان گشته؛ خیلی فیلم های مردمی آن دوره بی معنا جلوه

می کنند، خیال می کنم رگبار هنوز انعکاس مردم باشد.

زاون: در مورد صحنه‌هایی که تمثیل شمرده شده چه می گویند؟
فکر نمی کنید بیش از ظرفیت فیلم و فضای آن باشد؟
بیضائی: راستش وقتی فیلم را می ساختم نگران چنین برداشت‌هایی بودم. به علاوه من هم آن احکام نادرست جامعه‌شناسان و عقیده‌پردازان هنری که در تهران دست به دست می گشت را ورق زده‌ام که تکلیف همه‌ی سینمای روشنفکری را تعیین کرده بود و مرا برخورد شورانده بود. در عمل فکرها یا صحنه‌هایی هست که براساس معیارهای قبلی آدمی می داند کم و بیش چگونه قضاوت می شود. اگر وسایل جور باشد با کمی بخت - بالاتر یا پائین تر - لحظه را برده‌ای. ولی لحظاتی در کار بود که معیار قبلی نداشت و این لحظات کم هم نبود. خب به هر حال من از خانواده‌ی شعر می آیم؛ در چهارچوب سینمای ایران آیا می شد از شکل مقدر معمول رد شد؟ آقای حکمتی می رود درحالی که زخمی با خود دارد، مادر می میرد ولی دستهایش هنوز کار می کند، مرد گاریچی که آقای حکمتی را می برد برای همه ناشناس است، و رفتن آقای حکمتی شبیه تشییع جنازه است. امروزه وقتی در اثری این گونه جنبه‌های شاعرانه درمی آید بسیاری به آن آفرین می خوانند. آن روزها حتی روشنفکران شگفت‌زده شدند و سعی کردند برای آنها معنای تمثیلی سیاسی اجتماعی بسازند. نه، اینها هیچیک بیشتر از ظرفیت سینما، ظرفیت واقعیت، و ظرفیت آن محله یا هر محله‌ای نیست. و کسانی که با نامگذاری چهارچوبی غلط را به جمع القا می کنند در نظر اول از سینما تعریفی خشک و بسته می دهند و بعد حتی همه جا نمی توانند خود در چهارچوب نظریات خود محبوس بمانند و مجبور به تجدیدنظر در تعریف‌های خود می شوند. ما می توانیم با

کمی جسارت ظرفیت سینما، ظرفیت واقع‌گرایی، و ظرفیت موضوع‌هایمان را گسترش بدهیم. هیچ دستوری از قبل نیست و هر کس راه خودش را می‌سازد.

زاون: وقتی رگبار در جشنواره جهانی فیلم تهران نمایش داده شد دو نوع عکس‌العمل ایجاد کرد؛ عده‌ای جذب آن شدند و عده‌ای در مقابل آن جبهه گرفتند. از آن موضع‌گیری‌ها که هنوز هم داریم. ولی این واقعیتی است که رگبار هیچگاه کهنه نشده و هیچگاه موقعیت خودش را به عنوان فیلم مطرح از دست نداد، بر این موضوع از اینجهت تأکید کردم که خیلی از فیلم‌ها که آن سالها گل کردند حالا کاملاً فراموش شده‌اند. فکر می‌کنید دلیل کهنه نشدن و با وجود گذشت اینهمه سال هنوز مطرح بودن آن چیست؟

بیضائی: شاید چون عامی در آن داستان خود را می‌بیند و روشنفکر داستان خود را. یا شاید چون داستان عاشقانه است در جایی که جایی برای عشق وجود ندارد. نمی‌دانم، شاید به خاطر دروغنامه‌ی جمعی که به شوخی و خنده آمیخته. یا شاید به خاطر زندگی جوشان درونی محله. نمی‌شود جدا کرد؛ احتمالاً برای آمیزه‌ی همه‌ی اینها. شاید هم چون قهرمان فیلم می‌خواهد بسازد برغم شرایطی که راهش روبه‌ویرانی است. شاید کسانی در آمد و رفت آقای حکمتی، آمد و رفت خود را می‌بینند همان‌طور که محله در آینده‌ی آقای حکمتی خودش را دیده است. شاید در رفتن آقای حکمتی میل رفتن و پیغام عشق و ساختن هست گرچه او بهره‌ای جز يك زخم از اینهمه با خود نمی‌برد.

زاون: اما شما خودتان حکمتی هستید و دارید ادامه می‌دهید.

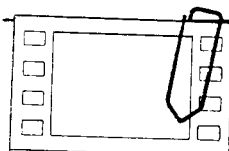
بیضائی: من هم جز زخم چیزی نمی‌برم.

زاون: آیت غریبه و مه هم همینطور. آقای بیضائی رگبار به خوبی با بیننده ارتباط برقرار می کند ولی غریبه و مه نتوانست ارتباطی به آن گستردگی داشته باشد. فکر نمی کنید یکی از دلایل محدودیت های پرده عمومی و مسائل نمایش فیلم باشد؟

بیضائی: نه، نه، این تمام دلیل نیست. نمی شود انتظار داشت همه ی فیلم ها يك جور پذیرفته شود. غریبه و مه فیلم پیچیده تر و متفاوت تری بود. من خیال می کردم متفاوت بودن غریبه و مه امتیاز آنست ولی مشکل آن بود. جامعه هم رنگ خود می خواهد، غریبه و مه هم رنگ هیچ دسته و جرگه ای نبود. جامعه تکلیفش را با چنین کاری نمی داند. غریبه و مه به بعضی دلایل فیلم اساسی تری است؛ با رگبار هنوز می شد به سینمای قبل برگشت ولی با غریبه و مه سینما نمی توانست به ماقبل خودش برگردد. رگبار با سلیقه ی عامه کنار می آمد و از همان برای حرف خودش بهره می برد، اما غریبه و مه خیلی روبرو می ایستاد و هر کنار آمدنی را رد می کرد. تماشاگر رگبار را با معیارهای خودش نزدیک می دید، برای غریبه و مه معیاری نداشت. غریبه و مه خواسته بود به ریشه ها و اعماق برود و در ترس ها و نگرانی های پنهان آدمی که زمینه ی رفتار جمعی است دقیق شود؛ نتیجه این که آنچه عاداتی و پذیرفته شده بود حالا غریب و تلخ می نمود. می توانید به من بگوئید چرا بعضی ها فکر کردند غریبه و مه توهین به ایرانی است، درحالی که همین را برای مبتذل ترین فیلم های تمام سال بر پرده نمی گفتند؟ حتی در جلسه ی پس از اولین نمایش فیلم يك مأمور رسمی امنیتی برخاست و گفت این فیلم ما را به ملل خارجه عقب مانده نشان می دهد؛ و من فقط توانستم بگویم خوبست که در جبرانش سالی چهل فیلم پیشرفته دارید. توفیق رگبار یا سفر برای من فلاکت آورد. دشمنی گروه بزرگی از حرفه ای های فیلم فارسی و پیام دوستان

جرگه ای و تصمیم گیرندگان سازمانهای رسمی و غیره. معنای حرف من این نیست که غریبه و مه بی عیب است، راه کوییده نشده ای بود و طبیعی بود پای آدمی گاهی بلغزد. و در مقایسه با رگبار حتماً به علت خشونت ظاهری اش و بی پرده تر بودنش ممکن است کمتر دوست داشتنی باشد، ولی به نظر من فیلم عمقی تر و اجتماعی تری است که آنچه در آن شاعرانه یا مردم شناسانه است عمداً یا سهواً بد تعبیر شد. غریبه و مه فیلمی بود که جز با کمک مطبوعات و روشنفکران و رسانه های گروهی نمی شد فاصله ی ظاهری اش را با تماشاگر پر کرد. ولی در جو مخالف پنهان و پیدائی که گفتم، فیلم کمک هیچ دسته ای را نگرفت. از همان آغاز که تهیه کننده اش از کمک فرهنگ و هنر نومید شد آنرا نخواست و رها کرد، و ما در فشار و فلاکت و بارها قرض و بارها تعطیل و مجادله فیلم را به پایان رساندیم تا جایی که در حساس ترین مرحله، یعنی ترکیب نهائی صداها، فیلم از دست من خارج شد، و بلافاصله هم مواد آنرا از میان بردند که من به فکر اصلاح صدای آن نیفتم. و بعد در اولین لحظات اولین نمایش فیلم، هنوز در عنوان بندی بسیار ساده ای آن، عده ای به عنوان اعتراض تالار را ترك کردند و به آن تهمت زدند. مطبوعات ناچار با سیاست احتیاط در برابر چیزی مشکوک، آن را آرام دور زدند و گذشتند. درحالی که هر فیلم خوب و بدی بارها و بارها هر روز از تلویزیون آگهی می شد، پس از آن که غریبه و مه يك سال ونیم مسکوت گذاشته شده بود، به بهانه ی دعوای فرهنگ و هنر و تلویزیون ملی در مسئله ی بهای آگهی، حتی يك بار هم برای آن آگهی نشد. آگهی روزنامه ای آن را فرهنگ و هنر به گردن تهیه کننده و تهیه کننده به گردن فرهنگ و هنر انداختند و تا این دعوا بگذرد، فیلم بی خبر، تنها چهار هفته فقط در يك سینما، در فصل امتحانات مدرسه و انتخابات تلف شد. رهگذرانِ اتفاقی فیلم را دیدند، حال آن که سالها بعد هنوز

منتظران آن می‌پرسیدند این غریبه و مه را بالاخره کی نشان می‌دهند؟ هرگز غریبه و مه را نمایش دوم ندادند. حالا که ابر تهمت و مخالفت گذشته قوانین دیگری جلوی نمایش آنرا می‌گیرد.



زاون: به جز مردمشناسی به نظر می‌رسد یکی از دلمشغولیهای شما اساطیر است. مثلاً در انتهای فیلم رگبار که آقای حکمتی در سربالایی کوچه می‌رود مسیح و جلجتا را تداعی می‌کند. بیضائی: موقع گرفتن صحنه این حس به من دست داد، ولی تمهید قبلی نبود. می‌شود گفت خودبه‌خود آمد. به هر حال چیزی از اسطوره‌ی مسیح در آقای حکمتی هست.

زاون: بهره‌گیری از اسطوره‌های گوناگون در فیلم‌های شما مورد نظر من است. آیا این کار می‌تواند خودبه‌خودی باشد؟ بیضائی: گاهی بله و گاهی نه. من مطمئن نیستم هیچکاک و فیلم‌نامه‌نویسش هرگز می‌دانستند که در بدنام دارند دو اسطوره‌ی یونانی را به هم پیوند می‌دهند؛ اسطوره‌ی پیگمالیون^۳ و ساختن گالاته^۴ و عاشق شدن به او را به اسطوره‌ی رفتن ثورفه^۵ به دوزخ برای بازآوردن ثوریدیس. و خیال نمی‌کنم متوجه بودند نسخه‌ی قدیم‌تر این دومی را در میاندورود [بین النهرین] و نیز هر دو را به شکل قصه در ایران داریم، و مطمئناً رفتن گیلگمش^۶ به جهان مردگان برای پس گرفتن انکیدو^۷ یا رفتن ایشتار^۸ به دنیای مرگ برای پس آوردن معشوقش تموز^۹ از آن بسیار قدیم‌تر است. ولی به عکس، حتماً اسطوره‌ی اول در نمایشنامه‌ی پیگمالیون برنارد شاو آنچه از آن به فیلم درآمده یعنی دو فیلم پیگمالیون و بانوی دلخواه من

حتماً از سر آگاهی است. اسطوره‌ها تغییر شکل می‌دهند، نمی‌میرند. برای يك اسطوره‌شناس داستان مسیح اگر حتی همین‌طور باشد که در انجیل‌ها آمده باز ترکیب یا بازسازی چندین اسطوره و آئین پیشین است برای طرح جهان‌بینی دیگری. و جلجتا که به معنای جمجمه است* در آن منطقه چیزی بیش از بالاترین بلندی خاک نیست که ترکیب مادر زمین و پدر آسمان را نشان می‌دهد، و صلیب نشان فرزند یعنی انسان است.

زاون: اساطیر به شکل‌های مختلف در کارهای شما حضور دارد.

بیضائی: خیال می‌کنم در کارهای بسیاری از فیلمسازان. دانسته یا ندانسته. به صورت عنصری اصلی در فرهنگ عمومی مردم که با تغییر زمان تغییر شکل داده، ولی گوهر اصلی آن قابل بازشناسی است حتی اگر به شکلی معاصر درآمده باشد. هر کسی که چیزی از وجود خود می‌دهد بی آن که بهره‌ای ببرد جزئی از يك اسطوره‌ی باستانی مهری را با خود دارد. مسیح از شاخص‌ترین این ایثارکنندگان است. در زیستن کوروساوا، نویسنده‌ی نیمه مست و اتانابه‌ی بیمار را نشان می‌دهد و می‌گوید این مسیح است و سرطانش صلیب او. شاید کمتر کسی میان اسطوره‌های گاوبان‌های هفت تیر بند فیلم‌های غربستانی [وسترن] منتظر اسطوره‌ی باستانی مهری در شکل مسیحی‌اش باشد؛ کاری که جان فورد و فیلمنامه‌نویسش در سه پدرخوانده کرده‌اند؛ جای سه پادشاه مشرقی سه دزد فراری در تولد فرزند می‌رسند، دو تن از این دزدها بزودی می‌میرند چون دو دزدی که همراه تن مسیح مردند، و دزد

●
* چرا که می‌گویند جمجمه‌ی آدم پدر همه‌ی مردمان در آن دفن است.

سوم فرزند را در شب تولد مسیح به آبادی نوئورشلیم می‌رساند و به یمن فرزند نجات می‌یابد، همان‌طور که دزد سوم نجات یافت.

زاون: برای شناخت بهتر فیلم‌های شما باید اسطوره‌ها را شناخت.

بیضائی: خیال می‌کنم برای شناخت بهتر اغلب فیلم‌ها. اما از برکت فرهنگ روشنفکری ما اساطیر و فرهنگ دیگران بیشتر برای ما آشناست تا اساطیر و فرهنگ توده‌ی ما برای خودمان.

زاون: آیا شناخت اسطوره‌ها جنبهٔ کلیدی دارد؟

بیضائی: اسطوره قسمتی از فرهنگ است. سینما هم که نبود انسان فرهنگی معمولاً آنرا می‌دانست یا کنجکاوی می‌کرد، مثل فلسفه و همه‌ی علوم و زمینه‌های فکری زمان خودش. برای سینما بستگی به این دارد که چقدر با سینما مثل فقط یک سرگرمی روبرو می‌شوید یا مثل یک امر فرهنگی. اسطوره‌های آشنای معاصر احتیاجی به جستجو ندارد و همه‌جا در دسترس است. و توصیه می‌کنم برای موفقیت ساده‌ترین کار اینست که به طرف اسطوره‌های آشنا برویم. و باز آنجا هم بستگی دارد که چه فرهنگی داریم و با آن چه می‌کنیم. برای نمونه مادر پودوفگین و اسپارتاکوس و گنج قارون یا سمی هرسه از اسطوره‌ی مظلومیت طبقه‌ی کارگر بهره می‌گیرند که می‌دانند همه‌جا برای آن کف می‌زنند. اولی شاهکار است و دومی کوبریک است و سومی گنج قارون. پس، بله، می‌شود فیلم‌هایی ساخت که اسطوره‌ی آشنا دارند، و می‌شود فیلم‌هایی ساخت که نداشتن اسطوره‌ای ناآشنا مانع درک داستانی ساده برای تماشاگر نشود؛ یعنی فیلم‌هایی که هم در سطح سرگرمی برای عامه موفق‌اند و هم در سطح فرهنگی. و منطقی

است کسی که فرهنگی تر است بیشتر به لایه‌های زیرین اثر برسد. **صندوقچه پاندورای** پابست داستان بسیار ساده‌ی همه‌فهمی است درباره‌ی زنی که اسمش هم پاندورا نیست و صندوقچه‌ای هم ندارد. اما این عنوان واقعاً بر گردان مضمون فیلم است و کسی که می‌داند می‌داند که در اساطیر یونانی پاندورا زنی رامی دانستند که صندوقچه‌ی ممنوع را گشود و شر را در جهان پراکند؛ بنابراین فیلم درباره‌ی زنی است که با خود تباهی می‌آورد. اینجا هم **گنج قارون** و **صبر ایوب** و دهها فیلم با عنوانهای مشابه، مربوط یا نامربوط اشاره به اسطوره‌های پشت سر خود دارند. بله کار با اسطوره خواهی نخواهی است، و خلق‌کننده در هر اثر یا در حال اسطوره‌سازی یا در حال اسطوره‌زدائی است. دلیلی ندارد کسانی که این مطلب ساده را نمی‌دانند، سردرگمی خود را عمومی فرض کنند. برای همین است که من خیال می‌کنم بی‌جهت روشنفکران به‌جای مردم حرف می‌زنند و می‌گویند فلان فیلم را نمی‌فهمند. ای بسا که آنها داستان ساده‌ی فیلم را -درست مثل قصه‌های کودکی- فهمیده باشند، حتی بهتر از روشنفکران. و روشنفکران که هم به سادگی داستان قانع نیستند و هم زمانی طی شرایطی هرگونه دانش غیرسیاسی را پس زده‌اند، با تلاش و تفسیرها و توقعات خود فقط تماشاگر عادی را آشفته و گیج می‌کنند، همین.

زاون: شاید برای همین مرد عینکی رگبار که به‌نحوی در سفر و کلاغ هم تکرار شد معنی و مفهوم سیاسی پیدا کرد. البته شرایط آن زمان ایجاب می‌کرد و نوعی تشنگی برای این معانی وجود داشت. بیضائی: بله، و شاید اصلاً این نوع معانی توفیق فیلم و حمایت مطبوعات روشنفکری را با خود آورد.

زاون: غیر از *عموسییلو* که به نظر من با دیگر فیلم هایتان تفاوت دارد، فیلم های شما بی صحنه پایانی است. حتی کلمه‌ی پایان هم نمی آید. و هر تماشاگری نسبت به برداشتش از فیلم پایانی در ذهن خود می سازد.

بیضائی: حتی در *عموسییلو* که بنا به سنت کانون با واژه‌ی پایان تمام می شود، منظور این نیست که داستان پایان یافته است. درواقع پرسش باقی می ماند که آیا آنها برای همیشه با هم کنار آمده اند یا این آشتی گذراست؟ در رگبار واژه‌ی پایان بیشتر بی معنا بود اگر بود؛ کی می تواند بگوید داستان يك محله کجا و کی تمام می شود؟ در سفر، احتمالاً می دانیم که دوباره فردا دو پسر جستجو را ادامه خواهند داد؛ و همینطور شروع کردم به حذف کلمه‌ی پایان و می شود گفت که پس از چندی واقعاً برافتاد.

زاون: منظورم دقیقاً کلمه پایانی نیست؛ آن لحظه‌ی نهایی است که نقطه پایانی بر فیلم می گذارد.

بیضائی: طبیعی است؛ ما تکه‌ای از يك داستان بلند را نشان می دهیم که نامش زندگی است و بعد از ما هم ادامه دارد. پایان هیچ داستانی واقعاً پایان آن داستان نیست، بلکه این فقط فرصت ما برای داستانگوئی است که پایان یافته.

زاون: رگبار فیلمی است با تعداد زیادی هنرپیشه. تقسیم نقش و انتخاب بازیگران باید مسئله خیلی اساسی و حساسی بوده باشد. چطور این کار را کردید؟

بیضائی: ما امکان گسترده‌ای برای انتخاب بازیگران نداریم. این که در شرایط ما بازیگری میدان شلوغ و چشم انداز تنگی دارد و

اغلب هدف حمله است، و امنیت حرفه‌ای در آن نیست، خیلی‌ها را از همان قدم اول سست می‌کند و پا پس می‌کشند، و آنها که می‌مانند دلسردند و کار را همیشگی و جدی فرض نمی‌کنند. به هر حال در همین عده‌ی مانده است که باید دید کی در این لحظه‌ی معین آزاد است و وقت دارد. در رگبار غیر از فنی زاده و فرید که همان موقع نوشتن در سر داشتم، بقیه را دقیق بر بازیگران موجود منطبق نمی‌کردم. گرچه می‌دانستم گستره‌ی انتخابم همکاران سالیان اداره‌ی نمایش است، که با بعضی‌شان بارها خواسته‌ایم کاری شروع کنیم و در شرایط آن اداره نشد. خوشبختانه حالا که نگاه می‌کنم کسان دیگری به جای آنها به نظرم نمی‌رسد. کسانی که از بیرون گرفتیم مثل گاریچی اول و خانم خیاط هم پیشینه‌ی نمایش داشتند. در مورد نقش عاطفه دختر خیاط، قرار بود خانم تسلیمی آنها بازی کند، فیلم آزمایشی هم گرفته شد، اما تهیه‌ی فیلم ما به بن‌بست رسید، و او به سفر دانشگاهی رفت. بعد دوباره تهیه‌ی فیلم به قیمت زیربار قرض رفتن من راه افتاد و حالا او را نداشتیم، و اگر منتظر می‌ماندیم مدرسه‌ای که در آن بودیم را از دست می‌دادیم، همینطور فصل درختان بی‌برگ را برای صحنه‌ی دیدار در پارک محلی. گشتیم چهره‌ی بر پرده نرفته‌ای پیدا کنیم و سرانجام خانم معصومی را یافتیم.

زاون: که سابقه‌ی سینمایی هم نداشت.
بیضائی: ما ندیده بودیم. يك فیلم کوتاه آگهی، و نقش کوتاهی در فیلم بیتا، که من آنها واسط ساختن غریبه و مه دیدم، و بهتر شد که قبلاً ندیده بودم.

زاون: ولی برایم خیلی عجیب است که در همان يك صحنه‌ای

که خانم معصومی در سفر بازی دارند چقدر خوب و درست انتخاب شده‌اند و بازی خوبی ارائه می‌دهند.

بیضائی: بله، در خیلی از صحنه‌های رگبار هم.

زاون: اما از وجود فنی زاده بعداً هرگز نتوانستند استفاده کنند.

بیضائی: متأسفانه. این بزرگترین تأسف من است.

زاون: شاید تا حدودی تقوائی در *دائی جان ناپلئون* و حاتمی در *سلطان صاحبقران*.

بیضائی: آن اصلاً جنبه‌ی دیگر استعداد فنی زاده است که *دائی جان ناپلئون* یکی از اوج‌های آن را نشان می‌دهد و اوج‌های دیگرش را بر صحنه‌ی نمایش باید می‌دیدید. فنی زاده خیلی علاقمند بود نمونه‌ای را تقلید کردن، و مقلد درجه اولی بود، تمام کوشش من در رگبار این بود که نگذارم این راه را برود و با درک متن و شخصیتی که آقای حکمتی دارد، هرچه را که هست از خودش بیرون بکشد.

زاون: آقای بیضائی سنتی در سینما وجود دارد که از فیلم‌های موفق نسخه‌های مشابهی می‌سازند، ولی نمی‌دانم چرا از روی رگبار هیچ نسخه‌ی دومی ساخته نشد؛ در جامعه‌شناسی سینمای ایران این نکته‌ی قابل‌بحثی است.

بیضائی: ساختن نسخه‌ی دومی از رگبار مشکل‌تر از آنست که کسی را برانگیزد. ساختن رگبار آسان به نظر می‌رسد و بسیار مشکل است و حالا دیگر حتی ارزان هم نیست. و با ضوابطی که در متن جامعه وجود داشت و سرانجام نمایش رگبار را ممنوع کرد چطور می‌شود رگبار دومی ساخت. من می‌توانستم در مثلاً *حقایق در باره‌ی لیلا دختر*

ادریس یا آینه‌های روبرو به آن فضا برگردم، ولی قرار نیست در سینما آنچه فیلمساز آرزو دارد ساخته شود. در ضمن گرچه از رگبار نسخه‌ی دومی ساخته نشد ولی من از بعضی صحنه‌های آن نسخه‌ی دومی در بعضی فیلم‌ها دیده‌ام، همچنین اثر کلی آن را در چند فیلم که یکی دو تای آنها غیرایرانی است.

زاون: رگبار و یکی دو فیلم دیگر فیلم‌هایی هستند که اوضاع اجتماعی آن سالها را به خوبی نشان می‌دهند؛ چه از نظر سیاسی و چه از نظر مردم‌شناسی و غیره. دیگر فیلم‌ها یا گرایش به ابتذال و تجارت داشتند یا گرایش به روشنفکری و کنایه‌های روشنفکرانه. ولی این چند فیلم به نوعی شهادتنامه‌هایی هستند بر اوضاع ایران در دهه‌های چهل و پنجاه. از این نظر حتی بعد از انقلاب هم چنین فیلم‌هایی نداشته‌ایم.

بیضائی: ببینید، هنگام ساختن رگبار بود که عملاً فهمیدم چقدر آزادی کم دارم. و این نه فقط از مراجع رسمی بالاست که از برخی مردمی که میانشان کار می‌کنی، و همکاران خودت هم هست. همه فکر خودشان را به تو تلقین می‌کنند هیچکس اهمیتی نمی‌دهد فکر خود تو چیست؟ من نمی‌توانم فیلمی بسازم مجموعه‌ی افکار دیگران با امضای من. و غلط است که هر کس می‌رود افکار خودش را بر پرده ببیند تا افکار سازنده را. من هوادار گفتگو و هم‌اندیشی و بازاندیشی هستم، اما از تحمیل فکر و این که راهی را شرط زندگی من قرار بدهند نفرت دارم. فیلم بازار مکاره نیست که در آن همه‌جور کالا برای رضایت همه‌جور مشتری بفروشند؛ پنجره‌ایست که به سوی این بازار مکاره باز می‌شود. و من اگر مجاز نباشم این پنجره را کاملاً باز کنم، پنجره‌ای را باز می‌کنم که به سوی دشت و کوه و طبیعت است.

زاون: پس برای گریز از واقعیت نبود که سراغ غریبه و مه رفتید؟
بیضائی: غریبه و مه شاید واقعی ترین فیلمی است که من ساخته‌ام.

زاون: منظورم شکل بیان است.

بیضائی: به هر حال من نمی خواستم خودم را تکرار کنم؛ مگر جامعه امکان چند فیلم ساختن را به من خواهد داد؟ سفر ادامه و نتیجه‌ی راه رگبار است و مقدمه‌ی راه غریبه و مه. و خیال می کنید رگبار آسان پذیرفته شد؟ حتی ظاهر بسیار واقعی آن مورد پرسش بود، که آیا این جاها تهران است، و آیا زنان ما اینطورند، و آیا معلمان ما این جوری اند، و آیا - آیا - آیا. و هر کس مطمئن بود واقعیت آنست که تجربه‌ی شخصی او نشان می دهد. کسی کاری به تجربه‌های شخصی من نداشت. قدم بعدی رگبار صاف از توی اداره‌ی تفتیش سردمی آورد، همان طور که در سفر مزه‌ی حذف صحنه‌ای را چشیدم. به علاوه بعد از تفسیرهای سیاسی که به رگبار چسبانند مرا درسته دادند زیر ذره‌بینی که هنوز روی سرم هست. غریبه و مه داستان کسی است که احساس می کند زیر این ذره‌بین است، و هیچ شبی به فردایش مطمئن نیست. فیلمی بود واقعی؛ دست کم این که پیشگوئی آن واقعاً سالها بعد به طور وسیع و در سطح جامعه رخ داد. در معنی «واقعی» سوء تفاهمی شده، هرچه را که جز تعارفات عمه و خاله و رئیس و رفتگر باشد غیر واقعی می دانند. هر چه را که پشت این ظاهر را بکاود رد می کنند، درحالی که واقعیت اساسی آنجاست. از طرفی ما تا وقتی تماشاگران خوبی هستیم که لبه‌ی تند فیلم طرف دیگری است، به محض آن که فیلم درون خودمان را نشانه بگیرد عکس العمل می دهیم. بله، ما فیلمی را دوست داریم که تند بتازد اما به دیگران. ما واقعیت

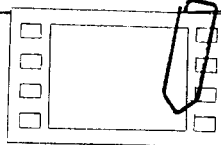
می‌خواهیم ولی واقعیتی که به سودمان باشد. غریبه و مه بیشتر مرازیر ذره‌بین قرار داد؛ می‌پرسیدند این که معادله‌ی موفقیت را یافته مرضش چیست که به آن نمی‌چسبید؟ به نظر می‌رسید در رگبار همه‌ی جامعه معادله‌ی خود را یافته و من محکومم آنرا نگهبانی کنم. پس از رگبار من دیگر حتی آزادی درونی زمان ساختن رگبار را هم نداشتم. نگهبانی نه، تکرار نه، من می‌خواستم قدم بعدی را بردارم؛ برای آن رهایی بیشتری می‌خواستم از همه‌گونه تفتیش رسمی و غیررسمی؛ دولتی، جرگه‌ای، حزبی، صنفی، روشنفکری و غیره. و تا این نباشد واقعاً فیلمی با شرایطی که گفتید را دیگر نخواهید داشت.

زاون: بیشتر فیلم‌های شما بی‌موقع و در شرایط بد به نمایش درآمد یا اصلاً نشان داده نشده، بنابراین نمی‌دانم چقدر درست است که بگوییم رگبار به دلیل آسان‌تر بودنش ارتباط بیشتری با تماشاگر برقرار کرده. خودتان چی فکر می‌کنید. آیا آسان‌ترین فیلم شما نیست؟

بیضائی: فضای رگبار زودتر شناخته می‌شود. سینما پدیده‌ای شهری است و فضای رگبار هم شهر است که تماشاگران بیشتر می‌شناسند، و مردم معمول شهر درآند چون معلم و شاگرد و ناظم و خیاط و فروشنده‌ی بنزین و سلمانی و قصاب و غیره؛ و هر کس معادل خودش را یا معادل کسی در محله‌اش را بر پرده می‌بیند؛ بچه‌ها شیطنت و شوخی‌های خودشان را و معلمان آزار و اذیت خودشان را. دشمنی‌های معصومانه و ماجرای عاشقانه و غیره همه در دسترس است. از آن گذشته رگبار خاصیتی دارد که تماشاگر معمول متفنن را بهتر نگه می‌دارد؛ یعنی شما در برابر هر صحنه‌ی جدی کم‌ویش یک صحنه‌ی استراحت یا شوخی هم دارید که حتی آن طرف شوخی‌اش گاهی خیلی موفقیت‌آمیز است. از غریبه و مه به بعد فیلم‌ها تمرکز بیشتری

می طلبند و گاهی تمام تمرکز را. در فیلم های بعدی دیگر نمی شود هم خورد و هم با بغل دستی شوخی کرد و هم فیلم را فهمید.

زاون: آن طنز سیاه و قوی رگبار را نمی خواهید به نوعی ادامه دهید. طور دیگر پرسیم؛ با آن زمینه طنزی که در *عموسییلو* و رگبار هست هیچوقت نخواسته اید کمدی بسازید؟
بیضائی: برای ساختن کمدی آزادی لازم است.



زاون: آقای بیضائی در ارزیابی فیلم *سفر اولین* مشکل من اینست که دقیقاً مخالف نظریه و روش قبلی شما در فیلم *عموسییلوست*، و رد نظریاتی که شما همواره برای فیلم کودکان و نوجوانان داشتید و در مورد آن قبلاً صحبت کردیم.

بیضائی: ببینید، من *سفر* را برای کانون ساختم، و کانونی ها فیلمی برای بچه ها نمی خواستند، و من این را با استقبال سردی که روشنفکران کانون از *عموسییلو* کردند فهمیدم. قبلاً جایی گفته ام که واقعاً کسی فیلمی برای بچه ها نمی خواست، در واقع بدون آن که بر زبان بیاورند فیلمی می خواستند برای هیئت داوران جشنواره شان. من از ساختن *عموسییلو* پشیمان نبودم، خصوصاً وقتی سالها بعد آنرا در تالاری پر از تماشاگران کم سال دیدم که از دیدن تصویر خودشان روی پرده به شور آمده بودند، و وقتی تأثیر آن را روی فیلم های دیگر کانون دیدم و دیدم کم کم جهان بداخم کانون را پس رانده. اما تجربه ی بلافاصله ی *عموسییلو* در داخله ی فضای روشنفکری کانون به جای آن که مرا متوجه مشکلات ساختاری فیلم کند، متوجه کرد که اصلاً

اشتباه کرده‌ام که به بچه‌ها فکر کرده‌ام. راستش روشنفکران تصمیم می‌گرفتند که بچه‌ها چه فیلمی باید ببینند، و راستش کودکان بهانه بودند، که برخی روشنفکران حرفهای شخصی یا اجتماعی خودشان را بزنند. از طرفی روشنفکران می‌خواستند موقعیت کانون تثبیت شود چون به‌هرحال در آن فرصتی برای رشد این نوع فیلمسازی بود، و از سوی دیگر کانون مایل بود بازده کارش را بتواند مشخصاً گزارش کند و یکی دو جایزه در سال موقعیت کانون را تثبیت می‌کرد. می‌بینید که عموسییلو فیلمی کاملاً معصومانه است، اما سفر را کسی می‌سازد که این پیش‌زمینه‌ها را بهش داده‌اند و تقریباً می‌داند که درچه فضائی کار می‌کند. بگذارید آخرین «راستش» را هم بگویم؛ راستش قبل از شروع فیلمبرداری روزی در کانون به یک جلسه‌ی کوچک روشنفکری متعهد صدا شدم، از اخم‌ها پیدا بود که همه مسئول و متعهدند، به‌هرحال محترمانه ازم پرسیدند اگر اشکالی ندارد لطف کنم و بگویم فیلم درباره‌ی چیست؟ من خلاصه‌ی داستان را در سه سطر گفتم درحالی که در ذهنم فکر می‌کردم مگر ما چند مرجع نظارت داریم؟ بعد باز محترمانه پرسیدند، خب که چی؟ حرف فیلم چیست؟ معلوم بود؛ حرف فیلم همان بود که تعریف کرده بودم. گوئی خیال می‌کردند یک فیلم داریم جدا و مقداری حرف هم جدا. آخر سر پرسیدند چی دست مردم را می‌گیرد؟ گفتم یعنی چه، خب همین فیلم! گمان می‌کنم هنوز جزئی از معصومیت در من بود. به‌هرحال از من ناامید شدند، و این ناامیدی در طول مدتی که فیلم را می‌ساختم، و کوشش‌های دسته‌های مختلفی که به دلایل مختلف نمی‌گذاشتند فیلم به جشنواره برسد ادامه یافت. موقع نمایشش در برابر انبوه دوستداران فیلم عده‌ی کمتری هنوز مخالف بودند، اما جایزه دهان همه را بست، و پس از آن به‌صورت این که چرا جایزه را پذیرفته‌ام درآمد. و در هر صورت از فردا صبح نمایش

فیلم سفر [سال ۱۳۵۲] تا آغاز باشو [سال ۱۳۶۴] یعنی دوازده سال تمام نگذاشتند من دیگر آنجا فیلم بسازم. برگردیم به اصل مطلب: با همه‌ی آنچه گفتم سفر درست همان چیز است که من می‌خواستم بعد از رگبار بسازم. در سطح ساده‌اش، فیلمی که بزرگترها را به وضع کودکان بی‌سامان متوجه کند. آیا این يك مضمون فرعی در رگبار نیست؟ و آیا همین كودك بی‌سامان نیست که سالها بعد در باشو سرانجام خانواده‌ای می‌یابد؟ یا همان كودك سرراه گذاشته شده‌ی شاید وقتی دیگر؟

زاون: مطلب را بیشتر باز کنید؛ كودك باتوجه به فیلمنامه‌ی کوتاهی که سالها پیش در «آرش» چاپ کرده بودید، به این ترتیب يك شخصیت اساس برای شماست که وجودش ربطی به کار در کانون ندارد.

بیضائی: مسلّم است که نه. در رگبار و غریبه و مه و کلاغ هم كودك هست، و گاهی وقتی که در اثری كودك غایب است از طریق بازشناسی گذشته‌ی شخصیت اصلی، كودك وجودش تا حدودی کشف و آشکار می‌شود؛ می‌خواهد پهلوان اکبر باشد یا آینه‌های روبرو یا تصویرش بازتاب در كودك دیگری پیدا می‌کند چون حقایق دربارہ‌ی لیلا. وقتی بعدتر در فیلم‌های من زن جای كودك را گرفت، كودك گاه به شکل تمثیلی از نیروی باروری مادرانه ظاهر شد، چه به صورت حضور ظاهری جسمانی [غریبه و مه، چریکه‌ی تارا] یا حضور بالقوه‌ی معنوی [کلاغ، مرگ یزدگرد، شاید وقتی دیگر].

زاون: روشن است؛ برگردیم به سفر.
بیضائی: سفر، مسافرتی است از روز به شب، از يك سر

مرفه‌ترین شهر ایران - پایتخت - به سر دیگر آن . نمایشی است از فقر این غنا، و تهی بودن این پُری؛ سفری است از میان تهران . خواستم در زمینه تصویری از زمانه بدهم؛ فضای ترسناکی که این بچه‌ها از آن می‌گذرند . فضائی که باید تا سرحد امکان عناصر مستند را هم حفظ می‌کرد . تهدیدکننده و هر چه بیشتر واقعی بودن این زمینه، وخامت بی‌سامانی دو بچه را نشان می‌داد . برای تماشاگری که اول بار فیلم سفر را می‌بیند، فیلم اعجاب‌انگیز است؛ چون مجبور است از تهران دور شود و آن را با نگاه دیگری دوباره ببیند - جهانی آشنا و بیگانه . برای این نتیجه در مسیر بچه‌ها مرتب می‌بایست مکان‌های متناسب زندگی معمول را به هم می‌ریختیم؛ نظم اشیاء را به هم می‌زدیم تا نظمی مناسب فیلم به وجود آوریم، و این ضرورت خود به خود مفهومی تمثیلی هم به فیلم داد؛ یعنی درواقع بچه‌ها از همین تباهی و ورشکستگی و خشونت است که می‌گریزند؛ از این فضای تهدید . نمی‌خواستم تباهی به صورت امری فلسفی باقی بماند و آن را به شکلی مشهود و بصری درآوردم؛ بچه‌ها از چیزی فرار می‌کردند که به‌طور دائم با آنهاست . گرداگرد آنها فضائی است که همه به‌نحوی قربانی آن هستند، مثل آن مردی که چون زباله می‌برندش، یا آن که میان چرخ‌های شکسته نفس‌های آخر را می‌کشد . بچه‌ها به دنبال پناه و امنی می‌گردند، حداقل زندگی؛ گوشه‌ی آشپزخانه‌ای، يك سقف، يك شغل كوچك؛ جارو هم حاضرند بکنند، واکس هم حاضرند بزنند . آنها نمی‌خواهند قربانی باشند . با همه‌ی تلخی، کوشیدم فیلم را سرگرم‌کننده بسازم . روح سرزنده‌ی آنها و امیدواری کودکانه‌شان متضاد با چنان زمینه‌ای است . سعی کردم که بچه‌ها در طول این سفر طولانی که درپیش دارند به يك جور بازی، دعوا، شوخی، مسابقه یا هر کار دیگری که بچه‌های تماشاگر خوششان بیاید دست بزنند . من سعی

کردم مجموعه‌ی حرکات آنها ضمناً يك سلسله تماشا باشد، و برای تماشاگران کم سال، فیلم شهر فرنگی از دیدنی‌ها باشد.

زاون: باز در پائین‌ترین لایه‌ی فیلم - یعنی عمیق‌ترین مفهوم آن - مسئله‌ی همیشگی شما دیده می‌شود، یعنی مسئله‌ی جستجو و شاید به دنبال ریشه گشتن.

بیضائی: پیش از این در نمایشنامه‌ی هشتمین سفر سندباد جستجو آغاز شده بود؛ همین‌طور در راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی روبرویی نومیدوار با گذشته‌ای ورشکسته و ریشه‌ای که از آن فقط دلهره می‌آید. شاید همزمان با سفر کتاب حقیقت و مرد دانا در کانون زیر چاپ بود، که پسرک اصلی داستان در آن به دنبال مفهوم حقیقت می‌گردد.

زاون: نکته‌ی دیگر موضوع زن است، که پشت سر مرد است و نمی‌تواند حرف بزند، در تصاویر آخر فیلم که بچه‌ها سرانجام به نشانی پدر و مادر خیالی می‌رسند.

بیضائی: بله، گفتگوی «زن-مادر» و «کودک-فرزند» به صدا در نمی‌آید، کلماتی ندارند، میان آنها فقط گفتگوئی عاطفی می‌گذرد. تمایل هر دوی آنها به صورت آرزو باقی می‌ماند. سالها بعد با دوباره دیدن فیلم نکته‌ای دیدم؛ این‌جا جستجو با اسطوره و آئین آمیخته. این را نمی‌گویم که فیلم را پیچیده کنم، هرگز هم وقت ساختن آن چنین منظوری نداشتم، اما این نور یا معنا خودبه‌خود از جایی دور در فیلم تابیده؛ داستان آئینی سفری که در آن زائر باید از همه‌ی شداید و مشقات و امتحانها بگذرد تا قابل رسیدن به سرمنزل مقصود شود. در اساطیر باستان اولیه، زن پیش از آن که مرد خود را به خدائی برساند،

خدا بود؛ شاید از گل، از چوب، از سنگ، و طبعاً دهان بسته، که کاهنی - یا واسطه‌ای - از طرفش حرف می‌زد. سفرآیا همین داستان نیست؟ تنها تأسف من از نور صحنه است که خواسته بودم در آن صورت مرد در تاریکی باشد، اما فیلمبردار که به مراتب منطقی‌تر از من بود نگران شد که اشتباه فیلمبرداری تلقی شود و با این که من مسئولیتش را پذیرفتم قمار دست زدن به این خطر را نپذیرفت. شاید در آن صورت مرد بیشتر آشتی‌ناپذیر، سرد، بی‌انعطاف، و سختگیر جلوه می‌کرد.

زاون: حتی در همین تصویر فعلی هم که از مرد وزن و نوری مابین آنها گرفته‌اید، وضع صحنه مفهوم خاص زن را در خط کلی تفکر حاکم بر این فیلم و شاید فیلمهای بعدی‌تان کاملاً نشان می‌دهد. اما تدوین گاهی پریشان‌رنگبار و عموسییلو در اینجا تاحدی شکل گرفته؛ یعنی تدوین فیلم نوعی شخصیت دارد، و از این فیلم به بعد این تشخیص در فیلمهایتان استمرار و کمال می‌یابد.

بیضایی: سفر اولین فیلمی است که تدوینش را با شمیم بهار کار کردم؛ بعد در غریبه و مه و کلاغ هم سرپرستی او بر تدوین ادامه یافت و بعد هم کم‌وبیش قطع نشد. نمی‌دانم چقدر مجاز هستم از او در رابطه با کار تدوین صحبت کنم، چون به‌هرحال مسئول مشکلات احتمالی فیلمهایی که اسم بردم منم نه او؛ اما امتیازات تدوین این فیلمها به شخص او برمی‌گردد. راست است، من در عموسییلو و رنگبار در زمینه‌ی تدوین مشکل داشتم. عموسییلو را تدوین‌کننده‌ی خوبی مثل گنجوی تدوین کرد ولی در حاشیه‌ی کارهای رسمی تلویزیونی اش، و آن قدر برایش مهم نبود که حتی بخواهد نامش در عنوان‌بندی فیلم برده شود؛ و بعد هم آخرین ویرایش فیلم پس از آمدن موسیقی و صدا، که باید جمعاً فیلم را فشرده‌تر می‌کرد، به دلیل

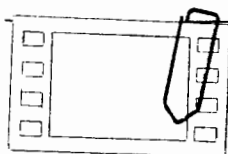
کمی وقت کانون اصلاً ممکن نشد. در رگبار که فیلم هر وقت پولی بود گرفته می شد و بعد تا تهیه دوباره ی فیلم متوقف می ماند، رجائیان صحنه های آماده ی اولیه را منظم کرد، ولی بعد رفت سر کار دیگری، و ماهها بعد مازیار پرتو صحنه هایی را که تازه گرفته شده بود تدوین کرد. فیلم در چند فضا و فصل مختلف، با سه فیلمبردار مختلف، و دو تدوین کننده ی مختلف طبعاً یکدست نبود و من سعی کردم تا آنجا که ممکن است دودستی تدوین و فیلم را از میان ببرم، و بعد که رجائیان برگشت نگاه آخری به مجموعه انداخت. حالا دوباره در سفر وقت کم بود و من از تدوین سلیقه ای می گریختم؛ در ذهنم به دنبال کسی می گشتم که ذهنش هشیارتر و منظم تر از من باشد - به خصوص که فیلمبرداری بسیار خردکننده ای را پشت سر داشتم - و نمی توانستم حرفه ای هائی را بخواهم که چند جا سرگردمند و ممکن است کار کوتاه برایشان حاشیه ای باشد. دنبال کسی بودم که سینما برایش فقط شغل نباشد. تدوین گذشته از تسلط فنی و عشق به حرفه، گفتگوئی فرهنگی است، و جدل ذهنی نقادانه ی بسیار دقیقی است که با رفع مسئولیت و انجام وظیفه و وقت کم نمی خواند. اما شمیم بهار به حق اصلاً نمی خواست «حرفه» اش تدوین باشد. ارتباطی هم نداشتیم، شاید بیش از یکی دوباری از دور همدیگر را ندیده بودیم. بنابراین وقتی احمد رضا احمدی او را پیشنهاد کرد خیال کردم غیرعملی ترین پیشنهاد است، اما وقتی بالاخره تلفن کردم، او لطف کرد و آمد. شمیم شروع کرد آن شیوه ی ذهنی خیلی دقیق و منضبط و متمرکزش را به من منتقل کند. درواقع فکر می کنم او بدون آن که به روی من بیاورد داشت چیزی را به من می آموخت، و من با همه ی کودنی دیدم واقعاً شاگرد بدی نیستم. تأسف بار است که شمیم شرایطی برای کار مستقل نیافت، گرچه در تمامی این سالها خود به تنهایی يك دانشکده برای تازه کاران

بود، چه در زمینه‌ی نمایش و چه در زمینه‌ی فیلم. و دست کم من خودم را در موارد بسیاری مدیون همفکریها و سختگیریهای هنری او می‌دانم. شمیم هرگز نخواست نام تدوین کننده بر او گذاشته شود، و من این را می‌فهمم، او کاری را که می‌خواست بر آن نام بگذارد، در فضای فعلی سینما به دست نیاورد، و این بیش از آن که به زیان خود او باشد به زیان جامعه و محیط سینمای خاص و فرهنگی ماست.

زاون: خب، واقعاً حرفی نیست، برگردیم به فیلم سفر. فضای سیاست زدهٔ آغاز دههٔ پنجاه که روی رگبار تأثیر گذاشته بود فیلم سفر را هم بی نصیب نگذاشته. مگر نه؟ این فیلم ها به راستی سیاسی بود؛ واقعی و دور از شعار. یعنی سیاسی از نوع شما.

بیضائی: نمی‌دانم از کی معیار ارزش همه چیز حتماً و بی‌بربرگرد «سیاسی» بودن شده؛ آنهم در کشوری که بیان سیاسی آزاد نبود و نیست. و شرایطی که در آن جبر حاکم شیوه‌ای جز در پرده گفتن برای هنر باقی نمی‌گذاشت و آن مورد حمله‌ی دسته‌ی تماشاگر بود که می‌خواست صریح و صریح‌تر بشنود؛ چیزی که شاید حتی اگر عملی هم می‌بود با نفس هنر در تعارض است و با بیانیه و مقاله بیشتر می‌خواند. از طرف دیگر - و این مهم است - هم جبر حاکم و هم مخالفانش از هنرمند حرف خود را می‌خواستند نه حرف او را. یعنی درواقع هیچ‌یک از دو دسته کار هنر را در بیان خودش آزاد نمی‌گذاشت و هر دسته توقع خاص خودش را از آن داشت، و هر دو دسته به سلاح تهمت اهل هنر را می‌نواخت. این یعنی ویران کردن هنرمند و هنر، اگر اصلاً وجود خارجی می‌داشت، و سلب اختیار و تفکر، اگر واقعاً رؤیا نباشد. صریح بگویم، اینجا واقعاً کسی با نظارت مخالفت نداشت، بلکه درواقع هر کس نوع نظارت خود را پیشنهاد می‌کرد. من در بسیاری

از این جلسات سؤال و جواب شده ام، و آنچه می گویم نه فقط حس شده که زندگی شده است. اما در مورد ساخته های خودم، با آن که بله، وجه سیاسی دارند، فکر می کنم اینها فیلمهای ریشه ای باشند نه شعاری. دلخوشی نمی دهند، بدیهیات نمی گویند، نمی کوشند حرفهای دلخواه این و آن را به زور به فیلم بخورانند، تصمیم نمی گیرند که علم بهتر است یا ثروت، و قلم بهتر است یا شمشیر، آنها صریح تر از هر پیام-تصویرند، و این تصاویر به يك معنا البته سیاسی است. اما به رغم آسان طلبی عمومی خوشباور نیست، و در بازنمایی مشکل اشاره به ریشه ای عمیق تر دارد، و با ضربه زدن به باورهای دسته بندی شده ی تماشاگر، او را دعوت می کند همه چیز را دوباره بنگرد و مشکل و حل آن را اساسی تر به میدان نظر دریاورد.



زاون: خب، فیلم سفر، ساختمانی دورویه دارد. دو کودک واقعی داریم که از نقاط واقعی و غیر واقعی یا تمثیلی می گذرند؛ اما این دوگانگی یعنی تعارض میان واقع گرایی و تمثیل در آن حس نمی شود. بیضائی: بله، امیدوارم.

زاون: آیا این تائید حرف من است که می گویم شما واقعیت و تمثیل را با هم تطبیق داده اید؟

بیضائی: ببینید، این تمثیل نیست. و اگر هست عمدی نیست. فضای کابوس را ساختن گاهی با تمثیل اشتباه گرفته می شود، و این به علت عادت تماشاگران است که منتظر کنایه نشسته اند. وقتی ما بار اول فیلم را می دیدیم خیال نمی کردیم داریم تمثیل به کار

می‌بریم. مشکلم در جواب به خاطر درك منفی عمومی از موضوع تمثيل است. باید حاشیه بروم و بگویم که من از تمثيل پرهیز ندارم اگر جوششی خودبه‌خود باشد و غنای مفهوم را کمک برساند. تمثيل وقتی مزاحم است که ساختگی و جعلی به نظر آید و روانی حرف را مغشوش کند. تمثيل ابزار اولیه است، مثل لغت، و خودبه‌خود می‌آید؛ مثل حرف زدن که برایش از به‌کار بردن لغت ناچاریم. تمثيل نمی‌تواند در کاری ظاهر نشود. همین اواخر در نقدی بر آثار کارگردانی ایرانی خواندم که منتقد نوشته بود در یکی از فیلم‌هایش «در گرداب تمثيل افتاده». این «گرداب تمثيل» خودش تمثيل است، و تمثيل را به مثل، گرداب می‌گیرد. می‌بینید؟ گریزی نیست. تمثيل جزء بافت و ساختمان زبان است و در نتیجه وسیله‌ی ارتباط است و نمی‌شود حذفش کرد. مثالش در سینما هزاران است؛ يك‌جا در رزمناو پوتمکین در صحنه‌ی شلیک توپها، شیر سنگی خفته‌ای طی سه نما هراسان از جا می‌پرد. این از طرفی واقعی نیست چون شیر سنگی که حرکت ندارد، از طرف دیگر واقعی است، چون آیرنشیتن سه تصویر از سه شیر سنگی یکی خفته، یکی نیم‌خیز، و یکی برخاسته را پشت هم آورده. از طرفی تمثیلی است چون شیر معرف قدرت تزار است و از جا پریدن شیر خفته وحشت‌زدگی نظام تزاری را به‌خوبی می‌رساند، و در پشت هر سه تعریف تخیلی است مطلقاً خلاقه. برعکس - و متأسفانه - سینمای ایران محل سرزنش تخیل است، و امکان هیچ تجربه یا خلاقیتی را به سازنده نمی‌دهد، هرکس به دلیل خاص خودش: تهیه‌کننده از ترس بازده، نظارت از ترس مفاهیم بررسی نشده، و منتقدان نگرانِ روشنی پیام‌های مشخص مکرر اجتماعی همه‌پسند. عملاً همه‌جا متوسط بودن تشویق می‌شود، و اگر جزئی شخصیتی در کار باشد یا جسارتی در تجربه‌ای، ناگهان کار «غیرمردمی» خوانده می‌شود، یا تهمت از بالا نگاه کردن به آن زده

می شود. اینطور مشکل می شود سینما ساخت و اصلاً فکر کرد. چرا تمثیل تهمت است؟ در کدام اثر هنری جهان است که تمثیل نیست؟ چرا هر جستجوی زیباشناختی و درونی بشری را گم شدن در فضاها، غیرملموس، نام می دهند؟ و عملاً با تخطئه و تهمت كمك می کنند تا از کار سازنده اش سالها جلوگیری شود؟ اگر قرار باشد همه ی فیلمها در دایره ای محدود بگردند و یکدیگر را تکرار کنند و چند پیام مجاز توافق شده را بارها از بی هم بگویند پس حرکت جامعه و پیشرفت سینما کجاست؟ اما بله، راست است؛ تمثیل هم مثل هر چیز دیگر می تواند گاهی شکست بخورد؛ مثل واژه ی درست استفاده نشده ای، یا انشای بدنوشته ای. می تواند غلط، تحمیلی یا جعلی باشد، که نتیجه اش ویرانی فکر است، اما وحشتناك تمثیل های تعمّدی و ساختگی اجتماعی و سیاسی است که وسعت و تکرارشان به نظر من جای تفکر و تحلیل و شناخت و دانش واقعی را گرفته است. خب، برگردیم و «سفر» را ادامه بدهیم؛ من می خواستم در زمینه ی حرکت بچه ها فضائی تهدیدکننده، مرگبار و در حال پوسیدگی را ترسیم کنم. این تصاویر هم واقعی است، و هم برای کسی که مناظر هر روزه را در نگاهی دوباره باور نمی کند غیرواقعی، و هم به راستی تمثیلی است اجتماعی، و هم اگر به عمق جستجوی امیدوار و بیهوده بنگریم تمثیلی فلسفی یا حتی اسطوره ای.

زاون: شما بر معنای خاصی تأکید نمی کنید.
بیضائی: به نظر من همه ی این معناها یکی است. این منطقی است که یأس و امید فلسفی محصول یأس و امید اجتماعی است. با تغییر زمان هرچندگاه یکی از این ابعاد یا معناها قوت می گیرد و بقیه ی معناها موقتاً در تاریکی می ماند تا با گذشت زمان دوباره معنای دیگری

متناسب با نیاز زمان برجستگی بیشتری پیدا کند. اما در متن زندگی هم این معانی بر هم منطبق است. بچه‌ها به دنبال امنیتی می‌گردند؛ تا ناامنی را نشان ندهی ارزش این جستجو معلوم نمی‌شود. بنابراین می‌کوشیم ناامنی را برجسته کنیم؛ و ناامنی خود به خود وجه تمثیلی اجتماعی و فلسفی به خود می‌گیرد. من خواستم جهانی را نشان بدهم که وضعی دارد که جوابی برای آن ندارد، و راههایی را نشان می‌دهد که به جایی نمی‌رسد، و فضایی که هر قدمش به سوی سقوط است؛ بچه‌ها دست کم در این لحظه تمثیلی از معصومیت اولیه‌ی همه‌ی ما هستند. و ترس بچه‌ها در واقع یادآور کودکی بشر است؛ اضطرابی که در آن نقطه‌ی پناهی از تاریکی و طوفان و گرسنگی و تهدیدهای جهان حمله‌ور می‌خواست.

زاون: پس می‌شود گفت که تمثیل در کار شما تعمدی نیست. بیضائی: معلوم است؛ نمی‌توانم فکر کنم کسی بنشیند و تمثیل فکر کند. تمثیل از درون می‌آید، مثل واژه‌های بیان‌کننده‌ی يك فکر. گفتید مرز واقعیت و غیرواقعیت برداشته می‌شود. این به يك معنا درست است، ولی می‌شود طور دیگر گفت؛ در سفر واقعیت با پیشرفت خود کم کم رنگ کابوس می‌گیرد. درست هم هست، چون بچه‌ها هر چه بیشتر از محله‌ی خودی دور شوند در فضاهاى غریب‌تری قرار می‌گیرند. پس این تعمد خاصی نیست؛ منطق موقعیتی است که آنها در آن قرار دارند. در سفر بچه‌ها چنان سرگرمند که جز لحظاتی که ترس برشان می‌دارد هیچگاه از محیط پیرامونشان تعجب نمی‌کنند. آنها به زندگی کودکی خودشان مشغولند و می‌گذرند، و این مائیم که کم کم متوجه می‌شویم دنیا چه غریب و خشن است. حرف پایان فیلم سفر را تکرار می‌کنم؛ بشر راهی جز جستجو ندارد، حتی اگر امروز یا فردا به جوابی

نرسد.

زاون: چطور آموختید ابعاد واقعیت و غیرواقعیت و تمثیل و غیره را اینقدر ساده جابه‌جا کنید؟
بیضائی: در بیست سالگی تعزیه را دیدم.

زاون: در سفر و شاید وقتی دیگر خط قصه طوری است که واقعیت و غیرواقعیت، یا خط واقع‌گرایی فیلم با خط تمثیلی آن تداخل بسیار شکیلی پیدا می‌کند؛ به‌خصوص در سفر که سادگی مضمون در خط نهایی فیلم هم وجود دارد و بسیار پذیرفتنی است و بافت فیلم را به‌سوی یکدستی و سادگی می‌برد. و این همان تشخص سینمایی است که من در شما می‌پسندم. در شاید وقتی دیگر این دولایه چنان درهم می‌آمیزد که به‌طور تحسین‌انگیزی تفکیک‌ناپذیر است. یعنی شاید وقتی دیگر هم به همین روانی است که شما دارید صحبت می‌کنید، و بیننده هیچ متوجه نمی‌شود که این رؤیاست، بیداری است، کابوس است، واقعیت است یا غیرواقعیت. در این مورد چه می‌گویید؟

بیضائی: ببینید، من چهار فیلم شهری معاصر ساختم با زمینه‌هایی که در مورد هیچکدام شان تجربه‌ی قبلی وجود نداشت، و آنچه وجود داشت اگر منفی نبود، دست‌کم کمکی نمی‌کرد. در هر کدام مجبور شدم شاید به تجربه‌های اندک نمایشی‌ام رجوع کنم، به حافظه‌ام از تجربه‌های فیلم‌های ایرانی و غیرایرانی که دیده بودم، به خاطرات و تجربه‌های زندگی شخصی‌ام، و آنچه از خاطرات و تجربه‌های زندگی دیگران طی سالها زندگی اجتماعی می‌شناختم، و آنوقت از نوبه مصالح کار که روبرویم قرار گرفته بود نگاه کنم که چقدر

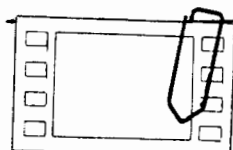
فقیر است، و آنوقت آن میان راهی پیدا کنم که تکرار آن فقر نباشد؛ و مجبور شدم ناچار برای هر فیلم راه خاص خود آن فیلم را پیدا کنم.

زاون: بدیهی است که هیچیک از فیلمهای شما تجربه‌های قبلی‌تان را تکرار نمی‌کند، و تجربه‌های قبلی کس دیگری در سینمای ایران را هم تکرار نمی‌کند؛ این ویژگی سینمای شماست.

بیضائی: این بار سنگینی به دوش من است. من ناچار به جای عده‌ی زیادی کار کرده‌ام. یعنی در واقع تجربه‌هایی را که باید عده‌ای در طول سالیان پیش کرده باشند حالا در عمل باید یک تنه می‌کردم. در نتیجه طبعاً پیش می‌آمد که به جای بسیاری کسان اشتباه کنم و از نو تصحیح. کس دیگری دست به خطر نمی‌زد. بنابراین اکنون و بعدها، حتی دشمنان کارهای من، از اشتباهات یا توفیق‌های من چیزهایی خواهند آموخت. متأسفانه من پشتوانه‌ای را که آنها حالا دیگر دارند نداشتم، و مجبور شدم همه را از خودم خرج کنم. غلط یا درست اینها از من می‌آید؛ چه اشتباه و چه امتیاز اینها فقط کمی از آنهمه کوششی است که می‌توانستم بر نوار فیلم بیاورم و ستیز شرایط ناموافق، در جهانی همانقدر کابوس‌وار که دو کودک سفر از آن می‌گذرند، بیش از این به کوشش‌هایم میدان نداد. شاید اولین بار در *عموسییلو* صحنه‌ای پاسخ تجربه‌اش را به من داد؛ صحنه‌ای که در آن زمان کش می‌آید. اگر یادتان باشد توپ روی هواست و می‌رود که به شیشه بخورد، همه می‌نگرند و می‌دانند که دیگر جلوی حادثه را نمی‌شود گرفت. صحنه برای لحظه‌ای شکل کابوس به خود می‌گیرد؛ هم واقعی است و هم واقعی نیست، و هم تمثیل فرو ریختن امید هر نوع مصالحه‌ای است. خب، این سینمائی است که من دوست دارم. ابعاد آن در اختیار موضوعند، و سازنده در آن برده‌ی واقعیتی چشمی

نیست. گاه می‌تواند واقعیت و پشت واقعیت هر دو را نشان بدهد، و گاه ابعاد متغیر واقعیت را در رابطه با حس خود از صحنه، یا حس شخص بازی، تجسم بدهد. در شرایط عادی کوچه‌ای را هر روز می‌روید، و در شرایط شتابی حیاتی، راه دراز، قدم‌ها سنگین، و اشیاء و ابعاد و علامت‌های ساده‌ی عادت شده‌ی معمولی کابوس‌وار به نظر می‌آیند. این قانون واقع‌گرایی من است بی‌آن‌که من اختراعش کرده باشم. اگر از بیرون، از دور، نگاه کنی، تصویر دیگری لازم است، و اگر از نزدیک و از پشت حس شخص بازی نگاه کنی، تصویر دیگری. اینها همه واقعی است، منتهی هر کدام بستگی دارد به سلیقه و انتخاب، و گاه البته به میزان بلد بودن یا نبودنمان. برخی انتخاب‌ها از سرنابلدی است. اینها را من شیوه و سبک نمی‌خوانم. و گاه آشکار است سازنده می‌داند چه می‌خواهد و آنرا بلد است ولی وسیله در اختیار ندارد. سینما همه‌ی اینها را به‌خوبی ثبت می‌کند. در کلاغ وقتی زن در خطر ریزه شدن قرار می‌گیرد اندك اندك صحنه رو به کابوس می‌رود، و تغییر فضا حس خاص خود اوست از ناامنی و گم‌شدگی، و کم‌کم ما نیز چون او درمی‌یابیم که در چه فضای غریب تهدیدکننده‌ای زندگی می‌کنیم. و در رگبار تجربه‌ای هست که شاید دیگر تکرار نشود. زن صاحبخانه هنگام خداحافظی از مستاجرش که به ناخواسته از محله می‌رود می‌پرسد «زخمی هستید؟». بر سینه‌ی پیراهن مستاجر لکه‌ای می‌بینیم که می‌تواند لکه‌ی جوهر خودنویسی باشد، یا اثر دعوای شب گذشته با قصاب محل، یا حتی زخم عشق آن‌طور که در داستانهای احساساتی می‌نویسند. می‌توانست واقعی باشد، یا نباشد؛ می‌توانست تمثیلی از يك زخم عمیق‌تر باشد. به هر حال هر چه بود خودبه‌خود آمد. موقع تدوین می‌توانستیم به راحتی این تصویر را دریاوریم، ولی فکر کردم نه؛ بگذار اگر غلط است باشد، تا دیگران

تکرار نکنند، و اگر درست است باشد تا دیگران توانائی پیدا کنند؛ شاید فرصت دیگری نباشد. الآن فکر می کنم که حق با من بود؛ هر فرصتی که رفت بازنیامد.



زاون: آقای بیضائی، شما رگبار را در پنجاه - پنجاه و یک، و سفر را باز در پنجاه و یک ساختید، که چندسالی از پیدایش جبهه سینمایی نوع دیگر که باقیصر مشخص شده بود می گذشت، و نوع سلیقه خاص استفاده از موسیقی که در بیشتر فیلم ها جا افتاده بود و معمولاً بر تصویر غلبه داشت. در سفر شما این راه را تغییر دادید و تا سالها بعد هم سفر از نظر استفاده از موسیقی در فیلم یکی از بهترین فیلم ها بود و هست. موسیقی در این فیلم دقیقاً مفهوم صحیح انطباق با تصویر را دارد، و حتی از این لحاظ از رگبار بهتر است و یکی از بهترین های شماست. نه زیاد است نه کم، با فیلم عجین شده و دقیقاً اوج و نزولهای فیلم را کامل می کند، و باوجود این واقعیت اینست که موسیقی در اصل برای فیلم ساخته نشده و از موسیقی های محلی موجود [ترکمنی یا زار جنوب] استفاده کرده اید.

بیضائی: موسیقی فیلم سفر اولین از مجموعه تجربه هایست که بعدها در غریبه و مه، چریکه ی تارا، باشو، غریبه ی کوچک هم پی گیری شد. و اگر گنجینه ای از موسیقی محلی می داشتم شاید می توانستم هر بار طوری از آن انتخاب کنم و به کارش ببرم که هم آن موسیقی به تجربه ای معاصر و زنده بدل شود و باقی بماند، و هم به فیلم ضربانی را بدهد که فیلم براساس آن ساخته شده. من ندیده ام فیلم به ظاهر روستائی با موسیقی به ظاهر جدید خوب جور شود، مگر زمانی که

موسیقی به ظاهر جدید خود را کوچک کرده و با فروتنی روستا اندازه شده. سفر روستائی نیست، ولی فیلم فقیری است که تاب تجملی شدن با موسیقی بزرگ را ندارد.

زاون: آیا همین نظر را دربارهٔ غریبه و مه، چریکه‌ی تارا و باشو، غریبه‌ی کوچک هم دارید؟

بیضائی: بله؛ موسیقی این فیلم‌ها باید از طبیعت خودش بیرون بترآود. به نظر من در این چند فیلم مطلقاً مشکل عدم انطباق وجود ندارد. متأسفانه تجربه‌ی غریبه و مه ناقص ماند، چون دو نوار اصلی موسیقی که برای بخش‌هایی از صحنه‌ی جنگ، و گم کردن فریادهای فیلم - و نه حس فریادها - انتخاب شده بود، درست در جلسه‌ی ترکیب نهائی صداها، در دستگاہی که عمداً یا سهواً درست کار نمی‌کرد، یکی پشت دیگری تکه‌تکه شد؛ و گرچه من خواستم از ادامه‌ی کار تا پیدا کردن موسیقی مشابهی دست نگه دارند، ولی صداگذار که صاحب کارگاه هم بود قول تاریخ تحویل فیلم به جشنواره‌ی تهران را بهانه کرد و بدون حضور من ترکیب صداها را به پایان برد و فیلم را تحویل داد. اداره بازی هم تشویقش کرد و من متهم شدم به وسواس بیش از حد و سختگیری و غیره. کمبود آن دو قطعه که به واقع موسیقی نبود، اما با ضرب موسیقائی بسیار متنوعی هم به جای اثرات صوتی کار می‌کرد و هم فریادها را مطلقاً می‌پوشاند برای من همیشه محسوس است. چریکه‌ی تارا غریب‌تر است؛ موسیقی ساخته شده گرچه خوب، ولی آنقدر تجربی و انتزاعی و نوگرا و روشنفکری بود که با جهان ساده و معصوم و فقیر فیلم نمی‌خواند، و من بار دیگر به آنچه در خاطره از موسیقی‌های ولایتی مناسب داشتم رجوع کردم. اما حیرت‌انگیز اینجاست که یکی از فیلمسازانی که تحت تأثیر آن صحنه‌هایی ساخته بود، وقتی از متوقف

ماندن نمایش آن مطمئن شد، موسیقی آن را هم یکجا در فیلمش به کار برد؛ به این ترتیب نحوست نام من دامن او را هم گرفت و فیلم او هم متوقف ماند. اما اگر نحوست نام من دامن فیلم بعدی خود من باشم، غریبه‌ی کوچک را هم نگرفته بود، آنوقت نمونه‌ی دیگری از این تجربه عمومی می‌شد؛ فیلمی که به نظر می‌رسد موسیقی آن صداهاى طبیعت است.

زاون: کار جمع‌آوری و انتخاب این موسیقی‌ها و تعیین این که هر قطعه کجا بنشیند را چه کسی می‌کند؟
بیضائی: خودم. خیال نمی‌کنم عزاداری از آن نوع که من می‌خواستم، یا شکوای وحشی و پرورده نشده چنانکه صحنه‌ای می‌طلبید، یا صفت آئینی داشتن لحن، که در موقعیتی لازم است، یا شادمانی غم‌انگیز يك جشن، چنانکه تصویر می‌خواهد را آهنگسازان معاصر می‌توانستند به همان سادگی بسازند. امیدوارم خیال نکنند که قابلیت آنها را مورد پرسش قرار می‌دهم، نه، از چیزهای حس شده توسط مردم ساده حرف می‌زنم که در موسیقی‌شان منعکس است؛ خامی اصیل و راست و مؤثری که روشنفکری و تربیت يك آهنگساز شهری به آن دسترسی ندارد، همان‌طور که انسجام فکر شده‌ی موسیقی مدرسه‌ای در دسترس يك ولایتی نیست.

زاون: درباره‌ی موسیقی‌های ساخته‌شده چطور؟
بیضائی: من همین نظر را درباره‌ی موسیقی ساخته شده برای فیلم دارم؛ موسیقی باید از فیلم سرچشمه بگیرد، و همچنانکه در مقاله‌ای احتمالاً حدود سال چهل نوشته‌ام؛ تابعی باشد از متغیر ضربان و نیاز صحنه. زیاده‌گو و تحمیلی نباشد، و چنان باشد که به‌عنوان بخشی

جدا ذهن را به خود مشغول نکند. قول نمی‌دهم که همیشه موفق بوده‌ام.

زاون: علت؟

بیضائی: موسیقی ایرانی جدید شده هنوز آنقدر صاحب نیرو و تجربه نیست که بتواند وصف‌ها و حالت‌ها و تنوع‌ها و تغییرهای تصویری را پایه‌پا، همیشه و همه‌جا دنبال کند، و البته مشکل اساساً در قالب‌های سنتی موسیقی ایرانی است، که نمی‌شود بنابر نیاز به فوریت از یکی به دیگری رفت و بیرون آمد، یا به آن سرعت انتقال بیشتری بخشید. قالب‌های موسیقی سنتی کشش و ضرب و ساختمان خودشان را دارند و از نیازهای دیگری پیروی می‌کنند و به تابعیت فیلم در نمی‌آیند؛ از نیازهایی چون «وجد» و «حال» و «ذوق» و امثالش که بیشتر مترادف مضامین غزل است تا روح ماجرا و دگرگونی‌های ناگهانی و حرکت متغیر نمایشی. مهم‌ترین تجربه‌ی صحنه‌ای ما در موسیقی - تعزیه - به‌خاطر بافت موسیقائی‌اش، گاهی مجبور است صحنه و شعر و بازی را پیرو الزامات نوا یا آهنگ کند و نه برعکس. و تجربه‌ی موسیقی نمایش مضحک شامل قطعاتی است که تغییرات ناگهانی‌اش کمک به رقص و خنده می‌کند، و بیشتر فقط در تند و کند شدن خلاصه می‌شود و حتی زیر ساز لحن شوخی آن هم اندوهگینی کلی موسیقی ایرانی را دارد. غیاب سنت موسیقی نمایشی ریشه‌دار، موضوع اصلی است. موسیقی دستگاهی سنتی به نظر نمی‌رسد امکان داشته باشد مثل قالب‌های شعر قدیم به‌خاطر بیان مضامین جدید بشکند و نیروی تنوع‌های بسیار را به خود بگیرد. تا راه‌حل موسیقی سنتی، نه به صورت قطعات بی‌ارتباط، بلکه به صورت بافت تنیده‌ی صاحب انعطافی برای هر فیلم یافته نشود، کار دشوار هنوز به انجام نرسیده. این مشکل

مخصوص ما نیست، اما تجربه‌ی ما از دیگران کمتر است، و با اینهمه ذوق سازندگان ایرانی گاهی نتیجه‌ی خوب داده است. می‌ماند که روح فیلم آنها را بگیرد، و آنها چون سازی در دست حرکت فیلم به صدا درایند.

زاون: کشورهای دیگر هم گفتید این مشکل را دارند. بیضائی: کشورهای شرقی بله. مشکل آنها هم عیناً شبیه ماست؛ شاید بشود گفت که موسیقی شرقی به ابدیت بی‌تغییر اشاره دارد، درحالی که سینما در هر شکل و با هر داستان، روی پرده زمان حاضر متغیر است. راه‌حل کشورهای شرقی اغلب غم‌انگیز است؛ گاهی حتی از بهترین فیلم‌های ژاپنی صدای موسیقی شبه‌غربی برمی‌خیزد، و موسیقی شبه‌غربی منطقه‌ی خاصی همه‌جا درحال رشد است. تجربه‌ی ایرانی در شکل خویش واقعاً گاهی آنهمه غم‌انگیز نیست. در آنچه من می‌سازم تصویر معمولاً موسیقی غیرایرانی را دفع می‌کند، و آغاز مشکلات: یکم) دیدیم که موسیقی ایرانی جوابگوی تحولات لحظه‌به‌لحظه نیست. دوم) درخواست می‌کنم آهنگساز حتماً به طرف تمایل غربی نرود. سوم) در دانش موسیقائی مدرسه‌ای، او به هرحال آهنگسازی را براساس اصول غربی خوانده، و در آن هم به هرحال فرهنگ يك غربی کامل به او داده نشده. چهارم) دانش موسیقائی ایرانی او خارج از شناسائی دستگاهها، جسته گریخته و پراکنده است و به كمك بایگانی‌های موسیقی محلی، آئینی، نمایشی، نقالی و اسناد قابل مراجعه تقویت نشده. چنین مراکز و مراجعی اصلاً وجود ندارند یا مطلقاً فقیرند. به این ترتیب قبول همکاری من برای يك آهنگساز درواقع نوعی بدبختی است.

زاون: شما تا به حال با سه نفر کار کرده‌اید: اسفندیار منفردزاده [عمو سییلو]، شیدا قرچه‌داغی [رگبار، کلاغ]، بابک بیات [مرگ یزدگرد، شاید وقتی دیگر]. این مسئله چطور حل شده؟

بیضائی: همفکری اولیه بسیار مهم است و تأثیری که فیلم بر آهنگساز بگذارد نصف راه او را روشن می‌کند. به نظر من هر چه ذخیره‌ی ذهنی آهنگساز از ثروت موسیقی ملی اش بیشتر باشد، راههای بیشتری پیدا می‌کند. چون ذوق و دانش هر چه زیاد، و احساس هر چه پاك، باید با جستجو و کشف تغذیه شود، و با کار و تجربه دائماً نو شود. وقتی اول بار منفردزاده نوای محوری موسیقی عمو سییلو را که از يك تصنيف عامیانه گرفته بود روی پیانو می‌زد تا من بشنوم کارگردان دیگری که حاضر بود پرسید برای نقاشی متحرك است؟ منفردزاده و من به آهنگ مطمئن شدیم. با اینهمه در اجرا، با نوازندگانی که همه تربیت موسیقی غربی داشتند، بعضی قطعات آهنگ زیادی سنگین و پرمعنا شد؛ نمی‌دانم چرا. و همان‌طور که گفتم آخرین ویرایش فیلم و اندازه کردنش در برخی موارد با صدا و موسیقی به دلیل کمی وقت ممکن نشد. چون در کشور ما هر کاری همیشه در آخرین لحظه تدبیر می‌شود؛ هر بار در فیلم‌های من کسانی منتظر ایستاده‌اند تا فیلم تمام نشده را به جایی که باید تحویل بدهند برسانند، و ذره‌ای اصرار و پافشاری بر این پیرایش بسیار مهم نهائی برچسب و سواسی بودن و لفت‌دادن و شورش را درآوردن و مرادف‌های زیبای دیگری از این نوع به آدمیزاد می‌چسباند. در رگبار ما فقط بر سر مضمون موسیقی هر صحنه توافق اولیه می‌کردیم. مثلاً موسیقی حرکت چرخ را بیان کند و با ورود گاری به محله تبدیل به وصف يك محله‌ی فقیر شود که غم‌انگیز بودن مضمون آن می‌تواند همان مضمون غم‌انگیز بودن زندگی معلم مستأجر جوان هم باشد. یا مثلاً در دعوای دو پسر بچه به‌طور طنزآمیزی

به هم افتادن خروس جنگی ها وصف شود. یا در لحظات خوشبختی و قدم زدن دوبه دوی زن و مرد جوان، نوعی رقص دو نفره‌ی خاطره‌انگیز ساخته شود که می‌تواند اشاره به تصورات دورخانم خیاط هم باشد، و شکل طنزآمیز همین موسیقی دو نفره می‌تواند در دعوای مستانه‌ی دو مرد به کار رود. یا مثلاً صحنه‌ی رفتن مستأجر از محله نوعی تشییع جنازه را به یاد بیاورد. به هر حال من خواسته بودم فقر محله در موسیقی در نظر گرفته شود و به هیچ ترتیب موسیقی مجلسی نباشد و غربی نشود. توقعات سختی بود ولی خیال می‌کنم شیدا موفق شد. او تجربه‌ی موسیقی بچه‌ها داشت و از روح طنز در موسیقی دور نبود، گرچه این طنز باز در اجرا سنگین درآمد. به نظر من همین کار با ظرافت بیشتری در کلاغ صورت گرفته که معرف تهران جدیدتر و محله‌های تازگی خواه‌تر است و در نتیجه بیشتر مجاز به استفاده از تداعی‌های غربی بود. و در آن جز یکی دو صحنه‌ی ماجرا، موسیقی می‌کوشید کاوش خاطرات مادر باشد، و بررسی روحیات و نگرانی‌های زن. خوشبختانه آهنگساز هم زن بود و هم کارش تحقیق در منابع موسیقائی و به نظر من نتیجه بر فیلم نشسته. در صحنه‌ی تهران قدیم آهنگساز خاطره‌ی گذشته را از آهنگی متعلق به زمان به بهترین شکلی اقتباس کرد.

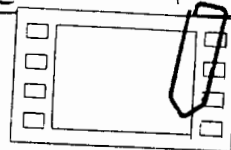
زاون: هیچ مشکلی در تطبیق پیدا نکردید؟

بیضائی: مهم نیست. چون خوشبختانه اگر فرصت باشد این امکان هست که اگر زمان سنجی هم بخواند، قطعه‌ای را که مناسب‌تر درآمده به جای قطعه‌ی اصلی منطبق کرد. و یا اگر قطعه‌ای اصلاً مناسب درنیامده حذف کرد و به نحوی دیگر آن را جبران کرد. تنها مشکلی که یادم می‌آید درخواست من در استفاده از ساز آکوردئون در صحنه‌ی تهران قدیم بود که نمی‌دانم چرا فراموش شده بود و بالاخره با

پافشاری بعدی من اصلاح شد. می دانید، احتمالاً برای هر صحنه آهنگساز الهامی از تصویر را بر زمینه‌ای از ذخیره‌های ذهنی خودش منطبق می‌کند؛ گفتگو تا حدی می‌تواند در حس کلی و ابعاد معنایی و احتمالاً نوع سازهای مناسب، فکر آهنگساز و کارگردان را به هم نزدیکتر کند. مشکل اصلی در مرگ یزدگرد پیدا شد که در آن از دوران قدیم‌تری حرف بود که هیچ سند و مدرک و نمونه‌ی زنده‌ای از موسیقی اش - مگر مقادیری فرض - دردست نیست. حتماً موسیقی بزمی طاق بستان به کار لحظات شکست ملتی درهم شکسته نمی‌خورد، و حتماً اطلاع از کیفیت عملی موسیقی جنگی اش یا محلی اش یا اگر بوده نمایشی اش ناممکن بود؛ سازها و نوازندگان که در خاکند. و من تأکید داشتم حتماً از سازهای جدید آشنا به گوش استفاده نشود. پس سرانجام مویه‌ای که بازیگران به‌طور دسته‌جمعی در صحنه پایانی اجرای صحنه‌ای از حلقوم برمی‌آوردند و کم‌کم به فریاد دسته‌جمعی وحشت می‌انجامید اساس موسیقی قرار گرفت. حنجره‌ی آدمی ساز همیشگی تاریخ بوده است. محدودیت‌های آهنگساز و پرهیز از غربی شدن او را وادار به اختراعاتی کرد، که در محدوده‌ی آواز دسته‌جمعی مردان و زنان بود که در مورد دوم محدودیت‌های تازهای باعث شد که آهنگهایی از فیلم کنار گذاشته شود. بار دیگر توانستیم از آنچه برای صحنه‌ای ساخته شده در صحنه‌ی دیگری استفاده کنیم. در «مرگ یزدگرد» حالا موسیقی فیلم لحن کلی اجرا را داشت چون از درون خودش تراوش کرده بود. با اینهمه نگرانی از یکنواختی، و این که امکان حنجره بیشتر کششی است تا کوبه‌ای، و نتیجتاً زمان درازی که يك آهنگ می‌گرفت تا به تحول برسد، باعث شد میزان بهره‌بردن از موسیقی را به حداقل برسانیم. ولی من آنچه را که هست بر هر نوع موسیقی هیجانی شبه‌غربی ترجیح می‌دهم.

زاون: تجربه شاید وقتی دیگر را چطور ارزیابی می کنید؟

بیضائی: موسیقی شاید وقتی دیگر جواب خودش را از جمع تماشاگر گرفته و نیازی نیست من حرفی بزنم. اما نکته ای هست که توفیقش مرا خوشحال کرد. مشکلی که در موسیقی فیلم مسئله ای سالهای من بود موضوع «بعد» بود. موسیقی اغلب «بعد» نداشت، و مرا آزار می داد که فاصله ی موسیقی با تصویر و گوش تماشاگر همیشه یکی است. این که وقت ترکیب صدا با پیچ دستگاه موسیقی را کم و زیاد کنیم به آن «بعد» نمی دهد، موسیقی باید «بعد» هایش را در ساختش داشته باشد. موسیقی می تواند گاهی خود را به زمینه عقب بکشد و به گوش برسد بی آن که شنیده شود، یعنی درواقع حس شود نه مزاحم، و گاهی آشکارا در صف اول قرار بگیرد. هوشیاری آهنگساز است که بداند کی نباید باشد، کی به صورت نوعی تأثیر صوتی زمینه کار کند، و کی برانگیزد، یا وصف عاطفه کند، یا آهنگین و شنیدنی باشد، یا شادی و آشفته گی درون را منتقل کند. خیال می کنم بابک بیات، اقلأ در چند صحنه موفق شده به این «بعد» دست یابد. همچنان که موفق شد به جز قطعه های وصفی و حادثه ای، موسیقی فیلم صامتی به شیوه ی خود، اما با انطباق بر همه ی لحظه ها بسازد. شاید وقتی دیگر هم باید حتماً در آخرین روزها يك بار دیگر با موسیقی و صدا ویرایش می شد؛ متأسفانه اتفاقاتی که طی دو سه هفته ی آخر کار بر من و فیلم فرود آمد هر نوع امکان و فرصتی را از میان برد.



زاون: ماجرای غریبه و مه در دوران خاصی می گذرد. دورانی که ما به ازااء تاریخی ندارد و در نتیجه آدمها هم مابه ازاء بیرونی ندارند.

آدمها قابل لمس و دوست‌داشتنی نیستند. در این فیلم همه عناصر از قبیل زمان و شخصیت‌پردازی و غیره در خدمت بیان يك تمثيل است. همه چیز وسیله است تا این تمثيل شکل بگیرد. ولی مثلاً در مرگ یزدگرد مختصات زمان وقوع حادثه شناخته شده است. شخصیت‌ها بر بستر دورانی تاریخی ساخته شده‌اند و آنها هم دارای شناسنامه و هویتی تاریخی هستند.

بیضائی: خب، ممکن است واقعاً اینطور باشد. ممکن است کاری بی تاریخ باشد و کاری دارای تاریخ معین. ولی فضای تمثيل یعنی چه؟ من قصه‌ی ساده‌ای تعریف می‌کردم. غریبه و مه‌تغزیه‌ای است که بخواهند در آن سرنوشت عمومی بشر را نشان بدهند. ممکن است سرگذشت همه دقیقاً و موبه‌مو عین این نباشد ولی خطوط کلی‌اش همین است. البته کارهایی هست که می‌گویند مشخصاً «اینجا و اکنون» را مطرح می‌کنند، یعنی وضع خاصی را در يك مقطع خاص؛ اما من ندیده‌ام که واقعاً چیزی مطرح کنند، چون اولین شرط اینجا و اکنون اینست که ننشسته تا بنده و شما اینجا و اکنون را آن‌طور که واقعاً اینجا و اکنون هست نمایش بدهیم. به علاوه من خیال می‌کنم به علت ضعف بینش و تقلب‌آمیز بودن فضا، رویهم‌رفته دانش این کار هم وجود ندارد. گزارش‌های روزنامه‌ای و خیالبافی‌های اجتماعی نمونه‌های خوبی نیستند. مردم ما بی آن‌که مطلقاً یکدست باشند، با همه‌ی پراکندگی ظاهری و یکسانی باطنی، در وضع بسیار پیچیده‌ای از لحاظ گروه‌های روانی، آئینی، اسطوره‌ای، مذهبی، اقتصادی و سیاسی هستند. آسان کردن همه‌چیز در چهارچوب از پیش تعیین‌شده‌ای که به نتیجه‌ی مشخصی می‌رسد، هم منطبق با مسئولیت‌های فرضی سازنده، و هم منطبق با مقررات جاری، واقعاً شوخی است! غریبه و مه به زمان و مکان در آن حد وفادار می‌ماند که

هم تفتیش‌های گوناگون رسمی و غیررسمی در آن بهانه‌ی ورود پیدا نکنند، و هم از محدودیت محلی شدن برهد. اگر این اسمش تمثیل است خُب باشد؛ چه خوب است تمثیل، من اشکالی در آن نمی‌بینم. اما من سر صحنه تمثیل نمی‌ساختم، تعزیه کار می‌کردم؛ تعزیه‌ی من البته درباره‌ی مردم بی‌نام است. طبیعت پسزمینه‌ی صحنه‌ای بود که نمایش تولد و زندگی و مرگ در آن بازی می‌شد. غریبه و مه می‌کوشد اساطیر و آئین‌های مردم عادی را به نوعی مردم‌شناسی برساند، به نوعی روانشناسی فردی و جمعی، و در حد امکان در طبیعت ریشه‌های شعر یا قصه‌ای را که زندگی می‌کنند نشان بدهد. به هر حال تجربه‌ای را داشتیم برای دفعه‌ی اول می‌کردیم.

زاون: در این شکی نیست که هر کدام از فیلم‌های شما نخستین تجربه در آن نوع کار است.

بیضائی: منظورم اینست که غریبه و مه عکس‌العمل تندى در برابر نوع خاصی از سینمای دهاتی ایرانی بود، و خودش عکس‌العمل بسیار تندتری از جامعه‌ی حمایت‌کننده‌ی آن نوع سینما گرفت. می‌توانستم یکی از این فیلم‌های دهاتی رایج خان بد و رعیت‌خوب بسازم و بیشتر از آن خان ثروتمند شوم و بیشتر از آن رعیت پرچم مبارزه را در باد نگه دارم، حماقت کردم و غریبه و مه را ساختم، و از آن خرسندم.

زاون: این آیین‌ها و آداب و رسومى که در فیلم هست اصلاً نمونه‌ی بیرونی دارند یا از خودتان ساخته‌اید؟

بیضائی: تمام آئین‌ها نمونه‌ی بیرونی دارد، بعضی هنوز هستند و بعضی از میان رفته. نمی‌گویم همه متعلق به يك جاست؛ از قلمرو

وسیع‌تری انتخاب شده. نمی‌گویم آنچه می‌بینید عیناً مستند است. فشرده شده؛ وقت‌کشی‌هایش حذف شده، رویه‌ی هجوس یا رویه‌ی گنگ رمزآمیز پوشیده‌اش پس‌رفته و معنای آن نمودار شده. اگر فیلمی بخواهید بسازید مثل غریبه و مه، با ضربان واقعی يك سال طول می‌کشد؛ من دو ساعت وقت دارم. به‌علاوه گاهی فیلم را گزارشگر می‌سازد، گاهی مردم‌شناس، گاهی شاعر. دخالتی که من کرده‌ام غیر از کار روی شناخت اینها و معنایشان، اندازه‌کردنشان و مناسب‌کردنشان برای چنین داستانی است.

زاون: پس محدودهٔ جغرافیایی این آداب و رسوم ایران است! بیضائی: بله، همه‌ی اینها در ایران هست، ولی مشابه برخی‌شان در جاهای دیگر هم هست. ترس‌ها و نیازهای اساسی بشر به زمان و مکان معینی محدود نمی‌شود، غریبه و مه درباره‌ی ترس‌ها و نیازهای بشر است. آئین‌ها آئینه‌ی ترس‌ها و نیازهای طبیعی مردم هستند، و در برابر، ترس‌ها و نیازهای طبیعی مردم زاینده‌ی اساطیر و آئین‌ها. همه‌ی اینها در ایران وجود دارد، و شاید در تمام سرزمین‌های مثل ایران که گذشته‌ی دور، گذشته‌ی نزدیک، و زمان حاضر در آن کنار هم و با هم زندگی می‌کنند. خود این آئین‌ها در ایران یکدست نیست و متعلق است به دو فرهنگ مشخص متضاد که از هم تأثیر گرفته‌اند و درعین‌حال همیشه در معارضه‌اند و به تناوب یکی از آنها مسلط می‌شود. جای آن نیست که وارد بحثش بشویم ولی جا دارد که روزی کسی وارد بحثش بشود، به‌خصوص که من خیال می‌کنم ما با همه‌ی ادعاهای معاصر بودن، داریم اصلاً این آئین‌ها را زندگی می‌کنیم. به‌هرحال مطمئن باشید که من ممکن است آئینی را پالایش داده باشم ولی هیچ چیز را از جای دیگری یا از خودم درنیاورده‌ام. و حتی چیزهایی

هست که بنابر قرائن از خودم ساختم، ولی سالها بعد کاملاً اتفاقی اصل آنرا یافتم. وقتی تماشاگر روشنفکری که قرار است روشنگر دیگران هم باشد، هنگام دیدن صحنه‌ی پایکوبی در غریبه و مه می‌گوید این رقص سرخپوستی است، نه تنها جهل عمیق به سینما، که جهل عمیق به محیط خودش را نشان می‌دهد و من مسئول آن نیستم.

زاون: این رقص آئینی گویا خیلی کهن و قدیمی است. بیضائی: ریشه‌اش بله، ولی شکل زنده‌اش را من اول بار در مرزن آباد راه چالوس حدود شش سال پیش از غریبه و مه دیدم. در جاهایی که با کشت سروکار دارند جامه‌های بازی گیاهی است و در جاهایی که با گله سروکار دارند، مثلاً حوالی اراک، جامه‌ها از پوست گوسفند یا بز است. من این دو را ترکیب کردم، و به جای مردی که جای زن می‌رقصید و ممکن بود معنای نادرست ناخواسته‌ای بدهد، گذاشتم واقعاً زنی به جای زن دست‌افشانی کند، و به جای موسیقی پیش‌پا افتاده‌اش موسیقی آئینی‌تری به کار گرفتم. من بازی را به معنای اصلی‌اش نزدیک‌تر کردم. معنایش آن قدر که در فیلم لازمست را خود فیلم می‌گوید، و بیش از آن بحث کتابی است.

زاون: این چنین دهی در اسالم وجود دارد؟ بیضائی: این ده دیگر در اسالم وجود ندارد، هیچ دهی دیگر در کناره وجود ندارد. ولی مانده‌های این ده تا پیش از کشیده شدن خط کناره که مقدمه‌ی هجوم شهریان به شمال بوده و زندگی و زبان ساحل‌نشینان را در بسیاری مناطق بکلی تغییر داد، به تعداد زیاد در شمال وجود داشت. طی یک دهه ناگهان شمال تغییر شکل داد و تمام آبادی‌های کنار دریا خراب شد و مردم محلی به طرف کوه عقب‌نشینی

کردند. خیال می‌کنم زمین‌های ساحلی راشهریان، و دقیق‌تر، تهرانیان خوب می‌خریدند- باقیمت‌های امروزی مفت- و ساحل نشینان و صیادان اینطوری ارزان ارزان ترك ساحل کردند و فرهنگ لب دریا ناپدید شد. بهتر از این نمی‌شد صید کناره به انحصار دولت دریابید. در اواخر این دهه، یعنی سال چهل و سه من چند روزی شمال را می‌گشتم، و خاطره‌ای از آخرین آبادی‌ها را به غریبه و مه‌منتقل کرده‌ام. خاطره دقیقاً فصل اول در تصویری است که دوربین بالا می‌رود و جماعت از هر سو به طرف دریا می‌دوند. منتهی زمانی که ما فیلم را می‌ساختیم، یعنی حدود ده سال بعد، دیگر هیچ نشانی باقی نمانده بود و حتی لباسها هم تغییر کرده و شهری شده بود. ما آبادی را به ارزان‌ترین قیمت ساختیم؛ و ناچار از لباسهای بازمانده در جاهای دست‌نخورده‌تر و دامنه‌ها و کوهستانهای منطقه کمک گرفتیم تا مشخص کنیم که زمان پیش از این تغییر مهم و اساسی است. اما آئین‌ها هنوز وجود دارد. شاید به چشم يك مسافر یا گذرنده نیاید، ولی يك کنجکاو یا پژوهشگر اگر چندی آنجا زندگی کند آنها را درمی‌یابد و می‌شناسد. چند روز پیش در توضیح سفر با چند سینمادوست، که آنرا ندیده بودند، ناچار شدم از آئین‌های مقدس سفر و زیارت و سنت گدائی یا حتی سنت دزدی حرف بزنم. با حیرت نگاهم کردند. توضیح دادم که اینها هنوز وجود دارد، نام بسیار جاها را گفتم و از جمله همین اسالم، که هنوز در آن حتی در ازدواجی که هر دو خانواده موافقت ترجیح دارد عروس ربوده شود، و من بارها شاهد زندگی و دوام چنین سنتی دور از چشم قانون بوده‌ام؛ این سالها حتی وقتی هیچ امکانی نباشد با اطلاع قانون و توافق‌های محلی. شکل دیگر این جفت‌یابی در مسابقه‌های سالانه یا فصلی هنوز هم رایج است. لازم نیست تك تك بشمرم و جای معنی‌شناسی آنها هم نیست. ولی خلاصه‌اش اینست که پنهان و

آشکار آئین‌ها دارند زندگی می‌کنند و فقط ما که در شهر نشسته‌ایم نمی‌دانیم، و بدتر این که نمی‌دانیم خود ما هم داریم نوع دیگر آنها را زندگی می‌کنیم. نکته‌ی مهم اینست که جز دانش جدید و مذهب رسمی که ما در شهر می‌شناسیم، يك مذهب پیشین‌تر طبیعت محوری، و يك دانش پیشین‌تر زندگی‌شناسی وجود دارد، که مردم غیرشهری با آن زندگی می‌کنند. و اگر ما واقعاً به آنها علاقمندیم درست است که به جای آن که افکار خودمان را بهشان نسبت بدهیم، خود آنها و افکارشان را آن‌طور که هست مستقیماً بشناسیم، و طوری هم روبرو نشویم که از ما پنهان کنند و آنچه دلخواه ماست را به دروغ جای اندیشه‌های خودشان بر زبان بیاورند. شاید با شناختن آنها ریشه‌ی برخی حوادث اجتماعی بیش از آن که کتابها می‌گویند، و بسیار درست‌تر از آن کتابها، بر ما آشکار شود.

زاون: اینها پسزمینه غریبه و مه است، ولی به خود قصه اصلی غریبه و مه چگونه رسیدید؟ قصه چگونه شکل گرفت؟

بیضائی: این را يك بار همان سال اول نمایش غریبه و مه گفته‌ام و جوابی تکراری است، ولی به هر حال جواب دیگری ندارد. غریبه و مه از کابوس‌های من می‌آید؛ و در نتیجه از خود من. همزمان با ساختن رگبار چند بار موقع فیلمبرداری در محله‌هایی، با این که جواز فیلمبرداری داشتیم، پهلوی کسانی برده شدم که ظاهراً اجازه‌ی محل دست آنها بود. آنها را نشناختم ولی به خود اجازه می‌دادند از من سؤالهائی بکنند. سؤالهائی درست به اندازه‌ی غریبه و مه مبهم. این کشور فقط يك تفتیش یا نظارت رسمی ندارد، همه نماینده‌ی تفتیش اند. اینها برای من چیزهایی از گذشته را تداعی می‌کرد که برای مدتی از آنها رها شده بودم، و حالا دیگر دست از سرم برنمی‌داشت،

تا سرانجام به خوابهایم حمله کرد. کابوس‌های اصلی یکی پیدا شدن قایقی روی آب مه‌آلود نزدیک ساحل بود، و یکی کابوس مبهم کوتاهی درباره‌ی زن - عشق - مادر - مرگ، که بعدها هنگام ساختن غریبه و مه دیدم منطبق می‌شد بر طبیعت وزمین‌زندگی و باروری. مدتها درباره‌ی این دو کابوس پی‌درپی فکر کردم، و بقیه‌ی داستان خودبه‌خود آمد. می‌شود گفت که بقیه‌ی داستان سالها بود که در من حاضر بود. مگر بقیه‌ی داستان چیست؟ یکی حس تحت تعقیب بودن کسی که در روزی مه‌آلود افتاده در قایقی به ساحل ناخواسته می‌رسد، و ترس همیشگی او از تعقیب‌کنندگان ناشناس. و یکی تقلای مدامش؛ یعنی تقلای مدام کسی که زندگی را می‌خواهد و ناچارش می‌کنند در هر قدم خودش را ثابت کند. یعنی برای آنچه دیگران به رایگان دارند گران‌ترین قیمت‌ها راپردازد، و ای بسا که باز هم از او دریغ شود؛ منظورم بدیهی‌ترین و اولیه‌ترین حقوق است؛ حق زندگی و عشق و کار و آرامش و امنیت. درست مثل يك کابوس، غریبه و مه‌گرچه ممکن است ظاهرش کمی غریب به نظر آید، ولی موضوعش به مراتب از بیان آگاهانه مصلحت‌آمیز و مؤدبانه‌ی روزمره راست‌تر و واقعی‌تر است.

زاون: تأثیر شدیدی از برگمن و کوروساوا در این فیلم دیده می‌شود.

بیضائی: خیلی از سینماگران بدون این‌که بدانند معلم من بوده‌اند. خیلی از سینماگران خوب و خیلی از سینماگران بد. از دسته‌ی دوم یاد گرفتم که چه کارهایی را نباید بکنم. و میان دسته‌ی اول نسبت من در آموختن با کوروساوا و برگمن از همان نوع است که با گریفیث، آیزنشتاین، لانگ، هیچکاک، ولز، فورد، روسه‌لینی و غیره و غیره. سعی می‌کنم بشناسم و بفهمم، معنی‌اش هم این نیست که از

همه‌ی کارهای همه به يك اندازه خوشم می‌آید یا ذهنم آنها را به نقد در نمی‌آورد. اگر فقط به برگمن و کوروساوا نظر دارید احتمالاً برای اینست که سینمای برگمن و کوروساوا در مقایسه با عادت - به نظرتان غریب‌تر است، و طبعاً هر غرابتی در غریبه و مه را بر آن منطبق می‌کنید. دلیل دیگر باز احتمالاً اینست که تصادفاً منابع من - در کمال کوچکی - با منابع برگمن و کوروساوا و خیلی‌های دیگر کم‌وبیش یکی است. من روی نمایش ژاپن که منبع کوروساوا است به‌طور جدی کار کرده‌ام و همین‌طور روی نمایش غرب که منبع برگمن است، و می‌دانم که نقش‌های کتاب‌نگاری هفت قرن پیش ایران را که بنگرید ژاپنی‌تر از نقاشی هفت قرن پیش ژاپن است، و سرآغاز مهر هفتم همان اندازه که حکاک‌های کلیسائی قرون وسطا، شعر اسکار وایلد است که می‌گوید «يك دو بار مهره‌باختن بازی است شریف / اما آن‌کس که با مرگ به بازی پردازد / هرگز نخواهد برد»، و دیده‌ام که مرگ برای اولین بار در فیلم برگمن ظاهر نمی‌شود، گذشته از دهها مثال، پشت سر مهر هفتم، مرگ خسته‌ی فریتز لانگ ایستاده است، و پشت سر آن حتماً افسانه‌های هوفمن^{۱۱}، اپرای ژاک افنباخ^{۱۱}، که من فیلم مایکل پاول^{۱۲} و امریک پرشبورگر^{۱۳} از آنرا بارها دیده‌ام. و پشت سر من داستان ساویتری^{۱۴} مهابهاراتا^{۱۵}، و دُمُروِل دیوانه‌سر^{۱۶} دده‌قورقود^{۱۷}، و همه‌ی قصه‌های عامیانه و عارفانه‌ی ایرانی. داس اجل فقط در دستهای مرگ برگمن نیست، که در شعر فردوسی هم هست: «یکی مرد با تیزداسی بزرگ / سوی مرغزار اندر آید سترگ» و شعر ناصرخسرو: «تو کشتمند جهانی ز داس مرگ بترس...»؛ و فقط شهسوار برگمن با مرگ شترنج نمی‌بازد که سعدی هم با سرنوشت: «سعدی نه مرد بازی شترنج عشق تست / دستی به کام دل، ز سپهر دغا که بُرد؟». بله، مضمون‌ها یکی است؛ فقط آنها تصویر دارند و ما قرن‌ها از آن منع شده‌ایم، ما تصویر نداریم،

همین. منظورم سنت بیان اندیشه از راه تصویر است. اما اگر کوروساوا در هفت سامورایی برای من اهمیتی خاص داشت، و می بینید که در غریبه و مه به آن فیلم ادای احترام کرده‌ام، برای این بود که در جوانی ام این اولین فیلم با ارزش آسیائی بود که می شناختم و برابر نهادی بود در برابر تسلط محض سینمای غرب و مرا به این خیال انداخت که پس جز سینمای غرب و جز ابتذال دامنگیر دور و برم راه دیگری هم امکان پذیر هست. باید بگویم که آنوقت من هفده سال داشتم و درمی یافتم که بدبختی و عقب ماندگی سرنوشت محتوم گریزناپذیر من نیست. آن موقع حتی اسمی هم از میز و گوشتی نشنیده بودم و اولین میز و گوشتی که دیدم بیست و پنج سال بعد بود. با اینهمه آنچه واقعاً در غریبه و مه شبیه برگمن و کوروساوا نیست، اینست که آنها آزادی و پشتیبانی و امکان دارند، و زیر فشار متظاهران سنت گرایان و نظارت های هزارگانه نیستند، در حالی که بسیار نکته ها که سبک و لحن غریبه و مه را به وجود آورده این کمبودها و فشارهاست. سبک آنها زائیده ناچاری نیست، و در شرایط من خیال نمی کنم آنها حتی يك تصویر هم می توانستند بگیرند.

زاون: آقای بیضائی لباس های این آبادی از کجا گرفته شده بود؟
 بیضائی: لباس زنهای زمینه همه واقعی است و مال خودشان. در مورد زنان اصلی، همان طرح به کار رفت با پارچه های ساده تر تا رنگارنگی آن کمتر شود. مطلب اینست که آنجا فرقی میان لباس مرگ و زندگی نیست، و زنان در هر دو حال لباس های رنگی خودشان را می پوشند، اما فیلم ما در معنا می خواست تقابل مرگ و زندگی را برجسته کند، و بنابراین برای صحنه های عزا همان طرح لباس زنانه ی محلی را با رنگ سیاه به کار بردیم. در مورد مردها تا می شد از لباس های قدیمی تر محلی جمع آوری کردیم، که شامل بالاپوش های جنس برک قهوه ای، خاکستری و سیاه بود، به علاوه ی باشلق های بلند، و نیز

کوتاهش که به نوعی شبیه کلاههای مهری باستانی است. همچنین از شولاهای رمه‌داران قرض گرفتیم، و چوخاهای محلی که همه جا در دامنه‌ها هست. مهم است که این جامه‌ها در شکل و جنس همه دفاعی در برابر باران‌های محلی است، به‌هرحال بعضی چوخاها و شولاهای فیلم، از جمله چوخای نمدی سفیدی که دو شانه‌اش به تیزی شاخ است اصیل و واقعی است. همینطور کلاههای موئی و پاپوش‌های موئی محلی، و کفش‌های چوبی. اما مواردی را که اصلش در ترکیب رنگ ما مزاحم بود کنار گذاشتیم و مشابه آنها را به رنگ دلخواه ساختیم.

زاون: لباس‌های افراد متخاصم چگونه؟

بیضائی: ما خواستیم رابطه‌ای میان مراسم مرگ، و افراد متخاصم نشان بدهیم، بنابراین طرح لباس‌های اصلی افراد ناشناس همان چوخاست، منتهی به رنگ سیاه. و کلاهها نوعی است که به‌جای چتر کار کند. بر کلاه یا سرپوش تك مردی که از دریا می‌آید و برمی‌گردد طرحی نردبانی شکل هست که از نقش‌های بسیار قدیم سفال‌ها گرفته شده و نشانه‌ی نوعی عروج است. این طرحی است که احتمالاً بر داس هم هست و آیت بلافاصله با دیدن آن دچار وهم می‌شود که مرد سیاهپوش برای بردن او آمده؛ و البته این تنها نشانه‌ی باستان نیست.

زاون: رقص که گفتید مثلاً.

بیضائی: بله، نقش قدیمی آن به هفت هزار سال پیش می‌رسد؛ به‌طور قرینه دو بز درخت زندگی را ستایش می‌کنند. حتی معمولی‌تر از آن؛ شاخی که بالای در کلبه کوبیده شده، یا نعلی که در آستانه‌ی در است یا دسته‌ی اسفندی که بر دیوار است و غیره، که یا نشانه‌ی باروری است یا نشانه‌ی دور کردن پلشتی‌ها. اینها و امثال اینها

معمول زندگی آن نواحی است و ما نیفزوده‌ایم؛ از جمله این که سر را بتراشند و چون نذری بخشی از موی سر را تا روا شدن نیازشان باقی بگذارند. برای فهم داستان فیلم تماشاگر لازم نیست معنای باستانی تَك تَك اینها را بداند، ولی يَك علاقمند یا کنجکاو یا يَك مردمشناس یا آئین شناس آنها را با نگاه مسلح تری می بیند.

زاون: علامت روی داس چگونه؟

بیضائی: چندان لازم نیست تماشاگر ببیندش، به همین دلیل اصلاً نشان داده نمی شود. علامت باعث می شود ما به خود داس نگاه کنیم که کارش درو کردن است یعنی هم یادآور باروری است به معنای تداوم زندگی، و هم یادآور مرگ یعنی قطع زندگی. در فیلم علامت داس به چند نفر نشان داده می شود، هیچکس درست سر در نمی آورد یا به دلیل این که علامت محو شده، یا این که شکل آن در محدوده‌ی دانش مردم این منطقه نیست. اما همه با نگرانی و ترس به آن نگاه می کنند، با ناخشنودی و نگرانی؛ آنچه آنها نگاه می کنند و درست نمی توانند بخوانند مرگ است، و این چیز است که در صحنه‌ی نهائی روشن می شود؛ وقتی همه با آن روبرو می شوند و می جنگند یا از آن می گریزند. میان داس و مرد سیاهپوش رابطه‌ای هست، و آیت خیلی زود به آن پی می برد. آیا علامت کمرنگ داس همان نیست که بر کلاه یا سرپوش مرد دیده می شود؟ حالا برگردیم به جواب سوآلی که پیش تر کردید؛ من نگفتم فیلم واقعی است، گفتم کابوس است، و مثل کابوس واقعیت را، یا دلهره‌ها و نگرانی‌های واقعی گفته نشده را، در شکلی رمزآمیز نشان می دهد. اما باز مثل کابوس هیچ تصویری نیست که مرادفی واقعی نداشته باشد. با اینهمه خیال نمی کنم این که شما شخصیت‌ها را دوست ندارید برای این باشد که مرادف تاریخی

ندارند. ایوان مخوف اصلاً تاریخی است و طبعاً مرادف تاریخی مشخص دارد، آیا ما شخصیت‌هایش را دوست داریم؟ خیال نمی‌کنم، ولی معلوم نیست همین درس بزرگی نباشد. همشهری کین نه تمثیل است و نه کابوس و مرادف تاریخی کلی و دقیق هر دورا دارد، آیا ما شخصیت‌هایش را دوست داریم؟ یا حتی فیلم بسیار نزدیکی چون آگران‌دیسمان، که همه کس و همه چیزش دم دست است؛ آیا ما شخصیت‌هایش را دوست داریم؟ در همه‌ی این فیلم‌ها با فاصله نگرستن برای بهتر دیدن است. در غریبه و مه هم. با اینهمه من خیال می‌کنم در غریبه و مه بسیار بیش از هر سته‌ی آن فیلم‌ها همدردی با شخصیت‌ها به وجود می‌آید.

زاون: پنج سیاهپوش صحنه آخر مفاهیم مختلفی با خود دارند. مثلاً شما در مصاحبه‌ای آنرا پنج حس انسان گفته‌اید؛ ولی نمی‌تواند در مفهوم خاصی محدود شود.

بیضائی: من هم در محدوده‌ی خاصی حبسشان نکرده‌ام، اما نمی‌دانم چرا از میان گفتگوهای طولانی ناگهان بعضی گفته‌های آدمی بال درمی‌آورد. من فقط يك بار در جواب کسی که پرسیده بود چرا سیاهپوش‌ها پنج تا هستند گفتم شاید چون ما پنج حس داریم؛ یا شاید چون او مرگ را با پنج حس خود درك می‌کند. همین. جواب درستش اینست که تا آن لحظه اصلاً به این موضوع فکر نکرده بودم و خیال نمی‌کردم اصلاً پرسشی باشد. و درست‌تر این که هر چند تا بودند پرسیده می‌شد چرا آن تعدادند. و از آنهم درست‌تر این که چون دستی که با آن می‌نوشتیم پنج انگشت داشت، نه کمتر نه بیشتر. هر چه هست اولین بار این شماره به قلم من آمد؛ و اولین حس معمولاً درست‌ترین حس است. در ساختمان صحنه ناگزیر باید تسلط

سیاهپوش‌ها آشکار و دلهره‌آور می‌بود، و نه آن قدر که مضحك و کسالت‌بار می‌شد. به هر حال گفته‌ی من توضیح عدد بود نه توضیح جنس یا نوع. اما پنج سیاهپوش شاید تکثیر چهره‌ی مرگند، و آیت هر تیغ که می‌زند در واقع به خود می‌زند. این فکر هنگام تقطیع صحنه به من رسید نه زمان نوشتن فیلمنامه. سالها بعد کسی به من گفت چنین تصویری را در يك نقاشی دیواری در یکی از بناهای تاریخی شیراز دیده است، و چندی بعد عکسی از آن نقش برایم آورد؛ پیری است در وسط تصویر، که بر او پنج شش زخم است از پنج شش جنگ‌افزار گوناگون، که پنج شش کس به‌وی زده بودند و از خودشان خون بیرون می‌زد. حیران شدم. به راهنمایی نوشته‌ی پای تصویر پیر باید سلطان العارفین می‌بود یعنی بایزید بسطامی. در تذکرة الاولیا قطعه‌ای درباره‌ی اوست که تقریباً می‌گوید: «يك بار در خلوت بر زبانش رفت که خدایا، از من برتری هست؟ چون به خود آمد مریدان پرسیدندش؛ گفت خداوند دشمنان باد که اگر بار دیگر بشنوید مرا پاره نکنید. پس هر یکی را کاردی داد، و چون به وقت اصحاب قصد او کردند خانه از بایزید پر دیدند، چنان‌که چهار گوشه‌ی خانه از او پر بود. اصحاب کارد می‌زدند، چنان بود که کسی کارد بر آب می‌زند». خب، این همانست و همان نیست. حرف پاره کردن اصحاب بایزید را هست اما زخم خوردن خودشان نه. در عوض حرف پدید آمدن تصویر بزرگی از بایزید در نقاشی هم دیده می‌شود که او بزرگ کشیده شده و مریدان کوچک. آیا این نکته که زخم زندگان بر خود می‌زنند تخیل نقاش است یا جایی متن ادبی خاصی در این باره هست که من ندیده‌ام؟ - هنوز نمی‌دانم.

زاون: تحلیل کارهای شما قبل از غربیه و مه جهت و سوی اجتماعی داشت، که به نظر می‌رسد به عمد یا به سهو نشانه‌های آن در

آثارتان دیده می شد و شاید ناخودآگاه می خواستید به تماشاگر تشنه مسائل اجتماعی هم گوشه چشمی نشان بدهید، ولی ناگهان در غریبه و مه بینندگان خاص آثارتان را که از قبل خود را آماده دیدن يك اثر کاملاً اجتماعی کرده بودند و با پیشداوری خاصی به تماشا آمده بودند ناامید کردید.

بیضائی: اول این که من مرزی میان فیلم اجتماعی و بینش شاعرانه یا فلسفی نمی بینم. و بعد نه، در مورد غریبه و مه اصلاً اینطور نیست. هنگام ساختن غریبه و مه يك زمینه سازی حرفه ای پشت سر من و بی خبر از من می گذشت، که ربطی به آن ندارد که من بعداً تماشاگران تشنه مسائل اجتماعی را نومید کرده باشم. می توانید به مطبوعات زیبای آن دوره نگاه کنید که پیشاپیش درباره ی فیلم هنوز در حال فیلمبرداری چه ها می نوشتند و چگونه به جای ایجاد ارتباط میان فیلم و مردم این رابطه را می بریدند. و همچنان می توانید از کسانی که در اولین جلسه ی عمومی نمایش فیلم در جشنواره ی تهران بودند پرسید تا بدانید که چگونه عده ای در مرحله ی نمایش عنوان بندی آغاز، فیلم هنوز شروع نشده را معترضانه ترك کردند. و نکته ی دیگر؛ من فکر نمی کنم غریبه و مه فیلم اجتماعی نیست، فقط نگاهی است از زاویه ای که شاید همیشه از آن غفلت شده، و از طرف دیگر خیال نمی کنم عنوان اجتماعی به تنهایی بتواند فیلمی را نجات بدهد.

زاون: در پایان فیلم با رفتن آیت تمام مفاهیم مورد نظر شما شکل می گیرد. پس زنده کردن و ظهور مجدد شوهر رعنا چه معنایی دارد؟

بیضائی: شوهر رعنا زنده نمی شود، اصلاً زنده است و پنهان است. یادتان باشد که جسدش هرگز پیدا نشده و گورش از جسد خالی

است. ولی ما و همه خیال می‌کنند و می‌کنیم او را دریا گرفته، و این به او چهره‌ای اسطوره‌ای و قهرمانی در محل داده. وجود این صحنه باعث می‌شود ما به روانشناسی چهار دسته نزدیک شویم؛ روانشناسی آیت، روانشناسی رعنا، روانشناسی جمع، روانشناسی خود شوهر پیشین. یادمان باشد که پیوند رعنا و آیت با مخالفت خانواده‌ی شوهر پیشین رعنا همراه بوده، و حالا اتفاق ناخوش را نتیجه‌ی زیر پانهادن سنت‌ها قلمداد می‌کنند. این عکس‌العمل‌ها رعنا را دچار حس گناه می‌کند و زندگی درونی تازه‌اش را ویران می‌کند، آیت لازم می‌بیند حقیقت را بگوید، ولی اسطوره قوی‌تر است و رعنا نمی‌پذیرد و همین‌طور دیگران. تنها بعداً خطر پیدا شدن سیاه‌پوشان است که دوباره همه را دور هم جمع می‌کنند. نکته‌ی مربوط به روانشناسی آیت رشکی است که ناخواسته به شوهر گم‌شده و اسطوره‌اش دارد. هیچ مردی نیست که مرد پیشین را در زن زنده بخواند؛ تمایل پنهانی آیت است که مرد پیشین رعنا را بکشد و از مرگش مطمئن شود. تا او یا اسطوره‌ی او هست پیوند او و رعنا واقعی نیست. یادمان باشد که هر زنی يك مرد ذهنی دارد، و هر مردی يك زن ذهنی. در لحظه‌های عدم تفاهم، مرد خیال می‌کند که زن دارد او را با مرد ذهنی‌اش مقایسه می‌کند، و زن خیال می‌کند که مرد دارد او را با زن ذهنی‌اش مقایسه می‌کند. يك جنبه از جنگ پنهان زن و مرد، جنگ هر يك آنها با زن یا مرد آرمانی شده‌ی ذهنی آن دیگری است. خُب، این روانشناسی بصری شده، تصور آیت از شوهر پیشین در برابرش ظاهر می‌شود و با او می‌جنگد، و آیت با کشتن او مطمئن می‌شود که واقعاً جای او را گرفته؛ هر چند این‌طور نیست. صحنه‌ی جنگ دو مرد بر سر رعنا صحنه‌ی رقص فیلم را یادآوری می‌کند که مضمون آن جنگیدن دو مرد بر سر زنی است تا آنجا که یکی باید از میان برود. حتی اگر شوهر پیشین رعنا واقعاً مرده بود هم

آیت باید اسطوره‌ی او را در خیال رعنا و خیال جمع می‌کشت تا جای واقعی خود را به‌دست آورد. اما مورد رعنا فرق می‌کند؛ رعنا که پس از مدتها جدال با خود و دیگران موفق شده از مانع سنت بگذرد حالا که پس از يك سال دریا شوهر پیشین او را پس داده، دچار حس گناهی از نوع دیگر می‌شود. هر اتفاقی به‌نظرش پاسخ ناموافق طبیعت به نیاز و گزینش اوست، و می‌پندارد همه‌ی عوامل زمین و زمان با خواست او مخالفند. گناه کبیره‌ی دو شوهر داشتن - که او خیال می‌کند ناخواسته بر سرش آمده - او را افسرده و گریزان می‌کند و به خودآزاری و تاوان پس دادن وامی دارد. به‌علاوه او خود را سزاوار سرزنش بیشتر می‌داند چون با ترك نام شوهر پیشین به اسطوره‌ای جمعی پشت کرده و برای همه‌ی عمر نگهبان معبد خاطره‌ی او نمانده. تصویر اسطوره‌ای شوهر چیززی است که آیت می‌کوشد بشکند، و با زیر پا گذاشتن ورد شدن از همه‌ی این قرارداده‌ها است که رعنا آرام می‌شود. اما روانشناسی خود شوهر نکته‌ی دیگری است. او فقط قایقران بهتری است و چند باری با قایق خود در دریا پیش‌تر رفته. همین. او برخلاف تصور جمع مردی ساده و طبیعی است، و به‌سادگی هر کس دیگر می‌ترسد. و این تشویق جمع به پیش‌تر رفتن مضطربش می‌کند، و پس از چندی توقعات جمع که در او يك قهرمان می‌بیند را تاب نمی‌آورد و بی‌سرو صدا می‌گریزد. ناپدید شدن او اسطوره‌ی او را کامل می‌کند، و درعین حال در داستان او انعکاس روانشناسی جمع پیدا است. این که دریا او را ربوده همان اندازه توهم است که تهدید دریا برای پس‌گرفتن آیت واقعی، و با اینهمه جمع عکس این را خیال می‌کند؛ او را ربوده می‌پندارد و آیت را در وهم. و از طرفی خود مرد می‌داند که با مرگ تصویری‌اش اسطوره‌اش میان جمع آغاز به زندگی کرده، و با کشف واقعیت زنده‌بودنش اسطوره‌اش می‌میرد. او خود را پنهان کرده تا زنده بماند، و خود را به

مردن زده تا اسطوره‌اش زندگی کند. وقتی او و آیت روبروی هم قرار می‌گیرند؛ دو عاشق زندگی (که در این لحظه رعنا تمثیل آنست) یکی شان ناچار برای دیگری مرگ است. آیت او را می‌کشد و آنچه را که نمی‌خواهد رخ می‌دهد؛ اسطوره‌ی مرد به کمال خود می‌رسد. مردی که می‌گفتند از درون مه دریا ناظر بر آنهاست، حالا پس از يك سال از دریا برمی‌گردد، و این حضور علامت اعتراض به زندگی تازه‌ی رعنا و اوست. آیت که می‌خواست اسطوره‌ی مرد را بشکند به آن بعد جدیدی داده است و از این پس باید با این شکل کمال یافته بجنگد. اما تمام آنچه تا اینجا گفتم در چشم مردم آبادی رویهمرفته بیان آشفتگی است، یا نوعی اضطراب اجتماعی. از زمانی که اعلام عشق آیت به رعنا، و مهم‌تر از آن پذیرش او، سامان اجتماعی آبادی را برهم زده، تا زمان برقراری دوباره‌ی سامان همه‌ی نشانه‌های آشفتگی دیده می‌شود، و حالا حتی در ذهن جمع به روز ورود آیت برمی‌گردد. يك جا بزرگ آبادی این نشانه‌ها را می‌شمرد: «دنیای غریبی شده، می‌بینی؟ از دریا قایق بی‌سرنشین می‌آد. توی شب سایه‌ها سر راه آدمو می‌گیرن. گرگ گرسنه توی آبادی پیدا می‌شه. مرده‌ها به طرف ما برمی‌گردن. همه چی داره خراب می‌شه، کی می‌دونه عاقبت چیه؟ نجاتی نیست. مدتهاست که برای اون یه قبر حاضر بود...» - اینها همه نشانه‌های آشفتگی است که حالا به روز رسیدن ناخواسته‌ی آیت به آبادی برمی‌گردانند. جمع به این ترتیب ناگفته می‌گوید که با رفتن آیت نظم برخواهد گشت. حقیقت اینست که ورود آیت و دنباله‌هایش در هر قدم سامان جمع را برهم زده. جمع حالا خودراتنبیه می‌کند که چرا بیگانه‌ای را پذیرفته، و دیگر نمی‌تواند او را براند چون او با پذیرش خانه و همسر اهل شده؛ پس جمع باید عواقبش را تا آخر تحمل کند. این روانشناسی جمعی است که برغم منطق، از هر اتفاق يك اسطوره

می سازد، و عمل اجتماعی را هم به صورت آئین درمی آورد.

زاون: آقای بیضائی، آیا این اسطوره‌ها باید همیشه با ما باشند؟
بیضائی: چطور می توانم بگویم باید باشند یا نباید باشند، آنها هستند، چه ما بخواهیم و چه نه. دست من نیست. آنها از روانشناسی ما می آیند و تا ما هستیم خواهند بود. مگر انسان معاصر روزی دهها اسطوره نمی سازد؟ و مگر اسطوره‌های معاصر شکل دیگر همان اسطوره‌های پیشین نیستند؟ آنچه پرسیدید را از خیلی‌ها شنیده‌ام. اینجا به غلط، سخن از اسطوره گفتن نفی نگاه اجتماعی داشتن به نظر می رسد. اشتباه محض. وقتی می گوئیم اسطوره، باید یادمان باشد که ذهن جمعی مردمی اینها را ساخته و مردمی آنها را باور داشته اند و آئین هایش را اجرا می کردند - قرن‌ها - و آنها يك اجتماع بودند و بنابراین آنچه می گوئیم يك مطلب اجتماعی است اگر اینقدر از این کلمه خوششان می آید. اما اگر نمی خواهید چیزی جز تصویر تصویری خودتان در آینه ببینید مجبور نیستید، ولی بعدها که در چم و خم مراسم و آئین‌های مشابهی گم شدید نتیجه‌ی اجتماعی غفلتتان را از شناخت اسطوره طاقت بیاورید، و آنوقت در آینه خود را جداً ببینید که با همه‌ی ادعای علم و منطق، قدم به قدم اسطوره می سازید؛ اولش درباره‌ی منطقی بودن و علمی بودن خودتان.

زاون: مایلم تحلیل‌تان را کامل کنید.

بیضائی: خُب، صحنه‌ی روبروشدن آیت‌باشوهر پیشین، درواقع روبروشدن اوبابخش تاریک زندگی زن است. از طرفی او مرده بود؛ آیا از مرگ می آید؟ و از آن طرف، از آن بخش تاریک دیگر، خبری دارد؟ ساختمان غریبه و مه در انطباق سه خط موازی بر هم شکل می گیرد؛

یکی رابطهی آیت با مردم آبادی یعنی اجتماع، یکی رابطهی عاطفی اش با زن زندگیش و آنچه او را احاطه کرده، و یکی رابطهی اش با کسانی که پشت سرش می آیند. آیت بسیار به سختی موفق می شود که دوتای اول را به نتیجه و تفاهم برساند که سومی می بردش، یا درواقع او را می بلعد. پیدایش شوهر رعنا به نوعی مشابه پیدا شدن عوامل مرگ است؛ او مرده و در تاریکی است، ولی آنقدر به صورت آئین و اسطوره تذکر داده می شود که تدریجاً از تاریکی درمی آید و زنده یا چون زنده ای روبروی آیت می ایستد. در مورد آن دیگر هم آیت اول می پندارد کسانی به دنبالش هستند، و بعد آنقدر این نگرانی به صورت نشانه هایی در خیال او تجسم و تکرار می شود تا سرانجام و واقعاً کسانی پدیدار می شوند. در هر دو بار آیت بیزار از جنگ مجبور می شود به جنگیدن؛ جنگ با شوهر رعنا را می برد، ولی جنگ دوم را نه. سالها بعد که به محل فیلمبرداری برگشتم طبیعت فکر دیگری را در گوش من خواند. آیا جنگ آخر جنگی وهمی است، و نوعی اجرای آداب است؟ - این فکر برمی گردد به نقش رعنا که به نوعی نیازهای زمین را تجسم می بخشد. در معابد باستان راهبه ی برتر، به جای زنخدای باروری، سالی یک بار در مراسمی آئینی شرکت می کرد که طی آن مردی داوطلب مرگ چند روزی به جای شاه/کاهن، به عنوان جایگزین خدای باروری آراسته می شد و به ازدواج او درمی آمد و سپس قربانی می شد. بعدها با ملایم شدن مراسم طی سالها آئین ازدواج مقدس را شاه - کاهن به عنوان جانشین خدا به پایان می برد، و تدفین این خدای باروری به صورت پیکره ی گلی ی آراسته که به آب روان داده می شد درآمد. آیا داستان رعنا و آیت همین است؟ آیت نقش بارورکننده را دارد که در پایان به آب داده می شود و رعنا زمین است؟ شوهر پیشین، آیا کسی است که در اجرای این آئین تقلب کرده، و آیت وظیفه دارد آئین ناتمام را که باعث

خشکسالی است به پایان برساند؟

زاون : هنگام نوشتن به اینها فکر نکرده بودید؟
بیضائی : مطلقاً! من داستان بسیار ساده‌ای در حد نوجوانان نوشتم، و فیلم ساده‌ای مثل يك قصه‌ی نوجوانان ساختم. فیلم اگر آن‌طور که هست دیده شود ابداً این پیچیدگی را ندارد و خیلی ساده در حد يك قصه‌ی خیالی با مضمون و معنای واقعی به نظر می‌آید. لایه‌های دیگر اثر بعدها بر من آشکار شد. و اگر ساختن به کشف نمی‌انجامید نمی‌دانم چه خاصیت دیگری داشت. به‌هرحال در پایان وقتی آیت می‌رود عملاً خودش تبدیل می‌شود به اسطوره‌ی شوهر پیشین، یعنی واقعاً سرانجام حالا جای او را می‌گیرد؛ خیلی دیر. خُب، همچنان که قبلاً گفتم و می‌دانید من از تعزیه می‌آیم، و غریبه و مه يك تعزیه است؛ تعزیه‌ی مردم معمولی.

زاون : آقای بیضائی شما دواير متعددی در تصویر ایجاد می‌کنید که مفاهیم خاصی را بیان می‌کنند. این دواير در شکل چیدن اشیاء و در وضعیت صحنه‌ای بازیگران دیده می‌شود. تعبیر خود شما از آنها چیست؟

بیضائی : در نظر اول اگر مثلاً مردم آبادی دایره‌وار می‌نشینند، یا برخی صحنه‌ها در شکلی دایره‌ای تصویر شده، فقط اشاره‌ی احترام‌آمیز من است به صحنه و سکوی تعزیه و همه‌ی نمایش‌های میدانی. در نظر بعدی دایره‌ها به نحوی یادآور حفاظ و پناه است، و کسی که از آن بیرون است نوعی طرد اجتماعی ناچاری یا داوطلبانه را به ذهن می‌آورد. در اوایل فیلم پسرک دایره‌ای گرد خود کشیده؛ او در خیال سرپناه است. بعدها وقتی آیت از اجتماع آبادی کنار گذاشته شد او را

بیرون دایره می بینیم، همان طور که قبلاً درون آن دیده بودیم. و نیز در پایان که حلقه‌ی زنان عزادار رونا را در میان می گیرند به معنی آنست که پس از چندی طرد اجتماعی او را به میان خود راه می دهند. یادتان لا بد هست که رونا هم پس از مردگزینی به گونه‌ای از اجتماع آبادی کنار گذاشته شده بود. حتی کومه‌ی او جدا از اجتماع آبادی است که پیشتر نماینده‌ی شوهرپیشین افسانه‌ای او می توانست بود، و حالا نماینده انزوای او. یعنی اگر کومه‌های اهل آبادی را دایره‌ای فرض کنیم کومه‌ی او نقطه‌ای بیرون از دایره است. همه‌ی داستان درواقع داستان همین جذب و دفع فرد و اجتماع است. غریبه‌ها بیرون دایره‌اند. این نوعی بصری کردن حس است. پسرک چلاق غریبه است، به دلیل نقص بدنی، یتیمی، بی سرپناهی، زمین نداشتن و فقیر بودن. رونا غریبه‌ی دیگری است؛ به دلیل شوم انگاشته شدن خودش، که خیال می کنند باعث گم شدن شویش در دریا شده. آیت هم غریبه است که از جای ناشناسی آمده و احتمالاً برای همیشه هم ناشناس خواهد ماند.

زاون: آیین‌ها و مناسک در این فیلم نسبت به فیلم‌های قبل و بعد شما در سطحی گسترده‌تر حضور دارند. مثل آن پایکوبی سه نفره، یا سوگواریها و لحظه‌های بسیار دیگر. در اینجا پس از رگبار و سفر، آیین‌ها از پس‌زمینه و شکل منحصراً مجرد پیش آمده و به عنوان عاملی بصری مستقیماً بر پرده حاضرند. فکر می کنم درگیری فکری شما چه زمانی که نمایش در ایران را می نوشتید و چه در تمام مدت تدریس دانشگاهی یافتن زبانی نمایشی برای جنبه‌های مردم‌شناسی ایران بوده است.

بیضائی: کشف مردم جز از راه بازشناخت معنای رمزهایی که در زندگی به کار می برند ممکن نیست. بیهوده است که ما تخیلات

خودمان را به مردم نسبت بدهیم درحالی که امکان نزدیک شدن به خود آنها و فهمیدن اندیشه‌هایشان هنوز کاملاً ممکن است. و مهم است که بدانیم این آئین‌ها از نظر اجراکنندگانش چه معنا و ارزش شخصی یا اجتماعی یا روحی و معنوی دارد. تنها باورهای مردم به ما ساخت اندیشه و روانشناسی آنها را می‌گوید نه هیچ چیز دیگر. آنها فقط برای سرگرمی این آئین‌ها را اجرا نمی‌کنند، بلکه در آنها به‌طور طبیعی ترس‌ها، نیازها، امیدها، و مفهومی که از ساخت و معنای جهان دارند را منعکس می‌کنند. سالها پیش همه‌ی انواع روشنفکری خیال خود را با قضاوت تک‌جمله‌ای اینها عقب‌ماندگی است راحت می‌کرد. تنها عده‌ی کمی دریافته‌اند که این دروازه‌ی شناخت مردم سده‌های پیشین و بسیاری از هموطنان امروزی است. به نظر من بی‌خبری کلی روشنفکری از فرهنگ عامه و مردم‌شناسی ایران بخشیدنی نیست. درحالی که اغلبشان از دیدن آئین‌های همانند در فیلم‌های غیرایرانی به شگفتی و شوق می‌آیند، قضاوتشان درباره‌ی کسی که آئین‌های سرزمین مادری‌اش را چون کلید شناخت اجراکنندگان آن ثبت و شرح کرده است، کاملاً بیگانگی با فرهنگ ایران را نشان می‌دهد. در غریبه و مه‌برای طولانی‌تر کردن فیلم یا جالب‌تر کردن آن نیست که آیت امتحان پس می‌دهد؛ این يك آئین است که او برای پذیرفته شدن از پذیرش آن ناچار است. یا مثلاً رعنا برای شیرین‌زبانی نیست که ربودن خودش را به آیت پیشنهاد می‌کند، این يك آئین است و هنوز زنده است. مرد بایست لیاقت خود را با ربودن زن دلخواهش ثابت کند. در غریبه و مه آیت که با اندیشه و نه بازو آزمون را برده چون با مخالفت خانواده‌ی حریف روبرو می‌شود، ناچار عمل تمثیلی ربودن را با درآمدن بی‌خبر پنهانی به خانه‌ی رعنا انجام می‌دهد درحالی که خانواده‌ی حریف همان کنار نگهبانی می‌دهند. با خواندن این گفتگو امیدوارم کسی فکر نکند

غریبه و مه مستندی درباره‌ی مناسک و آئین‌هاست. آئین‌ها در متن زندگی مردم هست بی‌آن‌که خودنمایی کند. اول‌بار روی پرده دیدنش حیرت می‌آورد.

زاون: شاید علت این‌که تماشاگر به اشکال با غریبه و مه رابطه برقرار می‌کند این باشد که زبان این فیلم کمتر زبان قصه‌گوئی و بیشتر زبان شعر است، و منطق شعر بر آن حاکم است، یا آن‌طور که خودتان گفتید منطق کابوس و رؤیا، و از اجتماعیات مقبول آن زمان به معنای صریحش در آن خبری نیست. شاید این سوءتفاهم را برداشتی که از رگبار به دست آمده بود به وجود آورد؛ خیلی‌ها منتظر بودند در فیلم بعدی قهرمان رگبار بیضائی در مکان دیگری درگیر مسئله اجتماعی دیگری دیده شود. غریبه و مه در نظر اول همه را نومید کرد، و سالها طول کشید تا شکل خاص بیان اجتماعی آن کشف شود. غریبه و مه با سمت و سو گرفتن‌های رایج آن روز سازگار نبود، و جستجویی ریشه‌ای‌تر داشت. همه جنبه‌هایش مخالف عادت تماشاگر بود؛ چهره دیگری از قهرمان، که با قهرمان سینمای ایران تفاوت فاحش داشت، و شاید به یک معنا اصلاً قهرمان نبود، مشکل آیینی جامعه روستایی که با شکل فیلم‌های روستایی آن دوران زمین تا آسمان فرق داشت، حضور ویژه زن، مبهم بودن شخصیت منفی فیلم و شاید انتزاعی بودنش. حتی پایکوبی و موسیقی ضد همین دو اصل در سینمای ایران بود و هیچکدام با عادت منتقد اجتماعی و تماشاگر فیلم فارسی نمی‌خواند.

بیضائی: برای همین غریبه و مه بیشترین و غریب‌ترین برداشتها، شایعات، مخالفت‌ها، و دشمنی‌ها را به همراه آورد.

— زاون: من فکر می‌کنم نکته بسیار مهم اینست که این فیلم در

زمانی ساخته می شود که سینمای ایران قدرت پذیرش و ظرفیت ساخت آنرا ندارد؛ چه از نظر ارزش های فنی و امکانات تولیدی آن سالها و چه از نظر محتوا، و هم جو غالب واقعیت گرایشی اجتماعی و توقعات سینما روی معمولی.

بیضائی: شاید این حرف درستی باشد، اگر پذیرفتنش را خودستائی نخوانید. می شود گفت من حماقت کردم که بار زندگیم را با سر هم کردن چند پند و اندرز اجتماعی و چند شعار مکرر دلخواه همه نبستم. یا بلندپروازی کردم، مثل کاووس شاه که عقابهایی که تاختش را به هوا می بردند واژگونش کردند. می شود مرا سرزنش کرد ولی هنوز متأسفانه نمی شود کشت. پانزده سال است تاوانش را می دهم و حتی تاوان همان رگبار که گفتید. تفتیشی که آن زمان از سر آن گذشت امروز از سر آن نمی گذرد و به نام منظورهایی که من در رگبار نداشته ام جلوی فیلم ساختن امروز را می گیرد.

زاون: آقای بیضائی، در فیلم های شما تا قبل از غریبه و مه، زن یا چون رگبار پشت خانواده، یا چون سفر پشت سر مرد قرار می گیرد؛ ولی در غریبه و مه حضور زن سنگینی بیشتری دارد و دوشادوش مرد مطرح می شود، و در فیلم های بعدی شخصیت اصلی می شود و مرد است که پشت سر زن می ایستد.

بیضائی: بله، با نگاه آماری مرکز رگبار يك مرد است، مرکز غریبه و مه يك مرد و يك زن، مرکز کلاغ دو زن و يك مرد، و مرکز چریکه ی تارا يك زن. این عمدی نبوده، ولی حالا که شده نمی توانم بگویم خشنود نیستم. گام برداشته نشده ای برداشته شد، و من در این راه بسیار چیزها آموختم. در غریبه و مه داستان زنی که چون شوهرش را از دست داده ناگزیر می باید تا پایان زندگی سوگووار بماند به اندازه ی

داستان اصلی مهمّ است. کدام يك از فیلم‌های اجتماعی واقع‌گرای پیش‌تر این موضوع را مطرح کرده بود؟

زاون: نقش جیران [خواهر شوهر پیشین] در کنار رعنا ویژگی خاصی دارد؛ دوگانگی خاصی، و در دو سو عمل می‌کند. چطور توضیحش می‌دهید؟

بیضائی: باید از چیزی حرف بزنم به‌عنوان رابطه‌ی عشق و نفرت. برادر جیران شوهر رعنا بوده. برادر مرده یا آنها خیال می‌کنند مرده. اولین عکس‌العمل خانواده‌ی داغدار چنین زودمرده‌ای نیست که تصور کنند زنش شوم یا بد قدم بوده. بنابراین درحالی که از او بیزارند چون برایشان بد آورده او را دوست دارند چون با سوگوار ماندن همیشگی یاد و اسطوره‌ی برادرشان -شوهرش- را زنده نگه می‌دارد. یعنی درحالی که پیوند مهرآمیزشان با او به‌عنوان مسئول مرگ برادر سست شده، با رجوع به او و حمایت از او به‌عنوان خاطره و یادگار برای همیشه می‌کوشند نگذارند گسسته شود. وقتی معلوم می‌شود این نگهبان اسطوره‌ی برادرشان - که توقعات سنتی همه‌ی نیازهای او را ظاهراً کشته - زنده است و لبخند می‌زند، جیران بر او می‌شورد، ولی در همان حال به‌عنوان زن، این زندگی و جوشش درونی را در او بازمی‌شناسد. وقتی رعنا دیگر حاضر نمی‌شود بیش از این سوگوار بماند و می‌خواهد برای زندگی خود همباز تازه‌ای بگیرد، زیر فشار برادرهای شوهر پیشین، جیران يك لحظه از خود و رعنا می‌گذرد، و تکرار ابدی این فنا شدن اجباری سنتی را در نظر می‌گذراند؛ او متوجه خودش به‌عنوان يك نمونه‌ی پیش‌تر می‌شود، یعنی کسی که با حمایت از قوانین جامعه‌ی غیرتی فنای این جامعه شده. او ناگهان ایستادگی رعنا را پشتیبانی می‌کند، اما متأسف است که برای خودش دیر است. به‌عنوان زن به او

که ایستاده مهر می‌ورزد، ولی ندانسته از او که هنوز بختی دارد بیزار است؛ و هم از این که دیگر پاسبان مقبره‌ی برادرش نیست. این حس عشق و نفرت تا پایان در جیران هست؛ نه به‌عنوان اعتراض به خوشبختی احتمالی او؛ به‌دلیل این که خودش خوشبخت نیست.

زاون: اگر جیران را حذف می‌کردید چه می‌شد؟
بیضائی: اگر جیران را نداشتیم نمی‌دانستیم آینده‌ی رعنا - در صورت انتخاب دیگر - چه بود؟ چون جیران را می‌بینیم می‌دانیم آینده‌ی رعنا چه می‌شد اگر به سنت پابند می‌ماند. یعنی می‌دانیم اگر می‌پذیرفت پای آن اسطوره بنشیند می‌شد جیران. جیران باید به‌عنوان سرانجام زنی که روزی این شرط را پذیرفته، می‌بود. اگر نبود نمی‌فهمیدیم طرف دیگر این انتخاب چیست!

زاون: در غریبه و مه نقش و حضور واقعی رعنا وسیع‌تر از آنست که بر پرده می‌بینیم. درحالی که شخصیت اصلی - پس از طبیعت - رعناست حضور تصویری او بسیار اندک است. چرا؟
بیضائی: اوائل به من عکس این را می‌گفتند؛ احتمالاً چون آن روزها پذیرش زن غیر از فیلم فارسی بر پرده برای همه سخت بود. آیا حالا در مقایسه با فیلم‌های بعدی من این حضور کم به‌نظر می‌رسد؟ به‌هرحال باید بگویم شخصیت رعنا را بر پرده آوردن یکی از سخت‌ترین کارهای زندگیم بود. من می‌خواستم رعنا خیلی کم حرف بزند؛ خاموش باشد ولی توانا، چون طبیعت که زندگی درش جریان دارد و نمی‌شود جلویش را گرفت. این فکر تعدادی صحنه‌ی بی‌حرف را ایجاد می‌کرد، و مشکل درست در همین است که صحنه‌های بی‌حرف اصلاً به‌نظر نمی‌آید، حتی گاه برای بازیگرانش، و اغلب برایشان مشکل‌تر

از صحنه‌های حرفی است. آن هم چنان صحنه‌های ظاهراً بی حرکتی، و در آن روزها. چطور باید بازیگر را راهنمایی می‌کردم برای احساس‌های ویژه‌ای که خاص زنی در این موقعیت است؛ و اگر نگویم برای خودم مبهم بود، یا کلمات گفتنش را نداشتم، دست کم می‌توانم بگویم زمان و شرایط، تجربه‌ی گفتگو در این موارد بسیار حساس را به ما نیاموخته بود. و می‌توانم علاوه کنم که در بازیگر - که بهترین همکار من در آن فیلم، اما نگران قضاوت اجتماعی بود - گاهی حتی واکنش‌های ندانسته در مقابل خواست من در بازیگری چنین صحنه‌هایی پیدا می‌شد. کم کم آموختم که به‌خاطر موقعیت اجتماعی بازیگری که آنهمه مورد احترام بود گاهی باید منتظر کمترین نتیجه باشم و می‌دانم که او بیشترین کوشش خود را می‌کرد، اما دفاع‌های درونی اش در برابر حمله‌های احتمالی آینده قوی‌تر بود. دلیلی که برای پرهیز از بازی چنین عاطفه‌هایی آورده می‌شد طبعاً این بود که رعنا زنی روستائی است و آیا اینهمه بروز در او منطقی است؟ آن روزها مسئله‌ی منطق شاعرانه یا منطق کابوس که اشاره کردید جز افزودن بحثی بر بحث‌ها کمکی نمی‌کرد. بنابراین کار سخت‌تر شد، چون ناچار خواستم برعکس، یعنی پوشاندن عاطفه‌ها را بازی کند. به‌هرحال در گنجی کامل چند جایی بازیگر به احترام من صحنه را چون اجرای دستور بازی کرد. حقیقت اینست که هیچ نمونه و تجربه‌ی قبلی برای بازی چنین نقش و چنین صحنه‌هایی وجود نداشت؛ و مطمئناً در شرایط بهتر، و گفتگو و بازی آزادانه‌تر، در صحنه‌های بی حرفی که گفتم روانشناسی خاموش زنی که برخلاف ظاهر همه‌ی حواسش کار می‌کند بهتر از این دیده می‌شد. در کار با مردان این مشکلات واقعاً وجود ندارد. به‌هرحال صحنه‌ها به‌نظر من کم نیست؛ در شرایط بهتر می‌توانست مؤثرتر و پرشورتر باشد، و آنوقت به‌خوبی دیده می‌شد.

ضمناً ازوای اجباری رعنا، که از شوم شمرده شدنش و احتیاط دیگران در برابر این شایعه می آمد - و تنهائی را به عنوان سرنوشت بر او تحمیل می کرد - امکان درگیری و صحنه های پرعمل بیشتر به این نقش نمی داد.

زاون: غریبگی آیت و رعنا متفاوت است. می شود گفت غریبگی رعنا نتیجه بسته بودن اندیشه های حاکم بر جامعه بیضائی: بله، متفاوت است؛ آیت از ناکجا می آید، ولی رعنا در خانه بیگانه است. به معنای دیگر آیت گرچه غریبه ولی آزاد است، و رعنا گرچه خودی ولی زندانی؛ و این جز اندیشه های سنتی کلی است که همگان را یکسان در میان گرفته. دیگران در آن جا افتاده و به آن خو کرده و نگهبان آنند. آن که از بیرون آمده، و آن که از درون زندانش به آن می اندیشد، نمی توانند آنرا بپذیرند. من می خواستم رعنا در کمال سکون و خاموشی با گسترش دادن نیروهای درونی اش و مقاومت اعلام نشده اش در برابر فشار بیرون، آنرا خنثی کند. برخلاف آیت که با همه ی سرسختی های اولیه ظاهراً قدم به قدم ناچار به پذیرش سنت جامعه - ولی به شیوه ی خود - می شود. برمی گردیم به مبحث بازی؛ آیت فریاد می کشد و رعنا نه، آیت می شکند و به هم می ریزد و رعنا نه. رعنا شیوه ی مقاومت درونی خودش را در برابر نظارت حاکم بر خودش دارد. من تصویری را منعکس کردم که از مرد و زن ایرانی می آید. همچنان که می بینید آیت عمل بیرونی دارد و رعنا به چشم خاموش و درونی است. او مثل هر زن دیگر می داند که دست کیم در عشق برنده و تعیین کننده ی نهایی اوست. می دانم که بازی دومی بسیار سخت تر است، همچنان که شخصیتش توضیح ناپذیرتر. و به هر درصده موفقیتی که داشته باید افزود که نخستین پله و تجربه بود.

زاون: فریادهای صحنه‌های درگیری بیننده را به یاد فیلم‌های ژاپنی می‌اندازد.

بیضائی: سرخپوست‌ها هم وقت جنگ فریاد می‌کنند، مغول‌ها هم، ترک‌ها هم، عرب‌ها هم، ایرانی هم؛ هر جا که درگیری واقعی تن‌به‌تن پیش بیاید چنین است. حتی در جنگ‌های از دور با سلاح گرم فیلم‌ها، یا شمشیربازی‌های نمایشی و سطح بالای اشراف اروپا، با آنهمه تمدن، گاهی چنین فریادی را می‌شنویم. در مسابقات بین‌المللی ورزش که حضور نداریم اما آن جعبه‌ی جادویی معروف در خانه‌هایمان حاضرش می‌کند، گاهی می‌بینیم وزنه‌برداری با يك فریاد که ممکن است کلمه‌هم داشته باشد یا نه، وزنه را از زمین برمی‌دارد. این يك عمل همیشگی روانشناسی است که کمک می‌کند همه‌ی نیروهای آدمی یکجا متمرکز شود؛ در جنگ‌ها کار دیگرش اینست که ترس را از آدمی بیرون می‌ریزد، و کار مهم‌ترش این که دشمن را می‌ترساند. اما اگر کلمه‌ای در آن به کار رود، تمثیل مرجع یا نیروی است که از آن مدد می‌طلبند. فریاد زدن از ترس و به‌ویژه در جنگ يك کار باستانی همه‌جائی بی‌اراده است؛ هیچکس تافته‌ی جدائی نیست. حتی اگر همین الآن اینجا آتش بگیرد اولین عکس‌العمل ما فریاد زدن است؛ بی‌آن که بدانیم شاید به معنی کمک طلبیدن، و شاید هم اصلاً بی‌معنی فقط برای ترس را بیرون ریختن. حتی اگر در نیمه‌شب تاریک با سگ گرانی روبرو شوید اولین کارتان فریادی است که بی‌اختیار می‌کشید، و به این ترتیب موقتاً ترس را از خودتان به حیوان منتقل می‌کنید. هیچکدام از هیچیک از فریادهای هیچ بازیگری در غریبه و مه‌یادآور فیلم ژاپنی نیست؛ یادآور جنگ‌های روبروی ایرانی است و ما هشت‌هزار سال صبر نکردیم تا چند فیلم ژاپنی بباید و به ما فریاد زدن در جنگ را یاد بدهد. در متن‌های عیاری که از طریق

نقالی‌های ثبت شده به ما رسیده برای این کار اصطلاحی هست؛ می‌گویند «غو» کشان حمله کرده و در نقالی‌های معاصر لابد بارها شنیده‌ایم که «هردوت» یا «هردود» کشان یا «غریو» کشان حمله کرد؛ یعنی همین فریاد. عرض دیگری نیست، جز این که شاید قبلاً گفتم که قرار نبود این صداها در فیلم چنین برجسته باشد، بنا بود این چند فریاد زیر موسیقی درجه اولی که داشتم و در آخرین لحظه‌های وقتی تنگ تکه تکه شد گم یا خفه شود و فقط حس آن بماند. چون بدبختانه فریادهایی که در اطاقک در بسته‌ی کارگاههای صدا ضبط می‌شود، نه در فضای باز طبیعی، ناهنجار و گوشخراش و مزاحم است. ولی گویا قبلاً گفته باشم که دو نوار موسیقی که داشتم چطور از میان رفت، و خیال می‌کنم به عمد، چون بعداً دیدم اصلاً قبلاً روی نوار موسیقی من اثرات صوتی فیلم دیگری ضبط شده بود؛ شاید به اشتباه، ولی حالا که داشت فاش می‌شد کاری کردند تکه تکه شود. برای همیشه از این کار خشمگین و متأسفم.

زاون: در غریبه و مه طبیعت اصلی‌ترین شخصیت است، و در میان فیلم‌های شما در غریبه و مه بیشترین نقش را دارد. آیا به خاطر جنبه‌های گوناگون و نقشی است که طبیعت دارد؟

بیضائی: جهان غریبه و مه توجیه نمی‌شود مگر با طبیعتی که برش مسلط است. من جهانی بسته می‌خواستم که فقط از يك سو باز است؛ بی کرانگی. دریا يك جور دعوت به ارتباط است با جهانی ناشناس، و اکناره‌اش يك جور تعیین‌کننده، خط فاصل، و محدودکننده، یا انگیزاننده و حرکت‌دهنده، و به گونه‌ای شبیه شخصیت‌های توی فیلم است. خشونت طبیعت که با زیبایش خیلی دوتاست شاید مانند زنی است یا شاید شبیه مهر و خشم مادری. آخرین

تصویر فیلم ما را ارجاع می دهد به یکی بودن زن و زمین. حضور یکسان مرگ و زندگی، یا خطر و جذبه در فیلم منطبق بر ضربان و آهنگ طبیعت است. اما فیلم بر این زمینه ی کوه همیشه سبز و جنگل و زمین و دریا، درباره ی طبیعت زندگی بشری است؛ این به دنیا آمدن، زیستن و کوشش کردن و نتایج این کوشش را با ناامیدی ترك کردن. زندگی همان قدر ستمگر است که خواستنی است.

زاون: آقای بیضائی من فکر می کنم گرچه غریبه و مه با دستیابی به عناصری از طبیعت راجع به مفهوم زندگی بشری حرف می زند ولی بافت شاعرانه آن ما را فراتر از يك دیدگاه خشك فلسفی می برد، و این بافت شاعرانه در راه خود تا چریکه ی تارا و باشو غریبه ی كوچك متكامل می شود و دیدگاه انسانی شما را تعالی می بخشد. برای ما راجع به مضامین خاص در ارتباط با طبیعتی که در فیلم غریبه و مه تصویر می شود صحبت می کند.

بیضائی: ببینید، تقریباً هر عنصر در غریبه و مه دوپهلو دارد؛ داس که ابزاری برای برداشت محصول و در رابطه با باروری است به صورت ابزار مرگ درمی آید. رودخانه، زمین، دریا، باران همه و هر يك دوپهلو دارند؛ هم مهربان و هم ستمکار. دریا کرانه نشینان را خوراك می دهد و با اینهمه گاه آنان را می بلعد، رودی که شوهر پیشین مایل است رعنا را با قایقی از آن ببرد جسد خود او را می برد، زمین که انسان به باردهی اش زنده است گور انسان است. لازم نیست یکی یکی بشمرم. در قاب بندی تصاویر فیلم سهم طبیعت همیشه حفظ شده، و کوچکی بشر و شور و سودای رقت انگیزش در برابر آن آمده. در این جهان ستم پیشه جا دارد که مردمان مهربان تر باشند. در غریبه و مه جز مرگ دشمنی وجود ندارد. شخصیت منفی فیلم مبهم نیست، بسیار

روشن است؛ میان مردم آبادی من شخصیت منفی نمی شناسم، آنهاکه دشمنی می کنند فقط کم می دانند، و اگر بیشتر بدانند بی گمان به راه دوستی می روند. بر زمینه‌ی طبیعت دوگانه، تفسیری سنتی فضای زندگی را تنگ‌تر کرده؛ گرگی که پیدا می شود تجسم گناه جمعی است، جسدی که برمی گردد هشداری به همه است؛ همه در حال پس دادن تاوان و کفاره‌ای موهوم اند و برخی بی آن که بدانند به مرگ خدمت می کنند.

زاون: ریزش باران در غریبه و مه هر بار مفهومی دارد - آیا این دو پهلوی بودن که گفتید در باران هم هست؟
بیضائی: بله، حتماً. درست مثل کرانه که ربط ساحل و دریاست؛ باران خط رابط آسمان و زمین است. و همان‌طور دو طرف دارد؛ گاهی مژده‌ی جانبخش باروری است، و گاهی نشانه‌ی خانه برکن مرگ و توفان. به نظرم در غریبه و مه چهار صحنه‌ی باران هست؛ یکی در صحنه‌ای که به نظر می رسد رعنا شروع کرده به جوانه زدن و شروع کرده به احساس زندگی و باروری، و می رود زیر باران می ایستد و همان زمان زیر باران آیت و صاحب‌کارش در جنگل از آزمون برای پذیرفته شدن حرف می زنند. دوم شبی که آیت خود را از خطر خانواده‌ی شوهر پیشین دزدانه به کومه‌ی رعنا می‌رساند، و آن دوزیریک سقف سر می کنند، درحالی که نگهبانان بیرون شربی می نوشند و قمار می کنند. باران چون تمثیلی از باروری در این صحنه فرومی بارد؛ و برادر شوهر پیشین ذکرِیا به آن با بدگمانی نگاه می کند، چون باران همان قدر که برکت است، مخرب هم هست؛ و او می نگرد که این باران برکت است یا باران آزار. بار سوم نم نم باران است که فقط در کرت آماده، ریزش قطره‌هایش دیده می شود؛ صحنه‌ای که آیت و رعنا پای کوه ایستاده‌اند

و آیت نگرانی اش از گم شدن قایق را می گوید، و رعنا، که قایق را که نشانه‌ی احتمال رفتن آیت بود در گور کرده، حالا پس از مدتی در سیاه بودن، رختی رنگی پوشیده که او را به طبیعت و باروری پیوند می دهد. باران چهارم باران آخر است که سیل آسا می بارد؛ چون یورش، و آشکارا ویرانگر است.

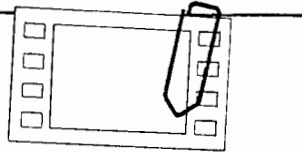
زاون: در غریبه و مه از رنگ و ترکیب رنگها خیلی حساب شده بهره گرفته‌اید. انگار که در این فیلم با مجموعه‌ای نقاشی روبرو هستیم. نگاه به اشیاء و به رنگها نگاه يك نقاش است. شما گفتید که در نمایش صحنه یکی دوبار طراحی صحنه کرده‌اید، یعنی که پیشینه طراحی و نقاشی هم باید داشته باشید. غریبه و مه اولین فیلم رنگی شماست؛ تأثیر تجربه‌های قبلی در این فیلم تا چه اندازه است؟

بیضائی: دست من با نقاشی و طراحی بیگانه نیست، اما مهم‌تر از آن چشم‌آموخته‌ی ترکیب‌های نقاشی و عکاسی و طراحی است. بهتر است بگویم در دیدن نمایش و فیلم و نقاشی‌های دورانهای قدیم‌تر، ترکیب و رنگ، و سندیت یا تخیلی بودن فضا و لباس‌ها و معناهایشان همیشه جلبم کرده. نباید فراموش کرد که غریبه و مه فیلمبرداری بسیار دقیق و آگاه و طراح صحنه‌ای تازه نفس داشت. اما این همه هیچ نیست اگر در خدمت حس و معنای صحنه نباشد. دست‌کم کوشش من این بود، در هر انتخابی؛ از حرکت دوربین و ترکیب قاب‌بندی و رنگ و بازی و غیره. در طراحی صحنه هرگز نخواسته‌ام حرفه‌ای باشم؛ اما خیال می‌کنم بدانم چه می‌خواهم، و حداقل این‌که بدانم چه نمی‌خواهم.

زاون: می‌شود گفت این فیلم یکی از اولین فیلم‌هایی در

سینمای ایران است که طراحی صحنه به مفهوم پیشرفته سینمایی دارد. یعنی جدا از مفهوم قبلاً رایج تجمل و زرق و برق در نمونه‌های فیلم فارسی در غربیه و مه طراحی صحنه همان راه باریک میان واقع‌گرایی شاعرانه و فضای کابوس‌وار شما را دنبال می‌کند. در صحنه‌ای که رعنا و آیت برای اولین بار تنها هستند، حس این تنهایی و سرپناه داشتن و تهدید در ابعاد مختلفش به وسیله مجموعه عوامل از جمله طراحی صحنه کاملاً القاء می‌شود. این در سینمای امروزی تقریباً عادی شده، ولی در سینمای زمان ساختن غربیه و مه معمول نبود.

بیضائی: بله، به این معنا شاید بشود گفت غربیه و مه طراحی نوین را به سینما آورد. در مورد فیلمهای رنگی که ظاهر شهری روزمره ندارند کاملاً مطمئنم، ولی خیال می‌کنم فیلم‌های طراحی نشده که در فضای معمول می‌گذشت و بنا به ذوق و غریزه‌ی مشترک مدیر تدارک و کارگردان به نوعی سرهم می‌شد گاهی قبلاً نمونه‌های موفق‌تری در سیاه و سفید داشته. با این استثنا که من چشمه‌ی آربی اوانسیان را اصلاً فیلم یک طراح می‌دانم که در سیاه و سفیدی درخشان بسیار خوب و دقیق کار شده. غربیه و مه ولی شاید در قلمروی سینمای جدید اولین فیلمی است که به ناچار فضای آن به‌طور کامل در دل طبیعت ساخته شد، و اگر از زمینه‌ی واقعی‌اش جدا نایستاده برای آنست که درواقع انتخابی از بناهای محلی موجود پراکنده بود که در یک جا گرد می‌آمد. به این ترتیب اگر بخت گفته بود، و تهیه‌کننده به محض رسیدن ما به محل فیلمبرداری تحت تأثیر عواملی در تهران علیه فیلم و ما شورش نکرده بود تا ما را به خاطر منافع دیگر ماهها بفرساید و بشوراند، شاید می‌توانستیم نتیجه‌ای دردست داشته باشیم که به آرزوی من شبیه‌تر بود.



زاون: در فیلم کلاغ از اشیاء استفاده‌های گوناگونی شده؛ گاهی يك شیئی به تنهایی مطرح است، گاهی در ارتباط با شخصیت‌هاست و کمکی است در کنار شخصیتی برای ارتقاء و گسترش مفهومی خاص، و گاهی هم در فضای تصویر و فصل‌بندی فیلم حل می‌شود و حضوری مستقل ندارد، یعنی به تنهایی مطرح نیست و به تنهایی حامل مفهوم و معنایی نیست. مثلاً چراغ لامپایی که روی میز آسیه است و همیشه خاموش است، و مهم‌تر از همه عینکی است که در صحنه فرار آسیه از دیوار پیاده‌رو آویخته. عینک مثال خوبی است برای قسمت اول سوال؛ شیئی با وظایف مستقل - یعنی که خودش به تنهایی و به دلیل بار و معنایی که بر آن سوار است مطرح است. درباره عینک در فیلم‌های شما زیاد صحبت شده و شاید همه ریشه در گاریچی عینک بر چشم رگبار دارد. مثال دیگر تویی است که در صحنه دیگر کلاغ دیده می‌شود. سوال من اینست که برخورد شما با اشیاء در فیلم‌هایتان بر چه ضرورت و منطقی استوار بوده؟

بیضائی: فرق می‌کند. زمانهایی که حوادثی ناگهانی پیش می‌آید خاص و یا حاد، که نتایجش از دست ما یا قدرت پیش‌بینی و آگاهی ما خارج است، وقتی بیمار باشی، یا خیلی خوش باشی، یا در تهدید مثل صحنه‌ی فرار آسیه، در چنین لحظاتی اشیاء معمولی برایتان بعدی رؤیاوار یا کابوس‌مانند، مهربان یا تهدید کننده پیدا می‌کنند. روانشناسی درونی ماست که در چنین مواردی نوع دیگری به چیزها نگاه می‌کنیم و بسیار چیزهای ندیده را تازه می‌بینیم، و بسیار چیزها که هر

روز دیده‌ایم حالا ابعاد جدیدی پیدا می‌کنند. استفاده از اشیاء در این صحنه‌ها هیچ معنای دیگری ندارد جز همین بازتاب روحی ما در قبال موقعیت خاص و در رابطه با واقعیت بیرونی. اما موارد عادی فرق می‌کند. چراغی که روی میزی است که آسیه بر آن خاطرات می‌نویسد، جزء معمولی تزئینات آن اطاق است، خاصیتی هم ندارد جز آنچه برایش ساخته شده، اما البته شاید به نوعی نماینده حضور و تسلط معنوی مادر است. چون در آن خانه می‌توانیم احساس کنیم که سلیقه‌ای بیش از سلیقه‌ی آسیه حاکم است. سلیقه‌ای که از ریشه‌ای دیگر می‌آید، و در تحلیل نهایی از مادر است و به احترام او دست نخورده مانده. درست است که مادر ظاهراً بازنشسته و کنار رفته است، ولی عملاً اوست که مرکز خانه است و آسیه و اصالت می‌آیند و می‌روند. همچنان که بعداً می‌فهمیم اوست که مرکز جستجوی آنان است که درواقع در يك قدمی‌شان نشسته. آنها به‌واقع در ظرف سلیقه‌ی او زندگی می‌کنند اما با شرایط و استقلال خودشان. بنابراین همه‌جای خانه نشانه‌های او هست. موارد کمی از سلیقه‌ی آسیه به این خانه وارد شده است. دخالت او نامحسوس و ظریف است. گلخانه یا زنده نگه داشتن آن، نمونه‌ی روشن سلیقه‌ی آسیه است. آسیه هرچند در این خانه جا افتاده ولی کاملاً خانگی نشده؛ خانه‌ی واقعی او مدرسه‌ی کروال‌ها آسیه حتی درست نمی‌داند برخی گوشه‌های خانه مثلاً چه چیزهایی پنهان است یا نگه‌داری می‌شود. می‌توانیم احساس کنیم که آسیه نخواسته است، و کوشش نکرده است خودش را به خانه تحمیل کند. با خانه کنار آمده است و چیزهای مورد علاقه‌ی خودش را در کنار آن قرار داده است. مثلاً در شب مهمانی مادر، می‌بینیم که او چگونه هست بی آن که واقعاً خود را وارد کند. می‌بینیم که چطور نه مثل يك مزاحم نه مثل يك خدمتگذار، مهمانی را با ظرافت راه می‌برد بدون

این که خودش را نشان بدهد. شاید شرکت او در آن برای درك بهتر
خاطرات مادر است که مهمانان حامل جزئیات دیگر آن هستند. در واقع
او زندگی را آن طور که پیش تر توسط مادر منظم شده اجرا می کند،
بی آن که با آن یکی شود. کنار آن است نه در آن. مثل وظیفه ای پذیرفته
شده از روی مهربانی و پرستاری و همدردی. ولی بهشت شخصی او
گلخانه است نه جای دیگر. در مهمانی دوم مادر کاری که آسیه می کند
اینست که صفحه ای قدیمی می آورد که خیال می کند کمکی به این
مهمانی است. ولی این صفحه - در آن لحظه - بیش از ظرفیت مادر
است. ناگهان خاطره ای را حاضر می کند که باید همچنان دور
می ماند. مادر طاقت نمی آورد. چیزی که ناگهان وارد نظم روحی
زندگی مادر بشود تعادلش را بر هم می زند. حتی در مهمانی اول که
بچه ای عکسینه ی او را ورق می زند، مادر تکان می خورد و فریاد
می کشد. همه ی روح او مراقب این نظم است، و هرتکان ناگهانی
به نظمی که او ایجاد کرده منقلبش می کند. در این خانه همه چیز از
همزیستی این دوزن که متعلق به دودنیا هستند حکایت می کند. این دو
کنار هم زندگی می کنند بدون این که قصد از میان بردن هم را داشته
باشند؛ بدون این که در حال جدال باشند، مکمل یکدیگرند.
گذشته ی مادر - پراکنده در سلیقه ی او - همه جا به طور مبهمی حاضر
است؛ و مادر گذشته ی خاصش را به نحوی در آن انبار و توی آن اطاق
پنهان کرده است. آسیه که زندگی واقعی اش شغلش است گذشته ی
خاصش را توی آن گلخانه خلاصه کرده. اصالت که گذشته ای ندارد،
جای معینی هم در آن خانه ندارد، اطاقی دارد بی اهمیت خاص، که
يك بار می بینیم در آن ورزش صبحگاهی می کند، او هم زندگی
واقعی اش فضای کارش در تلویزیون است و نه جای دیگر، و دنیای
خصوصی اش اطاق مشترکش با آسیه است. بنابراین خیلی «خاص»

او نیست. دو دنیای مشخص کنار هم در خانه، یکی دنیای پنهان در گلخانه است، و یکی دنیای پنهان در انبار. آسیه دارد خاطرات مادر را می نویسد؛ دنیائی که با آن ناآشناست، اما نشانه‌ای بسیار دسترس از آن دنیا روی میز است؛ چراغ لامپا. شیئی است که متعلق به دنیای مادر است نه او. اما جای دیگر، در صحنه‌ی فرار آسیه، با عینک، و توپ و مانده‌هایش دو کوشش کردیم؛ یکی این که همه چیز تهدید کننده باشد. دیگر این که روی هم فضا اضطراب درونی آسیه را توضیح بدهد؛ چون چنین صحنه‌ای در عین حال از این پس کابوسی است در ذهن آسیه از وضعی که ممکن است دختر گمشده در آن قرار گرفته باشد و از آن نجات نیافته باشد. اشیاء این صحنه کاربرد این منظور را دارند. مثل کبوترهای مضطربی که می‌پرند، یا عینکی که در لحظات عادی آگهی فروشگاهی است می‌تواند نشان دهنده‌ی نوعی نگاه مسلط باشد که آسیه را می‌پاید؛ به نشانه‌ی تهدیدی که همه‌جا دنبالش می‌کند. می‌بینید که معنی اشیاء در موقعیت‌ها متفاوت است؛ توپ که معمولاً کنار برخی ساختمانهای دولتی است، در این تصویر به‌طور ناگهانی نماینده‌ی تهدید است و حتی تا حدودی یادآور تسلط آنچه زائیده مردسالاری است. در این فصل تصویر آگهی بزرگ زنی بر دیوار هست که می‌خندد. چیزی کاملاً متضاد با وضع واقعی دنیای تهدید کننده‌ی پیش‌رویش. همه‌چیز واقعی است، و در موقعیتی دیگر می‌توانست خوب به‌نظر آید ولی در این لحظه ناخوش است و به کابوسی می‌ماند و هرچیز معنی‌ای دارند حول و حوش موضوع محوری ما که وحشت آسیه است و گریزش از محور تهدید.

زاون: سؤال من، همان‌طور که قبلاً گفتم اینست که يك شیئی چقدر می‌تواند به‌تنهایی مطرح باشد؛ مثلاً عینک که ناگهان و به‌تنهایی

ظاهر می شود و مفهومی را می خواهد برساند بدون این که هیچ ارتباطی با پس و پیش آن صحنه داشته باشد. سایر اشیاء یا در ارتباط با شخصیت ها، و یا در وضع صحنه حل شده. ولی این عینك واقعاً مرا اذیت می کند. چه توجیهی دارید، چه منطقی برای حضور مستقل این عینك وجود دارد؟

بیضائی: کجا عینك به تنهایی آمده؟ عینك و چیزهایی مثل آن جمعاً در راه گریز آسیه دیده می شود؛ یعنی يك مسیر را می سازد. ما هرگز تصویر مستقلی از آن و هیچ شیئی دیگری نداریم؛ ما داریم گریز آسیه را می بینیم و عینك هم دارد همان را می بیند. فکر می کنم شاید عینك را به خاطر سابقه اش در فیلم رگبار یا سفر بیشتر از دیگر اشیاء می بینید. دیگر مردم آن را همان قدر می بینند که دیگر اشیاء را. ولی عینك شاید در ربط با فیلم های دیگر من بیشتر از حد زیر ذره بین قرار گرفته و شما آنرا بیشتر می بینید. در شاید وقتی دیگر، به عمد پس از ده سال، عین همان عینك و در همان زاویه وجود دارد، حتی برجسته تر، و کسی آنرا به عنوان عنصری مزاحم ندید. چون احتمالاً آن حساسیت ته کشیده و یا این بحث طی این مدت فراموش شده. باور دارم که اگر نه همیشه، گاهی - بی آن که ساخت و فرهنگ فیلمی را بحث کنیم مجرداتی از آن را زیر ذره بین قرار می دهیم که با معنی تراشی خود ما سازگاری دارد. عینك بی خودی برای مدتی زیر ذره بین قرار گرفته بود؛ توسط سینما دوستان حرفه ای نه توسط مردم عادی که فیلم ها را به هم ربط نمی دهند. عینك بی شك بیش از توپ برای تماشاگر جلب توجه نمی کند یا بیشتر از سرهایی که موی مصنوعی بر آنها عرضه می کنند، ولی در آن صحنه ای خاص ناگهان چون دسته ای از سرهای بریده به نظر می رسد.

زاون: همه‌ی مواردی که گفتید خیلی واقعی است؛ پرواز کبوتر و لبخند يك زن آگهی اصلاً عجیب نیست، ولی آن عینك در آن وضع صحنه عجیب و غیرواقعی است.

بیضائی: کی گفته عینك واقعی نیست؟ از آن زن آگهی یا توپ یکی دوتا هست یا بود و از این عینك‌های آگهی دهها. می‌توانیم دوری در شهر بزنیم تا من دهها از این عینك‌های بزرگ آگهی را نشان بدهم. شاید حتی بشود مثل راهنمای سیاحان مثلاً اعلام کنم هدف بعدی توجه به عینكهای آگهی در تهران است؛ شاید اینطوری تا حدودی این داستان که فضاهاى من ناملموس است حل بشود.

زاون: ببینید نشانه‌های دیگری هم هست که در فیلم‌های شما تکرار شده؛ مثلاً در فیلم سفر و هم کلاغ و هم شاید وقتی دیگر، صحنه‌ای هست از عده‌ای کارگر بیل و کلنگ به دوش و با کلاههای ایمنی، که حرکتشان حالت تهاجم دارد، هر دوسه هم در هر دوسه فیلم خوب جا افتاده و مفاهیم گوناگون خودش را به‌خوبی می‌رساند و هیچ بحث و اعتراضی هم ایجاد نکرده. تنها این عینك است که از رگبار تا به حال هر بار مفاهیم و تمثیل‌هایی داشته که جا نیفتاده و به‌عنصری جدا از فیلم تبدیل شده است.

بیضائی: اصلاً اینطور فکر نمی‌کنم. بهتر است به این عینك دوباره نگاه کنیم. در رگبار عینك دودی برچشم مردی است. عینك دودی برای من تا حدودی جایگزین صورتك است. به‌هرحال عملاً او را هم پنهان می‌کند و هم بیشتر نشان می‌دهد. نمی‌دانی که می‌بیند یا نمی‌بیند. او بعداً آقای حکمتی را از محله می‌برد؛ نمی‌دانی خواسته یا نه خواسته، و اصلاً می‌داند دارد چه می‌کند یا نمی‌داند. او در کمال خونسردی مثل زن خندان فیلم کلاغ کاری به عواطف ما ندارد، او

شغلش اینست که ببرد، و فقط منتظر وقت است. حکم رفتن آقای حکمتی از جای دیگر آمده، او فقط حکم را اجرا می‌کند. همین. تقصیر من نیست که فضای سیاست آلود زمان، در آن معنای خاص خودش را یافت و شایع کرد. در سفر، همان عینک دودی برچشم صاحب‌کار پسرک، همان نقش را دارد. او را می‌پوشاند و برجسته می‌کند؛ مستبد و سختگیر، و خشن و بی‌عاطفه به‌نظر می‌آورد، پسرک را می‌کوشد نگه دارد ولی با تهدید. لحظه‌ای بعد آگهی عینک که زیر تسلط آن بچه‌ها می‌گریزند، یادآور حضور تهدید کننده‌ی اوست نه هیچ چیز دیگر. در کلاغ لحظه‌ای آسیه در حال گریز همه جا نگاه می‌بیند؛ زن خندان آگهی، مرد رهگذری که او را با چشم خریداری می‌نگرد، و ساعت‌ساز با ذره‌بین یک چشم، که هیچکدام درون ترسان و متلاطم او را نمی‌نگرند، و سرانجام دو چشم یک عینک آگهی که گوئی همه‌جا او را زیر نظر دارد. به همین سادگی. چرا غیر واقعی؟ این حس از هر چیزی در آن لحظه واقعی‌تر است. آرزو نمی‌کنم که برای اثبات حرفم روزی در خطر قرار بگیرید تا بدانید چقدر همه‌چیز تغییر شکل می‌دهد و غریب می‌شود، اما اگر حتماً پی نمونه‌های واقعی عینک در زندگی شهر تهران می‌گردید خوب کافی است سرتان را بالا ببرید تا ببینید. بخواهید کار خیلی آسانی است که نشانی‌های تک‌تکشان را اعلام کنم.

زاون: شخصیت‌های آسیه و مادر در سراسر فیلم به موازات هم پیش می‌روند، و حتی گاهی مادر [عالم] شخصیت آسیه را کامل می‌کند، چون مادر شخصیت شکل گرفته‌ای دارد. به‌نظر من لحظاتی از این فیلم بهترین سندی است در سینمای ما که جامعه سالهای پنجاه به بعد [پنجاه - پنجاه و پنج] را به خوبی نشان می‌دهد. اختلاف

طبقاتی بین آسیه و مادر در تمام وجوه دو شخصیت محسوس است، مثل آن صحنه حضور پدر و مادر آسیه در گلخانه. ولی این مسئله که یکی از مهم ترین عوامل در شکل گیری شخصیت است دقیق و کامل شکافته نشده.

بیضائی: به نظر من شکافتن دقیق و کامل اختلاف طبقاتی - آن طور که گفتید - می تواند هر اثر هنری را از میان بپاشد، مگر آثاری که اصلاً برای این بحث ساخته می شوند. این موضوع به قدری حساس است و شقوق و جوانب و حاشیه و تبصره دارد که به نظر من فقط شکلی از آن در حد نیاز هر اثر، در آن کار می تواند جلوه کند و نه بیش. طرح بیش از این اختلاف طبقاتی در کلاغ واقعاً آنرا از راه و موضوع خودش دور می کند. چه اثری می تواند ادعا کند که این موضوع را کامل و دقیق شکافته؟ یادتان باشد که طرح سراسر آن چه زود به دامن ابتذال می افتد؛ وقتی به صورت قالب خشت برای پاسخ همه ی مسائل اجتماعی و روانی به کار می رود. چه موفقیت آسانی در پی دارد و چه راحت سازندگان را از هر نوع بررسی و خلاقیت بیشتری خلاص می کند. من خیال می کنم موضوع کمی پیچیده تر است، و مردم به آن صورت مشخص خط کشی شده ی نظریه سازان در برابر هم صف نکشیده اند. بهره وران کابوس زحمتکشانند، و زحمتکشان کابوس بهره وران، و تلاش روزانه ی هر دو اینست که مرز را از میان بردارند؛ زحمتکش برای رهایی از فقر، و بهره ور برای رهایی از عصیان. بنابراین خواه ناخواه جهانی این وسط وجود دارد که کوچک نیست و نمی تواند نادیده گرفته شود. اختلاف طبقاتی می تواند مبدء روانشناختی عمل ها و عکس العمل های قهرمانان هر موضوعی باشد، نه ضرورتاً تنها مبدء، و نه حتماً به همان شکل خام کتابی؛ حتماً زیر شرایط زندگی شکل عوض کرده و به نتایجی خاص روحیه و پیشرفت ها و پس ماندگی های

هرکس رسیده. حتی کسانی که همه‌ی عمر جلسه می‌کنند تا در باره‌ی اختلاف طبقاتی سخن بگویند قبل و بعد از جلسه زندگی واقعی خودشان را دارند که از جلسه راست‌تر است، و در آن بهتر می‌توان نتایج اختلاف طبقاتی را دید تا در حرفهای آن جلسه. نتایج روحی اختلاف طبقاتی همیشه عریان نیست؛ در بحران‌ها آشکارتر به چشم می‌آید، و در بیشتر موارد عادی پنهان است، و در زندگی برخی ناپدید شده یا به حداقل رسیده. يك اتفاق می‌تواند شکاف را ناگهان بیشتر نشان بدهد. وقتی اتفاقی نیست تعمد ما کمکی نمی‌کند جز دور شدن از آن زندگی بی‌اتفاق که قصد نمایشش را داریم. از طرفی نگرانی‌هایی هست ریشه‌ای، که از اختلاف طبقاتی فراتر می‌رود و متعلق به همه است نه طبقه‌ی خاصی: ترس از مرگ، بیماری، ناتوانی، شکست، عدم ارتباط، اضطراب‌های همه‌ی ما در برابر گذر ناگزیر زمان که می‌کوشیم از اندیشیدن به آن بگریزیم، یا در برابر آن به جنگی نومید دست بزنیم آن‌طور که مادرِ فیلم کلاغ می‌زند. نمی‌گویم این مهم‌تر یا بی‌اهمیت‌تر از بحث اختلاف طبقاتی است، ولی اگر به هر دلیل موضوع فیلمی اینست نمی‌توانید بیش از حد نیاز به آن دیگری پردازید چون هردو ناگفته می‌ماند. اختلاف طبقاتی در کلاغ زیرپوششی از مشغولیت‌های روزمره، آداب، رعایت‌ها، احترام و همزیستی و عشق و عاطفه پنهان است و با اینهمه لحظاتی خود را بروز می‌دهد. کلاغ اگر می‌خواست صمیمی باشد بیش از این نمی‌بایست به چیزی می‌پرداخت که در لایه‌های زیرین موضوعش بود. گرچه فکر می‌کنم در آن پایه بی‌تظاهر نشان داده شده، به شکلی که در این لحظه، در این جا، در این خانواده وجود دارد.

زاون: می‌شود این نکته را بیشتر بشکافید؛ منظورم در رابطه

آسیه و عالم یعنی زن جوان و زن پیر است.

بیضائی: آسیه زنی است که مشکل مهم شخصی ناشی از اختلاف طبقاتی را گذرانده است. او ممکن است که از خانواده‌ی فقیری بوده، ولی به هر حال هر طور که بوده درس خوانده، يك حرفه یا تخصص فراگرفته و دارد با تخصصش زندگی می‌کند. او دیگر با گره اختلاف طبقاتی اش زندگی نمی‌کند. آنرا کم و بیش پشت سر گذاشته و به جای حرف زدن می‌کوشد «مفید» باشد. همچنان که در سطح‌های مختلف می‌کوشد جامعه‌اش را بفهمد و خود را بفهماند. تخصص اوست که آنچه را که خاموش است به حرف در بیاورد؛ کرولال‌ها را، گذشته را، و رفترگر پیری را که در گردشگاه عمومی چپ می‌کشد. او می‌تواند با همه رابطه و تفاهم برقرار کند، تنها رابطه‌ای که پس می‌زند زور و تحقیر و تحمیل است که صحنه‌ی ربوده شدن یا حتی مهمانی مثال آنست. نکته‌ای که هست اینست که آنچه آسیه و مادر را به هم نزدیک می‌کند نه تنها زن بودن که فرهنگ است، و ترس‌های مشابه؛ ترس در مورد باروری، گم‌گشتگی، تنهائی، ترس گذر زمان و حس زوال. آخرین تصویر فیلم گویای همین است؛ زمانی که بر مادر گذشت با همه‌ی قهار بودنش بر آسیه کشف شده است و می‌داند که جلوی آنرا نمی‌توان گرفت. تصویر آخر در عین حال تصویر کلاغ و دارکوب است. نوک دارکوب در پایان تلاش زخمی است؛ او بهای دانائی را پرداخته است. اما مهم‌تر از آن که چقدر خانواده‌ی مادر دارا تر بوده‌اند و خانواده‌ی آسیه نادارتر، کشف اینست که دارا تر بودن خانواده‌ی مادر کمکی به او در حل مسائل شخصی نکرده است. شکست‌خورده‌تر از او کیست؟ او که برخلاف ظاهر نه از خانواده‌ی دارا تر بلکه ریشه دارتری بوده، در جوانی کار می‌کرده، عاشق شده، شکست‌خورده، زندگی را در ازدواج بی‌عشقی باخته و جوانی را؛ فرزند

او محصول عشق نیست، محصول عاطفه‌ای آنی در قیل و قال ناگزیری و انتخاب است، شکلی از عاطفه‌ی مشابهی که آسیه در حال حاضر با بچه‌های مدرسه‌اش دارد. این دو زن یکدیگر را فهم کرده‌اند؛ یا می‌کوشند بفهمند. آسیه بی‌آن که بداند در مادر، آینده خود را کنجکاری می‌کند، و مادر برخی لحظات گذشته‌های خود را در آسیه می‌جوید. با اینهمه به‌نظر می‌رسد آسیه خود را خیلی متعلق به‌خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند نمی‌داند. او ملال فضائی نادلخواه را با کشف آنچه درون آن می‌گذرد جبران می‌کند؛ فرهنگی که نمی‌شناخته و مهم‌تر از آن روحی که خاموش است. کاری که در مدرسه هم می‌کند. او از آنچه می‌تواند «مشکل» زندگیش باشد «شناخت» می‌سازد. کار واقعی او پی‌بردن به عاطفه‌های بسته و ایجاد ارتباط با زندگانی است که به رَغَم کوشش نمی‌تواند خود را - در جهانی که نمی‌خواهدشان - توضیح بدهند. او با احترامی درونی برای جوانی طی شده‌ی توام با رنج و کارِ مادر، می‌کوشد گذشته‌ای را که او در آن بوده بشناسد - چیزی که نمی‌شناخته - هرچند در این میان بی‌آن که بخواهد به ناشناخته‌ای دیگر یعنی «زوال» پی‌می‌برد که سرچشمه‌ی افسردگی و اندوه است؛ ولی او در آغاز نوکردن زندگی است با کودکی که در راه دارد.

زاون: در مسیر سالها نوشتن از چهار صندوق تا کلاغ ما شاهد يك حرکت تکاملی هستیم. اگر چهار صندوق و تعدادی از کارهای شما تلاش برای شکل دادن و بیان يك مسئله صرفاً اجتماعی و سیاسی است ولی کارهای اخیر شما تلاش برای شکل دادن نگاه هنرمندانه به انسان و درون اوست.

بیضائی: چهار صندوق اصلاً راجع به چنان موضوعی است. درباره‌ی وضع و عکس‌العمل منش‌ها و فرهنگهای برآمده از طبقات در

برابر قدرت حاکمه که ساخته‌ی خودشان است اما از دستشان خارج شده. يك شوخی تلخ سیاسی است درست مثل خود این واقعیت. آسیه از این حد فراتر رفته، و این میل و خواسته‌ی پدر و مادرش است که گلخانه محل ملاقات آنها می‌شود. آنها ترجیح می‌دهند باعث سرشکستگی دخترشان نشوند، در صورتی که او اصلاً احساس سرشکستگی نمی‌کند. برای همین است که می‌گویم او گره‌های طبقاتی‌اش را حل کرده. او با شایستگی و با تکیه بر کار و قدرت باروری‌اش برتر از کسانی می‌ایستد که بی‌هیچ مصرفی فقط بر پشتوانه‌ی سابقه‌ای مهم تکیه دارند.

زاون: انگیزه دیگری هم هست. علاقه آسیه به گل می‌تواند یکی از نشانه‌های ارتباط با پدر و مادر و ملاقات در گلخانه باشد. و همین‌طور است نقش گل در ارتباطی که میان آسیه و پسر کر و لال وجود دارد.

بیضائی: علاقه‌ی آسیه به گیاهان در واقع مربوط است به اصل باروری. از طرفی در کلاغ چندین نوع زبان وجود دارد: زبان کر و لال‌ها، زبان حرفه‌ای‌های تلویزیون - یعنی زبان حال به همه‌ی معناهایش، و شکل دیگرش زبان رسمی تعمیرکار که در واقع هیچ معنایی ندارد، زبان گذشته که از دهان مادر سخن می‌گوید، و زبانی که در سکوت اتفاق می‌افتد، یعنی زبان عاطفه؛ چیزی که میان پدر و مادر و آسیه می‌گذرد، یا میان پسر کر و لال و آسیه.

زاون: علائق و حتی جنبه‌هایی از شخصیت آسیه به گل و گلخانه برمی‌گردد.

بیضائی: در برابر مهمانی قدیمی‌های مادر، و مهمانی

حرفه‌ای‌های تلویزیون، این ارتباطی است به ارزانترین شکل، و درعین حال خیلی بی‌آلایش‌تر. کار پدر و مادر که پرورش گل است حرفه‌ایست که پاکترین و ارزان‌ترین راه برای بیان درون و ایجاد ارتباط را نتیجه می‌دهد. آسیه با سه جهان ارتباط دارد؛ با بچه‌ها که جهان ناشناخته‌ی مشکلی هستند، با مادر که دنیای ناشناخته‌ی دیگری است و او می‌خواهد بشناسد، و با پدر و مادر که توضیح احتیاج ندارد. او با دنیای آن مهمانی جور نیست که دنیای تظاهر و عدم ارتباط واقعی است. از آن می‌گریزد، و نیز از دنیای مهاجم راننده‌ی تیغ‌بند.

زاون: آن صحنه مهمانی از نوعی خشونت و دلزدگی پر است؛ آن قدر که فکر می‌کنم موقع ساختن کاملاً با آن بیگانه و خشن بوده‌اید و هیچ لذتی از ساختن آن نبرده‌اید و خودتان را هم دلزده کرده است.

بیضائی: بله، شاید من دلزدگی خودم را تصویر می‌کردم.

زاون: واقعیت تا این حد بی‌رحم نیست.

بیضائی: تا این حد نه البته، کمی بیرحم‌تر است! راستش من در آن الکی‌خوشی، فرهنگ‌کشی، و قلابی‌بودن و ابتذال خیلی خوش‌ظاهر می‌بینم. جایی که انسان گم‌شده موضوع خنده و شوخی است. و این از نوع و جنس راننده‌ای است که عشق را می‌کوشد با چاقو به دست آورد، یا آن سرکارگر که ساعتها حرف می‌زند تا حرفی نزده باشد، و آن دختر ناشناس صورت‌پوش که فکر می‌کند گمشده‌ی باز یافته‌است ولی بیش از پیش از جست‌وجویت دور شده‌ای، و از نوع زیرزمین پزشکی قانونی که مرده را می‌شکافند نه مرگ را. دنیای واقعی در کلاغ اینهاست؛ از تهی‌آقای اصالت در تلویزیون شروع می‌شود که

مهم‌تر از اخبار دلخراش جهان است، تا در مهمانی ادامه پیدا کند که در آن به شوخی جیب‌ها را می‌گردند، بعد می‌رود به فیلم مستندی که مستند نیست و در آن در میدانی واقعی جسدی دروغی افتاده که برخی مردم واقعی بالای سرش به دروغ گریه می‌کنند، و ادامه پیدا می‌کند به آن شب بارانی که در آن جسدی واقعی افتاده و کسی بالای سرش گریه نمی‌کند، و به آن تعمیر کار عزیز که بی آن که بداند مشکل چیست می‌خواهد راه‌حلی مناسب در سطح جهانی برای آن بیابد که البته احتیاج به امکانات فراوان دارد. واقعیت اینست که همه دارند ادای زندگی را درمی‌آورند. واقعیت ناگهان از طریق ماموران کلانتری وارد خانه می‌شود. واقعیت کم‌کم خانه را تهدید می‌کند، و هرچا را که در آن اندک معصومیتی باشد. در عوض، روی دیگر آن جهان خوش‌ظاهر خشن، جهان روئایی از دست‌رفته‌ی مادر است، جهان پدر و مادر آسیه که گل می‌پروزند، و جهان عاطفی آسیه و بچه‌ی لال. این‌ها جهانی‌هایی است آن‌قدر گم‌شده و باورنکردنی و شگفت‌انگیز که اگر آقای اصالت بداند در نهایت نیکدلی از همه‌اش برنامه‌هایی برای حیرت عامه تهیه می‌کند.

زاون: جهان متظاهر فرهنگ‌کش مسلط، سادگی‌ها و زیبایی‌های واقعی را پنهان کرده.

بیضائی: دیگر معلوم نیست واقعاً مرزی وجود دارد یا نه؟ پشت ملال مهمانی‌های مرده‌ی مادر، خاطره‌ی معصومیت جوانی و عشقی گم‌شده پنهان است، پشت عاطفه‌ی پسر لال به آسیه بی کسی پنهان است و پشت مهر آسیه به او تصویری از يك فرزند. آیا گفتگوی خاموش پدر و مادر با آسیه رابطه است یا قطع رابطه؟ چیزها با چیزهای دیگری پوشانده شده. همچنان که آقای اصالت در فیلم برنامه‌اش می‌گوید: «به

نظر می‌رسد چهره‌ی واقعی همه‌ی ما بزودی فراموش خواهد شد». طور دیگر نگاه کنیم؛ درواقع آقای اصالت با پیشرفته‌ترین ابزارهای ارتباطات توده‌گیر معاصر جهان سروکار دارد. او يك معاصر است، و رفتار او با قبول همه‌ی قراردادهای مصلحتی رفتاری کاملاً امروزی است. آسیه ولی در مشکل‌ترین و محدودترین قلمرو ارتباطی کار می‌کند؛ که در آن عاطفه جانشین ابزار است و رابطه ریشه‌ای است. او با وجود معاصر بودن هنوز در برابر قراردادهای امروزی شمرده شدن مقاومت می‌کند. مادر برعکس آنها در گذشته زندگی می‌کند، و ارتباط او با مردم گمشده‌ی زمانی از دست رفته است. رفتار او و توقعاتش به هم‌چنین. این هر سه هریک بخشی از واقعیت بیمارزند، و همزیستی و تاثیر آنها بر هم تصویر کلی جامعه‌ی سالهای پنجاه تهران است.

زاون: می‌خواستم مقایسه‌ای بکنم میان رگبار و کلاغ از نظر توضیح گذشته. در رگبار، توسط چند شیئی از گذشته یاد می‌شود، ولی در کلاغ، گذشته با خاطرات مادر [عالم] بازتر می‌شود و جوانب مختلفش بر ما روشن می‌شود.

بیضائی: بله، در رگبار پسزمینه‌ی آقای حکمتی خیلی کوتاه در چند تصویر و توسط چند نمونه توضیح داده می‌شود؛ با عکس‌های خانوادگی، چراغ لاله‌ای که یادگار مادر است و می‌شکند، و با کتابهای پدر که برای او مانده. آقای حکمتی رگبار به اندازه‌ی مادر کلاغ سالدار نیست، و گذشته هنوز در زندگی او نقش اصلی ندارد. او هنوز فعال و سازنده است و موجودیت او قائم به آن چیزهاییست که می‌سازد. معرفی او با آنچه می‌کند بیشتر معنی دارد تا با آنچه قبلاً کرده. بی شک هر شخصیت فیلم گذشته‌ای دارد، ولی این که گذشته متاسفانه گذشته نیست و حاضر است و با آدمیان زندگی می‌کند، در مورد برخی مردم و

برخی گروه‌های سنی و خانوادگی بیشتر صدق می‌کند. مادر کلاغ دلبستگی مهم‌تری ندارد از گذشته‌اش، یعنی دوران جوانی و تندرستی و شادابی و سازندگی و امیدها و آرزوها و بلندپروازی‌های خوش. در تمام داستان کلاغ، او به دنبال چیزی می‌گردد که بکلی از میان رفته. این برای آقای حکمتی، یا اصالت، یا آسیه فرق می‌کند؛ آنها همین الان فعالند. ممکن است آنها هم روزهای از کارافتادگی صاحب چنین میل به یاد گذشته‌ای بشوند. تا وقتی طرح و نقشه و امکان عملی داریم گذشته ناچیز است، ولی زمانی که مجبور شدیم بنشینیم آن وقت فرصتی است ناگزیر که به راه رفته‌ی پشت سر نگاه کنیم. حکمتی، اصالت، آسیه هنوز در اوایل راهند. گذشته برای آنها برجسته‌تر از حال نیست. موقعیت خانوادگی و اجتماعی هم در شکل گرفتن خاطره و اهمیت دادن به گذشته مهم است. خاطرات مردمی در موقعیت دیگر از جنس دیگری است؛ برخی در کهولت به زندگی بعدی می‌اندیشند که باور دارند، نه قبلی، که می‌کوشند از خود پاك کنند. و برخی با تصویری گیاهی از گذر زمان و اتفاق طبیعی مرگ آن قدر خود را بی اهمیت می‌شمرند که ذهنشان از خاطره خالیست، هرچه هست چند کلمه بیشتر نیست، یا چندان قابل گفتگو نیست. وقتی يك بار پیش می‌آید آسیه می‌گوید: «در خانواده‌ی ما خاطره جزء تجمل است؛ کسی خاطره‌ای ندارد که به گفتنش بیارزد». با دیدن پدر و مادر آسیه قانع می‌شویم که راست می‌گوید. آنها خاطره‌ای جز سالها پروراندن گل ندارند و حرفی هم جز آن. ولی مسلماً سالها بعد آسیه خاطره‌ی مدرسه‌اش را خواهد داشت، خاطره‌ی بچه‌های کربلای را، و خاطره‌ی پدر و مادرش را که همیشه گل پرورش می‌دادند، و خاطره‌ی مادر شوهرش را که گذشته را می‌کوشید در اطاقی زنده نگه دارد.

زاون: آن زمانی که شما کلاغ را می ساختید ما يك نوع انقطاع تاریخی با گذشته داشتیم، البته نه سیاسی که بیشتر فرهنگی و اجتماعی. شما با مطرح کردن گذشته‌ی مادر، و آن فصل فیلم که در آن اندکی تهران قدیم را بازسازی کرده بودید، تا اندازه‌ای این خلاء و انقطاع تاریخی را پر می کردید. مسئله‌ی مهم دیگر اینجا اینست که عالم و آسیه به يك شخصیت مبدل می شوند. ولی در رگبار چند شخصیت جداگانه وجود دارد.

بیضائی: یعنی چه؟

زاون: منظورم اینست که خصلت‌های مورد علاقه‌تان در زن اینجا میان دو زن [آسیه و عالم] تقسیم شده، درحالی که در کارهای قبلی هر بخشی از این خصلت‌ها در يك شخصیت زن نمودار بود.

بیضائی: این درست است.

زاون: مثلاً در رگبار این چندشاخه شدن را می بینیم در مادر عاطفه، خانم خیاط، خانم صاحبخانه از طرفی و خانم معلم‌ها و زن مدیر و دخترش از طرف دیگر، که همه می توانند يك زن باشند، یعنی جنبه‌های گوناگون شخصیت زن هستند. این در فیلم تارا تبدیل به يك شخصیت می شود.

بیضائی: شاید تا حدی به طبیعت فیلم‌ها هم مربوط باشد. در رگبار داستان يك محله گفته می شد که کسی به آن می آمد و می رفت، و چون تأثیر اهل محل بر او و او بر اهل محل مطرح بود لازم بوده شخصیت‌های فرعی از سایه درآیند. شخصیت‌های زیادی لازم است تا بتوانی محله‌ای را نشان بدهی. خیال می کنم به تعداد بیشتری چهره‌های زن موثر نیازمند بودیم، همان‌طور که مجموعه‌ای از

شخصیت‌های مرد موثر لازم بود؛ از ناظم و معلم ورزش و پمپ‌بنزینی و پاسبان و قصاب و سلمانی و گاریچی و غیره، و خلاصه همه‌جور مردمی در آن محله باید می‌بود. در کلاغ ظاهراً داستان يك خانواده گفته می‌شد؛ پس شخصیت‌های اصلی محدودتری لازم بود. در واقع ما يك تمرکز سه نفره داشتیم، و هرچیز دیگر در توضیح آن بود، چه به شکل اشخاص موثر یا سایه‌وار. ولی هريك از سه شخصیت اصلی محیط خودش را همراه دارد؛ اصالت همکاران تلویزیون را، آسیه همکاران مدرسه را، و مادر خویشاوندانش را. با آن که به جای محله‌ای در خانه‌ای محدود هستیم، جز آمد و رفت‌های به خانه، می‌کوشیم آمد و رفت‌های به بیرون را هم دیده باشیم؛ و از راه آن يك شهر می‌بینیم و گذشته‌ی آنرا. اما تارا داستان زنی است فعلاً تنها و در موقعیت انتخاب، و به‌طور خاص تر فیلم حتی متمرکز است روی برخورد زنی روستائی و مردی از تاریخ. هرکس و هرچیز دیگر در توضیح این رابطه و برخورد در این داستان جا می‌گیرد. حتی بچه‌ها تا آنجائی که به این موضوع مربوط است مطرحند، یا همسایگان و خویشاوندان و غیره. دیگران این رابطه را نمی‌بینند تا در آن موثر باشند، مگر که خود با تارا برخوردهایی دارند که بسته به آن موثر یا سایه‌وارند. با مرکز قرار دادن این زن است که سرزمین و تاریخش بازگو می‌شود.

زاون: در کلاغ با دو دیدگاه به تهران قدیم نگاه می‌شود؛ یکی نگاه آسیه است در باراول که استقلال ندارد و وابسته به مادر [عالم] است، و یکی باردوم که آسیه تنها می‌رود و احتمالاً به کشفی جدید می‌رسد. ولی در مجموع انگار این تهران قدیم شما و خاطرات شما از تهران است که ساخته می‌شود.

بیضائی: برای عالم تهرانِ خاطره، در دوره‌ای است که او جوان

بود و همه چیز خوب و نو و پاکیزه بود. آن زمان آینده درخشان به نظر می‌رسید و حتی تهران هم جوان بود؛ مردمش و بناهاش. از موقعی که یورش جمعیت به تهران آغاز شد، و در نتیجه با تغییر نیازها شکل شهر و معماری‌اش دگرگون شد، و با تورم سواری‌ها غبار و دود و کثافت شهر را پوشاند تهران عملاً تبدیل شد به دهی خیلی گنده و بی‌ریخت؛ از طرفی شد يك توقفگاه وسایط نقلیه، و همزمان با زباله‌دان تاریخ زباله‌دان جغرافیا هم شد.

زاون: آن قدر از نماهای بیرونی تهران دلزده بوده‌اید که در طول فیلم حتی يك نماي عمومی از نماي خارجی خانه آسپه و عالم نگرفته‌اید که تماشاگر بداند اینها کجا زندگی می‌کنند.

بیضائی: مجبور نیستم وقتی شرایط دلخواه نیست فیلم بگیرم. تماشاگر تردید می‌کند این بی سلیقه‌گی روی پرده واقعیت شهر است یا خواست فیلمساز، و از هر کدام معنایی علاوه بر همه‌ی معناها پیش خود فرض می‌کند. چرا وارد این دام بشوم؟ مایلیم روزی مستندی درباره‌ی این شهر زشت غیرقابل زندگی بسازم؛ در مستند تکلیف روشن است که زشتی سلیقه‌ی من نیست. اما در کلاغ تماشاگر به خوبی می‌داند که آنها کجا زندگی می‌کنند. جغرافیای خانه دقیقاً روشن است. بیرون خانه در زمینه‌ی تصویر دیگران دیده می‌شود و بیش از این لازم نیست. تصویر عمومی مستقل خانه فقط وقتی لازم است که معنای خاص روشنی هم بدهد. هر نوع تصویر عمومی خانه که معنای خاصی ندهد مرا یاد زنجیره فیلم‌های تلویزیونی امریکائی می‌اندازد که سروته هر فصل فیلم خانوادگی یا دادگاهی و غیره يك لائی آسمان‌خراش یا دادگستری نشان می‌دهند. آنها متکی اند بر منظره‌ای مطبوع، من بر چه متکی باشم؟ آنها اگر نماي بیرونی مناسبی نباشد آنرا می‌سازند،

من امکان دارم آنرا بسازم؟

زاون: پس تهران قدیم چطور ساخته شد؟
بیضائی: اشتباهاً از تهران قدیم چند بنائی مانده؛ با همان.
تهیه کننده طبق معمول پس از مدتها وعده و لاف خود را کنار کشید، و
من با آشنایی های شخصی توانستم اجازه ی برخی آنها را بگیرم. دود و
غبار معاصر بر بناها نشسته بود. ما تا آنجا که ممکن بود در هیچ چیز
دست نبردیم، فقط برخی نشانه ها را بر آنها اضافه کردیم؛ گذرندگان،
بادنما، آگهی سینماها و صندوق های چاپاری و دیگر چیزها را، اما در
وضع صحنه و خصوصاً موقعیت نور کوشیدیم پاکیزگی و روشنی و
زیبائی تخیل عالم دیده شود. طبیعی است که عالم خشونت تهران
قدیم و زشتی های آنرا از یاد برده باشد. کار خاطره اینست که از واقعیتی
دور فاجعه یا رؤیا می سازد. دفعه ی دوم که آسیه به تهران قدیم سرک
می کشد کمی واقعی تر است؛ او در میان همان مجموعه ی قبل حالا
چیزی را مشخص تر می بیند؛ دوربین عکاسی را.

زاون: هر دو بسیار جاندار و زنده است؛ و از همه مهم تر
موسیقی روی پرده دارد.
بیضائی: مادر آن وقتها دختر مغرور هجده ساله ای بوده که جهان و
آینده را پیش رو داشته. بعداً این جهان و آینده شروع کرده به تیره
شدن. با مرگ پدر ورشکستگی آمده، عشق مرده، و ازدواج سرد
بی میلی جای آن را گرفته، او به ایثار و پرستاری بیماران پرداخته و حتی
بچه را از بیمارستان برداشته. و حالا هر وقت به گذشته می نگرد،
دوره ای را آرزو می کند که هنوز آینده را در برابر داشت.

زاون: آقای بیضائی وقتی تماشاگر در هوای تهران قدیم و آن زیبایی هاست و موسیقی هم حال و هماهنگی خوشی ایجاد می کند، به ناگهان حمله آدمهای عینک زده با آن کلاههای ایمنی، آدمهایی که در فیلم های شما همیشه ویرانگرند، تماشاگر را از آن حال و هوا در می آورند. این جمع ویرانگر تقریباً در همه فیلم های معاصر شما حضور دارند.

بیضائی: اینها ویرانگر نیستند؛ اینها معاصرند، اینها خیلی معاصرند. واقعیت محض در برابر آن رؤیا. در آن صحنه ای که گفتید، عده ای کارگر واقعی دارند در جایی کار می کنند که اصلاً نمی شود نفس کشید.

زاون: ولی تدوین دقیقاً به گونه ایست که ویرانگری این آدمها بر تهران قدیم را نشان می دهد.

بیضائی: نه، هجوم واقعیت بر رؤیا را نشان می دهد. یعنی به ناگهان و مستقیم نشانه ای از تهران ویران شده ی امروز را می بینیم. بله، تهران معاصر تهران قبل را ویران کرده. در همین صحنه - اگر درست یادم باشد - اصالت می گوید: «به نظر می رسد که چهره های واقعی همه ی ما بزودی فراموش خواهد شد». و از کارگر کناری اش می پرسد «اگر بخواهی بین این عده یکی از همکارانت را پیدا کنی چکار می کنی؟» و مرد که می داند صورت همکارانش را زیر آنهمه غبار که بر آنها نشسته نخواهد توانست بشناسد جواب می دهد «اسمشو صدا می کنم، با صدای بلند، اگر نشنید باز هم بلندتر صدا می کنم، و اگر باز هم نشنید اونوقت فریاد می زنم». او هنوز نمی داند که شاید فریادش هم بین صداهای کارخانه شنیده نشود. در قبال این صحنه است که عالم می گوید «من مال این شهر نیستم، من مال تهران

قدیمم». درحالی که از لحاظ جغرافیائی این دو بر هم منطبق اند، يك جا هستند، ولی از نظر عالم دومی اولی را ویران کرده. ما دومی را هم می بینیم؛ دومی جائیست که آقای اصالت و آسیه هم در آن زندگی می کنند؛ ما ضمن دنبال کردن آنها این تهران را می بینیم: در مهمانی، در مدرسه، در صحنه‌ی ربوده شدن، در صحنه‌ی کشف جسد، در روزنامه، در تلویزیون، در صحنه‌های فیلمبرداری، در پزشکی قانونی و در صحنه‌های کارگرانی که پشت غبار و آن عینک‌ها و وسایل تنفسی چهره‌شان گم می شود. خشونت تهران معاصر آنرا گاهی به کابوسی شبیه می کند. صحنه‌ی فرار آسیه، یا صحنه‌ی بازجویی محترمانه از آقای اصالت، یا حتی مهمانی دوستان چه فرقی دارد با کابوس؟

زاون: و ثمره این سفر به تهران قدیم مادر، کشف آن بایگانی گذشته اوست توسط آسیه.

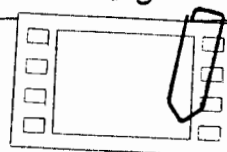
بیضائی: زمانی که آسیه دوباره به تهران قدیم خاطره‌ی مادر برمی گردد، شاید به معنای رجوع دوباره به یادداشت‌هایش باشد یا آنچه از یادداشت‌ها در ذهن دارد. این بار چیزی که او را به خود مشغول می کند دوربین عکاسی است میان آنهمه آمدورفت، که بار قبل در گوشه‌ی پرتی بوده و این بار در مرکز توجه است. در صحنه‌ی بعدی جشن تولد پسرک لال، همکاری به طور دائم عکس می گیرد، و هر جرقه آسیه را بیشتر به فکر دوربین می اندازد که عکس دختر جوان گم شده با آن گرفته شده. کنجکاو‌ی اش او را به انبارخانه می کشاند؛ او مدت‌هاست میان مادر و دختر گم شده رابطه‌ای حس می کند. این حس است که خود مادر داده. مادر ضمن آن که خود را مطلقاً در اطاقی در بسته پنهان کرده، ناآگاه مایل است کشف شود. آسیه می گردد؛ دوربین را پیدا می کند و هم عکس را.

زاون: موسیقی زیبای فصل تهران قدیم را من در کودکی خیلی شنیده بودم. آن والس بسیار زیبایی را که جزء خاطرات مادر است. بیضائی: کار خوب شیدا قرچه داغی است روی موسیقی دلخواه آن دوره - این نوع موسیقی ظاهراً در باغ ملی نواخته می شد - در کافه شهرداری هم، و در لقانطه هم که روی استخرش لوتکا داشت. حتی این اواخر در کافه نادری هم بود. تهران شباهت خودش را با پاریس یا وین اوایل قرن داشت تمرین می کرد، و قبل از آن که این تمرین تبدیل شود به يك زندگی واقعی، تهران جدید بلعیدش و از بین بردش. یادتان باشد که یکی از زیباترین و بهترین بناهای تهران یعنی ساختمان پست و تلگراف قبلی در توپخانه، شاید بیش از پانزده سال عمر نکرد. در سال بیست یعنی همزمان با اشغال، افتتاح شد، و به سال سی و چهار پنج که من سال یازده مدرسه‌ی دارالفنون بودم بود، اما سال دوازده که رفتم بروم مدرسه نبود. در يك تعطیل تابستان از صفحه‌ی خاک برش داشتند، این یعنی سال سی و پنج و جمعاً یعنی فقط پانزده سال زندگی برای بنائی به آن زیبایی که من تصاویرش را چند بار در شاید وقتی دیگر نشان داده‌ام.

زاون: بله، هم روی پرده، هم روی صفحه تدوین، و هم بر دیوار اطاق تدوین.

بیضائی: این نشان می دهد که يك تغییر درونی ناگهانی در این کشور رخ داده. روبروی آن، ساختمان و ساعت شهرداری هم در يك چشم به هم زدن ویران شد. معلوم نیست چرا، به چه مناسبت، و جای آن چه ساختند؟ هنوز هم زباله دانی است. به نظر می رسد ناگهان يك سلیقه‌ی دیگر یا يك بی سلیقه‌گی دیگر حاکم می شود، و می خواهد همراه با نوگرایی غربی شکل عوض کند و مثل همه‌ی کارهای بی ریشه‌ی

بی دنباله وامی ماند. این مشکل فقط در سطوح بالای تصمیم گیری نیست، در همه‌ی ملتی هویت باخته است. ناگهان کل هموطنان شهر و ده درهای چوبی شان را می کنند و در آهنی می گذارند با خط خطی های آزاردهنده که آنرا کوبیزم می خوانند و نمی دانند یعنی چه؟ - همقدم شدن با مردم پیشرفته ما را پیشرفته نمی کند. پیشرفت آنها از ذهن به عمل درمی آید. پیشرفتی که اول در ذهن رخ نداده باشد، بی ریشه است و دلایل خود را نمی داند و در نتیجه تحول و ادامه ندارد یعنی اصلاً زندگی ندارد. این بیشتر ویرانگری است تا سازندگی. وقتی فکر پشت عمل نیست اتلاف است تا اختراع و خلاقیت. پوک است.



زاون: می دانیم که شما در تمام این سالها تحقیقات و مطالعات فراوانی درباره تعزیه داشته اید و این شیفتگی به تعزیه در فیلم تارا خیلی چشمگیر است. البته فیلم های مستندی در این باره ساخته اند، ولی نگاه شما و برخورد شما با تعزیه به گونه ای دیگر است.

بیضائی: سالها پیش خیال داشتم فیلمی بسازم بر زمینه ی تعزیه. راجع به دسته ای که می کوشند تعزیه ای بازی کنند و آنچه میان آنان از برخورد و کشمکش می گذرد و آنچه بر سکوی تکیه می گذرد. اگر نشد دلایلش بیشتر ترس های رایج بود. جز این دیگر هرگز نخواسته ام مستقیماً به تعزیه پردازم، جز این اواخر که روز واقعه را نوشتم و درواقع بخشی از حسابی را که با گذشته ی کاری ام داشتم صاف کردم، اگر نه همه ی آنرا. * آنچه برای من در تعزیه جذاب است جادوی خیلی

* اولین نوشته های بیضائی درباره تعزیه بر می گردد به سال های سی و نه تا چهل و سه که چکیده

کهنی است که در آن است. جادویی که در بهترین تعزیه‌ها، به ترس‌ها و اضطرابهای اولیه‌ی بشر مربوط می‌شود، و این جوهریست که به نظر من در تمام نمایش‌های خوب جهان - اعم از کهن یا معاصر - هست. هر تئاتر خوبی این جادو را دارد. ولی من حالا دیگر به شکل مستقیم با تعزیه کاری ندارم، خصوصاً که حالا اینجور کارها معناهای خاصی هم پیدا کرده، و تعزیه دیگر چندان هم تعزیه‌ای که من ازش حرف می‌زنم نیست.

زاون: تعزیه در فیلم چریکه‌ی تارا نقش مهمی دارد؛ چه آنجا که عیناً بازی می‌شود، و چه در شکل و ساختمان کلی فیلم که به نظر می‌رسد خود نوع دیگری از تعزیه است.

بیضائی: تعزیه يك نمایش ایرانی است برآمده از آئین‌های باروری باستان، که در لحظه‌ای از تاریخ با حفظ دورنمایه‌ی باستانی‌اش، جامه‌ی مذهبی پوشیده. در دهات در پایان فصل درو به‌شکرانه‌ی فراوانی نعمت شبیه‌خوانی می‌کنند. در چریکه‌ی تارا، همزمان با شبیه‌خوانی زندگی دیگری اتفاق می‌افتد که «شبیه» نیست و خود اصل است؛ برخورد رودرروی تارا و مرد تاریخی. درواقع درحالی که دارد شبیه‌خوانی رخ می‌دهد ما اصل را این طرف داریم. شخصیت‌های اصلی این آئین دوفرنده؛ مرد تاریخی و گذشته‌اش، و تارا و اکنونش. در این تعزیه نفرهای سوم و چهارمی هم هستند؛ آشوب و قلیچ و وابستگان آنها در صف نیک و بد؛ بی آن‌که مرزی باشد و نه اصلاً به معنای اخلاقی، بلکه به معنای وابستگی با مرگ و زندگی.

♦ آنها در نمایش در ایران دیده می‌شود. برای پژوهش‌هایی که از سال چهل و چهار تا امروز صورت گرفته باید منتظر چاپ جدید نمایش در ایران بود.

شاید بشود گفت خانواده‌ی آشوب یادآور مرگند، و خانواده‌ی قلیچ یادآور زندگی. اولی پرندگان را شکار می‌کند و تبر می‌زند و ویران می‌کند، و دومی روی زمین کار می‌کند و می‌سازد و بارور می‌کند. این تعزیه‌ی تارا، آن چیزی است که فیلم قرار است نشان بدهد. آن طرف تعزیه‌ای می‌گذرد که بنابر رسم همه می‌بینند، ما تعزیه‌ای را نشان می‌دهیم که از دیده‌ها پنهان مانده. تعزیه پای ویرانه‌ی قلعه‌ی چهل تن اجرا می‌شود، مرد تاریخی خود یکی از آن چهل تن است که داستان گم‌شده‌ی او و همراهانش با همه‌ی سرزمین پیوند دارد. بعد از اینست که تارا روی هر جاده و سر هر پیچ جای پای کسانی را می‌بیند که قبلاً از اینجا رد شده‌اند، و به نظرش می‌رسد که گوئی ریشه‌های درختان از خون کشتگان این سرزمین سیراب شده. تعزیه‌ی تارا تعزیه‌ای است که به زندگی تاریخی و فرهنگی این سرزمین مربوط است. این خلاصه‌ی تعزیه‌ی تارا است؛ و همه‌ی اجزاء با این ساختمان پیوند دارد. لباس‌ها، نقابها، و حتی رنگ‌ها. در تعزیه‌ی تارا بد و خوب وجود ندارد؛ آنها که نقاب دارند و به اصطلاح تیره پوشند آیت مرگ و تخریب و تهدید زندگی و عشق‌اند، برعکس طرف تارا همه چیزش نماینده‌ی زندگی و روشنی و زایش و باروری است و با نیروی خلاقه‌ی زمین مربوط است. لحظه‌ای هست که تارا از میان شبیه‌خوانها می‌گذرد و برمی‌گردد دمی به صحنه نگاه می‌کند؛ آنجا مردانی هستند در نقش زنان. ولی در تعزیه‌ی تارا، زن در نقش خودش ظاهر می‌شود.

زاون: با تمام شدن تعزیه، چه تعزیه‌ای که در فیلم اجرا می‌کنند، و چه تعزیه‌ای که فیلم آنرا اجرا می‌کند و جاری در متن زندگیست، مرد تاریخی هم محو می‌شود، یعنی به شکلی که بود محو می‌شود و ادامه‌اش از آن پس در شخصیت تارا ادامه پیدا می‌کند. پس

تارا پس از پیروزی در پایان شبیه‌خوانی به نوعی شفافیت و کمال می‌رسد.

بیضائی: آنچه گفتید پیروزی، کمی قابل بحث است. یعنی تمام لحظه‌های پایانی چند جنبه‌ای است و بنابراین سخت است من بگویم کدام يك از این جنبه‌ها نهائی اند.

زاون: این که تارا در نهایت قلیچ را انتخاب می‌کند نوعی تقدیرگرایی نیست؟ این پرسش از آنجا پیش می‌آید که تارا در تمام مدت دچار این شك است که به قلیچ بپیوندد یا نه. انگار پیوستن به او تسلیم شدن به يك زندگی تقدیری است؛ به يك زندگی متعارف و کم‌هیجان. تارا وسوسه‌مرد تاریخی را دارد و انگار نمی‌خواهد تسلیم این تقدیر شود و در آخر می‌بینیم که می‌شود.

بیضائی: تارا در وضع انتخاب است، مگر که فلسفی‌تر نگاه کنیم و بگوئیم این که میان همین چند تن خاص - و در همین دایره‌ی محدود - باید انتخاب کند خودش نوعی تقدیر است. که البته هست. و اصلاً این که در آن زمان و مکان به دنیا آمده نوعی تقدیر است. انسان دست‌کم از سه تقدیر ناگزیر است؛ تقدیر زایش و مرگ و زیستن با دیگران. ولی در این محدوده اوست که انتخاب می‌کند و تغییر می‌دهد و وضع خود را معین می‌کند یا به اصطلاح سرنوشت خود را می‌سازد. از لحاظ روانی تارا میان کشش‌هایش در نوسان است. کشش او به مرد تاریخی جاذبه‌ی توأم زندگی و مرگ است. يك بار در زندگی رخ می‌دهد که مردی از تاریخ بیاید؛ قلیچ و نظایرش همیشه هستند. پسرک که بیگناهی محض است، قلیچ که کارکشته است، و آشوب که فرزندان او را گروگان می‌گیرد موجودات شناخته شده‌اند. مرد تاریخی ناشناس است، و تارا را به جهان‌شناخت و به ریشه‌ها می‌برد. برای مدتی تارا

دچار آشفته‌گی است در شناختن خواسته‌های خودش.

زاون: وقتی قلیچ هست مرد تاریخی نیست و با رفتن قلیچ مرد تاریخی می‌آید.

بیضائی: يك بار هر دو هستند؛ و تارا میان آن دو است. قلیچ اسب را می‌گیرد که برساند به قلعه‌ی چهل تن، و مرد تاریخی داستان مرگ دسته‌جمعی شان را که از قلعه‌ی چهل تن آغاز شد می‌گوید که سرشار از حسرت زندگیست. در تمایلات تارا پسرک ساده‌دل به حساب نمی‌آید. قلیچ يك کارگر ساده‌ی روی زمین است؛ تکیه‌گاهی و همراهی خوب. اما آشوب با همه‌ی دوبهلو بودن شور و عاطفه‌اش اشتباه می‌کند که بچه‌های تارا را گروگان می‌گیرد. تارا جلوی آشوب می‌ایستد و آنچه می‌گوید باعث می‌شود که آشوب آبادی را ترك کند. با مرد تاریخی نمی‌شود زندگی عادی و طبیعی داشت. ولی تارا هم نمی‌تواند او را ترك کند و هم طاقت ترك شدن ندارد. اگر مرد تاریخی برود تارا خلاص خواهد شد، و درعین حال نمی‌خواهد مرد تاریخی آن قدر قوی باشد که بتواند از او خلاص شود؛ دراین صورت تارا چیزی از زنانگی کم می‌آورد. پس وقتی متوجه می‌شود که مرد تاریخی واقعاً دارد می‌رود با ابراز عشق نگهش می‌دارد و چون او آنرا ریشخند می‌پندارد کم‌وبیش برهنه می‌شود و مرد تاریخی نمی‌تواند برود. در حقیقت این زورآزمایی جائی رخ می‌دهد که جنگ آخر رخ داده بود. تارا حرفش را زده؛ حاضر است قیمت این انتخاب را بپردازد. ولی مرد تاریخی که آرزوی این لحظه را داشت بیش از آن دوستش دارد که به مرگ او راضی باشد، پس می‌اندیشد لحظه‌ی آزمون یا هر چیز دیگر رسیده است، و به دریا فرو می‌رود، تارا این را کم از زنانگی خودش می‌داند که او بتواند برود. به دریا می‌تازد، ولی طبیعت قوی‌تر است.

مرد تاریخی به بی نهایت پیوسته، و بی نهایت تنها چیزی است که تارا به آن می‌بازد. دریا او را پس می‌زند؛ او را نمی‌بلعد، مرگ او را نمی‌خواهد. آیا او باخته است یا برده؟ مرد تاریخی پیروز شده چون توانسته برود، ولی شکست خورده چون تارا را از دست داده و شمشیری را که برای بردنش آمده بود اصلاً نبرده؛ بنابراین تارا به برکت شکستی که خورده پیروز است، چون زنده است و شمشیر به دست اوست که مرد تاریخی را یاد می‌آورد. در تمام این ماجرا هیچ لحظه‌ای اثری از تقدیرگرایی نمی‌بینیم. خصوصاً که تارا در پایان این همه تلاش واقعاً تکلیفش را با زندگی روشن کرده.

زاون: آیا این به معنای آن نیست که تارا ذهنیت خود را کنار می‌گذارد و عروسی اش به گونه‌ای است که روابط و سنت‌های جامعه حکم می‌کند؟

بیضائی: تارا نه ذهنیت خود که برخی آرزوهای ناممکن را کنار می‌گذارد، مثل هر کسی که زندگی را پذیرفته؛ او به حکم غریزه‌ی باروری خود عمل می‌کند. ولی نه، این تارای آغاز فیلم نیست، او حالا در جاده‌ی پای کسی را می‌بیند؛ کسانی را که قبلاً از این جاده شده‌اند. او حالا شمشیر را می‌شناسد و دیگر نمی‌خواهد آنرا بفروشد یا دور بیندازد. او حالا دیگر می‌داند کیست و کجا زندگی می‌کند و در هر وجب خاکی که بر آن می‌رود چه ارزش‌هایی است. او دیگر تارای آغاز فیلم نیست. قلیچ همان قلیچ آغاز است، ما می‌دانیم که تارا بعداً عوضش خواهد کرد. جاده‌ای که تارا در آغاز فیلم از آن می‌گذرد دیگر فقط برایش جاده‌ای برای گذشتن نیست، دریائی که در آغاز تارا به آن درود گفت در پایان فقط همان دریا نیست. خیلی بیش از یک دریاست با آنچه در خود پنهان دارد، همینطور آن زمین که از درختانش

خون بیرون می زند. ما حالا يك تارای دیگر داریم که شمشیر دستش است.

زاون: تحول و دگرگونی شخصیت تارا را یکی همان شمشیر به میراث رسیده از پدر بزرگ، و یکی مجلس شبیه خوانی سبب می شود. این دو عامل تحول را در تارا هم آغاز می کنند و هم به انجام می رسانند، وزن بیدار یا تارای بیدار در برخورد با مرد تاریخی به گذشته و ارزش ها و دلایل موقعیت کنونی خود آگاهی پیدا می کند.

بیضائی: يك چیز بسیار مهم دیگر هم هست؛ ارتباطش با پدر بزرگ. تارا می رود پیش پدر بزرگ و با او حرف می زند؛ پدر بزرگی که مرده. یادتان باشد که تارا وقتی می فهمد پدر بزرگ مرده گریه نمی کند. دارم راجع به ارتباط او با کل زندگی و طبیعت حرف می زنم. در منطقه ی وسیعی که غریبه و مه ساخته شد و من بارها به آن برگشتم دیدم که مرگ نه فاجعه که امری خیلی طبیعی است. من آنجا از این سوگواری هایی که ما در شهر داریم ندیدم. هیچکس فکر نمی کند خویشش مرده. یعنی به نظر نمی آید آن خویش مرده از میان رفته. آنها هم البته گورستانی دارند که با گوش ماهی و غیره روش نقش هایی می کشند که یادشان باشد کی اینجاست. ولی آنجا افراد با مرگشان تمام نمی شوند، بلکه به طبیعت می پیوندند و از طریق طبیعت دوباره ادامه دارند. تارا وقتی می خواهد جواب خانواده ی قلیچ را بدهد می گوید: «با پدر بزرگ صحبت کردم، راضی بود». جز این که در رفتار او پدر بزرگ زنده به نظر می رسد، تارا در کمال ظرافت دو کار می کند؛ یکی این که به عنوان زن نمی خواهد مستقیماً رضایت خودش را بیان کند. دوم این که مثل هر زنی یا مردی بتواند روزی مسئولیت انتخاب را از دوش خود بردارد. خب، دزهر صورت می بینیم تارا اگرچه حتماً پدر و مادری داشته که چه

اینجا چه در ییلاق به هر حال جائی گوری دارند، ولی ارتباط واقعی اش با پدر بزرگ است. پدر بزرگ به دلیل کهنسالی يك جور ارتباط ریشه‌ای تری با گذشته و با طبیعت دارد. اینها هیچکدام شناسنامه‌های شهری ندارند، شناسنامه‌هایشان اصل طبیعت است. تارا امتیاز درك و گفتگو با کسانی را دارد که وجود مادی ندارند. وقتی مرد تاریخی را می‌بیند لحظه‌ی اول گیج می‌شود که شاید اشتباه کرده یا یکی در حال تمرین مجلس شبیه است. بار دوم هم. تا این که سرانجام مرد تاریخی با او به سخن درمی‌آید. بله، تارا امتیاز درك و تجسم برخی از آن چیزهایی را دارد که مدتهاست به طبیعت پیوسته‌اند. آیا تارا پدر بزرگ را یا مرد تاریخی را در ذهن خود احضار می‌کند؟ آیا این يك گفتگوی ذهنی به شکلی دلخواه است؟ آیا این چریکه تماماً داستانی است که تارا درباره‌ی شمشیری که بهش رسیده ساخته است؟

زاون: می‌توانیم فکر کنیم مرد تاریخی اصلاً زائیده تخیل تارا است.

بیضائی: پس آیا تارا اصلاً زنی است که ارزشی بیش از روزمره در زندگی می‌جوید و برای جبران نبودنش آنرا در ذهن خود خلق می‌کند؟ آیا این خیال ادامه‌ی ارتباط تارا با طبیعت و پدران است؟ یا برعکس مرد تاریخی بر کسانی می‌تواند ظاهر شود که آمادگی و ارزش روبرو شدن با وی را دارند؟ و آیا مقارن بودن این برخورد با شبیه‌خوانی مرتبط است به موضوع زمان متبرك؟ یا دمان باشد یکی از زمانهای خاص مبارك هنگام تغییر فصل‌هاست. اهمیت کشاورزی فصول را در نظر بگیریم. زمان برداشت محصول است که شبیه‌خوانی می‌کنند که خود از ریشه‌ای در آئین‌های کشاورزی می‌آید. تغییر فصل‌ها هنگام متحول شدن طبیعت است. آیا این تحول در انطباق با شخصیت تارا، نوعی آرزو یا کشش

یا سرگشتگی در وی ایجاد می کند؟ باز یادمان باشد که تارا هم تمثیل طبیعت است، تمثیل زمین.

زاون: این مسئله کاملاً پیدا بود. تمام گفته شما را وضع صحنه، تقطیع، حرکات دوربین و خلاصه زبان سینمای شما به تماشاگر می گوید. حتی در تعویض نماها در هر عکس آدمها را مغلوب طبیعت و خرد شده در برابر آن می بینیم.

بیضائی: خرد شده نه؛ یکی شده. در باشو حتی از این هم کمی جلوتر می رویم؛ شخصیت آن فیلم، نائی جان، حتی با حیوانات و پرندگان هم حرف می زند، با اسب و سگ و زمین. منظورم در اختیار داشتن جادوی رابطه با طبیعت است. چنین نیروی خلاقه‌ای با کار هنرمند شبیه است.

زاون: در فیلم ما با نوع زندگی و کار تارا آشنا می شویم و حتی از نحوه صحبت کردنش و حرکاتش شناخت نسبتاً کاملی از شخصیت او پیدا می کنیم. فکر می کنید در آن منطقه خاص يك همچون آدمی [تارا] ظرفیت پذیرش اینهمه تفکر را داشته باشد؟

بیضائی: لازم نیست او ظرفیت چنین تفکری را داشته باشد. او زندگی اش را می کند، و فکر نمی کند اینها تفکر است. آنچه او می کند غریزه‌ای و به حکم طبیعتش است، این مائیم که در آنها تفکر جستجو می کنیم. از طرف دیگر بله، بالقوه هر کس ظرفیت هر نوع تفکری را دارد.

زاون: ممکن است بشکافید؟

بیضائی: ببینید چریکه‌ی تارا ضد فیلم دهاتی است. اهالی

منطقه ارزش‌های انسانی مشابه همه‌ی ما دارند؛ تارا به‌عنوان انسان مطرح است نه دهاتی. از طرفی نام فیلم نوعش را تعیین می‌کند. «چریکه» یعنی داستانهای نیمه‌حماسی نیمه‌واقعی محلی که به آواز و ساز می‌خواندند در مورد قهرمانان عامیانه؛ نوعی تاریخ و داستان محلی سرگرمی آور. در زمان اشکانیان خوانندگان این افسانه‌ها «گوسان»‌ها بوده‌اند که ویس و رامین و دهها داستان دیگر از آنها مانده. با حذف موسیقی از نقالی شهری واژه‌های «گوسان» و «چریکه» در زبان فارسی گم شده، آخرین نشانه‌ی اولی در ملحقات ویس و رامین است و آخرین نشانه‌ی دومی در شعر قرن پنجم، واژه‌ی «چرگر» است به معنی نوازنده و خواننده‌ی داستانگو. امروزه واژه‌ی «چریکه» به همین معنا در گُردی مانده، همان‌طور که خود سنت مانده، و همان‌طور که این سنت در همه‌ی مناطق دور از قدرت مرکزی با تفاوت‌های جزئی مانده؛ مثل کار عاشیق‌ها در منطقه‌ی آذربایجان، بخشی‌ها و نقالان در خراسان و میان ترکمن‌ها، و امثال آن در لرستان و بلوچستان. از طرفی از نقالی شهری بی‌ساز و آواز برخی متن‌هایش جمع‌آوری و منتشر شده؛ مثل داراب‌نامه‌ها و سمک عیار و غیره. برخی چریکه‌ها هم منتشر شده، چون مم‌وزین^{۱۸}، خج و سیامند^{۱۹} و بسیار متن‌های دیگر. این يك «نوع» داستانسرایی است، و شاید تنها نوع اجرایی و همه‌فهم [نه خواندنی و ادبیاتی] برای عرضه به عامه؛ که در آن واقعیت به تخیل و آرزو می‌آمیزد، و ممکن به ناممکن، و فاصله‌ی واقع و غیرواقع از میان برمی‌خیزد. چریکه‌ی تارا چنین داستانی است. در واقعیت داستانی نظیر چریکه‌ی تارا رخ نمی‌دهد و بدا به حال واقعیت که اینهمه از شعر و شور و تخیل و عاطفه خالی شده. ممکن است تارای واقعیت امروزی ظرفیت فکری تارای این فیلم را نداشته باشد، ولی تماشاگر نمی‌تواند واقعیت بخواهد و به واقعیت نظر نکند؛ اگر به تارای واقعیت امروزی

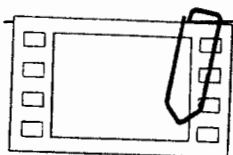
فرصت اندیشیدن و ابرازش داده نشده معنی اش این نیست که اصلاً این ظرفیت را ندارد. در وجود هر تارای واقعی امروزی، تارای چریکه‌ی تارا زنده است. از طرفی اگر ظرفیت فکری تارای واقعی امروزی را بخواهید باید شرایط مناسب طرح واقعیات واقعی زندگیش را هم بدهید. نمی‌توانید همه‌ی امکانات را از فیلمساز بگیرید و بعد پرسید چرا مصلحت‌های مرا به جای واقعیت نشان نمی‌دهی؟ وقتی شرایط مناسب نیست هر کس به دردی می‌زند؛ من برمی‌گردم به سنت‌گوسان‌ها، چریکه می‌گویم، که حتی آنرا هم بر پرده نمی‌بینید و حتی نامش را هم بنا به مصلحت روز در فرهنگ فیلمهای ایرانی رسمی که درآمده نمی‌بینید.

زاون: به نظر من نوع تفکر و ذهنیت مثلاً يك زن کویری با يك زن در آن منطقه‌ی شمال نمی‌تواند یکی باشد. انتخاب شمال خیلی چیزها را در رابطه با داستان حل کرده بود.

بیضائی: طبعاً داستان با فضایش فکر شده و تجزیه‌پذیر نیست. در کویر واقعیت خشن‌تر است و امکان بیشتری به جلوه و حس حضور تقدیر می‌دهد. بیشتر قهر طبیعت حس می‌شود تا نامهربانی شرایط اجتماعی و گوئی پیش چنین تقدیر قاهری هر استبداد دیگری جزئی است. اگر به کویر می‌رفتیم توضیح مشکلات زندگی روزمره و درگیری با طبیعت آنقدر خودش مسئله بود که موضوع اصلی ما در آن گم می‌شد. این که آب از کجا می‌آید یا نان. در تارا من مجبور نیستم بگویم این بچه‌ها چگونه سیر می‌شوند، طبیعت پاسخ این پرسش است. بله، می‌توانستیم برویم کویر، و البته فیلم دیگری بسازیم. ولی می‌بینیم که خانواده‌ی آشوب از کویر خودشان را کشانده‌اند به آنجا و هنوز می‌کوشند فضای بسته و معتقدات انعطاف‌ناپذیر خود را نگه

دارند. در کویر مرگ و زندگی هر دو سخت‌تر به چشم می‌آید. در شمال مرده گوئی دانه‌ای است که می‌کاری. در کویر مرگ پیوستن به مهربانی طبیعت نیست تا در آن امید رستن دوباره‌ای باشد. مرده مقهور استبداد خاک تیره است. من آنجا مرگ را غذایی دیده‌ام مثل خود زندگی، و زندگی به نظر می‌رسد تقاص گناهی موهوم است. من فیلمی ندیده‌ام که به درون این زندگی راه یافته باشد یا حتی به آن نزدیک شده باشد. يك دليلش احتمالاً اینست که آن زندگی کسی را به درون خودش راه نمی‌دهد. بنابراین شکل ظاهری بدبختی کلی بیش از زندگی شخصی زن و مرد جلب نظر می‌کند، و خیلی فیلم‌ها قدرت تصویری‌شان را از همین شدت می‌گیرند. من خیال می‌کنم پرداختن به فقر و فلاکت، اگر به هر دلیل ریشه‌ای و بسیار از نزدیک نباشد، پس از چندی تبدیل می‌شود به فقرپرستی. یعنی ما دور می‌ایستیم و از جذابیت‌های فقر دیگران نان می‌خوریم. نمی‌دانیم، ولی شاید در زن کویری - که چند استبداد را سر هم تحمل می‌کند - برخلاف ظاهرش، رؤیا و آرزو و تخیل گرچه مرده‌تر، هنوز کاملاً نمرده باشد. شاید يك تلنگر تارای درون او را زنده کند و مرد تاریخی سرگردانی که عاشق به اوست را در افق سیاه چادر یا پنجره‌اش ببیند. قوانین خشک کویر اجازه‌ی نزدیک شدن ما به او را نمی‌دهد. بله، تارا می‌تواند در کویر رخ بدهد، و همین‌طور غریبه و مه. می‌تواند همه چیز با این فضا متناسب شود و مسائل فیلمنامه حل شود. می‌توانست غریبه‌ی غریبه و مه به جای دریا از افق بیاید یا تارا در پایان به جای دریا با توفان بجنگد. اما اصل چه می‌شود که تارا مظهر زمینی نامهربان و بخیل نیست؛ او تمثیل زمینی زاینده و سخاوتمند است؟ حتی اینجا هم تضاد می‌تواند جانشین همگونی شود. ما چریکه می‌سازیم، نه فیلم مستند. اگر از طریق چریکه بیشتر بشود به واقعیت درون مردم نزدیک شد تا از طریق مستندی

ظاهرگرای لب بسته، در این صورت ساختن چنین فیلمی در کویر جزء آرزوهای من است.



زاون: آقای بیضائی شخصیت‌های فیلمهای شما معمولاً يك شناسنامه قبلی در میان آثار دیگر خود شما دارند. یعنی در هر نمایشنامه یا فیلمنامه شما یکی دو شخصیت هستند که در کارهای قبلی هم حضور دارند، ولی در کارهای بعدی متکامل‌تر شده‌اند و ابعاد تازه‌تر پیدا کرده‌اند یا بیشتر شکافته و بررسی شده‌اند. مثلاً تارا به نوعی تداوم رعناى غریبه و مه است که انگار در مسیر زندگی به مرحله کامل‌تری رسیده و یا باشو در فیلم باشو غریبه‌ی كوچك به نظر می‌رسد ریشه در بچه‌های فیلم سفر دارد.

بیضائی: ممکن است. من فیلم نمی‌سازم که فیلمی ساخته باشم. فیلم ساختم ناخواسته مثل هر کار دیگری که می‌کنم يك جستجوی فرهنگی است که تداوم و طبعاً تحول دارد. نمی‌خواهم با این حرف برای فیلم‌ها اعتبار بتراشم و آرزو دارم فیلم‌ها به همان سادگی که هستند دیده شوند. درواقع من قصه‌های بسیار ساده‌ی پیش پا افتاده تعریف می‌کنم - مثل داستانهای کودکان - که در آنها همه اتفاقی می‌تواند بیفتد، و اگر به‌رغم پیچیدگی که به آنها نسبت می‌دهند هنوز هستند مردمی که آنها را دوست دارند، به همین دلیل است. معلوم است که وقتی فیلم‌ها را می‌ساختم به رابطه‌ای که الآن صحبتش را می‌کنیم آگاه نبودم. ولی حالا که برمی‌گردم و به آنها نگاه می‌کنم می‌بینم بله رابطه‌ای میان آنها هست. پسرهای فیلم سفر دنبال می‌شوند در پسر چلاق فیلم غریبه و مه که آرزوی سرپناهی دارد و غریبه

می خواهد و نمی رسد کمکش کند. حتی دنبال می شوند در پسر بچه‌ی لال فیلم کلاغ که نیاز به مهر مادری را در عشق معصومانه به معلمش جستجو می کند. و حتی دنبال می شوند در پسرک ساده دل فیلم تارا که میان کودکی و بلوغ است. در باشو، پسرک فیلم سرانجام خانواده ای را که می جست می یابد. باشو از نگاه دیگری هم با همه‌ی قهرمانان جابه جا شده‌ی غریب مانده‌ی رگبار، غریبه و مه، تارا مربوط است. اما بچه‌ی رها شده‌ی شاید وقتی دیگر پیش تر در پهلوان اکبر می میرد هم جا مانده، در عیار تنها هم رها شده، و در کلاغ هم. خُب، این خیلی ساده است. نیست؟

زاون: تارا دقیقاً پیشینه دارد.

بیضائی: بله، شاید رعنا شناسنامه‌ی تارا است و تارا شناسنامه‌ی نائی. همان طور که رفتارهای آئینی مرگ و زندگی و کشت و باروری و زمین هم در سه فیلم مکمل یکدیگرند. اینها به عمد در فیلم ها نیامده؛ بنابر حسابی یا جدولی. ولی وقتی به آنها پی برده ام هرگز از شان نرمیده ام، برعکس دریافته ام که دارم از ریشه کار می کنم. این شاید کنش درونی و ناخواسته‌ی من است که در این سرزمین که در آن به لطف نیروهای منفی درونی و بیرونی - هم معاصر و هم تاریخی - هر چیزی سرپراکندگی و پاشیدن دارد، از ریشه ها و پیوستگی ها و شناسنامه ای یاد می کنم و می کوشم یکپارچگی واقعی این چندپارچگی ساختگی را نشان بدهم. به هر حال این رابطه میان رعنا، تارا، نائی حتی از لحاظ ظاهری هم وجود دارد. رعنا يك بچه‌ی كوچك دارد، که در تارا دو تا شده اند، و در نائی آن دو بزرگتر شده اند. رعنا مرد خود را از دست می دهد، تارا که مرد خود را از دست داده با قلیچ ازدواج می کند، و شوهر نایی که از جای دوری می آید می تواند همان قلیچ باشد. همین

رابطه را هر سه با زمین و زمان و طبیعت دارند. و شاید نه تنها در این سه فیلم که در رگبار، سفر، کلاغ، شاید وقتی دیگر هم موضوع زمان گذرنده است که در گذر بی وقفه‌ی خود همه چیز را تغییر می‌دهد. کار این فیلم‌ها ملموس کردن حرکت نامحسوس زمان است. به عنوان رگی که در پنهان می‌زند و پیوند ما با طبیعت را تأکید می‌کند. رگبار از آغاز فصل تحصیلی است تا پایان آن. سفر از صبح به شب می‌رود. در غریبه و مه، عزاء، از سوگ در آمدن، عروسی، و سوگواری دوباره همزمان با گذر فصل هاست. کلاغ زمان ظاهری‌اش از پی بردن به تصویر گمشده است تا پخش برنامه‌ای که براساس گمشدگان ساخته شده، و زمان واقعی‌اش از جوانی تا فرسودگی و پوست انداختن مادر-تهران است. در تارا همه‌ی داستان در عطف خاص تغییر فصل می‌گذرد. در مرگ یزدگرد زمان گذرنده‌ی بیرون گاهی نشان می‌دهد که زمان ایستاده‌ی درون چندان هم ایستاده نیست و می‌گذرد. در باشو طول پذیرفته شدن باشو منطبق است با رشد و باروری زمین. در شاید وقتی دیگر، بار دیگر گذشته‌ی حاضر، اکنونی را به یاد می‌آورد که رو به گذشته شدن دارد. و در پایان همه‌ی اینها به نظر می‌رسد که شخصیت اصلی، یا چند شخص اصلی، یا مردم محله‌ای یا مردم يك آبادی به بلوغ جدیدی رسیده‌اند و دیگر همان مردم آغاز نیستند.

زاون: فرق تحول تارا و آسیه اینست که آسیه در طول فیلم تجربه مادر [عالم] را هم پشت سر دارد، ولی تارا خودش به تنهایی این سیر تغییر و تحول را طی می‌کند. شاید بشود گفت که مرد تاریخی تاحدودی جای عالم را می‌گیرد؛ ولی باز در کلاغ شخصیتی عینی با تجربیات عینی کنار آسیه هست، در تارا مرد تاریخی آن قدر عینیت ندارد، یا شاید خود جزئی از ذهن تارا است. راجع به زمان می‌گفتید.

بیضائی: بله، راجع به زمان چه می گفتم؟ بله در تارا اگر شاخصی برای نشان دادن زمان وجود دارد دوره ی هفتگی تعزیه خوانی و خود هنگام تغییر فصل است. در کلاغ گرچه دوره ی هفتگی مادر و مهمانی هفتگی همکاران تلویزیون معرف گذشت زمان است ولی به طور جدی پی بردن به آن لحظه ایست که در آخرین تصویر آسیه بالا را می نگرد و گوئی کشف می کند زمانی که بر مادر گذشته، در تمام مدت جستجو برای همین کشف، برخورد او هم داشته می گذشته. حالا که فکر می کنم می بینم این حتی در داستان نوجوانان من به نام حقیقت و مرد دانا هم هست. کودک راه می افتد که بفهمد حقیقت چیست، و همه ی زندگی این پرسش را دنبال می کند. در پایان چیزی می فهمد؛ او همه ی فرصتش را در این راه از دست داده؛ حقیقت همین است. به هر حال اگر در پایان غریبه و مه رENA گل به صورت می مالد که تمثیلی از سوگواری است، روی پرده به نحوی خود تبدیل می شود به تمثیلی از زمین. وقتی دوباره تجدید حیات می کند به صورت تارا است.

زاون: بلوغی که گفتید را در طول فیلم، در جزء جزء حرکات و عکس العمل های تارا می بینیم. تارای اول فیلم که آنقدر سبکبال و بی خیال ظاهر می شود، کم کم این سبکی حتی از حرکات ظاهری جسمانی و نحوه حرف زدن او محو می شود، و در آخر می بینم به سنگینی و بلوغ و عمق می رسد. و این دقیقاً یکی از محورهای اصلی کارهای شماست؛ زمان ارزش ها را به سوی کمال دگرگون می کند. بیضائی: امیدوارم.

زاون: شما تا قبل از تارا تجربه های موفقی در سینمای قصه گو داشته اید، ولی تارا فیلمی است که با معیارهای متداول قصه گویی

نمی خواند. منظورم تفاوت هایی است که فیلم تارا مثلاً با فیلم های رگبار، کلاغ و حتی غریبه و مه و سفر دارد. در این چند فیلم جذابیت های سینمای قصه گویا می بینیم یعنی شخصیتی یا چند شخصیت هستند که تماشاگر آنها را دنبال می کند و مسائل تاحدودی آشناست و برای هر نوع بیننده ای قابل هضم است. ولی تارا از نوع دیگری است. بیضائی: تارا خیلی فیلم ساده ای است.

زاون: برای روشنفکر بله ولی برای بیننده ی عام نه. بیضائی: این یکی از کارهائست که می خواهم خواهش کنم نکنید. یعنی به جای بیننده تصمیم نگیرید و رابطه ی مرا با او مشکل نکنید؛ هرچقدر این کار در طول این سالها شده کافیت. به جای این پیش شایعه ترجیح داشت در زمان خودش یا حتی همین حالا کوشش می کردید تارا برود روی پرده تا ببینیم مردم چقدر تشنه ی آنند و چگونه آنرا پرمی کنند و چقدر به سادگی يك قصه می پذیرند. به هر حال به مراتب از خیلی فیلم های تجاری پنهان پشت اصطلاح مردمی که مردم پس زده اند بیشتر تماشاگر و دوستدار خواهد داشت. شاید هم جزئی تغییری به سلیقه هاشان بدهد، که خیال می کنم اصلاً برای همین از نمایشش جلوگیری شده.

زاون: آشوب و خانواده اش با آن لباسهای غیررنگی سیاه و آن نقابها نوعی نشان دهنده نیروهای بد و اهریمنی نیستند؟ این نیروی اهریمنی در سفر هست، توی رگبار هست، ولی در این فیلم از حالت فردی بیرون آمده و جمعی شده.

بیضائی: نمی توانم بگویم بد و اهریمنی؛ آنها در موضع مهر و کین با تارا هستند، و از فرهنگی دیگرند. اگر ساده نگاه کنیم آن لباسها

نشان‌دهنده‌ی اختلاف فرهنگ‌هاست و مهاجر بودن خانواده‌ی آشوب. وقتی تارا ساخته می‌شد این لباسها در شمال نبود، ولی بعد جنگ گروه گروه مهاجر جنوبی به شمال آورد. روی پرده شما مهاجرانی را می‌بینید که با گذشت سالها سنت‌های میان خود را حفظ کرده‌اند. آنها هنوز در زمین ریشه ندارند. شغل‌ها نشان‌دهنده‌ی همین است؛ آشوب از فرهنگ شکار است، تارا از فرهنگ کشاورزی است. اگر بخواهیم از این پیشتر برویم کاملاً ممکن است ولی تأثیر بصری آنچه بر پرده هست برای تماشاگر کافیست. اگر بخواهیم پیشتر برویم باید بگوئیم آشوب از فرهنگ تخریب است و تارا از فرهنگ سازندگی. آشوب آنچه را که طبیعت داده به چنگ می‌آورد و بر آن چیزی نمی‌افزاید؛ تارا زمین را می‌رویاند و آباد می‌کند. هر دو این فرهنگ‌ها ارزش‌های متضادی را هم در خود پرورش می‌دهند که جای گفتنش اینجا نیست. به هر حال من از اندیشه‌ی اصلی رنگ و لباس که در تعزیه طرفین را مشخص می‌کند برای مشخص کردن صف‌ها در شبیه‌خوانی دوم بهره‌برده‌ام، و به‌خوبی و بدی یکدست اعتقادی ندارم. کین آشوب به مهر آمیخته، همچنان که کینه‌ی تارا.

زاون: این اختلاف فرهنگ‌ها را که گفتید می‌شود بیشتر بشکافید؟
بیضائی: هم به درازامی کشد و هم از گفتگوی سینما دورمان می‌کند. در چند جمله فقط، یادآوری می‌کنم که از دورترین زمانهای باستان تا امروز اینجا دو فرهنگ در همزیستی و تعارض‌اند. یکی در حرف لااقل به نفی زندگی این جهانی می‌پردازد و کوشش‌های بشری را در برابر قهر سرنوشت خرد می‌شمرد، و آن دیگری برعکس متکی است بر کار و ارزش‌های زندگی و دلبستگی به پیشرفت و روشنائی و سازندگی. طبیعی است که این دو شیوه‌ی اندیشه ناچار درهم شده

است و فقط در میدان نظر می توان میانشان مرزی دید. ولی همزیستی آنها یا کشاکش آنها و تسلط هر از چندگاه یکی از آنها بر اریکه‌ی قدرت، تمام داستان تاریخ ایران است. اینجا بیشتر از این نمی شود گفت؛ اما در فیلم تفاوت دو فرهنگ و نیز تداخل آنها دیده می شود. خانواده‌ی آشوب وقتی صحبت مرگ برادر دیگر که شوهر پیشین تارا بوده می شود زاری می کنند، حال آن که تارا برای شادی روح پدر بزرگ دف می زند. اگر خیلی قاطع بخواهیم جدا کنیم این نوعی فرهنگ مرگ و تاریکی است در برابر فرهنگ زندگی و روشنی.

زاون: به همین دلیل تارا ترجیح می دهد سرگور پدر بزرگ برود تا شوهر، چون شوهر متعلق به آن فرهنگ منفی است؟
بیضائی: حتی وقتی می رود سرگور شوهر پوششی که می پوشد يك جورى به فرهنگ شوهر مربوط است، ولی آتشی که می گذارد در واقع به خودش مربوط است. طبع تارا آتش است، در حالی که طبع آنها خاك است. حتی در آن صحنه‌ی خواستگاری که تارا پوشه می زند، در نهایت سادگی چند کار می کند؛ تعلق خود را به مردی پیشین نشان می دهد که پوشه یادآور فرهنگ اوست، ولی پوشه‌ای که زده سرخ است که معرف طبع خودش است. تارا همچنان که شیوه‌ی اوست هم دعوت می کند و هم خود را پنهان می کند تا بیشتر برانگیزد.

زاون: مسئله دیگر؛ شمشیری که آن نقش محوری را در فیلم دارد و نشانه‌ای از زمانهای گمشده است درجایی تبدیل می شود به ابزاری بی ارزش؛ و تبدیل به يك آهن پاره می شود، آنجا که تارا می خواهد کلبه‌اش را از باد و طوفان حفظ کند آن را به جای کلون پشت درمی اندازد. انگار نقش تاریخی و حسی و عاطفی این شیء برای تارا

جدا از کاربرد عادی آن است.

بیضائی: در صحنه‌ای که گفتید تارا هنوز نمی‌داند شمشیر چیست و در زندگی چه می‌کند. حتی در همین صحنه خواسته آنرا چون وسیله‌ای مفید در زندگی خود به کار برد و نشده؛ به جای داس، سبزی خرد کن، تبر، انبر، و همان طور که می‌بینیم در صحنه‌ی بعدی آنرا می‌برد بازار بفروشد و کسی نمی‌خرد، و سرانجام دورش می‌اندازد. تارا پس از دوباره یافتن شمشیر لحظه‌ای ارزش و معنی آنرا درمی‌یابد که سنگ حمله‌ور به بچه‌هایش را با آن می‌کشد. اینجاست که تازه شمشیر را کشف می‌کند؛ برای مدت طولانی به تیغه نگاه می‌کند و باورش نمی‌شود و به جسد سنگ نگاه می‌کند و آنوقت با احترام شمشیر را در دریا می‌شوید. از این که بگذریم ارزش‌ها متغیر و اعتباری است؛ لحظاتی هست که کلون در از شمشیر زر گرانبه‌تر است یا دست‌کم مفیدتر است، و اینطور نیست که هرکس هر جا شمشیری ببیند از کسانی یاد کند که آنرا به دست گرفته‌اند، یا فرهنگی و عقایدی که شمشیر مدافع آنها بوده. در لحظه‌ی شروع فیلم شمشیر برای تارا ابزاری بی‌مصرف است و کم‌کم در طول فیلم است که به جهان پشت آن پی می‌برد.

زاون: چرا شما شمشیر را که کشنده و نابودکننده است انتخاب کرده‌اید؟

بیضائی: شمشیر طبیعی‌ترین نماینده‌ی جنگاور است. هم نگهبان زندگی است و هم ابزار کشتن. هم مدافع است و هم خطرناک. و در پایان فیلم هم به نحوی متضاد پیام عاطفه و همبستگی خواهد بود. شمشیر دولبه دارد؛ یکی کند و یکی بُرنده، و این دولبه بودن در همه‌ی داستان و همه‌ی شخصیت‌ها هست. در تمام رابطه‌های

فیلم تضاد و ترکیب مهر و کین؛ این که هر مثبت سوی منفی دارد و هر منفی سوی مثبت، این کندی و تیزی متضادی که در شمشیر هست، منعکس است. نمونه‌اش صحنه‌ای که خواهر آشوب به تارا می‌گوید: «تو ما رو از هم پاشیدی تارا» و تارا می‌گوید «من شما رو به هم مربوط کرده بودم». در وجود تارا این هر دو امکان هست؛ امکان جداسازی و مربوط کردن، یعنی امکانات متضادی که در شمشیر هست. هم امکان ویران کردن و هم ساختن. یادمان باشد که تارا همیشه حتی در صحنه‌ی سگ، برغم ظاهر آن، از این وسیله‌ی مرگ به عنوان نوعی وسیله‌ی زندگی کار می‌کشد. اندیشه‌های او برای بهره بردن از آن همه به سازندگی برمی‌گردد؛ مثل بهره بردن برای کشاورزی، یا کارهای خانگی، یا حتی به جای کلون در، و در صحنه‌ی آخر برای بازیافتن عشق.

زاون: به نظر می‌رسد که سگ و کشتن سگ برایتان مهم بوده و سگ نشانه‌ای است از نیروهای اهریمنی.

بیضائی: راجع به سگ به طور کلی حرف نمی‌زنم، ولی به هر حال آن سگ خاص در آن صحنه‌ی خاص مهاجم است و نوعی تهدید زندگی است و دفاع می‌طلبد. اما نکته‌ی مهمی مربوط به این صحنه هست که وقت نوشتن و ساختن فیلم یادم نبود و بعدها يك بار موقع دیدن فیلم یادم افتاد؛ در گذشته‌ی خیلی دور برای تخمین مرغوبیت شمشیر آنرا با سگی امتحان می‌کردند. در شعری از منجيك ترمذی^{۲۰} زیسته در نیمه‌ی دوم قرن چهارم هجری به روشنی از این آزمایش سخن رفته. منجيك طنزگو و هجوسرای غریبی بود. گویا بزرگی را هجو کرده است و بعد قطعه‌ای در عذرخواهی سروده که از خود هجو بدتر است. به نظر من نمونه‌ی عالی فشرده‌ی و دوبهلویی - کندی

و تیزی- است:

«ای خواجه مرمر! به هجا قصد تو نبود،
جز شعر خویش را به تو بر کردم آزمون.
چون تیغ نیک که ش به سگی آزمون کنند
و آن سگ بود به قیمت آن تیغ رهنمون.»

چند سال شعر منجیک باید در ذهن من پنهان مانده باشد تا به شکل این صحنه درآید؟ در این صحنه هم کارائی تارا امتحان می شود و هم کارائی شمشیر. یکی از همان تضادها؛ تارا همان قدر در این لحظه مرگ را به دست دارد که زندگی را. او زندگی بچه ها را می رهااند با بریدن رشته ی زندگی سگ.

زاون: تارا که از ییلاق بر می گردد بچه ای را که ارثیه پدر بزرگ در آنست به او می دهند. چیزهایی که در این بچه است بی دلیل انتخاب نشده؛ مثلاً آینه. ولی چرا به جای شمشیر مثلاً چاقو نیست. منطقی تر است که از يك دهاتی پیر چاقویی بماند تا شمشیری کهنه. آیا شمشیر برای پدر بزرگ هم مفهومی داشته؟ آیا مرد تاریخی در زمان پدر بزرگ هم به جستجوی شمشیر آمده؟

بیضائی: اگر به جای شمشیر چاقو مانده بود خیلی منطقی تر بود اما برای فیلم دیگری که بی شك عاقلانه تر بود و حتماً خیلی بهتر، ولی من مایل نبودم آنرا بسازم. کی گفته قرار است همه ی آنچه از ما می ماند منطقی باشد؟ و پدر بزرگ حتی در تعريف تارا سرخاک او، کی منطقی توصیف می شود؟ از این که بگذریم چرا از مرد تاریخی چاقو مانده باشد؟ باید از گذشته ی دور چیزی مانده باشد جز روزمره. چاقو ترس ایجاد نمی کند. شمشیر ابزاری است که در اولین برخورد وارثش را می ترساند؛ آنرا نمی شناسد، و ما همواره از آنچه نمی شناسیم ترس

داریم. تارا می‌کوشد با آن فاصله بگیرد و نمی‌داند که در پایان آنرا ننگ خواهد داشت. آئینه و دیگر چیزها چون نی و کوزه و کتاب و جاکتابی روزمره هستند و هرکس داوطلب داشتن آنهاست. اما تارا وارث چیزی است که هیچکس نمی‌پذیرد و آنرا پس می‌آورند و نمی‌خرند. آیا این به معنی رشته‌ای از سنت و رابطه که قطع شده نیست؟ این صفت را چاقو و نظایرش ندارد که امروزه دردست هر کس هست. پدر بزرگ چه می‌داند شمشیر از کجا آمده؟ ما حدس می‌زنیم شاید از جنگ‌هایی که مرد تاریخی می‌گوید به آنان رسیده؛ و مفهوم و اسطوره و تاریخش نسل به نسل اندک‌اندک فراموش شده، همچنان که خودش گوشه‌ای در تاریکی انباری غبار گرفته. بی‌شک مرد تاریخی اگر بر پدر بزرگ ظاهر شده بود چون قصه‌ای به گوش تارا می‌رسید. یا شاید پدر بزرگ آنرا خیال پنداشته و از خاطر برده. ما چه می‌دانیم؟ ولی آیا خواست درونی مرد تاریخی نیست که نشانه‌ای از خاطره‌ی آنها بر زمین بماند؟ و به پیروزی از همین خواست روانی نیست که هر بار در پایان آنرا جا می‌گذارد، تا بهانه‌ای برای بازگشت دوباره بر زمین باشد؟ شاید شمشیر وسیله‌ی نوعی پیام از گذشتگان برای مردم امروز است.

زاون: آقای بیضائی، آیا مرد تاریخی مرد دوران خاصی است؟ طراحی لباس او اشاره به دوره‌ی خاصی دارد؟ دیگر این که در بازی‌ها لحظاتی هست که ریشه در تعزیه دارد؟ مثل وقتی که مرد تاریخی دست را سایبان چشم می‌کند و غیره. و حالا که حرف پیشینه حرکات و لباس مرد تاریخی است تأثیر نمایش ژاپنی در ساخت و شکل این شخصیت تا چه حد بود و چرا؟

بیضائی: طرح لباس مرد تاریخی به هیچ دوره‌ی خاصی تعلق ندارد ولی شبیه لباس بیشتر دوره‌هاست. البته دوران درهمی در تاریخ

داریم که پس از تسلط و پاشیدگی مغول است تا زمانی که با ظهور صفویه ظاهراً این کشور کمی یگانگی و سامان پیدا می کند؛ اگر حتماً بخواهیم مرد تاریخی را بسته به دوره‌ی خاصی بدانیم به این دوره‌ی میانی نزدیکتر است. این را هم گفته باشم که ما هیچگونه سند تصویری دقیقی از پوشاک رزمی مردم ایران در زمانهای مختلف تاریخی نداریم، و من خیال نمی کنم که واقعاً با اینهمه طایفه بازی ایرانی هیچ دوره‌ای در سراسر ایران، همه‌ی نظامیان يك لباس نشان بوده؛ یعنی آنچه معروف است به لباس متحدالشکل. در عین حال نمی دانیم جنگاوران غیررسمی چون عیاران دقیقاً هر دورانی چه می پوشیده اند یا اگر بعضی از آنها براساس پنهانکاری زندگی می کردند زیر لباس های عادی یا درویشی چه برتن داشتند که آماده‌ی رزمشان نگه دارد. خب، لباسی که مرد تاریخی به تن دارد چکیده‌ی تنپوش های رزمی گوناگونی است که در ایران امکان داشته بپوشند. ساده شده‌ی پوشاک رزمی اشکانی و ساسانی که به پس از اسلام رسیده و با تغییرهایی در جزئیات به جایی رسیده که از نقاشی قهوه‌خانه تا تعزیه کم و بیش قابل بازشناسی است. منبع اصلی تصویری ما اوراق نگارگری ایرانی است که فرنگیان آنها را ریزنقش یا مینیاتور می خوانند و هموطنان هم به پیروی از آنان همین را می گویند، و همین نقاشی قهوه‌خانه که گفتم، به علاوه‌ی کتابی همراه با تصویر و سند و بازسازی تصویری که اصلاً در مورد پوشاک رزمی ایرانیان طی قرون و اعصار و در شهر تهران به چاپ رسیده. اما درباره‌ی بخش دیگر حرفتان، باید بگویم من زمانی در حد توانم روی نمایش ژاپن و چین و هند و آسیای جنوب شرقی کار کرده‌ام؛ همان قدر که روی نمایش سرزمین های دیگر از جمله فرنگ. در جبران فقری که بود اندکی را توانستم درباره‌ی ژاپن و چین منتشر کنم، و پیش آمد که بیش از آن را ده دوازده سالی در دانشگاه تهران درس

می‌دادم همراه درس نمایش‌های اصلی هند و آسیای جنوب شرقی. آنچه می‌دانم اینست که ما باید سرچشمه‌های هنرمان را بشناسیم، باید خودمان و دیگران هر دو را بازشناسی کنیم و بفهمیم. باید بدانیم چینی‌ها چه می‌کردند، ژاپنی‌ها چه می‌کردند، هندی‌ها چه می‌کردند، شکسپیر چرا شکسپیر است، سوفوکل چرا سوفوکل است، برشت چرا برشت، و تعزیه چرا تعزیه است و چرا این شکلی است. من کنجکاو دانستن بودم و قصدم این نبود که سالها بعد مرد تاریخی بسازم، ولی خب، وقتی مرد تاریخی می‌سازم نمی‌توانم آنچه را که می‌دانم ندانم. در خانمی از شانگهای اورسون ولز نمایش چینی نشان می‌دهد، و آیزنشتاین نظریه‌ی تدوین خودش را براساس خط تصویری و معانی حرکات صحنه‌ای نمایش چینی استوار می‌کند، و برشت نیروی واقعی‌اش را از نمایش شرقی می‌گیرد. هیچکس نمی‌تواند چشم بر آنچه در جهان می‌گذرد ببندد، آنهم وقتی که حتی دستیابی و ارزیابی آنچه خود دارد زیر تحکم و تفتیش است و يك گفتگوی آزاد برنمی‌دارد. هیچ کارگردانی نیست که از کل آگاهی‌هایی که دارد - خواسته یا نخواست، دانسته یا ندانسته - در زندگی کاری‌اش بهره نبرد.. در چریکه‌ی تاراتنها يك تصویر آگاهانه هست که آنهم نه به نمایش ژاپنی، به سرداران روی صحنه‌ی نمایش چینی برمی‌گردد و آن تصویری است که مرد تاریخی دو بیرق در پشت دارد. هیچ راه دیگری برای مجزا کردن او از طبیعت در آن فاصله‌ی دور نبود. نکته‌ی مهمی که باید بگویم - و کم از آن صحبت شده یا نشده - ارتباط نادیده مانده‌ی هنر ایران با هنر هند و چین و ژاپن در اعصار قدیم است. ربط صورتگر نقاش چین و ارتنگ مانی را به یاد بیاورید، و کشف متون مانوی در تورفان. ارتباط ایران و چین در آن حد بود که برخی فرزندان یزدگرد به چین گریختند و از گورهایشان با خط پهلوی چیزهایی باقیست. کتابی در

شباهت اساطیر ایران و چین هست که يك پژوهشگر هندی ایرانی الاصل نوشته و به فارسی هم ترجمه و منتشر شده. من کمی نگارگری ایران را بررسی کرده‌ام و دست‌کم در دوره‌های اولیه‌ی اسلامی موجودش، گاه اصلاً با نقاشی شبه‌چینی روبروئیم. اصطلاحات معاصر می‌تواند پرخاشگرانه بگوید مغول‌زدگی و مشت محکمی هم به دهن آن بزند، که ولی به نظر من در آن فقر و منع تصویری، خودش ثروت و نعمتی است و زنده‌کننده‌ی شیوه‌ی مانی. تیغه‌های شمشیر چینی - مغولی که پس از تیغه‌های هلالی عربی به ایران آمد از سوی دیگر به ژاپن رفت. در نگارگری کتابی ما چهره‌ها و پوشاک و شمشیرها تا مدت‌ها مغولی است که به واقع خود از تأثیر چین آمده. از زمان ساسانیان پرده‌ای ابریشمین با نقش تیرانداز ساسانی - و شاید بهرام گور جزء زینت‌های معبد کائون^{۲۱} ژاپن است. نام خدای مرگ اساطیر ژاپنی یاما همان است که هندی‌ها یم و ایرانیان جم می‌گویند. آنچه ما یوغ می‌خوانیم را هندیان یوگا^{۲۲} و ژاپنی‌ها یوگن می‌خوانند. جاده‌ی ابریشم هم به چین می‌رفت و هم به ژاپن، و شعر سعدی را ملاحان چین می‌خوانده‌اند. چرا اینقدر از ارتباط حیرت زده‌اید؟ همین رابطه‌ی فرهنگی با طرف دیگر هست؛ با دنیای میان‌دورود [بین‌النهرین] و جهان گیلگمش. با اینهمه مرد تاریخی در ساخت خود هیچ ربط مستقیمی به اینهمه ندارد. شاید شکل ظاهری این مرد را روزی در نقاشی قهوه‌خانه بیابید، درونمایه‌اش را در رستم‌دستان یا جلال‌الدین خوارزمشاه یا مهم‌تر در اینهمه قیام‌های شکست‌خورده‌ی تاریخی در عیارنامه‌ها. اما در شیوه‌ی بازی، چیزی را که نمایش ژاپن، نمایش غیرحرفی هند، نمایش چین، تعزیه، و هر نمایش بزرگ دیگری به من آموخت اینست که برای بیان اندیشه، هرجاسنت - یا دانش کم من از سنت - درماند دست به اختراع بزنم. در این اختراع همه‌ی آگاهی‌ها و

تجربه‌های قبلی ام خواه‌ناخواه سربرمی‌دارند و دخالت دارند. من باید بازی خاصی برای مرد تاریخی می‌ساختم که ضمن فاصله داشتن و روزمره نبودن آن قدر غریبه نباشد که ما را پس بزند. آنچه روی پرده می‌بینید به هیچ بازی خاصی شبیه نیست، ضمن آن که ممکن است از تجربه‌های همه‌ی بازیها که می‌شناختم کمک گرفته باشم؛ از جمله بازی نقالان و شبیه‌خوانان، اما در آن کوچکترین نشانی از عنصری غیرایرانی نیست.

زاون: ببینید، ما که فیلمی یا نمایشی از آن دوره میانی نداشتیم؛ هرچه هست زاییده ذهن شماست. شما برای بازسازی تاریخ مجبور به تخیل یا به قول خودتان اختراع بوده‌اید. من شباهت‌هایی میان سینمای ژاپن و آنچه حاصل این تخیل یا اختراع است می‌بینم. و خیلی دلم می‌خواهد بدانم که آیا سینمای کوروساوا و میزوگوشی بر سینمای شما تأثیر گذاشته‌اند یا نه؟

بیضائی: ساده‌ترین کار است که هر تخیل و اختراعی را که در نگاه اول غریب به نظر می‌رسد همسان با هر چیز ناشناس دیگری کنیم که چون آن سوی مرز فرهنگی بومی است بر ما غریب است. سنت جدیدی نیست، در گذشته‌ی تاریخی هم هر ابداعی را به موجودی خیالی یا بیگانه‌ای یا شخصیتی افسانه‌ای و دور از دسترس نسبت می‌دادند؛ مثل اسکندر یا جمشید جم^{۲۳} یا فریدون دیوبند^{۲۴} یا اولیا. انگار این ملت حق یا قابلیت ابداع برای خودش قائل نیست. قبلاً هم شنیده‌ام که رقص غریبه و مه سرخ‌پوستی است یا فیلمنامه‌ی آهو می‌تواند میان سرخ‌پوستان اتفاق بیفتد، که می‌دانیم هرگز چنین داستانی میان سرخ‌پوستان رخ نداده و رقص غریبه و مه هم اجرای منقح - و فشرده‌ی عروس بائو^{۲۵}ی بومی است که لااقل سه هزار سال سابقه دارد.

این که دو چیز هر دو غریب‌اند ثابت نمی‌کند که ریشه‌ی یکی از آنها در دیگری است. باید از سرشروع کنم؛ نکته‌ی يك: در جبران کمبود تجربه‌های صحنه‌ای و پرده‌ای، گاهی رجوع دانسته یا ندانسته به تجربه‌های نمایش ژاپنی، نمایش چینی، نمایش غیرحرفی هند، نمایش‌های رقصی آئینی افریقا یا ایران، نمایش‌های باستانی هرجای دنیا بیشتر کمکم می‌کند تا رجوع به سینمای غربی. [در این مورد خیال می‌کنم بعضی کارگردانان خود غرب هم وضع مرا دارند، و برخی کارگردانان اصطلاحاً شرقی از جمله کوروساوا] - لطف کنید و حرفم را درست بگیرید؛ در این موارد تجربه‌های صحنه‌ای نمایش‌های آئینی همه‌جای دنیا به مضمون و خواست صحنه‌ای من نزدیکتر است، که از مهمترین آنها نمایش - رقص‌هایی چون بهاراتانایام^{۲۶} و کاتاکالی^{۲۷} هند است، و کون‌چو^{۲۸}ی چینی، و نو^{۲۹} و کابوکی^{۳۰} و بونراکو^{۳۱}ی ژاپنی و سایه‌بازی اندونزی^{۳۲} و البته اجراهای تعزیه‌ی ایرانی. برعکس وقتی فیلم معاصر می‌سازم این تجربه‌های نمایش و فیلم غربی است که نزدیک‌تر است. روشن‌تر بگویم؛ در نوع کار اسطوره‌ای - آئینی چون غریبه و مه و چریکه‌ی تارا، اصل پیش‌ماست، و پیش‌همه‌ی سرزمین‌هایی که هنوز در اسطوره و آئین حرکت می‌کنند. در فیلم معاصر اصل پیش‌ما نیست. اصل در غرب است؛ و زندگی معاصر ما عکس برگردان آن یا تقلید آنست. تقلید خیلی بدی هم هست، که من می‌گویم در آن رگه‌های اصالتی بیایم. نکته‌ی دوم: در نوع فیلم غریبه و مه و چریکه‌ی تارا، سنت در ایران فیلم دهاتی‌های رایج بود. من برای آن که از آن کنده شوم - در جامعه‌ای که جز آن نمی‌خواست - خیزی برداشتم که غیرمنتظره بود و بنابر سنت مثل هر چیز غریب دیگری جامعه‌ی اسطوره‌ساز روشنفکری به‌جای کشف آن، ریشه‌های آنرا در بیرون از مرزهای فرهنگی بومی ایران جست، و آنچه را هم که نمی‌شد به‌جای

خاصی بست زیرعنوان تهمتی جمع زد. این رد آن نیست که من خیلی چیزها از نمایش و سینمای ژاپن آموخته‌ام و همینطور نمایش و سینمای غرب، و از قابلیت‌ها و اشتباهات نمایش و سینمای بومی خودمان. و رد احترامی نیست که برای میزوگوشی و کوروساوا دارم که از اولی وقتی تارا ساخته می‌شد حتی يك فیلم هم ندیده بودم، و از میان فیلم‌های دومی درواقع چهار فیلمش را می‌پسندم. و رد آن نیست که همان موقع نمایش غریبه و مه‌گفتم که صحنه‌ی جنگ آخر غریبه و مه تعظیمی است به صحنه‌ی جنگ آخر فیلم هفت سامورایی کوروساوا که دیدن آن در جوانی مرا به کشف شرق کشاند. با اینهمه چریکه‌ی تارا هیچ ربطی به هیچکدام اینها ندارد. غرابتی که در آن می‌بینید از جوهر آئین و اسطوره و تاریخ ایران می‌آید که امروزه در چشم همه بیگانه است. و از نظر نمایشی از تعزیه می‌آید، و از خود من، که گمان می‌کنم خلأیت بسته شده‌ی تعزیه را با نگاه و تربیتی معاصر ادامه می‌دهم. درعین حال چه کسی منکر مبادله‌ی فکری و گفتگوی فرهنگی سینماگران یا اهل فرهنگ در جهان است؟ سالها پیش من سطری از زبان شاهی شکست‌خورده نوشته‌ام که ده سال بعد کوروساوا بی‌خبر از آن، آن را با بهترین امکانات می‌سازد. نگاه کنید به فیلم آشوب؛ جایی که سلطان واژگون وحشت‌زده به طرف سپاه پیروزمند می‌آید که اصلاً برای دستگیری او آمده‌اند، ولی هراسان از برابرش کنار می‌کشند. گویی جمله‌ی یزدگرد شاه است که می‌گوید: «- ترس من چنان بزرگ بود که سپاه تازیان از هول آن شکافت و راه برون گشود». خب، خیال می‌کنم بی‌آن که جایی برای تفاخر باشد باید گفت سالها پیش از ساخته شدن داستان ارواح [کوایدان] کوبایاشی، در زمان جوانی من، در تهران در مجله‌ای هفتگی پاورقی رستم در قرن بیستم منتشر می‌شد که از اسمش پیداست موضوعش آمدن قهرمان باستانی

به قرن حاضر است. و حتی در سالهای آغاز کار من چوب زیر بغل
فرسی اجرا و منتشر شد که داستان آن آمدن پهلوانی از گذشته به زمان
حاضر است. و خیال می‌کنم همین رگه در هشتمین سفر سندباد
باشد که سندباد و همراهان در پایان سفرها سرانجام به زمان حاضر
فرضی رسیده‌اند یا حتی در اصحاب کهف توفیق الحکیم^{۳۳}. اما در
حرکات مرد تاریخی بیهوده در جستجوی چیزی در دوردست می‌گردید؛
چگونگی بازیها را من گفتم و ریشه‌ها در من است. مرد تاریخی به
زبان قدیم‌تری حرف می‌زند، حرکاتش کمکی عاطفی است به او که
زبان قدیمی‌ترش را یا منطق غیرامروزی‌اش را قابل فهم کند. این
حرکات در عین حال به او يك زبان تصویری می‌دهد که شکل رایج‌تر
و ساده‌تر آن در تعزیه است؛ در صحنه‌ای که او دو پنجه‌اش را جلوی
چشم‌ها می‌گیرد و می‌کوشد خود را از آفت نگاه تارا حفظ کند، و در
صحنه‌ی آخر که مرد تاریخی با دو شمشیر به گونه‌ای آئینی گرد خود را
حصار می‌بندد تا از نفوذ معنوی تارا جلوگیری کند. دیگر حرکات‌ها را
بر این قیاس کنید. و اگر چنین حرکاتی در سینمای ژاپن یا چین هست
لطف کنید و نشان بدهید.

زاون: من فکر می‌کنم بالأخره يك بار آن خرده شیشه را در زن
نشان داده‌اید.

بیضائی: خرده شیشه کدام است؟

زاون: آن زنانگی که به کمک آن می‌تواند با يك مردان
دوروبرش رابطه‌ای خاص برقرار کند.

بیضائی: تارا مرد تاریخی را به شوخی می‌گیرد، قلیچ را هم در
وضع‌ی گنگ و دوبهلو نگه می‌دارد، پسرک ساده‌دل را دست می‌اندازد و

به نظر می‌رسد هیچگاه به‌طور جدی دورش نکرده. به نظر می‌رسد شوخی و جدی دارد قلیچ را می‌آزماید، و در همین رابطه‌ی شوخی و جدی کم‌کم پایش در ماجرای مرد تاریخی فرومی‌رود، در همان حال که به‌طور ناآگاه دارد مردش را انتخاب می‌کند. کی می‌داند که مرد زن را انتخاب می‌کند یا زن مرد را؟ و کی می‌گوید که همیشه و همه‌جا سنت انتخاب به همان شکل امروزی شهرهای ماست؟ تارا وقتی به قلیچ می‌گوید مرا ببر به جنگل، یا او را دنبال اسب می‌فرستد به‌نحوی دارد ارزش‌های او را می‌آزماید، و در همان موقع که مرد تاریخی را خشمگین می‌کند تا حسادتش را برانگیزد دارد ارزش‌های خودش را محک می‌زند، همان‌طور که او را هم می‌آزماید. و وقتی که آن قدر بی‌پروا با آشوب حرف می‌زند و تهمت برادرکشی به آشوب می‌زند، درواقع دارد از يك كشش درونی فرار می‌کند، و چون نمی‌تواند از آنجا برود بایدکاری کند که آشوب محل را ترك کند. تارا به طبیعت خود عمل می‌کند؛ آشوب طاقت از دست دادن او را ندارد و می‌رود، پسرک ساده‌دل پی می‌برد که فاصله‌ای را همیشه نگه دارد، مرد تاریخی که همواره برای دیگران جنگیده حالا هم زندگی تارا را برخواست خود ترجیح می‌دهد و می‌رود؛ و در پایان آن کسی که می‌ماند و اصلاً متوجه هیچ‌کدام از این بحرانه‌ها و آزمون‌ها نیست - قلیچ است که مردی است ساده و عادی و دوستدار و نگران تارا. جنگجو می‌میرد، آشوب که مرد زمین نیست و چشمش به هواست چون بادی از فضا می‌گذرد، و کسی می‌ماند که مرد زمین است.

زاون: تارا و مرد تاریخی به هم نیاز دارند و بهانه این ارتباط شمشیر است.

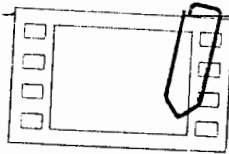
بیضائی: شمشیر حدفاصل میان آنهاست؛ هم مربوطشان

می کند و هم جداشان می کند. تارا و مرد تاریخی به نوعی مکمل یکدیگرند، همان طور که تارا و قلیچ هم. در پایان تارا با دو تن زندگی خواهد کرد، از لحاظ روحی با مرد تاریخی و از لحاظ جسمانی با قلیچ. در عمو سبیلو، وقتی عمو سبیلو موفق می شود که بچه ها را براند سر برمی دارد و می بیند که آنها را کم دارد. تارا هم با از دست دادن مرد تاریخی به کمبودش پی می برد. یک بار پیش تر مرد تاریخی را در جاده فریاد می زند تا شمشیرش را بدهد و او نیست. کنار دریا هم نمی یابدش تا شمشیرش را بدهد. آیا شمشیر بهانه ایست برای دیدن مرد تاریخی؟ در آن تصاویر که چهارپنجم آسمان است و یک پنجم زمین، و دریای آشفته و پرندگان غوغاگر در آسمان ابری، نگرانی و هراس دیده می شود، مثل اتفاقی که می خواهد بیفتد و دل به آن گواهی می دهد. تا این که بالاخره تارا او را می بیند، که او هم دچار همین سرگستگی است؛ و بالاخره حرفی را که علاقه مند به شنیدنش است از او می شنود. مرد تاریخی بر او عاشق است. تارا همین را می خواست؛ ولی حالا که شنیده دیگر شبها خوابش بریده می شود. در تمام صحنه های بعد تارا می کوشد که واقعاً مرد تاریخی را - یا این حس را که پیش تر برایش بازی بود - از خود براند و در همان حال نگه دارد.

زاون: آیا در میراثی که از مرد تاریخی برای تارا می ماند قلیچ هم شریک است؟

بیضائی: شاید در صورتش چرا ولی در معنایش هرگز. قلیچ هرگز نخواهد فهمید که احساسات واقعی و درونی تارا چیست؟ او هیچوقت متوجه ارزش و معنای این شمشیر ظاهراً بی مصرف برای تارا نخواهد شد. قلیچ شاید فقط بداند که تارا چیزیش هست و نداند که آن چیز چه می تواند باشد.

زاون : اما جزئی از مرد تاریخی وجود تارا را می گیرد .
 بیضائی : طبیعی است که قلیچ حتی متوجه این نشود که جزئی
 از يك آرزو و خیال وجود تارا را گرفته است . تارا دیگر آن زن که قلیچ
 در آغاز دیده بود نیست ؛ او از جائی که بود فراتر رفته و قلیچ ناچار است
 خودش را به اندازه ی تارا فراتر ببرد .



زاون : اشیائی هست که در بیشتر فیلم های شما و از جمله رگبار
 و تارا و سفر حضور دارند و در شکل دادن و نمایش دادن ذهنیت شما
 نقش اساسی دارند ، و استمرار حضور بعضی از آنها مثل آینه و گاری
 در فیلم های شما نشان دهنده دلبستگی شما نسبت به این اشیاء است .
 معیار شما برای انتخاب اینگونه اشیاء چیست ؟ مثلاً در آن صحنه
 خیلی زیبایی که تارا آینه را از میان وسایل پدر بزرگ بیرون می آورد ،
 اینجا دیگر این شیء فقط يك آینه نیست . تارا و کارگردان از آینه
 استفاده دیگری می کنند ؛ آینه وسیله ای است که تارا با آن از میان
 اطرافیان کسی را که می خواهد انتخاب می کند . این علاقه خاص
 به بعضی اشیاء ریشه در کودکی و یا جانی از زندگی خصوصی شما
 ندارد ؟

بیضائی : آدمی همیشه و بی دلیل فکر نمی کند به این که رفتار و
 سلیقه هایش ریشه در کجا دارد . ممکن است در برخورد با دیگران و
 مراجعه به خاطرات يك مرتبه و به طور ناگهانی انگیزه ها و سرچشمه ها
 یادش بیاید . همه ی مردم آگاه نیستند که در تك تك انتخاب ها و
 حرکات ریشه در کجا دارند . من هم باید فکر کنم . به هر حال جز این که
 گاری طبیعی ترین وسیله ی جابه جائی و باربری در کوچه پس کوچه های

جنوب شهر یا جاده‌های خاکی ناصاف روستاهاست، چرخ خودش همیشه مورد علاقه‌ی من بوده؛ به خاطر تناوب چشم‌نواز پره‌ها و گردش و حرکتش و مفهوم پیشروی که در آنست. چرخ برای من همیشه يك شکل بصری خیلی خوش ترکیب است. تحرکش مشابه خود زندگی است. در رگبارگاری وسایل آقای حکمتی را می‌آورد و ارتباط او را با محله‌ی جدید و مردمش برقرار می‌کند، تا لحظه‌ای که گاری از آن بالا روی پله‌ها رها می‌شود. یعنی به اصطلاح اداره‌ی آن از دست آقای حکمتی خارج می‌شود. چرخ‌ی که در اختیار آقای حکمتی بود دیگر در اختیار او نیست؛ خودسرانه راه افتاده است و دارد می‌رود و بعداً جائی می‌ایستد که او عاطفه را ببیند. عملاً زندگی او از این پس از نظم خود خارج می‌شود و این آغاز اتفاقات و برخوردهای پیش‌بینی نشده‌ای در زندگی اوست. عکسش هم هست؛ ورود آقای حکمتی هم نظم عادی محله را برهم زده و صحنه‌ی حرکت خودسرانه‌ی گاری نمونه‌ی آنست. در پایان بار دیگر گاری او را می‌برد؛ نظم محله برقرار می‌شود، و نظم زندگی آقای حکمتی را نمی‌دانیم. در چریکه‌ی تارا هم وقتی گاری تارا در جاده‌ی خاکی در رفت و آمد است، زندگی معمول و جریان همیشگی زندگی دیده می‌شود. هیچ چیز این چرخ را باز نمی‌دارد و این صدای دائمی را نمی‌شکند، حتی در گفتگو با همسایه، حتی وقت شنیدن خبر مرگ پدر بزرگ و قرار گذاشتن برای کار روزانه، فقط بعدها با آمدن و رفتن مرد تاریخی از جاده است که برای اولین بار چرخ می‌ایستد. این يك چیز غیرعادی در حرکت زندگی اوست. چرخ متوقف می‌شود، و کمی بعد دوباره راه می‌افتد و زندگی طبیعی از سر گرفته می‌شود. کنار دریا بار دیگر چرخ می‌ایستد. تارا همیشه بی‌کرانگی را تحسین می‌کند و از آن به شوق می‌آید و پر می‌زند که با آن پیوندی همیشگی برقرار کند. ما رابطه‌ی دریا و مرد تاریخی را بعد خواهیم دید. پس از این هر

بار گاری در جاده باشد، فقط در رابطه با شمشیر و مرد تاریخی است که از کار می ایستد، درواقع چیزی که نظم همیشگی جاده، و نظم زندگی تارا را برهم زده حضور مرد تاریخی است. در اینجا چرخ به نحوی با مفهوم سامان یافتگی زندگی یکی است. چرخ چاه هم نمونه‌ی كوچك دیگری از همین است، که قلیچ که کشش تارا به خود را با گرفتن آینه دریافت، با درست کردن شکستگی چرخ و به راه انداختن آن پاسخ می دهد. می بینیم کم و بیش هر بار که چرخ می شکند یا می ایستد جایی است که چیزی در جریان عادی زندگی برهم خورده.

زاون: در سفر هم اشاره‌ای مشابه چرخ‌های درشکه‌های خراب دارید که شکسته و ویران است.

بیضائی: در سفر به جای گاری درشکه می بینیم که زمانی ابزار جابه‌جائی شهری بود؛ و حالا گورستان آنها، روی پرده از طرفی نمودار بی سامانی و ویرانی و آشفتگی کلی است، و هم نمودار دورانی که خود چون این چرخها شکسته و از کار مانده و شبیه زندگی از دست رفته‌ی مردی است که میان آن چرخها افتاده. در سفر چرخها نمی چرخند، ایستاده‌اند. زمانی که این چرخها می چرخیدند شکوهش در کلاغ و پایانش در شاید وقتی دیگر است. اما آینه برای من فضای بسته و تاریک را باز می کند؛ مثل پنجره که به منظره‌ای باز می شود. اگر اطاقی پنجره نداشته باشد دلم بکلی می گیرد، اگر پنجره به آسمان یا باغ یا درخت نباشد خودم را زندانی و در خفقان حس می کنم. در فضاهای بسته‌ای که پنجره نیست تا حدودی آینه این کار را می کند. در ساختمان کومه‌های شمال همان طور که در فیلم می بینید چنین دریچه‌هایی وجود ندارد. آینه کار پنجره را انجام می دهد که نور را جذب می کند و خودش به گونه‌ی روزنه‌ای به فضای دیگری درمی آید. يك روزنه‌ی خیالی به نور

و روشنائی و هوا.

زاون: اینجا هم در خانه شما، ببینید، چندتا آینه هست.

بیضائی: شاید چون فضای بسته را باز نشان می دهد، چهار دیوار کوچک را بزرگ می کند و سختی دیوارهای غیرقابل نفوذ را نرم می کند و یکنواختی را می شکند. به هر حال من دوستدار روشنائی ام.

شاید هم به این علت که بعدی را وارد میدان دید می کند که درواقع وجود ندارد؛ مثلاً همین جائی که ما ننشسته ایم چیزهایی که پشت سرم است را در آینه می بینیم. در آن نوعی جاذبه و فریبندگی و تمرکز نور هست مثل پرده ی سینما، که خیال می کنی در آن همه چیز واقعی و قابل لمس است ولی وقتی دست دراز می کنی به دیوار می خوری. آینه درعین حال نوعی شفافیت و در همان حال شکنندگی را نشان می دهد؛ در رگبار وقتی آینه خرد می شود آقای حکمتی در قاب خالی قرار می گیرد. آینه گاهی چون وسوسه های خود ماست؛ ما را زیر نظر دارد، و به آن دروغ نمی شود گفت. در شاید وقتی دیگر کیان يك بار با آینه طوری رفتار می کند که گویی شاهده ی، پرسنده ای، همزادی، کسی دارد از درون آن به او نگاه می کند، و کیان جلوی چشمان درون آینه را می گیرد. در رگبار آقای حکمتی خیال می کند که با همکارش حرف می زند، و وقتی از خیال می پرد می بیند که در آینه خودش است و خیالش راحت می شود که یکی آنجا هست که دردش را بشنود. در غریبه و مه رعنا وقتی پیشنهاد خواستگاری آیت را می شنود می گریزد و سپس به آینه نگاه می کند؛ یعنی آینه به او نگاه می کند و می بیند به عنوان زنی جوان هنوز زنده است. در تارا قلیچ در آینه ای که از تارا گرفته دیگر نمی تواند خود تارا را نبیند؛ منظور تارا هم درواقع همین بوده. خب، به درازا کشید. دیگر کدام بود؟

زاون: منظورم بیشتر آندسته از اشیائی است که به آنها تعلق خاطر دارید مانند شمشیر، چتر و... وگرنه قبلاً در مورد استفاده از اشیاء در فیلم صحبت کردیم.

بیضائی: چه بگویم؛ چتر طبعاً برای محافظت است در برابر سرما و باران یا گرما و آفتاب. اما کلی تر نیاز به محافظت را نشان می دهد. نوعی دفاع است، نیاز به سقف یا پناه. در شاید وقتی دیگر يك بار چتر سفیدی باز می شود و بر آن باران سیاه می بارد، و در رگبار فقط يك بار برای مدت کمی آقای حکمتی وعاطفه زیر يك چتر عاطفی قرار می گیرند؛ این تمام سهم آقای حکمتی است از نیکبختی. نه، نمی دانم. اگر فکر می کنید علاقه‌ی خاصی به چتر دارم. از کجا پیدا شده. و اما شمشیر؛ در نوجوانی من مدتی به آن پرداختم. طبعاً نه آموزشی رفتن و نه معلمی داشتم؛ با اینهمه خیال می کنم شمشیرباز بدی نبودم. همین.

زاون: سؤال دیگرم اینست که چرا از زخمهای مرد تاریخی با دیدن تارا خون بیرون می زند؟
بیضائی: نشانه‌ی زندگی است. آن خون بسته، گرم و روان می شود و رگ ایستاده به تپش می افتد.

زاون: می خواستم بدانم که روسری قرمزی که گاهی تارا بر سر دارد و نقاب قرمز هم ارتباطی با این زنده بودن و خون دارد؟
بیضائی: از يك جنس اند. روسری تارا ضمناً يك نقش خورشید بر خود دارد که به صورت زنی تصویر شده، و نشانه‌ی گرمای زندگی است که در تارا هم هست.

زاون: سوال دیگر مربوط است به صحنه‌ای که سپاهی از دریا بیرون می‌آید. چه توجیهی دارید؟ چه منطقی پشت این صحنه هست، و چه واقعیتهای را می‌خواهید بیان کنید؟

بیضائی: نمی‌دانم چرا باید صحنه‌ای را توجیه کنم. چه توجیهی؟ این صحنه قصه‌ی مرد تاریخی را برای تارا باور کردنی می‌کند، همین. شاید تارا خیال می‌کند مرد شیادی رخت قدیمی پوشیده و ماجراهای ساختگی به هم می‌بافد؛ یا درواقع تارا از روی زیرکی وانمود می‌کند که چنین خیال می‌کند. شك یا شوخی او می‌تواند شك یا شوخی ما باشد. با برآمدن سپاه از دریا، تارا مرد تاریخی را باور می‌کند. می‌بیند که چنین مردمانی بوده‌اند؛ و اگر ما چیزی را نمی‌دانیم دلیل آن نیست که آن چیز وجود ندارد.

زاون: باید حتماً از دریا بیایند؟ چه خاصیتی در دریا می‌بینید؟ فقط نیستی و عدم؟

بیضائی: دریا نوعی عدم است؛ نوعی بی‌کرانگی ناشناخته. در روایت مرد تاریخی می‌شنویم که در آخرین جنگ آنها پسرانده شده‌اند تا دریا آنها را فروبلعیده. یعنی گرچه درختان جنگل از خونی که از ایشان به زمین ریخته بالیده، ولی گور دسته‌جمعی شان دریاست؛ جائی که مرد تاریخی از آن آمده و به آن برمی‌گردد. آنها عکس مرگ شوهر تارا را داشته‌اند که روی آب زخمی شده ولی روی خاک مرده. با اینهمه مرد تاریخی پیش‌تر گفته است «داستان قبیله‌ی من در کتابی نیست؛ در خاک و باد و گیاه است. داستان من قدم به قدم در اینجاست». و شما پیش‌تر نشانه‌های تبار او را در کالبد پرنندگان سرگردان میان انبوه درختان، یا به‌صورت خونی که از درخت بیرون می‌زند دیده‌اید. بعدتر مرد تاریخی در بیچارگی محض میان همان

درختان از آنان کمک می‌طلبند؛ پس حضورشان همه جا هست. صحنه‌ی برآمدن از آب تنها جاییست که آنها به صورت خود ظاهر می‌شوند و آن وقتی است که انکار شده‌اند. خواستم تصویری از آن تاریخ، یا تجسمی از آنچه در طول فیلم مرد تاریخی حرفش را می‌زند به تارا و تماشاگر رسیده باشد. در عین حال پدیدار شدن آنها ذهن تارا را روشن می‌کند بر شوربختی واقعی یک جنگاور-عاشق که پیش از آن که زندگی کند مرده. این نقطه‌ی عطف است؛ از اینجا است که تارا بر آن می‌شود محبتش را نثار کند، و او که آنرا ترحم می‌پندارد، می‌گریزد.

زاون: مرز بین واقعی و غیرواقعی در این فیلم کجاست؟ آیا فقط تجسم کردن برای شما مطرح است؟

بیضائی: کی گفته همیشه مرزی میان واقعی و غیرواقعی وجود دارد؟ در زن نیک سچوان سه خدا از آسمان به زمین می‌آیند که به چشم دیگران جز زن دیده نمی‌شوند. در هملت روح پدر می‌آید و با هملت حرف می‌زند و تازه به چشم دیگران هم دیده می‌شود. چند مثال دیگر می‌خواهید بزنم؟ مرگ خسته‌ی فریتز لانگ و نوسفراتوی مورنائو کافیسست؟ در برابر کمبود صحنه‌هایی که پول و امکان ساختش نبود - و برای آنها متأسفم - صحنه‌ی برآمدن از آب تا حدودی جبران‌کننده است.

زاون: به نظر من میان فیلم‌هایی که پیش از تارا ساخته‌اید، تارا از نظر ساخت و بافت سینمایی یکدست‌تر است. حتی سفر هم این یکدستی را ندارد. منظوم بهترین یا بدترین نیست، و اصلاً کاری به مفهوم فیلم ندارم، به این کار دارم که شما از لحاظ فنی و خلق وضع صحنه و خلاصه کاربرد تمام جزئیاتی که برای یک فیلمساز مطرح است

به یکدستی رسیده‌اید.

بیضائی: می‌توانم بگویم که چریکه‌ی تارا لذت‌بخش‌ترین فیلمی است که ساخته‌ام؛ دوران فیلمبرداری تارا، لااقل تا لحظه‌ای که به دلیل اتفاقات اجتماعی قطع نشده بود، تنها دوران زندگی کاری من است که در آن معنای عشق به کار و لذت حرفه‌ای را فهمیدم. تارا تنها فیلمی بود که تهیه‌کننده‌اش خودم بودم، و بنابراین تنها فیلمی است که در آن از تهیه‌کننده دروغ نشنیدم. ماهمیشه امکانات «واقعی» خود را می‌شناختیم و معطل وعده‌های خیالی نبودیم.

زاون: آیا شرایط نسبتاً دلخواهی که گفتید عاملی نبوده که شما بتوانید دقیقاً آنچه را می‌خواستید یعنی بهترین فیلمتان را بسازید؟
بیضائی: چرا دنبال بهترین و بدترین می‌گردید؟ من در مورد هر فیلم از جمله تارا می‌توانم بگویم که شرایط اجتماعی و امکانات کاری که داشتیم یا نداشتیم، به نیرو و تلاش ما اجازه‌ی بیشتر از این نداد. ما بیشترین کوشش مان را کردیم و نیروهای بازدارنده هم بیشترین کوشش خود را کردند. طبق معمول آنها موفق بودند؛ حالا* ده سال است که تارا به نمایش درنیامده.

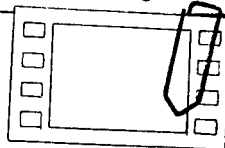
زاون: آقای بیضائی می‌خواستم به شخصیت تارا برگردیم که بیش از هر چیز ساخت فیلم را توضیح می‌دهد. او با وجود بار اسطوره‌ای‌اش انسان است و زن است با همه‌ی خصایص زنانه. می‌خواستم از رفتار تارا با مردان و کل محیط پیرامونش بیشتر صحبت کنید.



* تاریخ این گفتگو اردیبهشت ۱۳۶۷ است.

بیضائی: تارا کم و بیش همان ریختی است که هر زنی در شرایط او ممکن است باشد. زنانِ تنهائی به سال او، معمولاً در حال آزمایش دوجیزند، یکی جذابیت خودشان و یکی هم کارائی مردان. تارا به هر حال زن است و در ذهنش هست که نمی بایست بقیه‌ی زندگی را تڪ سر کند. منظور از مرد، همراهی خواستن از نیروئی است که به هر حال زندگی را بارورتر و پرحاصل تر می کند. نگوئیم این گزینه فقط زنانه است، مرد هم چنین می کند. ولی تارا به نوعی مربوط با زمین است، و بنابراین طبیعی است که کشش های شخصی او بر «مفید بودن» مرد منطبق شود. یادمان باشد که تارا شوهرش را از دست داده، و حالا پدر بزرگ هم مرده؛ در واقع نظم زندگی تارا مدتیست درهم شده و عملاً میان این نظم که بر هم خورده و نظمی که در آینده قرار است به وجود بیاید يك دوره آشفتگی هست؛ آشفتگی روحی و عاطفی. در پایان تارا با مردی که مثل او و کنار او روی زمین خواهد ایستاد، و هر دو زمین را بارور خواهند کرد می ماند. کل فیلم این آشفتگی را تا رسیدن به نظم نشان می دهد. تارا در چند بازی عاطفی درگیر می شود. کشمکش ها و کشش های درونی او، انگیزه‌ی رفتارهای دوگانه‌ای هستند که در رابطه با هر کس از او سر می زند. جنگیدن با خود و دیگران کوششی است برای بازآوردن نظم طبیعی به زندگی. در پایان آنچه طبیعتش ایجاب می کند عملی می شود؛ او همه‌ی کسانی را که در راهش هستند اما حضورشان آرامش او را بر هم می زند - هر يك را به شیوه‌ای - از زندگیش خارج می کند. او می ماند ولی نه با مرد تاریخی که شکوه اندوهبار شکست هایش تارا را آشفته تر می کند، نه با آشوب که زندگیش از مرگ مایه می گیرد، و نه با اسماعیل پسر ك ساده دل، که پاك تر از آنست که هنوز چیزی از زندگی و طبیعتش بداند. با این همه تارا همیشه در ذهنش مرد تاریخی را حفظ خواهد کرد، آشوب را حفظ

خواهد کرد، و پسرک را هم. این شاید اولین تعزیه‌ای است که قهرمان اصلی آن زن است، و معاصر است، و آنرا واقعاً هم به جای مرد زن بازی می‌کند. داستان چریکه‌ی تارا مثل پشت صحنه‌ی يك نمایش میدانی است، و از طرفی گاهی به نظر می‌رسد آنچه پشت صحنه می‌گذرد نمایش اصلی است. و من اگر واژه‌ی «تعزیه» با خود لزوماً معنای «عزاداری» نمی‌آورد، نام تعزیه به آن می‌دادم؛ ولی چرا به پیشواز این مشکل بروم؛ چریکه معنایی را که می‌خواهم بدون ایجاد این شبهه با خود دارد.



زاون: آقای بیضائی مرگ یزدگرد را کی نوشتید و چطور شد به فکر نوشتن آن افتادید؟

بیضائی: مرگ یزدگرد وقتی به صورت تکه‌هایی نوشته شد که در اسالم طوالش سرگرم فیلمبرداری چریکه‌ی تارا بودیم، یعنی تابستان پنجاه و هفت. ولی به هزار دلیل که نهصدتای آنها مسائل فیلمی است که تهیه‌اش با آشوب زمان آشفته شده بود، نیمه‌کاره ماند و عملاً جز چند تکه از آن چیزی روی کاغذ نیامد؛ با توقف کامل فیلم بعدها در تهران نوشتنش تمام شد. ولی خب، فکرهای اصلی آن مربوط به سالها پیش بود. دوران دبستان. همیشه برایم پرسش بی جوابی بود. از معلم پرسیدم جز یزدگرد و آسیابان چه کسی آنجا در آسیا بود؟ چون یزدگرد که کشته شده و در آن لحظه هم که خواب بوده و نمی‌توانسته بعد از مرگ ماجرای کشته‌شدن خودش را تعریف کرده باشد. آسیابان هم که دیوانه نیست برود بگوید من او را در خواب به طمع زر و مال و جامه‌های او کشتم؛ چون همه‌ی بخت بهره بردن از آن مال و زر و جامه

را همراه زندگیش یکجا از دست می دهد. پس این کیست که به ما می گوید آسیابان در خواب یزدگرد را به طمع زر و مال و جامه هایش کشت؟ معلم فقط گفت: بنشین! - و من البته نشستم. ولی سالها بعد متوجه شدم که ننشسته ام. در آخرین سال دبیرستان و پس از آن که دو آزمایش روی اسطوره های آرش و اژدها نوشتن بودم و سوسه ی آزمایش این زبان بر صحنه، مرا به طرف چند طرح و از جمله دوباره داستان یزدگرد و آسیابان کشید، و خب طبعاً پرسش از نو آمد؛ و با آن صدای معلم که گفت بنشین! در سایه ی نظارتی که حتی معلم را زیر نظر داشت آن روزها نمی شد به وضوح از تحلیل قدرتی سخن گفت که شکلی از ناتوانی بود؛ و بلافاصله قدرت مسلط موجود را تداعی می کرد. در سال چهل و شش فکر می کنم، حتی نوشتن را - فقط به قصد نوشتن و نه دیگر اجرا که به نظرم ناممکن می رسید - شروع کردم که پیش از آن که به سرانجامی برسد موضوعم از جای دیگری سردرآورد و من دست کشیدم.

زاون: همین پرسش محور آن نوشته بود؟

بیضائی: این پرسش نقطه ی آغاز در ذهن من بود نه موضوع نوشته. آن روزها مشکل دیگری هم بود؛ اگر بعد شما را برای نوشته می گرفتند نویسنده ی خوبی بودید و اگر نمی گرفتند نویسنده ی بدی. و گروهی اصلاً پرسش نگفته شان این بود که اگر نویسنده ی خوبی هستید پس چرا شما را نمی گیرند؟ در واقع ما دو جور نظارت داشتیم؛ نظارت بی معنای رسمی، و نظارت بی معنای روشنفکری، و نویسنده از هر یک به آن یکی دست به دست می شد. یعنی نوشتن مرگ یزدگرد آن روزها در هر دو صورت مصیبت بود؛ برای همین بود که خیال داشتم بنویسم ولی نه به قصد اجرا یا انتشار. به جز همه ی مسائل محتوایی، و سوسه ی

آزمایش زبانی با طعم باستانی روی صحنه، خطری بود که همیشه مرا جذب می کرد. زبان کهن همیشه روی صحنه شکست خورده بود، و به نظر من علت اصلی تصنع و تعمّد و ناروانی نوشته ها بود، و همینطور کمبود آشنائی نمایشگران با زبان و فرهنگ مادری. اما مشکل اساسی تر این که پسزمینه ی آن فرهنگ، قرنهایست از خاطره ها گم شده، و فقط شاید اگر بر خودش روشن بود، نویسنده بود که می توانست معنای گم شده ی واژه هایی پوك را به آنها باز دهد. من خیال می کردم باید راهی باشد که زبان کهن، امروزی شود. یعنی بدون تصنع و تحمیل، و بدون احساس ناتوانی از طرح دقیق ترین اندیشه ها، به راحتی شنیده و فهم شود. یعنی امروزی باشد ولی با لحن کهن، و قادر باشد با حفظ حس فاصله ی تاریخی هر نوع فاصله میان گذشته و حال را از میان بردارد.

زاون: چه قدر این تجربه لازمست؟

بیضائی: برای کار نمایش حیاتی است؛ نمایشی در جهان نیست که زبان کهن را روی صحنه محك نزده. همچنین برای فرهنگی که بارها بریده شده، ایجاد رابطه میان پاره های جدا از هم آن، پلی به سوی کشف توانائی ها، و درك یگانگی آن، و بازشناسی زندگی درونی آن است. جستجو و شناخت و خطر کردن و آزمایش تنها راه ماست. بدون این انگیزختگی و تقلا همه چیز همان جا که هست ایستاده است. باید حتماً این مشکل از صحنه زدوده می شد که گذشته گذشته است و غیرقابل درك است و بی ارتباط با امروز. برعکس شاید گذشته همان امروز است و همان فردا است، و بدون درك آن، درك چهره ی مردم امروز و مشکلات گریبانگیر ما، و ریشه های اصلی این مشکلات ناممکن است. با تصور نمایشی تاریخی معمولاً نوعی ملال می آمد که

واکنش شکست برداشت‌ها و تجربه‌های قبلی از نمایش تاریخی بود. یا آن قدر تصنعی و خشک که انسان آن همیشه دور باقی می‌ماند و تماشاگر درگیر و مربوط به او نمی‌شد، یا آن قدر روزنامه‌ای و دم‌دستی و مقوایی که ذوق آن را نمی‌پذیرفت و پس می‌زد. و در بعضی، یا شکل رسمی آن در پی القاء شکوه و افتخار بود، یا نوع انتقادی ضد آن، که مباحث اجتماعی امروزی خود را به مردم قرن‌ها پیش نسبت می‌داد. این دو مواجهه، به نظر من هیچیک «شناخت» نبود، و هیچیک نگاه به خود موضوع نبود، بلکه تحمیل موضوع خود بود به مردمی دیگر به قیمت ندیده گرفتن خود آنها. جز تک‌صحنه‌ها یا تک‌نمونه‌های انگشت‌شماری، بلکه واقعاً هیچیک «شناخت» نبود و هر دو «غرض» بود، و من ندیدم که آدمیان چون آدمیان بر صحنه‌ی تاریخ دیده شوند. همه خطابه‌هایی بودند از پیش آماده در جامه‌ای ناستوار بر اندامی لرزان. من تا آنجا که در توانم بود در کارهای پیشین کوشیده بودم مردم گذشته را آنچنان که بودند، چون ریشه‌های آنچه ما هستیم ببینم. مردمانی زنده و زندگی کرده و دست به گریبان با سختی‌های روزمره‌ی خودشان، نه چون سربازان چوبی تاریخ که لب باز نمی‌کنند مگر به اخلاقیاتی که ما می‌خواهیم، و سخن ساز نمی‌کنند مگر از رسالتی کسالت‌بار و دروغ از هر نوع. برگردیم به مرگ یزدگرد. شاید دلیل این که در سال پنجاه و هفت آنرا نوشتم این بود که سال پیشترش تجربه‌ای را که سالها در سر داشتم در نمایشنامه‌ی ندبه آزموده بودم؛ تجربه‌ای در زبان دوران انقلاب مشروطه و تحلیلی از اسطوره‌ی «مردم»؛ اسطوره‌ای که محتوای آن هم قرار است همیشه دست‌نخورده، تحلیل نشده، مقدس، و بی‌شکل باقی بماند و من برعکس خیال می‌کنم باید شکافته شود. اما شاید دلیل اصلی این که مرگ یزدگرد، در سال پنجاه و هفت نوشته شد و نه قبل یا بعد، اینست که بالاخره بازیگری را

یافته بودم که بتواند تصورات مرا بر صحنه واقعیت ببخشد؛ خانم تسلیمی.

زاون: چطور شد به فکر افتادید تئاتر صحنه‌ای را فیلم کنید؟
بیضائی: من به این فکر نیفتم، و به عنوان يك اصل حتی از آن پرهیز داشتم. من زمانی کوتاه نقد فیلم می‌نوشتم و زمانی بلند نقد فیلم می‌خوانده‌ام و خوب می‌دانم که ناقدان نه فقط در ایران، بلکه در همه جا، فیلمساز را بیشتر با شناسنامه‌ی قبلی‌اش نقد می‌کنند تا با کارش. اگر نقاش بوده یا عکاس یا ورزشکار یا خبرنگار، نویسنده یا نمایشنامه‌نویس، مجسمه‌ساز یا نمایشگر و غیره، سعی می‌کنند این پسزمینه را مبنای نگاه به فیلمش قرار بدهند و بنابراین مثلاً در مورد کسی که زندگینامه‌اش نشان می‌دهد پیشینه‌ی تئاتری داشته آسان‌ترین نقد اینست که بگویند «فیلم تئاتری» یا «تئاتر فیلم شده» می‌سازد و برای نوشتن این نقد حتی لازم نیست خود فیلم را هم دیده باشند. من در برابر پیشنهاد ساختن مرگ یزدگرد حدود يك سال مقاومت کردم، و راستش هیچوقت فکر نکرده بودم نمایشنامه‌ای را به فیلم درآورم چون به قدر کافی موضوع برای فیلم ساختن داشتم و دارم. و از طرف دیگر بله، این وسوسه برای کسی که تئاتر کار می‌کند هست که نمونه‌ای از کار صحنه‌ای‌اش باقی بماند. اما قبول ساختن مرگ یزدگرد دلایل دیگری دارد. سال پنجاه‌ونه است؛ بعد از چریکه‌ی تارا [عملاً ساخته‌ی سال پنجاه‌وهفت] من روزی نیست که طرحی برای کار فکر نکنم یا ننویسم. وقتی بالاخره معلوم می‌شود کی به کی است و هنوز معلوم نیست چی به چی، هیچکس نمی‌تواند در مورد ساختن یا اصلاً مجاز شمردن آنها تصمیم بگیرد. تهیه‌کنندگان سینما ناپدید شده‌اند و تهیه‌کنندگان جدید هنوز از پرده درنیامده‌اند، و مسئولان تهیه در

مؤسسات دولتی نگران شغل و میزهای خویش‌اند، یا جواب نمی‌دهند، یا امروز و فردا می‌کنند، یا شعار می‌دهند، یا پنهان می‌شوند، یا تغییر می‌کنند. این طوری سه سال است نیروئی که می‌توانست بسیار سازنده باشد - همه‌ی اهل هنر و فرهنگ - فرسوده می‌شود. خب، در این میان ناگهان پیشنهاد ساختن مرگ یزدگرد می‌رسد، چون مطمئن هستند که قبلاً بر صحنه رفته است و فاجعه‌ای نزائیده. من بنابر اصول خودم و با آنهمه موضوع فیلم که دارم می‌گویم نه، و باز یک سال پرتقلای بی‌حاصل می‌گذرد. فکر ساختن فیلم بیرون از این چنبره - به شکل تعاونی - در حلقه‌ی همکاران حرفه‌ای، بدتر به شکست می‌انجامد؛ چون بیشتر قبول همکاری می‌کنند تا ببینند توجه راهی یافته‌ای و آنرا بروند و ترا پشت سر بگذارند. بدترین نمونه‌ی این وقتی بود که تلاش می‌کردم شب سمور را بسازم و هر علاقمند به کمکی مایل بود آنرا از دستم دریاورد. شب سمور ارزان‌ترین و ممکن‌ترین طرح من بود؛ و وقتی آن هم نشد برگشتم و پیشنهاد مرگ یزدگرد را پذیرفتم. چهار سال بیکاری برای اهل هنر یعنی مرگ، و این را پشت میز نشین‌ها نمی‌دانند. پذیرفتن ساختن مرگ یزدگرد را نظریه‌ای فرهنگی برای خودم واقعاً موجه کرد؛ آنچه همکاران گفتند و شاید درست بود: ببینید، بیشتر نمایشنامه‌های اصلی من به‌خاطر خلاف عادت بودن، و سوی آزمایشی آنها، بر صحنه نیامده، و شاید جز چند تنی برای دیگران شکل اجرای آنها ناشناس است، یا حتی غیرممکن. تا قبل از اجرای سلطان مار همیشه پرسیده می‌شد این را چگونه باید روی صحنه برد؟ و وقتی سرانجام توانستم اجرا کنم گفتند چه ساده. متأسفانه هرگز به من فرصت اجرای کارهای اصلی ام داده نشد تا معلوم شود این نوشته‌ها چقدر ممکن‌اند، و آسانند، و قابل فهم‌اند، و تجربه‌شان چقدر ضروری است و عمومی است و نتیجه‌اش نه فقط به من، که به

همه و به نویسندگان آینده بر می گردد. اگر مرگ یزدگرد بر صحنه اجرا نشده بود، روی کاغذ می توانست همیشه مهجور بماند، و مثل همه کارهای من گفته شود چه زبان سختی و چه کار غیرممکنی! اما این بار ناگهان بخت اجرائی پیش آمد و این پرسش بر زبان نیامده پاسخ خود را گرفت. و حالا پس از يك سال رد پیشنهاد فیلم کردن آن، پذیرفتم که آزمایش اجرائی آن، می تواند از طریق فیلم از قلمرو صحنه‌ی محدودی در تهران خارج شود و عمومی شود و دیگر رؤیای دوری در سر نمایش دوستی در شهرستان نباشد بلکه حدی و تجربه‌ای زنده و در دسترس وی باشد قابل نقد و تحلیل و تکمیل؛ همچنان که تجربه‌ی زبان، بازیگری، صحنه‌پردازی، دید اجتماعی و روانشناسی، و ارزش‌های ساختاری اثر. ارزش فرهنگی این قبول حتماً مهم‌تر از هر ارزش دیگری بود؛ شاید يك وظیفه بود. آنهم در زمانی که زبان فارسی و محدوده‌ی فرهنگ در سخت‌ترین تنگناها درمانده بود. آیا چنین لذتی بالاترین هدف سینما نیست؟

زاون: پس مرگ یزدگرد را ساختید به این دلیل که پس از سه چهار سال کوشش باز هم امکان ساختن فیلم دیگری نداشتید، و در آن حاصل فرهنگی عمومی کردن تجربه آنرا مفید ارزیابی می کردید. بیضائی: بله، و اصلاً از ساختن آن پشیمان نیستم. ساختن مرگ یزدگرد بیش از همه درسی بود برای خودم؛ که چگونه می توان از يك مخمصه با سربلندی جان به دربرد. من آنرا ساختم به عنوان مبارزه‌ای فرهنگی با آنچه به محدود ساختن فرهنگ برخاسته بود و البته نمی دانستم بعد آنرا ممنوع خواهد کرد. و ساختم چون به عنوان سینماگر دست زدن به این تجربه را برای حرفه لازم می دانستم. نمونه‌ای بود از آزمایش خود در چنین محدودیتی و یافتن پاسخ که با چنین

نمونه‌ای از کار چه باید کرد؟ دیدم سینمایی کردن این متن راهی ندارد مگر آن که از ویژگی گوهری‌اش صرف‌نظر کنیم، و در آن صورت امکانات وسیع مالی و فنی دیگری هم می‌خواهد. به خودم گفتم من امکانات را ندارم ولی اگر داشتم آیا چنین کاری می‌کردم؟ - من مثل فیلمسازانی رفتار نکردم که با شرمندگی دست به تئاتر دراز می‌کنند، یعنی تکه‌های يك نمایشنامه را به خارج از فضای مرکزی بازی می‌برند، یا آنرا در چند فضا تقسیم می‌کنند تا خود را از تهمت تئاتری بودن برهانند. بعضی نمایشنامه‌ها به این که در فضای گوناگون بگذرند راه می‌دهند، ولی به زور کشاندن تکه‌های متن به این طرف و آن طرف در نظر من غلط است؛ این فقط یعنی سینما تئاتریست در فضای بزرگتر و احتمالاً با سیاهی‌لشکر بیشتر. از طرفی گاهی است که اصلاً می‌خواهیم نمایشنامه‌ای را درهم بریزیم و از خرده‌های آن چیز دیگری بسازیم و به نتایج دیگر، یا نتایج مشابهی از راه دیگری برسیم. من نمی‌خواستم چیز دیگری بسازم و به نتایج دیگری برسم، نمی‌خواستم صحنه‌ها را به زور بیرون بکشانم؛ من شرمنده نبودم. من می‌خواستم این کار تمرکز صحنه‌ای‌اش را روی پرده هم حفظ کند. این تمرکز معنأ بر روی مسئله‌ی مرگ و زندگی خانواده‌ی آسیابان است و هر چیز آنرا بشکند ویران‌کننده‌ی ارزشی است که سرنوشت آنها برای ما دارد. هرچیز تفریحی و تجملی شاید حواس ما را به خود جلب کند و من این را نمی‌خواستم. من نمی‌خواستم یزدگرد یا دوران ساسانی را نشان بدهم؛ بیابان و کوه و سپاه نشان بدهم، با ترفندهای بصری، صحنه‌های تماشائی و رجعت به گذشته خود را نجات بدهم. گفتم موضوع من خانواده‌ی آسیابان است و آنها درون آسیا، در خانه‌ی خودشان تا مرگ زندانی‌اند. تمام تاریخ و فرهنگ و اساطیر در رابطه با زندگی این خانواده برای من مطرح بود و همین. از دریچه‌ی چشم آنان

است که ما یزدگرد را می بینیم، جهان را می بینیم، تازیان را می بینیم، و محاکمه کنندگان را می شناسیم و شرایط محاکمه را، و من دریچه‌ی دیگری نمی خواهم. خب، پس دوربین از آسیا بیرون نمی رود. مهم نیست که منتقدان ندانند چرا. این برای من آزمایشی است؛ فیلمی در يك فصل، در زمانی بی زمان؛ در لحظه‌ی صفر. وقتی که تاریخی به سر رسیده و تاریخ دیگر هنوز آغاز نشده. زمانی که در پاشیدگی محض هنوز چند تن تلاش می کنند نظمی را حفظ کنند، و در حکومت مطلق مرگ چند تن می کوشند زنده بمانند. این شبیه خود ماست و کارمان؛ دوربین را باید ببرم در قفسی، و تلاش من و بازیگران و همکاران در فقر کامل و عدم امنیت محض، تلاش کسانی است که نومیدانه می کوشند حرفه‌ای یا فرهنگی را زنده نگه دارند. امتحان سختی بود.

زاون: یعنی ساختن مرگ یزدگرد هیچ نوع جذاییتی برای شما نداشت؟ این فیلم را ساختید تا فقط حرفه خودتان را زنده نگه داشته باشید؟

بیضائی: نه اصلاً. چنین حرفی نزدم. شاید برای این پذیرفتمش که خودم و عده‌ای که در حرفه بودند نابود نشوند ولی مسلماً در این چهارچوب نماند. وقتی تعهدی را می پذیرم طبیعی است که مشکلاتش را حل می کنم. جذاییتش در همین است که چقدر بشود از حدی که تعیین شده فراتر رفت. می گویند سه سیم از چهار سیم ویولون پاگانینی مشهور در آغاز نواختن قطعه‌ای در رفت و او ناچار با يك سیم تمام آهنگ را نواخت. پذیرفتن این فیلم برای من پذیرش این خطر بود که با يك سیم آهنگم را بنوازم. بعد بدتر شد؛ مثل این بود که وقت نواختن با يك سیم عده‌ای هم بر تش و سطل و در و پنجره بکوبند و آن میان بخواهی آهنگ همچنان که هست به گوش برسد. موقع کار همه به من

می گفتند چرا اینقدر تلخ و عصبی هستی؟ آنها هم می شنیدند که عده‌ای بر تشنه و سطل و در و پنجره می کوبند و خودشان هم کمابیش عصبی بودند. در دلم می گفتم چرا پس از چهار سال انتظار و دوندگی باید دورترین متن نسبت به طرح‌های دلخواهم را بسازم؛ امروز فکر می کنم تجربه‌ی بسیار لازمی بود و نتیجه‌اش راضی ام می کند؛ تماشاگر می ماند و تا آخر همراه است، و بیرون بحث می کند و هزار پرسش تازه در سر دارد. این یعنی جریان فرهنگی. بله، فکر می کنم کار خوبیست؛ خصوصاً اگر شرایط وحشتناک ساخت آن در نظر گرفته شود. ولی پشت دوربین فکر می کنی این بهترین طرح کار تو نیست، و می بینی زمان می گذرد و هرگز در زندگی بهترین طرح کارهایت را نمی سازی. فیلمسازی را برای نمونه‌های اساسی تری شروع می کنی ولی در خم شرایط دائم از آنچه آرزویش را داری دورتر می شوی؛ آن قدر دور که حالا دیگر داری می کوشی خود حرفه از دست نرود. و این هنوز قبل از آنست که ضربه‌های اصلی که در راهند بر تو فرود آمده باشد.

زاون: به هر حال این فیلم جزو مجموعه کارهای شماست یا آن را از کارهای ضعیف خودتان می دانید؟

بیضائی: معلوم است که جزو مجموعه کارهای من است، و از قوی ترین آنها، و دوست داشتنی ترینشان، باوجود این که از بسیاری خواسته‌هایم ناچار در فیلم چشم پوشیدم؛ به خاطر فقر امکانات یا بهتر است بگویم دریغ کردن امکانات؛ درحالی که همان وقت بهترین وسایل نور و صدا در تهران به بهانه‌ی تهیه‌ی زنجیره فیلمهایی که برای حدود یک سال تعطیل شده بود، بیکار مانده بود؛ بله بهترین وسایل صدا برای فیلمی که صدا برداری نداشت، و بهترین وسایل نور برای

کاری که تعطیل بود. تهیه‌کننده‌ی هر دو تلویزیون بود؛ آنها برایشان مهم بودند و ما نبودیم. و همانوقت که در بسیاری از بنیادها وسایل نو از لای زرورق بیرون می‌آمد؛ و دوربین‌ها و عدسی‌ها، و جنبش افزارهای نو چون ارابه‌های خرچنگی و لك لكی و مانندهایش وارد می‌شد، این فیلم با يك تك عدسی ساخته شد، و حدود بیست متر خط آهن برای حرکت دوربین، که از آن فقط هشت مترش سالم بود و بقیه کنار رفته بود. وسایل نور برای فضای آسیا به اندازه‌ای کم بود که همه‌ی طرح‌های قبلی کار فیلمبردار را در ترکیب نور عمومی غیرمستقیم و نور موضعی مستقیم به هم ریخت و اجباراً همه‌ی چراغها برای نور مستقیم به کار رفت و باز آن قدر کم بود که مجبور شدند آنها را تا سرحد امکان پائین بیاورند و به موضوع نزدیک کنند، و به این ترتیب اگر سر دوربین کمی رو به بالا بود چراغها دیده می‌شد و اگر کمی رو به پائین، از هر کس دهها سایه بر زمین پیدا می‌شد، و جز در تصاویر ساکن ساده، در همه‌ی تصاویر متحرك پیچیده مجبور بودند همه‌ی نورپردازی را به هم بریزند و به تعداد چنین مواردی که برحسب شکل فیلم بسیار است، هر بار زمانهای طولانی چند ساعته صرف اصلاح کمبدهای فنی اینهمه ابتدائی شد. روزی نبود که چند بار و هر بار چند ساعت برق نرود، و مولد برق که داشتیم در حرارت وسط تابستان کویری آران کاشان از نفس افتاد، و دهها بار صحنه‌ها برای نوسان‌های برق شهر تکرار شد و هر شمعك چراغ که سوخت یا صافی تصحیح نور که فرسودگی اش مزاحم شد، با نبودن یدکی مشکل تازه‌ای روی دستمان گذاشت. بازیگران در حرارت روزهای تابستانی خشک زیر آنهمه چراغ در لباس‌های سنگین بازی از پا درآمده بودند. هر پریدن مگس یا زدودن عرق بازیگران تکرار دیگری می‌برد. یا قحط حشره‌کش بود یا وقتی به صدبرابر قیمت بدترین نوع آن به دست می‌آمد تنفس هوائی که از آن

پخش می شد گلو و صدای بازیگران را خش می انداخت. فیلم صدا برداری سر صحنه داشت در شهری که از چهار بلندگو عزاداری و آیین های مرسوم آن پخش می شد، و یا تری بار فروش دوره گرد از مزدای قارقار کننده اش در بلندگوی دستی فاتحانه قیمت کدو و بادنجان را عربده می کشید و با رقیب هایش در ایجاد فریادهائی که از بلندی بسیار غیرقابل فهم بود مسابقه می داد. در این میان هر چند روز يك بار نامه ای تهدید آمیز هم از گروه های ناشناس سیاسی می رسید که وجود ما را ضد شعائر یا موافق شعائر می شمردند و می خواستند فوراً تعطیل کنیم. خوبست که دسته های سیاسی باهمه ی رقابت اقلأً برای تعطیل کردن کار فرهنگی با هم یکصدا هستند. بله، نمی شد از خیلی چیزها صرف نظر نکرد. متأسفم. عصبی و تلخ بودم، می گفتم که این فیلم سازی نیست. می پرسیدم لذت این شغل، لذت کشف و اختراع و خلاقیت کجاست؟ تا کی باید در حال پنهان کردن بدبختی ها و کمبودها باشم؟ چند فیلم؟ و کی سرانجام طرح کاری را که آرزو دارم بدون تهدید در شرایطی دلخواه خواهم ساخت؟ حالا می دانم که هرگز! می پرسیدم چرا پس از چهار سال تقلا، از همان روزهای اول این هم فیلم آخر به نظر می رسد، و چرا هر لحظه ی فیلم برداری مثل آخرین لحظه ی پیش از پاشیدن آنست؟ خب، می دانم که این سختی بر همه می گذشت و نه فقط بر من، و من تمام نیرویم صرف این می شد که این سختی روی پرده به چشم نخورد. همان لحظه کسانی در تهران برای فیلم هنوز ساخته نشده معنی می تراشیدند تا در آینده آنرا بخوابانند، و از دانشگاه بعد از بیست سال کار فرهنگی اخراج می شدم، و نام فیلم چریکه ی تارا از بخش مسابقه ی جشنواره ی مسکو، و نام خود و همکارانم از فهرست مسافران آن جشنواره خط می خورد. و سر صحنه من فکر می کردم بعداً کی شهادت خواهد داد؟ به هیچکس نمی شود توضیح داد که اگر در این تصویر بازیگر خنده اش

نمی‌آید برای آنست که پشت دیوارهای این لحظه مرده می‌برند. و با اینهمه بله، خیال می‌کنم همه در آن شرایط بهترین کارمان را کردیم؛ برای ما در آن شرایط بهتر از این ممکن نبود. يك کارگردان از خارج بیاورید در این شرایط کار کند تا ببینیم چه می‌سازد، و اصلاً چیزی می‌سازد، یا عاقلانه پا می‌گذارد به فرار؟ سال شصت را می‌گویم. از طرفی ما می‌دانستیم همین کار هم بیرون از اینجا نیست، و کسانی در شرایط دشوارتری از ما زندگی می‌کنند. عکس‌العمل روانی جمع ما این بود که از هر فرصت نشاط بتراشد تا شاید اندکی سنگینی فضا را جبران کند.

زاون: این شرایط روی نتیجه فیلم چقدر تأثیر گذاشت؟
بیضائی: فرق می‌کند. بعضی فکرهای سامان‌دهنده‌ی فیلم اصلاً عوض شد به خاطر کمی پول و در نتیجه شکل فیلم را عوض کرد. می‌دانید که در اجرای سینمائی فعلی، آسیای فیلم واقعی است؛ عصارخانه‌ایست سیصد ساله که فوق‌العاده است ولی وسط شهر است و هر دم از خانه‌ی همسایه‌ای صدای بز و خروس می‌رسید، و تا خاموش کردن گذرندگان و صدای جانوران کار می‌خوابید. یادتان هست که در نمایشنامه همه‌ی همسایگان گریخته‌اند و پرنده و چرنده‌ای برجانمانده است، و این صداها برعکس معنی‌اش حضور آنها بود؛ و بنابر این مزاحم منطق کار و پیشرفت آن. طبیعی هم هست؛ مردم دارند زندگیشان را می‌کنند که به جز زندگی سینماست. برای فیلم صحنه‌سازی مناسب با شرایط آن لازمست، که کمی پول اجازه‌ی آنرا به ما نداد. یکی از فکرهای قبلی این بود که نه بدنه‌ی کامل تمام پوشیده، بلکه فقط استخوان‌بندی ساده‌ی باز چنین آسیائی را در بیابانی بسازیم و بیرون آن گرداگرد بر سکوهایی تماشاگران به دیدن نشسته باشند.

یعنی در داستان گذشته تماشاگران امروز حاضر باشند. می خواستم با حفظ حس بسته بودن محیط آنرا باز نگه دارم؛ چون موضوعی زیر ذره بین. یعنی محیط بر خانواده‌ی آسیابان بسته است و بر ناظران زندگی‌شان باز، بر نگاه‌های کنجکاو داورانی نشسته در امروز. درست مثل خود منطق هجوم که از بیرون به درون است. به این ترتیب تداخل زمان و نیز برداشتن فاصله‌ی زمانی هر دو را در نظر داشتم؛ و نیز اعلام رسمی این که ما واقعاً مرگ یزدگرد را نمی سازیم بلکه «نمایش» آنرا فیلم می کنیم. کمی پول اجازه‌ی تدارک چنین صحنه‌ای و تحمل هزینه‌ی چنان سیاهی لشکری را نمی داد، هرچند که بعداً هم مشکلات کار در فضای واقعی پول کمتری نبرد. اما در زمینه‌ی فنی رویهمرفته در انتخاب زوایا محدود شدم، و بسیاری حرکت‌های عمودی دوربین، یا نگاه سرازیر و سربالا که چراغ و سایه نشان می داد را رها کردم، همچنین حرکات بر شدن و فروشدن دوربین را چون اصلاً وسیله‌ای در میان نبود و نیز پس و پیش رفتن‌های لازم دوربین به حداقل رسید چون خط آهن‌ها کج و کوج بود. اما مهمترین مشکل فنی که بیش از همه برای خود فنی‌ها طاقت فرسا بود زمان و کار چندبرابری بود که در جریان کمبودها صرف می شد و همه را خسته و کله‌پا می کرد و بر تعداد جلسات فیلمبرداری می افزود. من خیال می کنم دریغ داشتن امکانات از ما اشتباه نه، بلکه عمد بود؛ مثل فتحعلی شاه که عباس میرزا را می فرستد جنگ روس‌ها ولی وسایل بهش نمی دهد تا شکست بخورد، و مثل گشتاسب شاه که اسفندیار را می فرستد به جنگ رستم به امید این که بمیرد. همان قدر از سرنادانی و بخل يك رقابت حرفه‌ای بی ارزش که ما را فرسود و خشکاند ولی نتوانست کار را مطلقاً تعطیل کند. اما در زمینه‌ی صحنه‌گردانی يك نمونه بیشتر نمی آورم چون آنچه نشد کم نیست؛ در صحنه‌ی رودروئی سردار جوان و سرکرده‌ی پیر و پادرمیانی موبد، خیالم این بود که

رودروئی کلامی و فکری را عملاً به زور آزمائی صحنه‌ای تبدیل کنم؛ یعنی به نوعی شمشیرزنی، همزمان با هر سطر حمله‌وری فکری به فکر دیگر. ولی این فرصت و روحیه می‌خواست و تمرین‌های خاص با شمشیر برای بازیگرانی که مدتها بود از گرما و مشکلات فنی و تهدید جنو و خفقان بی‌طاقت شده بودند؛ و به نظرم چشم پوشیدن از آن بهتر بود از اجرائی نیم‌بند، و شنیدن تکراری این که بیضائی چقدر سخت می‌گیرد.

زاون: آقای بیضائی، مرگ یزدگرد اولین فیلم دارای صدای سر صحنه شماسست، باید تجربه تازه‌ای برای شما بوده باشد. لطفاً راجع به بازیها توضیحی بدهید؛ در مورد بازی در بازی هنرپیشگان و این شیوه کار.

بیضائی: شیوه‌ی بازی در بازی اصلاً شیوه‌ی تازه‌ای در بازیگری نیست؛ متعلق است به دورانی که نقالی بخواهد هر چه بیشتر از نقل دور شود و به نمایش نزدیک شود. همچنان که می‌دانیم بودند نقالانی که گاه خود و وردستان لباس پهلوان می‌پوشیدند و ضمن روایت داستان، گاه به گاه جای شخصیت‌های گوناگون بازی می‌کردند و پرسش و پاسخ می‌آوردند. نوعی از این نقالی که داستانهای رستم می‌گفت نامور شده بود به رستم بازی. پس يك يا دو نقال جای چند نفر بازی درمی‌آورده‌اند و منظورشان پیش‌بردن داستان بود؛ یعنی حرکت در عرض یا طول داستان. چه باید می‌کردیم که از عرض و طول داستان بکاهیم و به عمق پردازیم؟ در مرگ یزدگرد به‌واقع سه نقال اصلی داریم که هر سه بازی يك نفر را درمی‌آورند و گاه بازی یکدیگر را. وقتی آسیابان بازی یزدگرد را درمی‌آورد زن می‌شود آسیابان و دختر به‌جای زن حرف می‌زند. و همچنین مثلاً زن که سه بار یزدگرد را بازی می‌کند سه

چهره از او می دهد؛ لحظاتی در يك دم هم خودش است و هم یزدگرد، و لحظاتی دیگر از زبان یزدگرد خودش به عنوان زن را تحقیر می کند و تجاوز او به دختر را نشان می دهد، و بار آخر اصلاً منکر آن است که یزدگرد بوده و در همان حال به عنوان زن خشم آسیابان را به یزدگردی که خود بازی می کند برمی انگیزد؛ همان طور که پیشتر به جای خودش که بود آسیابان را به کشتن وی برمی انگیزد، اما سه شخص دیگر یعنی موبد و سردار و سرکرده نیز خود به معنای زبان یزدگرد شاهده در سه چهره. و کل این ترفند نمایشی ذهن مرا باز می برد به این که در اساطیر ایران خیلی از خدایان به چندین چهره ظاهر می شدند؛ یکی به سه، یکی به هفت و یکی به ده کالبد. و در جواب این که بارها پرسیده اید چرا حس ها را تصویر می کنم یادآوری می کنم که در آئین های ایران باستان خدایان تجسم انتزاعی ترین حس ها بودند، یعنی اندیشه هایی بودند با حس هایی کالبد پذیرفته و به تصویر درآمده. خب، من شیوهی متناوب نقل و بازی باستانی را از صورت این که تنها کمبود بازیگران را جبران کند بیرون آوردم و آنرا با معنایی متناسب با پیچیدگی و گریزندگی مفهوم حقیقت به کار گرفتم، آن را آن قدر تنوع دادم که هیچ دوباری یکسان به کار نرفته، و در همان حال که در کار بازنمایی لایه ها و پیچیدگیهای شخصیت اصلی است، پیچیدگیها و لایه های شخصیت هر نقال شخص بازی را هم با عمق بیشتری آشکار می کند.

زاون: با جایگزین شدن دوربین به جای تماشاگر هیچ فکر نکردید بازی واقع گرا به کار ببرید؟

بیضائی: ابدأ. نمایشنامه های زیادی هستند مثلاً واقع گرا به معنی صوری کلمه، که کافی است موقع فیلم کردن آنها دوربین را به وسط ماجرا بکشانیم و بازی ها را تا سرحد امکان طبیعی کنیم تا

سینمایی به نظر آیند. در مرگ یزدگرد این کار را نباید می کردم. واقع گرایی مرگ یزدگرد ظاهری نیست، درونی است؛ و ظاهر آن هم نمی تواند با ظاهر امروزی ما یکی باشد هر چند شاید معنای آن باشد. من از طریق نوع بازی به حفظ فاصله ای تاریخی با اصل ماجرا دست می زدم، و در همان حال به نزدیک شدن به گوهر و معنای آن. طبیعت حرکات بازیگران و تقطیع تصاویر و ارزش حرکات دوربین بر این فکر بود؛ حفظ فاصله، و در همان حال نفوذ به درون. بازی طبیعی تر یا معمولی تر احتمالاً همه چیز را امروزی و حتی شاید پیش پا افتاده و مبتذل می کرد، و در نتیجه ما آزاده از آن فاصله می گرفتیم و از گوهر و معنای آن دور می شدیم. اگر هدف حس کردن و به باور درآوردن زمان است، هر حرکتی و رفتاری در اثری تاریخی مجاز نیست و همه چیز باید به دقت انتخاب شده باشد. بند باریکی است که از روی آن می گذری و هر دم احتمال پرت شدن هست. در کار با این متن خاص من راهی را رفتم که هم احساسات مردم گذشته را مردم امروز به خوبی با روح خود حس کنند و هم آنرا از پشت فاصله ی زمانی از نو و در پرتوی شرایط خود آنان بنگرند.

زاون: نحوه تاریخی کردن این بازی - یعنی هم فاصله داشتن با امروز و هم امروزی بودن - چگونه اتفاق افتاد.

بیضائی: کوشیدم بی خبری مان از نحوه ی بازیگری و رفتار و منش مردم پانزده سده پیش را با رجوع به ذخیره های ذهنی ام از نگاره ها و نیم برجسته ها و کنده کاری های دوره های پیش از اسلام جبران کنم. شیوه ی ترکیبی نیم برجسته ها و نگاره ها فقط چند باری در لحظات ساکن به کارمان آمد چون طبع نگاره ها و نیم برجسته ها ساکن است، مگر نزدیک ترین سند به زمان داستان، یعنی نیم برجسته های شکار و بزم

طاق‌بستان که درشان حرکت به‌طور فوق‌العاده‌ای برجسته‌کاری شده و اما منطبق بر فضای باز و شلوغ و شادی‌آوری است نه جهان فقیرانه‌ی مرگ یزدگرد؛ یعنی نمودار عصر پیروزی است نه شکست. همچنین همه‌ی نگاره‌ها و نیم‌برجسته‌ها تصویر درباریان است نه مردم عادی؛ پس فقط در مورد آنان و لحظه‌هایی که خانواده‌ی آسیابان خود را جای یزدگرد جا می‌زنند می‌توانست به‌کار رود. خُب، مشکل هنوز سر جای خودش بود: کوشیدم بازی را با زمختی آسیا منطبق کنم؛ آنرا غرابت بدهم و بصری کنم. بار دیگر هیچ نمونه‌ی قبلی وجود نداشت و باید همه چیز اختراع می‌شد. شدت و خشونت بازی‌ها منطبق بر دوران خشنی است که در آن می‌گذرد، اما بار عاطفی آن به انسان و به همه‌ی عصرها تعلق دارد.

زاون: آقای بیضائی فکر می‌کنید اگر فیلم مرگ یزدگرد را قبل از اجرای صحنه‌ای‌اش می‌ساختید باز هم هنرپیشگان به این خوبی تداوم حس داشتند؟ چون در يك مكان ثابت، و با شرایطی که گفتید، تداوم حس کار دشواریست. آیا اجرای صحنه‌ای كمك فراوانی به حل این مشکل نکرده بود؟

بیضائی: میان اجرای صحنه‌ای مرگ یزدگرد [مهر و آبان پنجاه و هشت] و آغاز فیلمبرداری آن [سه خرداد شصت] بیش از يك سال و نیم فاصله بود. شاید اجرای قبلی به یکپارچگی حسی که گفتید كمك کرده باشد، ولی شاید تاحدودی به دلیل همان اجرای صحنه‌ای مشکل بود که هر بازیگر خودش را نو کند. خوشبختانه از علاقه‌ی قبلی بازیگران به کار چیزهایی در آنها مانده بود؛ ولی به نظر من گرفتاری خود این يك سال و نیم فاصله بود. ببینید، خیلی سخت است که روز اول فیلمبرداری بازیگری دچار این حس باشد که گویا دو سال است يك

جا توقف کرده. این مشکل را چگونه می شد برطرف کرد؟ شاید بهتر بود که مرگ یزدگرد بلافاصله پس از اجرای صحنه‌ای اش فیلم می شد؛ آن موقع فضا بهتر و موافق تر بود. سال پنجاه و هشت را می گویم. حوادث این يك سال ونیم روی همه تأثیر کرده بود، و اغلب آن شادابی را نداشتند که در امیدهای يك سال ونیم پیش درخشش داشت. از طرفی درست است که فیلم باید زندگی در دخمه‌ای را بر پرده می آورد، ولی فراموش نکنید که ما خودمان در مدت ساختن فیلم عملاً در آن دخمه زندگی می کردیم. «نو» ساختن کار برای کارکنانش بسیار دشوار بود. در صحنه به هر حال تماشاگران حضور دارند و هر شب با حضور آنها و عکس العمل هایشان که خلاقیت خودجوش بازیگر را می طلبد، نمایش خودبه خود «نو» می شد. اما حالا فضای بسته‌ای میان چهار دیوار بلند کهنه‌ی بی احساس، جو نگران‌کننده‌ی بیرون، و نظم آزاردهنده‌ی فنی که خلاقیت‌های لحظه را محدود می کند، گاهی بازیگران را دچار کلافگی و خستگی روحی می کرد. به خصوص که خارج از فیلمبرداری هم محیط بازتر یا مهربان‌تری نبود تا اعصاب کمی بیاساید؛ و نه رفتار امیدبخش نیرودهنده‌ای تا در آن اندیشه‌ها به صدا درآید و گفتگوی دلگرم‌کننده‌ای در معنی کار به «نو» کردن روحیه‌ها و لحظه‌های کار بینجامد. بله، فقط بازیگران تمرین‌دیده‌ی تئاتر می توانستند به کمک دوباره‌سازی درونی و تداعی‌های لازم حتی شده گاهی به شیوه‌ای فنی موقعیت را برای خود نو کنند و یکدستی حسی را حفظ کنند.

زاون: در يك نگاه کلی به فیلم‌های شما، خطوط مشترکی در تمام آنها می بینیم که در مرگ یزدگرد نیست. یعنی مرگ یزدگرد فاقد آن تفکر حاکم بر بقیه فیلم‌های شماست.

بیضائی: به خاطر موضوع تاریخی اش این را می گوئید؟

زاون: نه تنها موضوع تاریخی، حس ساخت و زبان سینمایی آن هم متفاوت است.

بیضائی: شاید ظاهراً اینطور باشد. نمی دانم. من تعدادی فیلمنامه داشتم دارای زمینه‌ی تاریخی که هرگز موفق به ساختنشان نشدم. مرگ یزدگرد به طور ساده می شود گفت از این لحاظ سایه‌ای، یا نمونه‌ای یا جای پائی است از کارهایی که فکرشان بود ولی نشد به اجرا و عمل درآیند. به خاطر تمام آن فیلم‌هایی که نساختم متأسفم؛ چون هر کدام چیز دیگری می شدند. هر کدام جداگانه براساس تجربه و نیاز خاصی، اما از جایگاه سینما و برای دوربین نوشته شده بودند. مرگ یزدگرد ولی برای تجربه و نیاز صحنه طرح ریزی شده. با اینهمه اگر حتی این هم فیلم نشده بود شاید هیچ تصویری از فیلم‌های ساخته نشده‌ی تاریخی من وجود نداشت. باید بگویم با همه‌ی تفاوت شکل‌ها و تجربه‌ها، گوهر همگی یکسان است.

زاون: منظورم آن فکر و نگاهی است که اساس همه فیلم‌های شماست، که در هر فیلمی تحول و تکامل پیدا می کند. مثلاً برخورد با موضوع زن، یا بیگانگی آدمها و از این قبیل. مرگ یزدگرد از این نظر چیز دیگری است.

بیضائی: برعکس، حرف شما تازه مرا به این فکر انداخت که مرگ یزدگرد چقدر به بقیه نزدیک است. طرح عکس غریبه و مه را فکر کنید؛ که بعد از رفتن -یا مرگ- غریبه، افراد خاطراتشان را از منش و رفتار او بگویند. خب، مرگ یزدگرد در یکی از لایه‌هایش همین است. غریبه‌ای به جایی وارد شده، بار دیگر محیط بسته‌ی خاموش ولی نه

آرام، با ورود او و کسانی که بعدتر پشت سرش می آیند به هم ریخته. و حالا بعد از مرگ او افراد خاطراتشان را از او می گویند. نه به همین سادگی البته. ما داستانهای مختلفی راجع به او می شنویم که هیچکدام راست نیست بی آن که دروغ باشد. و داستانها نه فقط در معرفی او مهم است که بیشتر در معرفی خود گوینده مهم است که هر کس در تعریف داستان خودش را آنچنان که مایل است باشد نشان می دهد، یا آنچنان که مایل است مخفی کند. مهم است که مثل غربیه ی آن فیلم، همه حس این را دارند که فرصتشان کوتاه است. بله، اینها اصلاً تا وقتی حرفی برای گفتن دارند زنده اند، همان طور که آیت غربیه و مه تا وقتی در زانوانش توانی برای دودن، گریختن یا جنگیدن بود زنده بود. اینجا هر کس با تعریف داستان یزدگرد داستان خودش را تعریف می کند، خود روبرو به فنایش را. با بیان یا جعل داستان، با تکرار یا دگرگون کردن واقعیت به دنبال چه می گردد، جز آن که معنا و مفهومی را که خواسته و نیافته به زندگی خودش بدهد. با سر رسیدن ناگهانی مرگ، اینان هم دریافته اند که زندگی چه پوک و بی معنا گذشت، و این آخرین لحظاتی است که می توان در آن به دنبال معنایی گشت. اما زن، بار دیگر شخصیت محوری، تمثیل مادری، عشق و زمین و خانواده است. با کنار کشیدن او زندگی می باشد و او با همه ی توان در حال حفظ خانواده و همبستگی عاطفی است، و با اینهمه به عنوان شخص - انسان آرزومند نجات از فقر و سرخوردگی و نومیدی است، و سرانجام هم رستگاری نیست. نه، فکر نمی کنم نگاه کلی مرگ یزدگرد از دیگر کارهایم جدا باشد.

زاون: آیت به دنبال اینست که مفهومی برای زندگیش بترشد و کاری کرده باشد ولی آدمهای مرگ یزدگرد فقط می خواهند زنده بمانند.

بیضائی: هر دو می جنگند که زنده بمانند، و هر دو می کوشند به زندگی کوتاه خود معنائی ببخشند. آنها در زمان کوتاهی که برای زندگی دارند تلاش می کنند خود را توضیح بدهند، برای دیگران یا برای خود، و ارزشی در بودن خود بیابند یا چنین ارزشی را بسازند. هر دو می کوشند بفهمند برای چه اند، و چشم بسته به قربانگاه نروند، و با تقلا در آخرین لحظه به رفتن خود معنائی بدهند.

زاون: تصویری که در طول فیلم از حمله مهاجمان برای بیننده ایجاد می شود با آنچه در پایان فیلم می بینیم مغایر است. حمله آنها در پایان خیلی محقر است.

بیضائی: بله، آخر آنها در واقع هم خیلی حقیر بودند.

زاون: منظورم تعداد آنهاست.

بیضائی: منظور من هم همین است. من این تصور را ندارم که آنها مثلاً لشکرهای انبوه منظم داشته اند؛ هر چند خیال دست یافتن به غنائم ممکن است عده ای را همبسته کند و به تمایلات دسته جمعی شان موقتاً نظمی بدهد. من رویهمرفته حمله های قبیله ای را در نظر دارم. مهاجمان برای این زیاد به نظر می رسیدند که ناگهان سپاهی از آنها بر مردم بی دفاع روستای کوچک پرت افتاده ای ظاهر می شدند. برای مردم اندك روستا هر تعدادی زیاد بود؛ نامنظم بودن تعداد را بیشتر به نظر می آورد و مردم غافلگیر شده ی ترسیده طبعاً حرف سپاه را - هر چه که بود - می پذیرفتند که بتوانند زندگی فلاکت بارشان را ادامه بدهند. واقعیت است که پیروزیهای کوچک از دور بزرگ جلوه می کند، حتی همین امروز. من خیال نمی کنم جز یکی دو جنگ اصلی، که افسانه ای این پیروزی های پی در پی از پیش به سپاه مهاجمان هاله ای از

شکست‌ناپذیری و قدرت ماورا الطبیعه بخشیده بود اصلاً در آبادی‌های پراکنده‌ی این سرزمین پخش جنگ و دفاعی صورت گرفته باشد. به هر حال در نمایش یا فیلم ما این بحث اهمیتی ندارد. مهم است که هر سپاهی برای این شش هفت نفر به جای مانده بزرگ است؛ هر چند در ماهیت خود بزرگ و سازمان یافته نباشد. از نظر عملی هم - برای اطلاع - باید بگویم که آنچه روی پرده می‌بیند واقعاً افراد يك سپاه‌اند. و اگر در سال شصت که من فیلم را می‌گرفتم سپاهی بتواند آن قدر بی‌نظم باشد که شما روی پرده می‌بیند، باید فکر کنید که هزار و سیصد و شصت سال پیش واقعاً چه خبر بوده.

زاون: آقای بیضائی، می‌خواستم راجع به صورتک‌های فیلم مرگ یزدگرد صحبت کنیم. می‌دانیم که شاهان قدیم با چهره‌ی خودشان ظاهر نمی‌شدند و از صورتک استفاده می‌کردند. ولی به نظر می‌رسد شما از آن دو صورتک استفاده دیگری کرده‌اید و مفاهیم بیشتری مورد نظرتان بود.

بیضائی: بهره‌ای که ما از این چهره‌ها بردیم گوناگون است. یکی اش همانست که گفتید؛ اشاره‌ای به این که شاهان فقط در موارد انگشت‌شماری با چهره‌ی خودشان دیده می‌شدند و آنهم البته نه بدون برك؛ بیشتر چهره داشتند و ما می‌گوئیم آنهم نه یکی. به هر حال شاهان نباید چون مردم عادی در نظرها جلوه می‌کردند، و مردم با تصور و تخیل خود به آنها می‌اندیشیدند. بهره‌ای صحنه‌ای از این چهره گاهی برای وضوح بخشیدن به تغییر نقش بود، که تماشاگران تند دریابند حالا این شخصیت شاه را نقل و بازی می‌کند. در چنین وضعی از عنصرهای دیگر هم استفاده شده مثلاً تاج یا تنپوش جنگی زرین او یا حتی دوش انداز و غیره. اما مواردی هست که بازگوکننده‌ی تردید خانوادگی

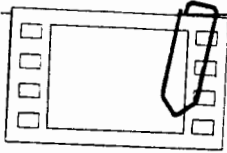
آسیابان است در پذیرش واقعیت او که بالاخره کی است؛ شاهی در لباس گدا، یا دزدی که جامه‌ی شاهی پوشیده. مواردی هم که او در کمال شاهی جابرانه و پر قدرت خود می‌ایستد و واقعاً به خودش تبدیل می‌شود چهره‌ی به کار می‌برد، یعنی واقعاً خودش نمی‌شود؛ شاه می‌شود. استفاده‌ی فلسفی از دو چهره‌ی برمی‌گردد به جنبه‌های گوناگون شخصیت؛ او متزلزل است و هر لحظه جنبه‌ای از شخصیتش غلبه دارد. بهره‌وری از دو چهره‌ی مانند گوهر داستانهای گوناگون است که می‌شنویم؛ ما هرگز نمی‌دانیم کدام داستان واقعی است و کدام چهره واقعاً یزدگرد است. صحنه‌ای هست که سه چهره از یزدگرد در یک تصویر داریم؛ زن در نقش او، و نیز دو چهره‌ی زرین نماینده‌ی او. قدرت نوعی چشم‌بندی است؛ شاید بازی چهره‌ها بتواند اشاره‌ای به آن باشد.

زاون: نوع تقطیع و صحنه‌گردانی شما در این فیلم کمک کرده
بتوانید از نقش و قدرت کلام کم کنید.

بیضائی: به هر حال وقتی می‌پذیرم یک بار برای همیشه
نمایشنامه‌ای را فیلم کنم باید راه‌حل‌هایش را هم پیدا کنم. معیار در
سینمایی بودن یا نبودن اثر پر حرف بودن یا نبودن آن نیست. برخی از
بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ناطق پر حرف‌ترین آنها هم هستند.
مرگ یزدگرد برخلاف قاعده‌ی سینمای رایج فیلمی است در یک فصل،
نه حتی با پراکندگی مکانهای نمایشنامه‌های دیگر خود من، یا مثلاً تعزیه
یا نمایش رومی یا شکسپیر، بلکه حتی با وحدت‌های سه‌گانه‌ی نمایش
کهن ارسطویی، و با اینهمه اثری است غیر ارسطویی. فیلم تاریخی
است، ولی شکوه و عظمت فیلم‌های تاریخی را عمداً کنار گذاشته.
چه باید می‌کردم که تماشاگر طی دو ساعت از دیدن شش بازیگر در

دخمه‌ای نیمه‌تاریک خسته نشود؟ تجربه‌ی زبان، کشش‌های داستانی، طرح و توطئه‌ی آثار جنائی، لایه‌های روانشناسی یا اجتماعی، و آنچه مهم است محاکمه‌ی خانواده‌ی آسیابان که عملاً تبدیل به محاکمه حکومت ساسانی و انواع مشابهش می‌شود، همه چقدر برای تماشاگر جالب است؟ آیا باید جهش به گذشته‌ها را بازسازی کنم؟ این به معنای شکستن تمرکز متن روی زندگی خانواده‌ی آسیابان است و بیرون رفتن از فضا و هر بار بازگشت. بازسازی گذشته به این نحو آیا خیلی معمولی نیست؟ این کار به جز مسئله‌ی نیاز به پول و امکانات بیشتر، شخص دیگری را واقعاً وارد بازی ما می‌کرد؛ یزدگرد را. اما یزدگرد موضوع این نمایشنامه نیست، میراث او موضوع ماست؛ دردی که هر کس روی صحنه سهمی از آن را حمل می‌کند. هیچکس نمی‌داند با مرده‌ای که روی دستش مانده چه باید بکند که به نظر می‌رسد تا زنده‌اند از آن خلاصی ندارند. در صحنه مرده‌ی یزدگرد بدون شك قوی‌تر از زنده‌ی اوست. به محض این‌که او پدیدار شود و صحنه‌های مربوط به خودش را به‌عهده بگیرد با يك فیلم پیش‌پا افتاده‌ی سینمایی رایج سر و کار خواهیم داشت. آنچه را که دیگران از او نشان می‌دهند ناچار است حذف شود. و با آن، آن درگیری ناچار آنان با بدبختی درونی شده. این فیلم نامه‌ی دیگری می‌شد که من دوست نمی‌داشتم. بهتر دیدم خطر کنم و به تقلای بی‌پروای تکراری برای «سینمایی کردن» نوشته‌ای که اهمیتش در شکل فعلی آنست دست نزنم. بپذیرم که سخت‌ترین امتحان زندگی‌م را پس بدهم، شش نفر و يك دخمه. کوشیدم تعادلی میان متن، بازی، صحنه‌سازی، دوربین به‌وجود بیاورم، و اگر وسایل اندك بهتری داشتیم؛ شرایط نور و صدا و حرکت دوربین، و مجبور به چشم‌پوشی از خیلی لحظه‌ها که هر کدام تمرین خاص جدیدی برای خودش می‌خواست نبودیم؛ می‌توانستم

بیش از این سرم را بالا بگیرم.



زاون: می‌خواستم دربارهٔ زبان این نمایش صحبت کنیم. زبان نمایش‌های تاریخی که معمولاً به صحنه آمده یا پیش‌پا افتاده مثل زبان محاوره‌ای تهرانی است، ویا غیرقابل فهم مثل زبان متن‌های هم عصر اثر. ولی در مرگ یزدگرد زبان هم قدیمی است که لازمه چنین محتوایی است و هم راحت است و تماشاگر می‌تواند با آن ارتباط برقرار کند.

بیضائی: نه، خیال نمی‌کنم زبان بعضی از نمایش‌های زمان‌دار قدیمی با زبان هم عصر ماجرا مطابقت دارد. شیوه‌ی رایج گفتگو در قدیم را ما در دست نداریم و متن‌های کتابی هم نمی‌تواند عیناً بر صحنه برود، و آماده کردن آنها برای صحنه آشنائی دقیق و عمیقی با اصل لازم دارد، و شناخت کاملی از نیاز صحنه. زبان مناسب نمایش قدیمی دست کم لازمست حسی از عصر بدهد، یعنی در عین قابل فهم بودن و صحنه‌ای بودن، آن قدر با زبان معاصر فاصله بگیرد که ما بتوانیم حس نکنیم که همه‌ی زمانها یکسان است؛ و دست بالا می‌تواند تا مرز مستند بودن براساس منابع مکتوب پیش برود. آنچه در نمایشنامه‌های مثلاً تاریخی نوشته می‌شد، اغلب دارای زبان روزنامه‌ای بسیار رایج بود و بقیه هم زیر تأثیر زبان رادیو و برگردان صدای فیلم‌ها؛ ولی مهم‌تر از آن خالی بودن از درک زمان و دور بودن از هوای فرهنگی دوران بود که نوشته را بی‌پشتوانه و توخالی نشان می‌داد. در این میان تعداد کمتری که دارای ارزش‌هایی هستند مشکل زبان را در عین حال که درک کرده‌اند حل نکرده‌اند. بیشتر دارای زبان اختراعی

خشك مثلاً ادبی هستند، با ظرفیت کم برای طرح تضادها و دگرگونی ها و تنوع دادن و رنگ بخشیدن و اندیشیدن. گاهی واقعاً فاقد زندگی صحنه هستند یا از شدت تصنع مرده به نظر می رسند، و رویهمرفته نویسنده‌ی دانشور و نه نمایشور، بیشتر نگران ادبیات است که دچار لغزش دستوری نشود تا کشف زندگی صحنه و باورکردنی ساختن زبانی با طعم زمان. اصلاً در حال انتقاد نیستم، و هر کوشش و آزمایش پیشین مورد احترام من است. آغاز چنین آزمایش هایی کم و بیش همزمان است با آغاز تئاتر معاصر ایران در نوع وارداتی اش، و سالها باید طول بکشد و ظرفیت های گوناگون زبان ادبی، در جستجوی زبان نمایش، آزمایش بشود. ولی خب، برخی نویسندگان اصلاً به این ضرورت پی نبردند و برخی به سهل ترین راه متوسل شدند یعنی گریز از روبرو شدن با دشواری های چنین تجربه ای، و به دم دستی ترین زبان قانع شدند؛ زبانی کتابی و خطابی. اما زبان کتاب جز زبان گفتگو است، و نمایش بر گفتگو ایستاده است. ما در گفتگو همه چیز را کامل نمی گوئیم و ساده می کنیم؛ در کتاب است که دستور زبان از لای جملات به ما می نگرد. برای همین، کتاب یکدست است و احتمالاً کند است. اگر جمله ای پیچیده بود می توانی صد بار به آن رجوع کنی، چون همیشه سطرها ایستاده. زندگی اینطور نیست، جملات به سرعت ناپدید می شوند، و با همان يك بار شنیده شدن باید فهمیده شده باشند. دریافتن نحوه ی تبدیل زبان کتاب به زبان صحنه بهترین تجربه ها آنها بود که گزیده های پالایش یافته ای از متن های قبل، بیشتر به صورت تلاقی تك گوئی هایی، روی صحنه بازخوانی و بازی می شد. این تجربه بنایش بر این بود که همه از پیش می دانستند برای صحنه نوشته نشده، و در عوض دارای ارزش درجه اول آشنا کردن گوش امروزیان به زبان کتابی پیشینیان بود.

زاون: درباره این زبان بیشتر صحبت کنید؛ زبانی که هم کهنه است و هم برای تماشاگر عادی قابل فهم.

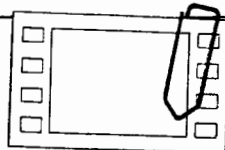
بیضائی: زبان صحنه باید حتماً زندگی طبیعی گفتگوی مردم از هر نوع، در همه‌ی زمینه‌ها، و در همه‌ی سطح‌های برتر و فروتر، را داشته باشد. این به جز طعم و حس زمان، یا شیوه و سبک مانده از زمان است، که وجود آن هم شرط است. و به همان اندازه مهم است چنان با بازیگر کار کنید که این زبان را نخواند بلکه زندگی کند. صحنه نمی‌تواند محل مشاعره یا لغزگوئی باشد، یا جایگاه خطابه و مسابقه‌ی ادبی؛ زبان باید زندگی کند؛ همان قدر که شخصیت‌های تاریخی روی صحنه باید زندگی طبیعی خودشان را بکنند، نه زندگی طبیعی ما را، و نه آن‌که برای نشان دادن سبک و شیوه‌ای یا پیامی لباس پوشیده باشند. حتی تصنع و تکلف زمانی دلپذیر است که گوشه‌ای از روش زندگی یا شخصیت کسی یا کسانی باشد. رویهمرفته من از تاریخ بیزارم، ولی نمایش تاریخی نباید بیزارکننده باشد. من از تاریخ بیزارم، با اینهمه ریشه‌های بسیاری مشکلات امروزی‌مان - یعنی روانشناسی دسته‌جمعی مان و فردی‌مان - را در آنجا می‌بینم. و اگر به تاریخ نزدیک می‌شوم در جستجوی این ریشه‌هاست نه آن‌که دوستدار آن باشم. و اگر نزدیک شوم باید بکوشم بهترین نتیجه را به دست بیاورم، وگرنه کوشش پرزحمت بی‌حاصلی است.

زاون: راجع به کلماتی که فهمیده نمی‌شوند و کلماتی که متعلق به زمان اثر نیستند چه می‌گویید؟

بیضائی: مهم نیست واژه‌ی خاصی فهمیده نشود اگر منظور کلی از جمله درست فهمیده شود، یا فقط چون صوتی عمل کند که بیشتر از معنا، حمل‌کننده‌ی بار عاطفی است. اینها کلماتی است که

برای بعضی تماشاگران آشناست و برای بعضی نه. آنها که نمی دانند اگر کنجکاوی شان جلب شده باشد در مراجعه‌ی بعدی آنرا کشف خواهند کرد. شرط اینست که در بافت موسیقی کلمات درست بنشینند، و مفهومی مناسب روح صحنه از آن به ما برسد، یا حتی بی معنایی مناسب روح صحنه. هم در مورد تك واژه‌ها می گویم و هم جمله‌های بی معنا. بعضی وقتها اصلاً فهمیده نشدن است که به سطر ارزش جادویی می بخشد. مثل اورداد که آنها را نمی فهمیم ولی منظور از آنها را می فهمیم؛ می بینید که اصلاً غرابت کلمات است که کار انجام می دهد نه معنای آنها؛ مثل ضرب المثلی لاتینی در نوشته‌ای انگلیسی زبان، یا ضرب المثل عربی در متن فارسی. من اصلاً يك فيلم براساس کسانی ساختم که زبان یکدیگر را نمی فهمند، و تماشاگر هم نمی فهمد، ولی می فهمد که آنها همدیگر را می فهمند. اما واژه‌هایی که متعلق به زمان اثر نیستند وقتی چنان مصرف شوند که رنگ و رنگ زمان متن را به خود بگیرند دیگر متعلق به آنند. مهم است که واژه کجا و چگونه بنشیند، در چه ترکیب خاصی، با چه منظوری به کار برود و چقدر جوابگوی آن منظور باشد. در مرگ یزدگرد واژه‌های عربی هست که عربی به گوش نمی آیند. و نام‌ها یا اصطلاحاتی که اصلاً متعلق به زمان نیستند اما متعلق به آن فرهنگ هستند. يك جا من نام کتابی مربوط به قرن یازدهم خورشیدی را که پر است از نوشته‌های ساختگی اصلاً به جای «جعلیات» و «من درآورده‌ها» کار بردم و همه هم منظور را فهمیدند. گاه زبانزدهای امروز به کار می برم تا شخصیت‌های دور خودی و در دسترس شوند. در دیوان بلخ گزیده‌ای به رئیس خود می گوید «چشم سرکار». و در مرگ یزدگرد زن آسیابان به سرباز می گوید «بزن به چاك!» و ناگهان همه‌ی فاصله‌های تاریخی برداشته می شود و او در يك قدمی ما قرار می گیرد. آن لحظه فقط همین را می طلبد و نه هیچ

سطر دیگری را. ادیب یکدستی و وقار ادبی می خواهد، و جهش های مورد نیاز زبان صحنه را بر نمی تابد. اما زندگی صحنه قانون خودش را دارد و باید بتواند هر لحظه از واژه ها حس بسازد و از حس واژه بزیاید.



زاون: چه شد که باشو را ساختید. فکر ساختنش چگونه پیدا

شد؟

بیضائی: در طول تدوین دهنده، دوسه بار پیش آمد که بخواهند من طرحی به کانون بدهم و من طفره رفتم. گفتم دوازده سال است شورای اینجا در اختیار کسانی است که نگذاشته اند من فیلم بسازم. مرا از آزار جدیدی معاف کنید. از طرفی چرا خودتان را با فیلم به من دادن به خطر می اندازید؟ من هفت سال است هرگونه طرحی را که به مخیله ی بشری برسد به هر جا که امکان فیلمسازی بوده داده ام و رد شده است. من عملاً يك ممنوع الشغل اعلام نشده هستم. گفتند کانون سازمانی است که برای داخله ی خودش فیلم می سازد، مثل سیمای ایران، و شورای خودش را دارد؛ و طبعاً ترس من از همان شورای خودش بود. آغاز این داستان آن بود که من طرحی را برای دوستی سامان داده بودم به نام شکاف سایه ها، اما خیال کرده بودند خودم می خواهم بسازم. و بعد هم که فهمیدند نه، به دلیل تهیه ی سنگینش و ترفندهای فنی اش سازنده ای حرفه ای را مناسب می دیدند، و بنابراین آنرا بدون خودم نمی خواستند. محترمانه گفتم اگر قرار باشد من فیلمی بسازم، با همان امکانات شکاف سایه ها، چیزی را خواهم ساخت که جزء آرزوهای من است، و طرح داستان باور نکردنی را دادم، که خوب، طبعاً چون یکی از دو قهرمان اصلی اش خانم معلمی بود درباره اش

سکوت کردند؛ برگشتیم سر جای اول. حالا دیگر نوروز شصت و چهار بود، و ما در تعطیلات گاهی دور هم جمع می شدیم. طبعاً صحبت کار می آمد، و ارزیابی هفت سال گذشته. اگر فکر کنیم کار مرگ یزدگرد روی صحنه برای من پایان یافته بود، و تازه خارج از عالم سینما هم به فیلم درآمد، یعنی هفت سال بود که من فیلم نساخته بودم، و آنها هم که هفت و چهار سال پیش تمام شده بود هرگز بر پرده نمی آمد؛ و بقیه هم به قهر نگریسته می شد؛ و خبر یافتن سوخته های رگبار در شورآباد هم تازه رسیده بود. چقدر سینما از این موضوع خوشوقت بود، و چه سرها که از این بابت بلند بود، و چه حقوق ها که بابت آن گرفته شده بود. میان یادآوری دهها طرح که با شناخت ردکنندگان خود نوشته رد کرده بودیم، و میان گفتگوهای سفرهای عید، حرف جنگ زدگان جنوب شد که در شمال اند. و این که چه غریب بود این پیش بینی در چریک های تارا؛ قبلاً کی خیال می کرد جنوبی ها را در شمال؟ صحبت اولین برخوردها شد. چگونه بوده است برخورد دو فرهنگ نایکسان، زبان نایکسان، پوشش دوگانه، که در همان حال جلوه های يك فرهنگ است؟ خانم تسلیمی گفت مدتی است به این موضوع فکر می کند و حتی طرح داستانکی در سر دارد، و آن را گفت. هر کسی برای کمک نظراتش را داد تا جایی که داشت چیز دیگری می شد. من خواهش کردم این نظرات را نشنیده بگیرد و فکر خودش را بنویسد. آنچه نوشت را با فروتنی خودش که نویسنده نیستم کوتاه کرده بود، و کار عملاً ماند به گردن من و طرح کم کم شکل گرفت. و این بار که کانون جواب خواست گفتم طرح تازه ای دارم و آنرا نوشتم و دادم، مشروط بر آن که چند تن از جرگه ای که نام می بردم آنرا نخوانند. حتی گفتم چگونه آنرا رد خواهند کرد؛ خواهند گفت مخاطب آن کیست؟ پیام آن برای چه گروه سنی است؟ [یعنی به جای مخاطب و گروه سنی

تصمیم می‌گرفتند که می‌فهمند یا نمی‌فهمند و مناسبشان هست یا نیست] و گران است، بیرون از کانون هم می‌شود ساختش؛ و دست‌آخر با زیباترین شکل احترام یعنی بزرگتر از حد کانون است! - این صابونی است که پیش از این بارها به جامه‌ام خورده بود. همان جا روشن کردم که مخاطب آن هم بچه‌ها هستند و هم مهم‌تر از آنها پدر و مادرها یعنی کسانی که باید بچه‌های آواره‌ی جنگ را بپذیرند. قول دادند که طرح را برای خواندن به آن چند نفر نخواهند داد و بنابر این تصویب شد. بعدها در زمان تدارکش البته باز تحریک‌ها و در نتیجه دودلی‌هایی پیش آمد، که خوشبختانه به کمک استخاره در سطح مدیریت کانون حل شد؛ و به یمن آن در تمام مدت فیلمبرداری مدیریت کانون در برابر حمله‌ها و اعتراض‌های مستقیم و غیرمستقیم داخل و خارج کانون مقاومت کرد، تا سرانجام پس از چند نمایش بسیار موفق داخلی اولیه از پادرامد و باشو برای سه سال متوقف و مسکوت ماند؛ و دیگر جواب سلام مرا هم ندادند.

زاون: پس طرح شما از کتاب مادر چاپ کانون نمی‌آید؟
 بیضائی: این آخرین کوشش آن جرگه در کانون بود که می‌کوشید وصله‌های گوناگونی به فیلم بچسباند. من آن کتاب را هرگز نخوانده‌ام و قول می‌دهم بعد از این هم نخوانم. مهاجرت‌ها همیشه شباهتی با یکدیگر دارند، همچنان‌که همزمان با باشو دو فیلم دیگر با همین مضمون ساخته شد که من آنها را هم ندیده‌ام. اما خیال می‌کنم اگر شباهت خاصی میان طرح ما و آن کتاب بود در طول مدت بررسی و تصویبش در کانون لااقل یکی از آنهمه بررس و مسئول به آن اشاره‌ای می‌کرد؛ چون ضمناً این بهترین راه بود که من منصرف شوم. گمان می‌کنم آنچه از جنگ و حوادثش جلوی چشم ما می‌گذشت کتاب

مطرح‌تری بود تا کتابی که ظاهراً وقتی برای بچه‌ها درآمدن من برای خواندنش بزرگ بودم.

زاون: آقای بیضائی باشو به چه معناست؟

بیضائی: واژه‌ی ساخته‌ی من است از بودن، و درواقع باشیدن. نامی به این شکل وجود ندارد ولی باشی وجود دارد که خود يك جور دعاست، یعنی هر بار که بچه را صدا می‌کنید درواقع دارید دعا هم می‌کنید؛ اسم خواهر باشو هم همینطور بمانی است که باز هم نام است و هم دعا. من باشی را زنگ صدای محلی خوزی که مصغر می‌کنند چون عبدو و غیره دادم و درنظرم چیزی بر وزن جاشو که شغل مهم آن طرفهاست خوش نشست و بهتر از هر نام عربی دیگر که یافتم درآمد.

زاون: باشو غریبه‌ی كوچك با تمام کارهای نمایشی و سینمایی شما تفاوت دارد. در این فیلم مستقیماً به مسئله روز پرداخته‌اید. اولاً به عنوان عکس‌العملی نسبت به مرگ یزدگرد، در آن زبان تصویر حاکم است تا کلام، و درثانی برخورد شما با جنگ بکلی متفاوت است با آنچه که در ایران سینمای جنگی نامیده شده. اینجا ریشه‌ای و در عمق با آن روبرو می‌شویم. جنگ حضور علنی ندارد، اما دلیل شکل‌گیری موقعیت‌ها و بعضی شخصیت‌هاست. البته بعدها هر چه زمان بگذرد عمیق‌تر به این مسئله خواهند پرداخت، اما به نظر من تا این لحظه باشو بهترین و هنرمندانه‌ترین فیلمی است که درباره جنگ در ایران ساخته شده. این فیلم جواب شخصی شماست به مسئله زمانه‌مان.

بیضائی: آنچه گفتید از سر من خیلی زیاد است. تعارف نمی‌کنم. اما درباره‌ی فیلم‌های روی جنگ باید گفت فیلم‌هایی

هست که جنگ را برمی‌گزینند چون نوعی محمل زد و خورد و هیجان‌های تصویری. برای برخی دیگر جنگ مهم نیست؛ مهم‌تر است که بشکافیم جنگ با ما چه می‌کند و ما با جنگ چه می‌کنیم. می‌توان حدس زد که داستان باشو در اولین برخوردهای جنگ جنوب می‌گذرد و به همین دلیل هنوز همه جا با تأثیرهای آن روبرو نشده‌اند و نتایج آنرا نمی‌شناسند. کوششی که باشو به عبث می‌کند که بگوید آنجا چه اتفاقی افتاده و دیگران هم به دلیل زبان و هم به دلیل دور بودن از واقعه درست نمی‌فهمند از اینجا می‌آید. اما راجع به مسئله‌ی روز-اگر ما به مسئله‌ی روز نمی‌پردازیم مشکلی است درسیاست‌روز، نه در ما. سیاست‌روز باید بتواند روبرو شدن با مسائل خود را طاقت بیاورد. من هر جا شده به مسئله‌ی روز پرداخته‌ام، اما نانخور مسائل روز نیستم. شعار و مصلحت‌اندیشی دوست ندارم و بررسی روزنامه‌ای را هم همه بهتر از من بلدند. و ضمناً خیال نمی‌کنم اثری که مسئله‌ی روز مطرح می‌کند، عمرش باید به اندازه‌ی آن مسئله و آن روز باشد. با مسئله‌ی روز باشو چه برخوردی شد؟ سه سال پس‌زده شد و حالا که احتمال می‌رود آزاد شود می‌دانم با آن کاری خواهد شد که آرزوکنم کاش آزاد نشده بود. فیلمی که حتی اگر به ضرورتهای اجتماعی سرسوزنی توجه می‌شد نمایش وسیع آن يك وظیفه‌ی ملی به شمار می‌آمد. خوشحالم که باشو به مسئله‌ی روزش بس نمی‌کند. حالا که مسئله‌ی روز آن برای خیلی‌ها که هیچ‌جایشان از جنگ درد نگرفته اینهمه بی‌اهمیت است، باشو به عنوان فیلم به قدر کافی حامل تجربه و خطر هست که روی پای خود بایستد.

زاون: علاقه‌مندم قبل از هر چیز راجع به مسئله‌ی زبان حرف بزنید.

بیضائی : این بزرگترین قمار فیلم بود. بارها از من پرسیدند واقعاً همینطوری می رود روی پرده؟ یا بعد برگردان می کنید یا زیرنویس می گذارید؟ بعضی خیال می کردند من رازی دارم که فاش نمی کنم. کارگردان واقع بینی که قطعه ای از فیلم را روی میز دید گفت من که می ترسم. بارها تکرار می کردند مگر ممکن است؟ - ولی ممکن شد. راز این بود؛ حجاب زبان می تواند پس رود، و جای آنرا زبان عاطفه بگیرد. حالا تماشاگران درحالی که مطلقاً زبان شنیدنی بازیگران را نمی فهمند، ولی تا اعماق زبان عاطفی آنها را درک می کنند و به درستی می فهمند میانشان چه می گذرد. به آن می خندند یا می گریند، همدردی می کنند و امیدوارم به آن بیندیشند. باشو عربی خوزی حرف می زند و نابی جان و بقیه گیلکی، و سرانجام آنها فارسی مدرسه و نامه نگاری را به عنوان زبان مشترك کشف می کنند و به کار می برند. حالا روی پرده چه کسی می تواند گیلکی را مسخره کند، که یکی از اصیل ترین شکل های بازمانده ی پارسی باستان است و بسیاری واژه های گم شده و ترکیب های ناب را در آن می شود یافت؟ یا چه کسی می تواند فارسی گوئی جنوبی را نوعی زبان دهاتی من درآوردی صداگردانان تلفی کند؟ متأسفم که مؤلف فرهنگ گیلکی با آنهمه زحمت، در فرهنگش هنگام تعریف واژه های گیلکی کلمات نامربوط فرنگی به کار می برد و مثلاً در بیان کُتام می نویسد: دو نوع است مینی و ماکسی. آیا واژه های کوچک و بزرگ و بلند و کوتاه و دراز و خپل نداریم؟ مسلماً کوتاه دامن و دراز دامن کمتر خنده آور است از مینی کتام و ماکسی کتام و امثالش. ببخشید، شما پاسدار فرهنگید و من فقط يك فيلمسازم. من خوشحالم که اولین قدم برای ثبت صورت زنده ی این زبانها بر پرده برداشته شد. متأسفانه برای کشف نیرو و گستره ی زبانهای ایرانی، شاخه های آن به طور جدی مورد اعتنا قرار نگرفته؛ پراکنده و فردی چرا، ولی هیچ

سازمان پشتیبانی فرهنگی نداریم که اصلاً بفهمد. در برخی جاهای ایران زبانی را حرف می‌زنند که در يك قدمی زبان پهلوی و ریشه‌ی قدیم‌تر آن فارسی باستان است. یعنی در لحظه‌ای از تاریخ رسمی کنار مانده، بیشتر به دلایل جغرافیائی و گاهی به دلایل اندیشگی و خودش در خودش جداگانه رشد کرده و محلیت یافته؛ در مقایسه‌ی این زبانها که همه شاخه‌های يك تنه‌ی اصلی اند، هزاران واژه و معنا و دستور و اندیشه‌ی گمشده را می‌شود از تاریخ بلعنده پس‌گرفت، و به دنبال تندبادی که خاکستر کتابهای سوخته را با خود برد، اینهمه سرکوفت به زبانهای ایرانی قرن‌ها به عمد عقب نگه‌داشته شده نزد. در گیلکی نایی جان که هنوز پسر را می‌گوید «ر» [مهرورزانه‌اش می‌شود راک و ریکا] و بچه را می‌گوید «زا» [از زایش] و جمع می‌بند «زاکان»، واژه‌های روسی - یادگار چند قرن ارتباط اخیر - نیز دویده، و همینطور در عربی خوزی پسرک که هم پارسی دویده و هم واژه‌های انگلیسی، نقش همسایگی و محلیت و استعمار را می‌توان شناخت. و امیدوارم روزی بفهمم میان «گی‌شه» ی گیلکی و «گی‌شا» ی ژاپنی چه نسبتی است با اینهمه فاصله. آیا باز راه ابریشم؟

زاون: حرف‌ها و اعتقادات شما در همه فیلم‌هایتان مطرح است ولی در هر فیلمی به ضرورت درونمایه آن فیلم بخشی از این حرف‌ها اصل می‌شود و بقیه کمرنگ‌تر در جای‌جای فیلم قرار می‌گیرد. مثلاً در باشو آن نوع روابط یا زبان عاطفی که در فیلم‌های دیگران خیلی کمرنگ وجود دارد، دلیل اصلی در کنار هم بودن آدم‌ها می‌شود. و این‌که گفتم باشو پاسخ شخصی شماست به زمانه، و هنرمندانه‌ترین فیلمی است که بر زمینه جنگ ساخته شده، به دلیل نگاه انسانی و بی‌غش شماست به جنگ بی آن که سوی خاصی را گرفته باشد.

فیلم‌های جنگی این سالها بیشتر شده است نسخه‌برداری ناشیانه‌ای از فیلم‌های قهرمانی-جنگی امریکائی با چاشنی آرمان‌ها و اعتقادات امروزی رایج در جامعه‌ی ما.

بیضائی: من راجع به مردمی حرف می‌زنم که معلول جنگ‌اند نه علت آن. و پرروشن است که دوستدار جنگ نیستم و حرف اصلی‌ام در مورد آن را در نمایشنامه‌ی *فتحنامه‌ی کلات* زده‌ام و خیال می‌کنم در نوشته‌های دیگر هم. و اصلاً گمان می‌کنم من ناشیانه بیش از هر کس دیگری، و به‌خصوص واقع‌گرایان رسمی-که در مورد وضع خودشان بیش از همه چیز واقع‌بین هستند- اعلام موضع کرده‌ام و همه‌ی دردسره‌ای زندگیم از اینجا می‌آید. جنگ دست بالای منطق جهان مردمحوری است، که تنها به سود اسلحه‌فروش و قاچاقچی و دلال اسلحه و گرانفروش و محترک تمام می‌شود نه به سود هیچ‌یک از مردم عادی دو طرف، و من طبعاً فیلم‌های خون و خفت و خشم و خشاب و خشونت را خوش نمی‌دارم مال هر جا که می‌خواهد باشد. اما تحلیل وضع مردمی که فاجعه‌نخواسته بر آنها فرود می‌آید همیشه مورد علاقه‌ام بوده و به‌نظرم حوادث جنگ اگر به دیده‌ی موشکافی دیده نشود فقط هیجان‌های کاذب می‌آورد و آگاهی ما بر سرنوشت خودمان را کور می‌کند. در غریبه و مه‌آیت پرسشی را از سه نفر می‌کند که يك کدام آنها پسرک چلاق است. او جلوی خانه‌ی ویران سوخته‌ای ایستاده که احتمالاً بازمانده‌ی جنگی یا آواری است. این همه‌ی شناسنامه‌ی پسرک است و دلیل بی‌خانمانی و جداافتادگی اش. وقتی در پایان قرار می‌شود آیت سقفی برای پسر بسازد و ناگهان نزدیک شدن دنبال‌کنندگان خود را حس می‌کند، پسرک به اندازه‌ی او نگران، می‌دود و احتمال يك جنگ دیگر را با طبل و فریاد خبر می‌دهد. او تا وقتی آیت هست سقف را خواهد داشت، با رفتن آیت او سقف را از دست می‌دهد. برای همین

است که می بینیم چگونه برای نجاتِ نجات دهنده‌ی خود تلاش می کند؛ برای نجات يك سقف. برای پسرک زندگی رعنا و آیت و دورنمای خانه‌شان، شکل تصعید شده‌ای از يك پدر و مادر و سقف آرزو شده است. آنچه گفتم در بافت کلامی فیلم نیست در بافت حسی و عاطفی آن پنهان است. پس از سالها، باشو همان پسر است که جلوی خانه‌ی ویران خود ایستاده است.

زاون: در چریکه‌ی تارا پدر بزرگ که مرده لحظاتی طرف گفتگوی تارا است. در باشو - هم مادر مرده‌ی باشو پی او و نگران است. در باشو - واقعی کردن غیر واقعی، شکل متعالی خودش را گرفته است. مادر مرده تا زمانی حضور دارد که نگران تفاهم نایی جان و باشوست، ولی وقتی مطمئن می شود نایی جان جای مادر را گرفته دیگر دلیلی برای نگرانی و ماندن ندارد. این توجیه باعث می شود که غیر واقعی همچون واقعی مسلم پذیرفته شود. تا آنجا که به یاد دارم حضور مردگان در ادبیات داستانی ما سابقه دارد ولی در سینمای ما بی سابقه است.

بیضائی: شکلی از این حضور گذشتگان، در نمایشنامه‌ی راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی است، که در آن فرمان گوئی توسط روح پدرانش تسخیر شده و از آنان رهایی ندارد، و گاه خود اصلاً بدل به آنها می شود. اما نمونه‌ی حضور اشباح گذشته در سینمای ما، مرد تاریخی چریکه‌ی تارا است که بازآمده تا شمشیر جامانده‌ی قبیله‌اش را ببرد. او نه فقط چون يك شبخ، چون يك مرد زنده‌ی کامل با مهر و کین و خشم و بی دست و پائی و شگفتی و رشک به این زندگی از کف رفته می نگرد و گوئی به آن دلبسته می شود و به آسانی توان پاکشیدن از آن را ندارد. نظارت رسمی که در مورد من گذشته از هر چیز، نظارت بر سبک را نیز بر بررسی مضامین افزوده، طاقت این راه را نمی آورد که از میان

واقع و غیرواقع می‌گذرد. و بیشتر از آن نظارت روشنفکران جرگه‌ای و ظاهرگرایان. به نظر می‌آید که همه‌ی این حرفها که درباره‌ی عرفان و دید ویژه‌ی ایرانی و نگاه شاعرانه و غیره و غیره می‌گویند برای سخنرانی در دستگاه‌های شنفیداری است و در بیرون از میز خطابه مصداقی ندارد. به هر حال یکی از دلایلی که بهانه‌ی ساختن فضایی شد که در آن باشو- سه سال قهرآمیز به فراموشی سپرده شود همین راه سخت باریکی بود که از میان واقع و غیرواقع رفته بود. درهم شکستن زمان و مکان و گذشته و حال و عینی کردن ذهنی. بله، مادر بعد از مرگ هم نگران فرزندش است و تا روزی که مطمئن نشود باشو جای خود را یافته آن قدر خیالش راحت نخواهد بود که به آرامش بپیوندد. حضور او گاهی خیال باشوست و گاهی نگاه ما. بارها او در فیلم با نائی جان در یک تصویر نشان داده می‌شود و حتی در صحنه‌ی توفان به نائی جان راهی که باشو رفته است را نشان می‌دهد. بار دیگری هم می‌بینیم که شرمنده‌ی رفتار باشوست و هم در حرکتش نوعی التماس است که نائی جان باشو را از دست بچه‌های محل بیرون بکشد. اگر یادتان باشد با دو دست جلوی چشمهای خود را می‌گیرد.

زاون: معنی دیگرش می‌تواند این باشد که تحمل دیدن کتک خوردن فرزندش را ندارد.

بیضائی: طبیعی است. از طرف دیگر همه‌اش نگران است که این بچه آن قدر شلوغ کاری می‌کند که می‌اندازندش بیرون؛ یعنی در برابر محبتی که این زن دارد می‌کند چرا او شلوغ‌بازی درمی‌آورد و موقعیت را نمی‌فهمد. خُب، طبیعی است که بچه بی‌تاب است. مادر این را هم می‌داند. نائی هم می‌داند. نائی جان کاری می‌کند که هر دو معنی را می‌دهد؛ می‌رود بچه‌ها را می‌زند و می‌تاراند و بعد

درحالی که چوب هنوز دستش مانده به باشو جوری نگاه می کند که همان حس یا حرف مادر است. خُب، کی دست برمی داری؟ چرا کمك نمی کنی نگهت دارم؟ بعدها کم کم می بینیم که این دو مادر دارند یکی می شوند؛ و این صحنه ایست که باشو تشت می زند و در خیالش نایی جان همان مادرش است که به رسم و آئین جنوبی دارد زار را از تن بیرون می راند. دیگر آن مادر مرده را نمی بینیم. اینها جایگزین شده اند.

زاون: نقش مادر در باشو - با اهمیت تر از نقش پدربزرگ در چریکه‌ی تارا است، صرفاً از لحاظ مسئله مورد بحث مان یعنی حضور مردگان. ناچار این تجربه در باشو - پررنگ تر است و نتیجه اش فوق العاده.

بیضائی: ببینید، در چریکه‌ی تارا ما هرگز به تصویر نزدیک پدربزرگ نمی رویم. پدربزرگ مرده. مهم او نیست، شمشیری است که از او مانده و عاطفه‌ای. تارا درواقع با خودش حرف می زند؛ پدربزرگ جوابی نمی دهد، ولی گفتگو رخ داده، با زبان عاطفه. درواقع میان چند مردی که گرد تارا هستند سه تا مرده اند؛ یکی شوهرش که خانواده اش به جای او حرف می زنند، یکی پدربزرگ که تارا بی سخی حرف او را می خواند، و دیگر مرد تاریخی که تارا کم و بیش افسون حرفهای باورنکردنی اوست. اما پیش از پدربزرگ تارا، پدربزرگ مرده‌ی فیلمنامه‌ی حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس هم هست که هر روز به خانه‌ی یکی از بازماندگانش سر می زند، و با لیلا در مجلس یادبودی که مانندش را برای خود آرزو داشته و نداشته می گیرد. او نمی تواند به لیلا کمکی بکند، حال آن که تارا در حرف زدن با پدربزرگ است که خودش را بیرون می ریزد. در باشو - مادر اصلاً حرفی نمی زند، اما

حرفش زده شده. در باشو- ما به او نزدیک می شویم، او می کوشد به باشو کمک کند و نایی جان را با او مهربان نگه دارد. هر يك از این اشباح زنده ضرورتی برای خود دارند.

زاون: به نظر می رسد حضور مادر رسم کننده يك خط ارتباطی ساده و مستقیم نیست؛ بلکه پیچیدگی های روابط متغیر و متحول نایی جان و باشو، مادر را با ابعاد مختلفش- هرچند به سادگی- تصویر می کند.

بیضائی: تا مدت ها سنگینی وابستگی به مادر واقعی، نمی گذارد باشو نایی جان را جای مادر بپذیرد؛ نمونه اش صحنه ی کنار رودخانه که نایی جان می خواهد باشو را بشوید. يك حرکت دوربین مادر را ایستاده میان آب رودخانه نشان می دهد. حضور او مانع پذیرش باشو دیگری راست. سنگینی این وابستگی باعث می شود که باشو در اوج دودلی اش اصلاً از محل بگریزد. او در بازار با سکه ای به کف گوئی آمده مادری بخرد، و میان آن چهره های افسرده ی زنان دمی مادر خودش را می بیند که گوئی به او پشت کرده یا قهر است. باشو نمی تواند هر دو را یکسان مادر خود بداند پس حالا دیگر از وابستگی به محبت نایی جان می گریزد. دل کندن که آنهم سخت است. اما نایی جان به بچه ای محبت کرده و روی دستش مانده. او را امانت مردم می داند که نگهداری اش می کند تا صاحبش پیدا شود، اما نه صاحبش پیدا می شود و نه کسی برش می دارد. در این فاصله آنها چنان به هم خو کرده اند که وقتی باشو ناپدید می شود نایی جان واقعاً گویی چیزی گم کرده، غمگین می شود به خودش فحش می دهد و وقتی در برگشتنش باشو به رودخانه می افتد، نایی جان او را از دهان مرگ می گیرد، و چنانست که گوئی او را از نو به دنیا می آورد. این وابستگی تا پیش از

این هنوز شکننده است. مادر واقعی نگران شکنندگی رابطه‌ی باشو و دنیای جدید اوست. نمونه‌اش لحظه‌ی اعلام خطر کردن باشو و وحشت از هواپیمای خیالی است که مادر پشت سرش باری دیده می‌شود. او هم دلواپس وحشتی است که باشو تا مدت‌ها از آن خلاصی ندارد و برای دیگران قابل فهم نیست، و هم نگران این که آیا باشو و محیطش یکدیگر را خواهند پذیرفت؟ یعنی عملاً، بچه‌ی چموش دل‌شکسته‌اش و زنی که نسبت به او هیچ تعهدی ندارد؟ و روزی که سرانجام می‌فهمد این روی داده می‌رود؛ یعنی روزی که نایی جان در توفان به دنبال باشو می‌رود، حال آن‌که هیچ الزامی به رفتن ندارد؛ و اگر می‌رود، بنابراین مادرش است. و وقتی باشو برای سلامت نایی جان تشت می‌زند برای کسی جز مادر بیمارش نمی‌زند.

زاون: مایلیم درباره‌ی به هم ریختن زمان و مکان که گفتید صحبت کنیم. آیا این کار برای عینی کردن ذهنیت است؟
بیضائی: حتماً نقاشی‌های لای کتابی ایرانی را دیده‌اید که فرنگیان مینیاتور می‌گویند و معاصران هموطن ما هم همین را می‌گویند و تنها کسانی که این طور نمی‌گفتند خود نقاشان اصلی بوده‌اند، و به هر حال من به دلیل پیشینه‌ی این نقاشی تا قرن‌ها پیش از آنچه مایلند مبداء آن قرار دهند، ترجیح می‌دهم آنرا نقاشیِ ارتنگی بخوانم و ارتنگ نام کتاب پرنگار مانی بود. خب، در این نقاشیِ ارتنگی شما پنهان و پیدای يك موضوع را کنار هم می‌بینید، ابعاد و خطوط ساده می‌شود و دیوارها از میان برداشته می‌شود، و شما هم درون يك جا را می‌بینید و هم بیرون آن، یعنی مثلاً درون خانه یا خانگاه و بیرون آن یعنی کوچه و گذر و مردمش، و پشت آن یعنی کوه و سبزه و رود و حیوانات اهلی و وحشی را؛ همه با يك وضوح و يك فاصله با نگرنده. خیال می‌کنم تعزیه در

نهایت همین‌گونه است که فاصله‌های زمان و مکان را از میان برمی‌دارد. و خیال می‌کنم من این‌گونه ساده‌سازی را در صحنه‌ی نمایش مثلاً در میراث کرده‌ام و مهم‌تر و گسترده‌تر از آن در سلطان مار. در باشو - دست‌کم دو صحنه هست که مکان و زمان درهم می‌ریزد. صحنه‌ای که نایی جان بر کف سبز حیاط خانه‌اش نردبانی را می‌کشد، و باشو آن سوتر مادر و پدر و خواهرش را در ریگزار جنوب می‌بیند و خودش را میان آنها زمانی که خانواده‌ای بودند و از کنار نایی جان می‌گذرند که نردبانی را در ریگزار می‌کشد. این صحنه یکی از نمونه‌های جدل ذهنی باشو با خودش در تطبیق دادن دو مادر هم هست. و صحنه‌ی دیگری که در آن نایی جان در خانه‌اش نامه را می‌گوید و باشو می‌نویسد، و در زمینه‌ی آنها فضای سبز و برنجزار زرد اندك اندك جا می‌دهد به خاطره‌ی دوری از جنگ جنوب؛ در اینجا دو واقعیت جدا، در دو مکان و زمان جدا، با هم و یکجا در يك قاب نشان داده می‌شود. درعین حال هم نامه نوشتن را می‌بینیم هم راهی را که آن نامه باید برود. همه‌ی مضامین این صحنه‌ها واقعی هستند و پیهوده کسانی زحمت می‌کشند این سادگی چکیده را نفهمند و برای آن معنی تراشی کنند یا آنرا غیرملموس و غیره و غیره بخوانند.

زاون: می‌شود گفت این جزئی از سبك شماست؟
بیضائی: این ضرورت است وقتی می‌خواهید دو چیز همزمان نشان بدهید؛ موقعیتی را و پشت آن موقعیت را، یا می‌خواهید حس و عاطفه و ذهن درهم شده‌ی بچه را نشان بدهید. اگر نخواهید البته لازم هم نیست راهی برایش پیدا کنید. می‌شود گفت این بخشی از چیز است که من با آن بهتر می‌توانم بیان کنم وقتی جای چنین بیانی باشد. اما حتی اگر شیوه‌ی من است من برده‌ی آن نیستم و خودم را در

آن زندانی نمی‌کنم. کسانی که زندانی سبک خود شده‌اند هم خود و هم سبک را کشته‌اند. سبک تا وقتی قابل احترام است که با تکامل مضمون توانائی آن را داشته باشد که به خلق جدید برسد.

زاون: نایی جان تکامل یافته تاراست؛ از جنبه‌های ارتباط با طبیعت و باروری و حتی همزبانی با پرندگان و چرندگان. او گاهی بکلی با طبیعت یکی می‌شود.

بیضائی: اگر تارا در عشق تا پایان می‌رود نایی جان در مادری تا پایان می‌رود. این دو مفهوم هر کدام بر قلمروئی از طبیعت منطبق است که اما بسیاری از آن مشترك است و در گوهر یکی است. به‌هر حال در هر دو مفهوم باروری هست، و هر دو نگرهبان و نماینده‌ی کشش‌ها و سخاوت طبیعت‌اند. تارا هم با دریا و جنگل مرتبط است و چون نایی جان زمین را می‌پروراند تا بار دهد. تارا در نیازها و کشش‌های خود دچار سردرگمی و گیجی است و می‌کوشد به آن سامان دهد و این منطبق است بر زمان که هنگام تغییرهای فصل باشد. زندگی نایی جان دارای سازمان هست، آنچه متلاطمش می‌کند پیدا شدن پسرکی سیاه‌چرده در مزرعه است. داستان نایی جان در خود فصل می‌گذرد و اولین نشانه‌های تغییر فصل در اواخر فیلم آغاز می‌شود. اگر نایی جان با پرنده به زبان پرنده و با سگ به زبان سگ و با اسب به زبان اسب سخن می‌گوید، در تارا هم اسب سرکش تنها به او رکاب می‌دهد و خون درخت را اوست که می‌بیند و دریا تا او را از خطر پرهیز دهد دامن از زیر پایش می‌کشد. نایی جان در باشو- دنباله‌ی طبیعی رعناى غریبه و مه و تارای چریکه‌ی تاراست.

زاون: در این فیلم کلمات انگار اصلاً نقشی ندارند. فقط

صداهاست که مکمل تصویر است.

بیضائی: صحنه‌ای که باشو قطار را تقلید می‌کند، عنصری از جنوب را، درواقع شکل ارتباط‌های او را نشان می‌دهد، در برابر شکل ارتباط نایی جان که با طبیعت است. و وقتی از دکل‌ها، نخل‌ها، کشتی‌ها، شرکتی‌ها حرف می‌زند محلی‌ها تصویری از آنها ندارند و بنابراین چیزی بیش از يك آوا برایشان نیست. در برابر وقتی باشو با پاره‌سنگی خانه‌ی چوبی بازیچه را نشانه می‌گیرد تا ویران شود همه می‌فهمند بر سر مدرسه‌ی او چه آمده. در مورد کلمات باید گفت که نایی و باشو باید از نوزبان ارتباطی خود را کشف کنند؛ از تفاهم بر سر يك اشياء، همچنان که در صحنه‌ای می‌بینیم. این تفاهمی ناچار است؛ اما می‌دانیم که کندتر از زبان تصویر و زبان عاطفه است.

زاون: آقای بیضائی آیا کلمات این صحنه را در متن اصلی هم

نوشته بودید؟ به چه نحوی آنها را یافتید و به کار بردید؟

بیضائی: من به فارسی خودم پیش چشم‌ترین وسایل روزمره را نوشته بودم. وقت برگردان هر دو بازیگر آزاد بودند اما درواقع خانم تسلیمی [نایی جان] صحنه را اداره می‌کرد، درست مثل طبیعت خود صحنه؛ او می‌دانست و باشو نمی‌دانست، هر چه را که او می‌نامید عدنان [باشو] ناچار در ذهن خود می‌گشت و معادلی می‌گفت و طبعاً گیلکی را هم نمی‌فهمید. در اولین برداشت بود که متوجه آن واژه‌های غریب شدم؛ پامادور و بانکا که روسی است به جای گوجه‌فرنگی و دلو که نایی جان می‌گوید و توماتا و ادرام به همان دو معنا که انگلیسی است و باشو می‌گوید، و آن واژه‌ی جادوئی گی‌شه به جای عروسك، که مرا یاد واژه‌ی ژاپنی گی‌شه می‌اندازد که روزگاری به معنی هنرمند بود و دست‌کم سه قرن است که منحصرأ به معنای زنان صاحب هنر است.

زاون: آقای بیضائی من فکر می‌کنم ساخته شدن این فیلم بدون وجود خانم تسلیمی به این صورت امکان نداشت.

بیضائی: شما با این حرف دیگ خشم خیلی‌ها را جوشان می‌کنید، بیشتر از آن‌رو که حرفتان درست است. در هر فیلم معمولاً فکر می‌کنیم اگر این بازیگر در این نقش نبود فلان دیگری می‌توانست باشد. من برای نابی جان بازیگر دیگری در جهان نمی‌شناسم. خانم تسلیمی بازیگر فوق‌العاده و مشاور و پیشنهاددهنده‌ی بسیار باهوشی بود، و برخلاف خیلی‌ها نظرهایش روشن و عملی بود. او بسیار بد دید و جواب هر بازی درخشانش را با دشمنی تازه‌تر و تحمل مشکلات بیشتری دریافت کرد تا سرانجام زندگی روزمره هم برایش ناممکن شد و رفت. چه پیروزی بزرگی برای گردانندگان نمایش و سینمای فقیر ما. من بعضی کارهایم را اصلاً به پیشنهاد یا تشویق او نوشته‌ام که بیش از همه‌ی ما عاشق حرفه‌اش بود؛ برای نمونه *عیارنامه* یا *پرده‌خانه [حرم]*، و آن نوشته‌ها همه ناگفته تقدیم به خود اوست. موضوع مرکزی *باشو* پیشنهاد او بود، که در جلسه‌ی گفتگوی دوستان گسترش پیدا کرد و برای من از وقتی جدی شد که خودش را منطبق بر زن روستایی شمال دیدم. او گرچه در رشت به دنیا آمده ولی از خردسالی در تهران بزرگ شده و کم و بیش گیلکی را فراموش کرده بود؛ اما وقتی من گفتگوها را نوشتم به‌عهده گرفت که آنها را به گیلکی برگرداند و درواقع از این راه گیلکی را به‌خاطر بیاورد. او طی مدت کوتاهی با مراجعه به حافظه و نگاه کردن به یکی دو کتاب کم‌کم همه چیز یادش آمد، و سر صحنه در شمال عملاً با محلی‌ها گیلکی حرف می‌زد و با کنجکاوی و کمک گرفتن برگردان خود را اصلاح می‌کرد. چیزی که در بازی‌اش فوق‌العاده درآورد حالت زنهای شمال بود که حتی مهم‌تر بود از کلمات. لحن و آهنگ صدا و نوع حرکت؛ دویدن مثلاً یا راه رفتن. اما ظرافت کارش در

تعادلی است که آورد. زیاده‌روی نکرد؛ بدنه‌ی نقش را چنان ساخت که محلّیت مانع بازی صحنه‌های پنهان‌تر و عمیق‌تر یا حساس‌تر نشود. خیلی‌ها نمی‌دانند که مبالغه همه‌ی ارزش‌ها و ابعاد نقش را می‌بلعد. نوعی بازی دیگر هم داریم که يك روستائی خودش جای خودش هست اما عین خودش نیست. دوربین دیده و جماعت فیلمبردار را. خاموش و ساکت و مرده فقط شباهتی ظاهری به خودش دارد؛ همه‌ی حس‌های معمولی‌اش از او گرفته شده، حرفهای روزمره‌اش را چنان می‌زند انگار مال خودش نیست و دارد درس پس می‌دهد. و ما می‌دانیم که مردم واقعی اینطور نیستند. خانم تسلیمی از آن بازیگران کمیابی بود که می‌توانست حرفها، حرکات، روحیات و خلق‌وخوی فضائی دیگر را از آن خود کند، برای همین در صحنه‌ی بازار هیچ محلی متوجه نشد او بازیگر است و حتی پس از آن که گروه فیلمبرداری را می‌دید تازه هاج‌وواج از این و آن می‌پرسید و خیال می‌کرد از تلویزیون آمده‌اند فیلم مستندی از بازار بگیرند.

زاون: بله، بازی خانم تسلیمی در این فیلم فراموش‌نشدنی و بی‌مانند است. خصوصاً صحنه‌ی بازار در اوجی است که دسترسی به آن به سادگی ممکن نیست. درعین حال به نظرم همه‌ی عنصرهای قبلی فیلم‌های شما در این فیلم به ساده‌ترین شکلی درآمده. در اینجا استفاده‌ی بجائی از رسم‌های محلی شده؛ مثل صحنه‌های شب‌پائی، گلاب پاشیدن، تشت‌زدن، یا آئینه‌ای که جلوی دهن بیمار می‌گیرند. در غریبه و مه هم این‌گونه کارها بود، ولی در باشو- این رسوم جای اساسی‌تری دارد.

بیضائی: اول بگویم که من همینطوری علاقمند به بهره‌برداری از آداب و رسوم نیستم، هرچند مهم‌ترین کار است که این آئین‌ها پیش

از فراموش شدن به نحوی جائی ثبت شود، ولی من از پر کردن وقت فیلم با نمایش مجرد و بی ارتباط آئین‌ها بیزارم؛ اما اگر آنها را با دستکاری یا تعبیر خودم به کار می‌برم برای اینست که خیال می‌کنم در ساختمان فیلم من آئین‌ها تا حدود زیادی به جای زبان گفتاری کار می‌کند. آئین‌ها - اگر آنها را درست بشناسیم - فشرده‌ی سهم بزرگی از فلسفه و جهان بینی و فرهنگ محلی است. در باشو - که زبان گفتگو کاربرد و نتیجه‌ی چندانی ندارد، زبان آئینی به جای هر دو طرف حرف می‌زند. و در صحنه‌هایی آئین در برابر آئین محتوای فکری هر طرف را بیان می‌کند. گلاب پاشیدن مثلاً رسم جای خاصی نیست؛ به خاطر خواصش شاید حالا رسم تمام ایران باشد در مجالس ختم. من سعی کردم صحنه‌ی جمع شدن همسایه‌ها پس از گم شدن یا رفتن باشو را چیزی شبیه مجلس ختم دریابورم؛ یعنی عده‌ای افسوس‌خوار که جمع شده‌اند و از کسی حرف می‌زنند که دیگر نیست. برعکس جمع شدن اول، که همسایه‌ها برای خوشامدگوئی مهمان آمده‌اند و درواقع دارند او را می‌کشند، در دوومی برای ختمش آمده‌اند و در وسط مجلس او زنده بازمی‌گردد. من گلاب پاشیدن را در تکمیل این فکر آوردم نه آن‌که خواسته باشم مراسمی را ثبت کنم.

زاون: آقای بیضائی چرا وقتی صحبت از فرهنگ عامه می‌شود جبهه می‌گیرید؟ در صورتی که این خوبی کار شماست. این نشانه‌ی هشیاری شماست که به ضرورتی پی برده‌اید.

بیضائی: من جبهه نگرفته‌ام؛ داشتم توضیح می‌دادم نحوه‌ی کار با آئین را. می‌گفتم در باشو - یا هر جای دیگر، وقتی زبان گفتگو بسته است، شکل آئینی بیان جایگزین شکل گفتاری بیان اندیشه و حس‌های درونی می‌شود. و داشتم می‌گفتم چگونه جزء بافت پی و

ساختمان است نه چیزی مجرد برای خودش.

زاون: مثلاً بازی‌های بچه‌ها یعنی درو کردن و بعدش.
بیضائی: بله، همین صحنه که گفتید پایکوبی در برابر پایکوبی که بچه‌ها به هم چشمی درمی‌آورند، خُب، این از يك نظر معرف رودروئی دو فرهنگ است. اما فقط همین نیست، در اوایل فیلم نایی جان و بچه‌هایش روی مرز برنجزار می‌روند؛ نایی جان زنگوله‌ای را تکان می‌دهد و بچه‌ها کاسه و قاشق به هم می‌زنند و می‌گویند زمین بجنب ما گرسنه‌ایم. این آئینی است برای تحريك زمین به بار دادن؛ صدای کاسه و قاشق به زمین می‌رساند که بچه‌ها گرسنه‌اند، و زنگوله می‌رساند که چهارپای گرسنه منتظر است پس از بچه‌های برنج خوار ته ساقه‌ی چیده شده را بخورد. در همین صحنه نایی جان به زبانی که نه باشو می‌فهمد و نه ما می‌گوییم به این صداها ساقه‌ها زودتر رشد می‌کنند. باشو نمی‌فهمد، و اگر چیزی بفهمد از آن‌روست که در منطقه‌ی خودش به همین منظور مراسمی دارند. بعدها باشو روزی طبل‌زنان به زبانی که ما نمی‌فهمیم می‌خواند مبارك باد این برنج نورسته. و وقتی بچه‌های محلی را می‌بیند می‌گوید به این صداها ساقه‌ها بهتر رشد می‌کنند. بچه‌های محل به طعنه در برابر حرکات او پایکوبی رسم خودشان را درمی‌آورند که معنای چیدن محصول دارد. باشو یزله می‌رود که ضمناً نوعی آماده‌سازی جنگی در آنست. بچه‌ها شکل حیوان درمی‌آورند که ضمناً اشاره به قربانی برای زمینش است. دعوا بالا می‌گیرد. و درحالی که به جان هم افتاده‌اند نمی‌دانند که همه دارند يك کار می‌کنند و آن کوشش برای باروری زمین است. اما نکته‌ی دیگر این که همه با زمین و طبیعت جورِ رفتار می‌کنند انگار جان دارد. برای همین است که گفتم گرچه فرهنگ‌ها متفاوت به نظر می‌رسد

ولی درواقع یکی است. برگردیم به سطح داستانی فیلم؛ همه‌ی این صحنه بخشی از کنش و واکنشی است میان پسرک بیگانه و جایگاه نو، که سرانجام باید به آشتی نهایی و پذیرش یکدیگر بینجامد. همان‌طور که صحنه‌ی حرکت نایی جان و بچه‌ها بر مرز برنجزار و تکان دادن زنگوله هم به فقط آئین تمام نمی‌شود؛ و معنایش آنست که باشو میان جهان غیرقابل فهم این زن و دو بچه دمی مادر خودش را - به‌عنوان تمثیل جهان آشنای از دست‌رفته‌ی خودش - می‌بیند. در همه‌ی اینها آئین نوعی زبان فرهنگی و زبان تصویری است که جانشین زبان گفتاری شده.

زاون: یعنی کاربردی کاملاً سینمایی.

بیضائی: این در صحنه‌های غیرآئینی هم اتفاق می‌افتد؛ چون می‌دانیم که زبان گفتگو بسته است. وقتی باشو کلمه‌ای پیدا نمی‌کند که حس واقعی‌اش را بیان کند دست‌به‌کاری می‌زند که جانشین تصویری زبان باشد. يك جا وقتی از نایی جان كتك می‌خورد، چوب را به‌عنوان سپاس می‌بوسد؛ زیر چوب، او محبت مادری را حس کرده است. و وقتی می‌پرسند «مدرسه‌ات چه شد» به‌جای کلمات نا در دسترس، سنگی را که در دسترس است می‌اندازد و چهار دیواری چوبی بازیچه را فرومی‌ریزد؛ جواب داده شده.

زاون: آقای بیضائی صحنه‌ای هست که کتاب درسی که به زمین افتاده را باشو بر می‌دارد و برای اولین بار از روی آن فارسی می‌خواند. این صحنه را در فیلمنامه نوشته بودید یا ضمن کار پیدا کردید؟
بیضائی: قبلاً نوشته شده بود.

زاون: دقیقاً به همین شکل؟

بیضائی : عیناً. باشو باید لحظه‌ای بالاخره حرف می زد. به نظر کتاب بهترین راه بود؛ مثل خود ما که در مدرسه زبان خارجی را از روی کتاب به هر بدبختی می خواندیم ولی نمی توانستیم حرف بزنیم؛ یعنی برای حرف زدن یادمان نداده بودند و نیازش هم نبود. درواقع می خواندیم از سر اجبار و فقط برای قبولی-منظورم کسانی است که واقعاً قبول می شدند. همه می دانیم که میان زبان گفتاری و نوشتاری از سوئی، و میان درس های مجرد کتابها و نیازهای زندگی روزمره از سوی دیگر فرق هست. در این لحظه از فیلم، زبان مجرد کتاب، با نیاز باشو منطبق می شود، باشو حرفش را از راه کتاب می زند و این آغاز آنست که اصلاً پس از آن جرئت کند حرف بزند. بعدها هم که در صحنه ای نامه ای را دزدانه می خواند می بینید که چقدر به اشکال می تواند. فارسی برای او زبان خارجی یا بیگانه نیست؛ زبانی است که از آن غفلت شده. خانهای او در مرز است، و همه جای دنیا منطقه های مرزی دوزبانه اند؛ خصوصاً که تبعیضات طولانی حکومتی هم علایق محلی به آب و خاک و فرهنگ و زبان را در عمل کشته باشد، و شیوهی آموزشی عقب مانده هم همه را بیزار کرده باشد. در محله، خانه، خویشان و همبازی ها همه جا عربی خوزی حرف می زنند؛ حتی رادیو و تلویزیون آن سوی مرزها را می شنوند و می بینند، چون مفرح تر است و کمتر پند می دهد. باشو در یکی از اولین جمله هایش به عربی خوزی که لازم نیست ما بفهمیم می پرسد «زبانتان را نمی فهمم؛ اینجا ایران است یا جای دیگر؟». او در جای تازه فارسی آشنا به گوش خود را نمی شنود، گیلکی می شنود. هر چند فارسی و گیلکی دو چهره از چهره های بسیار یک زبان باستانی ترند، ولی باشو به فارسی مدرسه ای آشناست و نه گیلکی روستائی در شمال. با اینهمه، خب بله، او باید سرانجام لحظه ای به حرف بیاید و می آید؛ او میان دعوایی از سر عدم تفاهم، وسیله ی تفاهم

را می‌یابد؛ کتاب را.

زاون: در این فیلم شما بیشتر از چهار پنج بازیگر حرفه‌ای ندارید؛ بقیه مردم محلی هستند. شما در فیلم‌های پیش با بچه‌ها و مردم شهری و مردم محلی کار کرده بودید، در این فیلم شاید در سطح گسترده‌تری با افراد غیرحرفه‌ای کار می‌کنید و فوق‌العاده است؛ خصوصاً بچه‌ای که نقش باشورا بازی می‌کند. از شیوه کارتان با افراد غیرحرفه‌ای صحبت کنید. چطور به این نتیجه رسیدید و چطور پیدایشان کردید؟

بیضائی: از همان آغاز می‌خواستم همه‌ی بازیگران واقعاً شمالی باشند. اما متوجه شدم که بازیگران شمالی تهران بکلی عوض شده‌اند و تهرانی شده‌اند و وقتی می‌خواهند خود شمالی‌شان را بازی کنند ادای آن را درمی‌آورند. بعد رفتم از آنها که دست نخورده‌ترند یعنی بازیگران رشت و انزلی کمک بگیرم. چند تا از بازیگران رشت را دیدم؛ همه خیلی افراد محترمی بودند؛ خوش‌پوش و متشخص و شهری و اداری؛ چنان‌که در برابرشان من دهاتی به نظر می‌رسیدم. در گیلکی ای که ازشان ضبط کردم تقریباً يك کلمه گیلکی هم نبود. همه تهرانی حرف می‌زدند؛ در انزلی هم به هم‌چنین. و وقتی به اصرار من گیلکی را با شرمندگی بر زبان می‌آوردند دیگر با ظاهرشان جور نمی‌شد. این وسط نکته‌ی دردناک انتظاراتی بود که ناگهان پیدا شد؛ پس از سالها دوری از کار مورد علاقه‌شان، با این فرصت، ناگهان همه در خیال جبران زمان و فرصت‌های ازدست‌رفته بودند؛ بی آن‌که دیگر امکانش را داشته باشند، و بی آن‌که متوجه باشند فیلم چه نیازی دارد. من دیدم واقعاً نمی‌توانم اینهمه انتظار را بار فیلم کنم. دیدم نقش‌های فیلم برای نبوغی که آنها خیال می‌کنند دارند، و بعضی‌شان شاید واقعاً دارند،

خیلی کوچک است. ضمناً اصلاً بهشان نمی آید ولایتی گیلانند، و حتی برای مو کوتاه کردنشان و بهم زدن ترتیب سروصورتشان هم دچار مشکلند؛ و نمی خواهند بعداً موضوع خنده و سرزنش خویشان یا همکاران اداری بشوند. طبیعی است؛ این فیلم يك بار بود و فرع، و کار اداری اصل بود و بعد آن مشکل ابدی اختلافات گروهی و مثلاً هنری که در انزلی دیدم؛ نتایج محیط بسته‌ی کار- یعنی بیکاری. این آخری همه‌ی خاطرات سالهای نمایش مرا زنده کرد، و دیدم نه، دارم وارد يك موضوع قدیمی می شوم که سالهاست از آن می گریزم. وضع بسیار ناگواری است و محصول تنگی فضا و ناامنی شغلی و سرپرستان ناکاردان؛ که با همه‌ی وجود از آن متأسفم، و با این استعدادهای تلف شده همدردم. همه‌ی این گلایه‌ها را حق دارند بکنند ولی نه از من که بدون هیچ تعهدی، در اولین فرصت برایشان کار برده‌ام. بعد هم دیدم که آن وسط برخی شروع کردند به جرگه‌ای بازی در آوردن و بازجوئی که پیام فیلم چیست و جهت و خط و این حرفها- دیدم نه، واقعاً همین را کم داشتم. به خودم گفتم بس است. گفتم بسم است. بس است از بس محاکمه شدم در زندگی. چیزی که کم ندارم نظارت و تفتیش و بررسی. به چند هزار نفر باید جواب پس بدهم؟ این ملت کار دیگری بلد نیست؟ گفتم آقا معذرت می خواهم، غلط کردم، به حماقت خودم می خندم، عوضی آمدم، ببخشید، اصلاً بازیگر نمی خواهم. آمدم بیرون. برگشتم به فکر چریکه‌ی تارا. آن فیلم بالاخره کسانی را داشت که مال محل بودند؛ کار کمتری داشتند ولی به هر حال افراد محلی بودند. رفتیم دوروبر محل کارمان دنبال غیر روشنفکر بگردیم. به کمک این و آن کسانی را پیدا کردیم که لازم نبود برای پرده تغییرشان بدهیم. مهربان بودند و آمدند پایه پای ما کار کردند. کمی البته سخت است، کمی تحمل می خواهد، و راهیابی و چاره‌جوئی و پشتکار مثلاً. این

حرفه برای آنها شناخته نیست. این امتیازاتی دارد و عیب‌هایی؛ می‌توانیم عیب‌هایش را به امتیازاتش ببخشیم. برخی شان لُکه می‌روند و برخی زمین می‌خورند ولی به هرحال من ترجیح می‌دهم بر کسانی که ادای دویدن را درمی‌آورند. به نظر من کسی جای آنها را نمی‌توانست بگیرد.

زاون: هنریشه باشو را چطور پیدا کردید؟

بیضائی: هیچ آسان نبود. خیلی گشتیم و تقریباً نومید شده بودیم. همه‌ی قرارگاه‌های پناهندگان جنوبی در شمال را گشته بودیم و دیده بودیم که همه رنگهایشان تغییر کرده، خیلی شان سفیدتر شده‌اند، و شاید بر اثر بیکاری یا خوردن برنج و کته فربه‌ی کاذبی پیدا کرده‌اند. پس‌رکی لاغر و سیاه چرده و شاید با جعد مو که من می‌خواستم را دیگر نمی‌شد میانشان یافت. بعد چندی در قرارگاه‌های پناهندگان اطراف اهواز و آبادان و سوسنگرد و غیره گشتیم. عجیب بود که این چهره‌ی بسیار آشنای ذهن من از جنوب ناگهان گم شده بود. بچه‌ای می‌خواستم دوست داشتمی که تماشاگر به او محبت حس کند و نگران و کنج‌کاو گذشته و آینده‌اش باشد. قبلاً در جستجوی جایگاه فیلمبرداری شمال يك بار چیزی شبیه الهام مشترکی گروه ما را به طرف جاده‌ای رانده بود که در ته آن روستائی را که بر پرده می‌بینید یافتیم. این بار هم در اوج نومیدی ناگهان الهام مشترکی باعث شد در وسط محله‌ی شلوغ لشکرآباد اهواز ترمز کنیم و بیائیم پائین. نور کم پیش از غروب بود و محله پر از پسر بچه‌هایی که از نبود زمین بازی کوچه را روی سر گذاشته بودند. در يك لحظه شاید چشم این پسر به گروه غریبه‌ی ما افتاد و خندید و در رفت. حتی درست ندیده بودیمش، ولی ظاهراً همه يك چیز دیده بودیم؛ او خیلی شبیه باشو بود. ما پرسان پرسان رفتیم و رسیدیم

خانه‌اش و مادر و پدرش را دیدیم و خواستیم خودش را ببینیم و پیرسیم دوست دارد فیلم بازی کند؟ آمد، خیلی خجالتی و با حرکت سر جواب آری داد، و وقتی پدر و مادر از نگرانی دو ماه دوری او نزدیک بود نه بیاورند حسابی مضطرب شد؛ و همان وقت در چند جمله بحث جدل با پدرش به عربی خوزی فهمیدیم به وقتش چندان هم خجالتی نیست. و این بچه که در کوچه‌ی کثیف غروبی بی صاحب به نظر می‌رسید ناگهان عزیز شد و قیمت پیدا کرد؛ عمویش آمد و بقیه‌ی عموهایش و دائی و خالو و دیگر خویشان و کم‌کم مسئله نزدیک بود قبیله‌ای بشود؛ اما سرانجام همه موافقت کردند دوری او را طاقت بیاورند. صدایش را ضبط کردیم و خواستیم طبل و نی تمرین کند و فردا چند تائی عکس ازش گرفتیم. اما به نظرمان رسید هیچ چیز راجع به هیچ چیز نمی‌داند، و از جوابهایش معلوم بود فارسی مرا نمی‌فهمد. از هیچ مثالی تصویری نداشت، فیلم ندیده بود، یا دست کم نه فیلم‌هایی که من بتوانم برایش مثل بزنم. و زمانی به نظرمان رسید اصلاً يك مترجم می‌خواهیم. بعدها سر صحنه، در عمل و پس از اولین روزها او تصویری از کار پیدا کرد، و بزودی مشکل واسطه از میان رفت. با کنار رفتن واسطه‌ها طبعاً سوء تفاهم‌ها هم از میان رفت و چند روز بعد او حسابی بازیگر بود. لحظه‌ی دردناک پس از پایان کار و وقت خداحافظی خودش را نشان داد. او که چشم و چراغ خانواده و محله و قبیله شده بود و برای دو ماهی مرکز توجه همه‌ی گروه فیلمبرداری بود ناگهان تبدیل می‌شد به بچه‌ی بی‌اهمیتی که باید به بازی در کوچه‌های کثیف لشکرآباد اهواز برگردد. حسابی گریه کرد. نه؛ این موضوع برای ساخت تصویب نمی‌شود. خیالتان را راحت کنم. کوچه‌های کثیف لشکرآباد و بچه‌های بی‌بهداشت و بی‌آینده‌ی آن نمی‌توانند بر پرده بیایند. به شما خواهند گفت تلخ اندیشید، و به خاطرنگاه بدبینانه به زندگی مردم شرافتمند

جنوب و جهت تحريك آميز خط فکريتان مردوديد. روشن است؟

زاون: نحوه کارتان با او چگونه بود؟

بيضائی: همان طور که با ديگران. من به همه‌ی شيوه‌های ممکن کوشيدم خواستم را به او بفهمانم. فقط يکی دو بار مجبور شدم خشونت کنم و آن وقتی بود که سر وعده‌ای با تدارکی ها قهر بود و نتيجه اش اين بود که حرف مرا نشنود و من مجبور به خشونت با هر دو طرف شدم. مردم ما بسيار باهوشند، فقط کافی است هوشی را که در آشفته‌گی و ابهام تلف می شود و به سوی تخریب می رود، در جهت ساختن به کار بيندازيد. من از بازیگران فهمشان را می خواهم، و وقتی صحنه‌ای را درست فهميده باشند من ديگر کار زيادی ندارم. اما هوشی که در راه تخریب است را هيچ کاری نمی شود کرد و آن بازی هرگز بازی نمی شود. مثال اين دو می همه‌ی کسانی هستند که به هر بهانه‌ای از فهمیدن درست مفهوم صحنه يا نظر سازنده طفره می روند. در نيمه‌ی دوم کار باشو مرا بهتر از هر مترجمی می فهميد و بنابراين مشکلی با او نداشتم. نابغه‌ی کوچکی در هر بچه پنهان است که می تواند با او بزرگ شود. می توان اين نبوغ را کشت و می توان از پرده بيرون آورد. صحنه‌ای هست که گل به سر دختر كوچك نایی جان زمين می خورد. ما هيچ کار خاصی نکردیم؛ من برايش توضيح دادم و اندکی هم راجع به اين که چه کند که بهتر زمين بخورد، و او فهميد و در هر سه برداشت سر جای معين به همين خوبی زمين خورد و گريه کرد.

زاون: بازی بچه‌های نایی جان هم فوق العاده است.

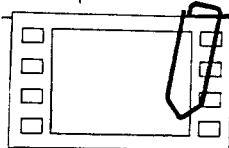
بيضائی: دختر کوچکترين گرفتاری نداشت، اما پسرک آيتی بود در بهانه‌جویی و پرخاش و آزار؛ يکپارچه هوش بود، و يك تنه همه‌ی گروه

را آچمز کرده بود. نه می شد بیرونش کرد و نه به آسانی جلوی دوربین می آمد. با پایان فیلمبرداری او هم ناگهان خاموش و سربه زیر و عاقل شد. خیلی زود فهمید که بازی تمام است و تازه به خود آمد. لحظه ی بدی است.

زاون: قبل از باشو گمانم پنج فیلم پشت هم با مهرداد فخمی کار کردید؛ چه شد که در باشو - دیگر فخمی در کنارتان نیست.

بیضائی: دلیل خاصی ندارد. فیروز ملک زاده در کانون کار می کرد و کانون تهیه ی فیلم را یکجا به او قرارداد کرد و او هم البته پیش تر با فخمی و با من کار کرده بود. خیال می کنم اولین کارش فیلمبرداری ده دوازده دقیقه ای از غریبه و مه بود. بعداً هم در چریکه ی تارا، در صحنه ی جنگ با خیزابها، با دوربین و همکارانش به کمک آمد و دوربین دوم آن صحنه بود. همچنین قبل از آن که فیلمبردار مهمی بشود دوبار قرار بود با هم کار کنیم و به دلایلی نشد، متأسفم که پیش از باشو - فیلمبردار مهمی شده بود و گاهی مشکلات فیلمبردار مهم بودن را پیدا می کرد که کمتر از مشکلات هر نوع تهیه کننده ای بودن نیست.

به هر حال یادم است که فخمی آن وقت با هزاردستان کار می کرد. و خیال می کنم هر دوی ما از این که میان قرار داد بلند دیگری بیاید و فیلم مرا بگیرد خاطره ی چندان خوشی نداریم. روزی که من شرایط مناسب کار داشته باشم و او آزاد باشد حتماً دوباره کار خواهیم کرد.



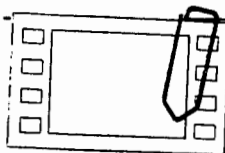
زاون: آقای بیضائی در فیلم باشو غریبه ی کوچک اثرات صوتی نسبت به فیلم های قبلی شما نقش موثرتری دارد. گرچه در فیلم های

قبلی هم به اثرات صوتی پرداخته‌اید، ولی در این فیلم نقش خاصی دارد چون با فضاهاى فیلم در ارتباط مستقیم است و چقدر خوب به جای موسیقی دارد کار می‌کند. در این فیلم يك جنبه دیگر به سینمای شما اضافه می‌شود که علاوه بر تجربیات پیشین شما در صداست، و آن استفاده از اثرات صوتی به عنوان يك عنصر اساسی است که برای خودش شخصیت یافته.

بیضائی: من خیال می‌کنم همیشه داشته‌ام چنین کوششی می‌کرده‌ام. راستش در فیلم‌های فرنگی آنچه واقعاً شگفتی و رشک مرا بر می‌انگیزد نوار صداست. اثرات صوتی و اثرات موسیقائی در بهترین نمونه‌هایش، با چنان بعدی کار می‌کند که به عنوان افزوده‌ای بر فیلم به نظر نمی‌رسند و جان تصویرند و بخش مهمی از فضای فیلم را می‌سازند. ما در ایران هرگز نتوانستیم نوار صدائی درجه‌ی اول بدهیم. گرچه گاهی خیلی نزدیک شده‌ایم و گرچه افراد فنی خیلی خوب در صدا داریم و وسایل هم کم و بیش، اما بضاعت روحی و مالی سینمای ما امکان و فرصت خلاقیت خاصی را نمی‌دهد و بزرگترین بهانه‌اش به جز بی‌توقعی تماشاگر و بی‌آینده بودن این حرفه، یکدست نبودن وسایل نمایش فیلم سینماهاست. بلندگوهای خراب یا ناتوان و لامپ‌های ضعیف یا ذغالهای از کار افتاده و دستگاههای نمایشی تعمیر نشده‌ی بی‌یدکی که حتی وضوح تصویر بر پرده را نمی‌تواند نگه دارد و گاهی راست و چپ و گاهی سر و ته و گاهی بالا و پائین فیلم را به ابتکار شخصی حذف می‌کند. معنی همه‌ی این حرفها اینست که سازنده هرگز نمی‌فهمد چه ساخته. در هر سینما صدا يك جور است؛ بم، زیر، خفه، بلند، گوشخراش، کوتاه، غیرقابل شنیدن، و درصد نور هم که ببخشید؛ تاریک، نیمه‌تاریک، شبح‌وار، نیمه‌روشن، روشن، پرنور و براساس میزان کهنه بودن عدسی زرد، آبی، بنفش، و همه‌ی اینها

غیر از شاهکارهای مؤسسات ظهور و چاپ فیلم و صداست که وسایل تنظیم نشده، تعمیر نشده، دواهای کهنه، و بی اعتنائی و بی حوصلگی مفرط کارکنان نویدش چیزی از فیلم باقی نمی گذارد جز ارقام وحشتناک صورتحساب. خُب، کی باید بفهمیم چه کرده ایم؟ من همیشه پی نوار صدائی که در آن اثرات صوتی بخشی از بیان فیلم باشد بوده ام. سفر نمونه ی خوبی است. اما مهم تر از آن غزیه و مه است که تمام اثرات صوتی آن واقعی بود. برای آن صدابردار بسیار خوب اما لجباز روییک دماوند آمد شمال و در دوروز همه ی صداها ی فیلم را با حضور سیاهی لشکر در فضای باز تکرار کردیم و گرفت، ولی این گرچه فوق العاده بود، اما به يك معنا باعث رسوائی ضبط اطاقی گفتگوها می شد. فاصله ای که میان صدای واقعی زمینه و ضبط غیر واقعی گفتگوهای اصلی است در غزیه و مه پرنشدنی ماند خصوصاً که روییک موفق شد موسیقی های منحصر به فرد جمع شده ی مراشتهاها از میان ببرد. با تجربه ی غزیه و مه هرگز فکر صدای سر صحنه ولم نکرد. چیزی که در بازار سینمای ایران حرفش را هم نمی شد زد، و امکاناتش تنها در انحصار بخش دولتی بود. در کلاغ حتی برای ضبط سر صحنه ی صدای بچه های کر و لال هم به ما وسایل و نفر ندادند. در چریکه ی تارا در برگردان گفتگو کوشیدم با بهره گرفتن از خود بازیگران در جای خودشان، تضاد میان صدای واقعی زمینه و ضبط اطاقی گفتگوها را به حداقل برسانم. اولین فرصت واقعی مرگ یزدگرد بود؛ در آن به یاری صدای سر صحنه دست کم تضاد میان صدای زمینه و گفتگوهای اصل نیست، که هر دو از يك فضا گرفته شده. اما باشو - که این تجربه را در فضای باز دارد، توفیق این تجربه را بیشتر نشان می دهد. کسانی هم که در صدابرداری و ظهور و چاپ آن کار کردند واقعاً کوشیدند کیفیت تبدیل صدای نهایی به حاشیه ی نوری را بالا ببرند؛ و حالا شما کم و بیش نوار صوتی

درستی می شنوید اگر وسایل پخش اجازه بدهد. موسیقی فضای فیلم زمان نوشتن فیلمنامه پیش پینی شده بود. بچه‌ها خود موسیقی پایکوبی خود را در می آورند، باشونی یا تشت یا طبل می زند، و به دستهای مترسک قطعات فلز سبک هست که باد از آن صدائی در می آورد. پیش‌تر در سفر، غریبه و مه، چریکه‌ی تارا هم من کوشیدم قطعات موسیقی را چنان بیاورم که بخشی از حرف فیلم باشد و در موارد بسیاری این قطعات موسیقی بیشتر به اثرات صوتی شبیه است تا موسیقی ترنمی. متأسفانه ما هیچ سازمانی برای یکدست کردن و تعالی دادن کیفیت فنی صداخانه‌ها و چاپخانه‌های فیلم و دستگاههای نمایش فیلم سینماها نداریم. و بدتر از آن هیچ بایگانی موسیقی سرزمین بزرگ و پر گوناگونی ایران را هم نداریم. گاهی موسیقی گوشه‌ای از ایران را بدون ذکر مآخذ در فیلم‌های فرنگی می شنویم؛ بایگانی آنها در مورد ما مرتب‌تر است. من در هر فیلم ناچار بخشی از موسیقی فیلم را به جمع سیاهی لشکر واگذار کردم. در غریبه و مه جمع ولوله می کند، زبان می گیرد، زنجیر یا چوب می زند و شادی و اندوه خود را با چنین صداهایی نشان می دهد؛ با ضرب نواختن به سینه یا سنگ به سنگ زدن. در چریکه‌ی تارا، با سنگریزه به سنگ گور زدن پی در پی مردگان را می رسانند که به یاد آنان هستند و نیز از آنها مدد می خواهند. موسیقی سنگها صدای آن صحنه است، مثل صدای چرخ گاری، و نوای مویه‌ی قوم گمشده.



زاون: قهرمانهای شما دائم ترسی را با خود دارند که گاهی دلایلش بر ما روشن نیست، و یا مفاهیم گوناگونی را با خود می آورد.

ولی در باشو- ترس شکلی معین دارد؛ ترس از جنگ و بمباران و نیستی است، چنان که باشو از پرواز پرنده هم به خیال هواپیما می ترسد.

بیضائی: مطمئن نیستم که سرچشمه‌ی ترس‌های مردم محوری فیلم‌های پیشین روشن نیست. همه مثل باشو بعضی ترس‌های کاملاً روشن مادی و فهمیدنی و نیز برخی ترس‌های پیچیده‌تر دارند. ترس‌های روشن آنها نیاز به شمردن ندارد، می ماند آنچه پیچیده‌تر است. ترس و تناقض عموسییلو در آنست که نیازمند آرامش و تنهایی است و هم از آن می ترسد. ریشه‌های اضطراب معلم رگبار در ترس از پذیرفته نشدن است که بعدتر به حس دائمی رفتن تحول می یابد. او دل بسته؛ و همزمان با آن که خیال می کند اینجا به دردی می خورد و دوست دارد بماند، این حس در او نیرو گرفته که دیر یا زود باید بارش را از اینجا ببرد.

ریشه‌ی ترس‌های بچه‌های سفر در عدم امنیت است و ترس از فردا. ترس‌های غریبه‌ی غریبه و مه از چیزهاییست که نمی داند ولی از آن جزئی نشانی دارد؛ زخم‌های تنش را. غریبه نمی داند که چگونه و چرا؟ کوشش او برای پذیرفته شدن هنوز به نتیجه نرسیده که حس می کند برای بردنش می آیند. ریشه‌ی ترس‌های مادر کلاغ در تنها و ناشناس مردن است؛ ریشه‌ی ترس‌های آسیه در آنست که نمی داند چرا با هیچ‌یک از دنیا‌های دوروبرش به تفاهم کامل نمی رسد. ریشه‌ی ترس‌های هر دو باختن به زمان است. در تارای چریکه‌ی تارا ترس نیست؛ اما ریشه‌ی ترس‌های مرد تاریخی در این شك است که همه‌ی نبردهایش بیهوده بر سر هیچ بوده و زندگی را به وهمی باخته. ریشه‌ی ترس‌های فعلی خانواده‌ی آسیابان در آنست که مرگ دراز پر رنجی که برایشان می سازند دادگری خوانده شود. ترس‌های باشو حالا قابل فهم است؛ او مثل معلم رگبار می ترسد از پذیرفته نشدن، مثل بچه‌های سفر می ترسد از عدم امنیت

نگرانی فردا، مثل غریبه‌ی غریبه و مه خاطره‌ای مرگ آور دارد که می‌ترسد دنبالش بیاید. اما علت اصلی فهم بیشتر ریشه‌ی ترس‌های باشو در شکل توضیح گذشته‌ی اوست. همه گذشته را با خود حمل می‌کنند ولی توضیح ما نسبت به موضوع و شخصیت فرق می‌کند آنها که برشان زمان بیشتری گذشته، گذشته‌شان را شکل وهم آلوده‌تری آمیخته به خیال‌پردازی گرفته است و بعضی‌شان هم چیز روشنی از گذشته به‌خاطر نمی‌آورند. باشو کودک است و گذشته‌ی او خیلی مختصر و دم دست. همه‌ی گذشته‌ی عموسیپیلو را در چند عکس سرطاقچه و چند کتاب قدیمی می‌بینیم. گذشته‌ی معلم رگبار خلاصه می‌شود در چند قاب عکس و یک جعبه کتاب و آینه‌ای و چراغی. از گذشته‌ی بچه‌های سفر چیزی نمی‌بینیم جز همین محله که درآند. همچنین گذشته‌ی غریبه‌ی غریبه و مه فقط قایقی است و زخمی و داسی. اما گذشته‌ی مادر کلاغ و مرد تاریخی‌ی چریکه‌ی تارا به‌خاطر دور بودن زمانی که بر آنها می‌گذرد، آمیخته به خیال، و در فیلم همین اندازه کافیت که چون جهان شخصی قهرمانان فیلم آنرا حس کنیم نه لزوماً بفهمیم. گذشته‌ی تارا، مثل رعنا‌ی غریبه و مه، درگور شوهر است و آنچه برایش بازمانده. درمرگ یزدگرد گذشته حاضر است. و در همه‌ی اینها جز در مورد مادر کلاغ و مرد تاریخی‌ی چریکه‌ی تارا گذشته به‌کلام در نمی‌آید. گذشته‌ی باشو چهار تصویر است؛ سه تا از خانواده‌ی از دست رفته‌اش و یکی از ویرانی مدرسه‌اش. او هنوز كوچك است؛ وقتی بزرگ شد زندگی او هم به وهم و خیال خواهد آمیخت.

زاون: آقای بیضائی در این فیلم راحت‌تر از همیشه توانسته‌اید با تماشاگر ارتباط برقرار کنید و پیچیدگی‌ها به حداقل رسیده.
بیضائی: من همیشه خیال می‌کردم دارم ساده‌ترین فیلم‌ها را

می‌سازم. چیزی در حد قصه‌های کودکی که می‌شنیدم؛ با همان پیچیدگی‌های ساده‌ی پرجاذبه، و مزه‌ی خوش و هم و تخیل و شعر و حقیقت. و نگرانی‌هایی که گاهی ریشه‌ی روشن مادی دارند و گاهی ریشه‌ی آنها در اضطراب ذاتی بشر است. اگر پیچیده به نظر آمده شاید علتش اینست که اصلاً زندگی پیچیده است.

زاون: اما فیلم‌های ساده هم هستند.
بیضائی: حتی کمتر از آن؛ فیلم‌هایی که بکلی خالی اند. اما وقتی گره‌های زندگی و شناخت بشر موضوع شما باشد، هرچند ساده بگوئید باز پیچیده به نظر می‌آید.

زاون: شاید این پیچیدگی در خودتان بوده که حالا خوشبختانه باز شده و یا شاید هم مربوط می‌شود به مخاطبین شما، که چیزی را که قبلاً نمی‌فهمیدند حالا می‌فهمند، یا آنچه را که قبلاً طور دیگر می‌دیدند حالا طور دیگر می‌بینند. شاید با گذشت زمان و بحث و جدل و مرور فیلم‌های شما دارد گره‌ها برای عده بیشتری باز می‌شود.

بیضائی: پس نتیجه می‌گیریم که یا من کار کرده‌تر شده‌ام یا تماشاگر پیش‌تر آمده. یا من از شیوه‌ام کوتاه آمده‌ام یا اصلاً زمانه اجازه نداده که راهم را بروم. نمی‌خواهم گیجتان کنم ولی شاید من ساده می‌گویم ولی اصل موضوع پیچیده است، یا برعکس موضوع ساده است و من گفتنش را بلد نیستم. یا چیزی را که امسال نمی‌فهمیم شاید سال بعد بفهمیم. یعنی شاید چیزی ساده هست ولی وقتی با حساسیت‌های خاص کنونی ما نخواند ازش سر در نمی‌آوریم، اما برعکس شاید روزی حساسیت‌های خاص کنونی ما تغییر کند و با آن بخواند. یا شاید گاهی ما اصلاً تصمیم می‌گیریم چیزی را نفهمیم

هرچند بسیار ساده باشد. می بینید که سادگی بسیار پیچیده است و پیچیدگی بسیار ساده. راستش من جوابهای ساده برای گره‌های بی شمار روح و وضع بشری ندارم؛ فقط می دانم که برداشتن قدم دوم بسیار ساده است اگر قدم اول را برداشته باشی، و اگر برنداشته باشی، خب البته محال.

زاون: آقای بیضائی، شما در این بحث چندبار راجع به مشکل پذیرفته شدن حرف زدید. گره این موضوع در چیست؟
بیضائی: این مهم ترین مشکل هر کسی است، و انتخاب های هر کسی در این راه توضیح دهنده ی شخصیت و منش اوست. فرد و جامعه هردو مایلند از طرف دیگری پذیرفته شوند. این به معنای آرزوی نوعی تطبیق است. فرد آرزو دارد جامعه برحسب نیازهای او تغییر کند، و جامعه حکم می کند که فرد با تغییر دادن خود، او را همان سان که هست رعایت کند. تا وقتی تعارضی با جامعه ندارید پذیرفته شده هستید؛ حرف جامعه را می زنید و اصلاً جزء بدنه ی فکری و عملی جامعه اید. اما وقتی تعارضی نباشد جامعه ایستاده است و فقط خودش را تکرار می کند و در جا می زند. فقط به قیمت این تعارض است که جامعه با این که طرف معارضه را نمی پذیرد، به حرکت در می آید و پیش می رود.

زاون: این کم و بیش محور تعدادی از کارهای شماست و از جمله همین باشو غریبه ی کوچک.

بیضائی: خب بله، آنچه گفتم در جوامع کوچک بیشتر به چشم می آید. جامعه همیشه نسبت به کسی که شبیه خودش نیست مشکوک است مگر که بلافاصله فروتنی خودش را نسبت به مقررات آن جامعه

آشکار کند. این درگیری مثل هر درگیری شکلی از دعوای قدرت است و بیهوده آنرا با لعاب‌های خیرخواهانه‌ی اجتماعی می‌پوشانند، و در آن فرد به دلیل تنهائی‌اش بسیار آسیب‌پذیر است، و همیشه نگران بیرون پرت شدن از دایره‌ی پذیرش جامعه. می‌دانید، جامعه با کسانی که شبیه خودش نیستند بیرحمانه رفتار می‌کند.

زاون: قبلاً در مورد غریبه و مه گفتم که چقدر به نقاشی شبیه است و به شعر نزدیک شده، حالا در باشو غریبه‌ی کوچک با شعر بیشتر و گسترده‌تری روبرویم. شعر در بافت این فیلم، و در همه عناصر سازنده‌ای آن تنیده است. در غریبه و مه این فضای نقاشی و شعری را تماماً خودتان ساخته‌اید ولی در باشو این شعر جاری در زندگی را خوب دیده و خوب برگزیده‌اید، و می‌دانیم که خوب دیدن و خوب برگزیدن کار اصلی در هنر است.

بیضائی: آن شکل از ساختن هم بی این دیدن و برگزیدن ممکن نیست.

زاون: آن جایی که خانم تسلیمی [نایی جان] برای نجات باشو تور را می‌اندازد - که چقدر زیبا و قوی بازی کرده است - حرکتی طبیعی و ضروری بود؛ آیا جز ضرورت لحظه‌ای، در پشت آن توجیه دیگری هم در ذهن شما بود؛ دلایل تمثیلی مثلاً؟

بیضائی: ببینید، در شخصیت نایی جان هست که یگراست خودش را بیندازد در رودخانه که باشو را از آب بگیرد. شاید این خیلی بهتر بود؛ بیش از همه در سنجش با مهمانانی که مایل نیستند رختهایشان خیس بشود. اما می‌دانید که به دلایل رسمی این کار شدنی نبود. ممکن بود نایی جان خودش را به آبی بیندازد که دیگر از آن بیرون

نیاید. پس چه باید می‌کردم؟ گفتم خب، در حیاط این خانه تور ماهیگیری هست، که ناچار ابزار کار مرد غایب خانه است. ما تسلط نایی جان بر همه‌ی اجزاء و ابزار دوربرش را نشان می‌دهیم، پس باید کار با این تور را هم به‌خوبی هر چیز دیگر بلد باشد. او که با پرنده و چرنده رابطه دارد بی‌گمان با شناوران آنها هم دارد. تنها صحنه‌ای که می‌توانست جای انداختن خود به رودخانه را بگیرد همین بود که الان هست؛ نکته‌ی تازه‌اش این که حالا دیگر نایی جان فقط عاطفه نیست، آمیزه‌ی عاطفه و خرد است. او در يك نگاه چاره را می‌یابد و بی‌آن که فلج تنگی فرصت بشود، به‌تیزی و درستی عمل می‌کند، آن‌هم در حالی که دیگران دارند بیهوده دلایلی می‌آورند که هیچ‌کاری نکنند. گفتید معنی تمثیلی؟ نه، واقعاً نمی‌فهمم. جداً. فقط می‌دانم نایی جان در این صحنه واقعاً باشو را به دنیا می‌آورد. اسمش تمثیل است؟ و از بازی خانم تسلیمی گفتید؛ نکته‌ی شگفت‌انگیزش اینست که انداختن تور حتی يك بار هم تمرین نشده بود. برایتان می‌گویم چطور: ماهیگیر کارکشته‌ای که قرار بود تمرین بدهد گفت این خانم قرار است بیندازد؟ بیخود معطلید. مردهاش ده سال باید تمرین کنند؛ این خانم چه جوری یاد می‌گیرد؟ خانم تسلیمی گفت حالا تو يك بار بگو چطور این کار را می‌کنی؟ و او شروع کرد به گفتن. خانم تسلیمی گفت خب حالا بده من. پس اول اینجا را بیندازم لای دندانها. خب، بعدش گفתי همه را اینجوری جمع می‌کنی توی چنگت، با این دست نگه می‌داری و با این یکی ول می‌کنی. درست؟ و آنوقت تور را انداخت. مثل این که سالهاست این کاره است. ماهیگیر و ما مبهوت ماندیم. ماهیگیر گفت اتفاقی است، اگر دفعه دیگر توانست! و تازه مشکل کار هم مانده؛ می‌خواهی بیندازیش روی سر بچه! این دورتادورش گلوله‌ی سرب دارد، یکیش بخورد توی سر

بچه تلف می شود و آن وقت خدا به دادت برسد. راست می گفت و خدا به داد همه‌ی ما رسیده بود که بچه فارسی را خیلی کم می فهمید و گیلکی را اصلاً، وگرنه صحنه را بازی نمی کرد. خانم تسلیمی تور را جمع کرد و جایی که بچه بود را نشان کرد و گفت خوب تا نفهمیده بگیریم. ما کلید زدیم و او تور را انداخت؛ همان طور که روی پرده می بینید بچه درست وسط دایره‌ی تور است که او را در بر می گیرد. بچه اصلاً نفهمید گلوله‌ی سربی هم هست. ماهیگیران شگفتی کردند. و بعضی شان گفتند ممکن نیست؛ این خانم چه ریختی این کار را می کند؟ ماهم رویمان را زیاد کردیم و به خانم تسلیمی گفتیم يك بار هم بیندازد روی سر دوربین. حالا وخیم تر شد؛ یکی از شصت هفتاد گلوله‌ی سرب گرداگرد اگر به عدسی یا فیلمبردار می خورد همه باطل بودیم. گفت هرچه از دستش برآید می کند. بار دیگر تور را به دندان گرفت، و جمع کرد و ما کلید زدیم و او با دستی نگه داشت و با دستی ول کرد؛ عکس پشت صحنه اش باید جایی باشد. درست وسط تور بر سر فیلمبردار و عدسی دوربین نشست. ماهیگیران این بار کف زدند. این فقط ویژگی آن زن است. در تارا هم هرگز سوار اسب نشده بود؛ در برابر حس او اسب صحنه را مویه مو چون فیلمنامه بازی کرد. این استعداد خاص او بود؛ اگر می توانستید به او خوب بفهمانید کار تمام بود، و اگر بد می فهمانید او کاری می کرد که بهش خوب فهمانده شود، و اگر در اجبار قرار می گرفت دیگر هیچ چیز نمی فهمید.

زاون: در فصل پایانی فیلم آیا باشو بان‌ی آهنگ تعزیه را می زند؟
 بیضائی: ما فقط خواستیم نوای جنوبی باشد. او چیزی را می زند که خودش بلد است و شاید به نظر شبیه نواهای تعزیه بیاید؛ و می دانیم دو سه تائی از نواهای تعزیه بفهمی

نفهمی در مایه‌ی عربی است. اما کسی نمی‌تواند قسم بخورد که همه‌ی آهنگهای با مایه‌ی عربی واقعاً عربی یا ایرانی یا کولی یا کجائی است و خویشاوندی برخی نواهای موسیقی ایرانی با موسیقی میاندورود [بین‌النهرین و از جمله عربهای آن] و حتی یونانی و اسپانیای جنوبی و آسیای کوچک و رومانی و بلغار و مجار و اسلاو یا سقلاو و نواحی غیرروسی شمال ایران واقع در شوروی فعلی چون ترکی و گرجی و ازبکی و خزری و ارمنی و غیره و نیز افغانستان و نواحی شرق ایران نتیجه‌ی يك فرهنگ پایه‌ای مشترك پیشین‌تر و گسترده‌تر است. فرهنگی که از دربار ساسانی به خلفای عباسی بغداد رسید یکی از پایه‌های مهمش موسیقی بود همچنانکه در تاریخ‌های عربی قرنهای اول تا ششم اسلامی گفته شده. ولی آنچه کولی‌ها با کوچ مدام خود در آسیا و اروپا یا از آسیا به اروپا گرداندند را کسی ارزیابی نکرده. آهنگهای خنیاگران سده‌های میانی اروپا بسیار نواهای گوسان‌ها و چرگرهای اشکانی و ساسانی را به یاد می‌آورد، و امروزه کمتر تردید هست که موسیقی اولیه‌ی کلیسا با موسیقی ارمنیان ایران و از آن راه با موسیقی اشکانی مربوط است. به جز همه‌ی سازهای پراکنده در جهان با پسوند تار، برای نمونه در چین سازی هست که هنوز بهش می‌گویند ساز ایرانی. با این پرگوئی امیدوارم اندکی روشن شده باشد که آهنگ دلتنگی که باشو می‌زند شاید بیش از هزار یا دوهزار سال دارد، اما تعزیه به معنای شبیه‌خوانی که ساختمان موسیقی‌اش براساس دستگاههاست، به عنوان يك مایه‌ی فرعی حداکثر سه سده است که آن را به کار می‌برد. می‌دانیم که مایه‌های دلتنگی موسیقی ایرانی در سده‌های اخیر به تعزیه رسید، و مایه‌های شادی‌آور موسیقی به تقلید و مضحکه‌ها. شما در همین فیلم نوای دلتنگی دیگری را هم می‌شنوید که در صحنه‌ی بازاربانی نواخته می‌شد که طالشی است.

زاون: در جایی که از آینه استفاده می شود، يك بار نایی جان آنرا جلوی دهان باشو می گیرد و يك بار باشو در صحنه دیگری جلوی دهان نایی جان؛ آیا این آینه ریشه در علاقه همیشگی شما به این شیء دارد یا مربوط به مسایل دیگری از جمله سنت ها و اسطوره ها می شود.

بیضائی: آینه گرفتن در پزشکی ایرانی و شاید خیلی جاهای دیگر برای دم شماری بیمار به کار می رفت و هر دو صحنه ای که گفتید یکی بیماری باشو است و یکی بیماری نایی جان. از روی آینه می فهمند حال بیمار رو به بهتری یا بدتری است. اگر از نفس بخاری پریده برآینه نشست ضربان و نیرو کم است و اگر واقعاً به خوبی نقش بست حال بیمار رو به بهبودی است و اگر اصلاً ننشست که خوب معلوم است. البته سوزن هم هست که به مرده می زنند؛ اگر بازتابی نداشت کار تمام است؛ ولی باشو از جا می جهد؛ پس می بینیم که برای برانگیختن و متمرکز کردن و به حرکت درآوردن دفاع درونی انسان علیه بیماری سود روانی دارد. به شکل دیگری تشت زدن یا نواختن هرچه که با آن ضرب یا آهنگی را تکرار کنند همین نتیجه ی روانی را دارد، هرچند نوازنده خیال کند در حال دور کردن نیروهای آزاردهنده از تن بیمار است.

زاون: در باشو بر آفتاب تأکید می شود. نایی جان در نامه ای به شوهرش باشو را فرزند آفتاب و زمین می خواند، آیا این ریشه در مهرپرستی ندارد؟

بیضائی: من چنین تأکیدی نداشته ام؛ ولی این نوع اندیشه در سر همه ی کسانی است که با واقعیت زمین و بارور کردن آن سروکار دارند. مهرپرستی به عنوان قدیم ترین آئین جهان رابطه ی بسیار نزدیک با کشاورزی و باروری دارد. خورشید صورت فلکی مهر است؛ و زمین که

آب را نیز شامل می شود مادرِ بودنِی ها به حساب می آید. یعنی اصلاً جهان بشری نیست مگر به یمن زمین باردهنده و آفتاب بارورکننده. پدر و مادر ظاهری ما زن و مردی هستند که در شناسنامه مان نوشته، ولی پدر و مادر واقعی ما این جهان است. از نظر نایی جان باشو بالاخره بچه ای است زیر آسمان و روی این خاک، و او برای این که لقمه ای را که حق هر بشر است به او بدهد لازم نیست اول مدارك شناسائی اش را ببیند. او تنگ نظری های رسمی ما که کار نمی کنیم و فقط برای دیگران زحمت می تراشیم را خوشبختانه ندارد. ضمناً اصلاً او حرف عجیبی هم نمی زند؛ مثل آنست که بگوئید من فرزند این آب و خاکم. این جمله ممکن بود شعار به نظر بیاید؛ من جمله ای مهربان تر، و نزدیک به واقعیت کار نایی جان ساختم که همان معنی را هم بدهد.

زاون: من می خواهم به زمینه های اساطیری فیلم بیشتر اشاره کنید.

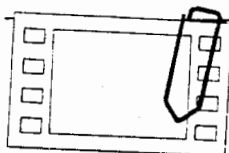
بیضائی: زیاد راضی نیستم وارد این بحث بشویم. این زمینه در فیلم بارز و عمده نشده و بر آن تأکیدی نیست، ولی وقتی نوشته شود آغاز آنست که در آن غلو کنند و واقعیت فیلم در آن گم شود، مثل هر بار که شده. این يك بازتاب خودبه خودی است و فهم آن نیز باید همین طور باشد. اما کسانی که با آن بیگانه اند حتماً چون بهانه ای برای مشکل کردن فیلم آنرا تعمدی و اصل جلوه می دهند. درحالی که اصلاً و مطلقاً برای فهم کردن و دوست داشتن فیلم لازم نیست ما وارد قلمرو اساطیری طبیعی آن - اگر زمینه نداریم - بشویم. نمونه اش خوشامد تماشاگران این فیلم در همه جاست. و اگر صحنه ای هم به این دلیل کمتر فهمیده می ماند کوتاهی از تعلیمات چندین ده ساله ای رسمی و روشنفکری است که خودشناسی را به مصلحت های تصویری و پیام و

شعار باخته .

زاون : در این زمینه توضیح شما خود می تواند قدمی باشد .
بیضائی : خیلی کوتاه ؛ مهم ترینش و مرکزی ترینش نایی جان
است که به نحوی انعکاس طبیعت است یعنی زن - زمین - مادر . شاید بشود
گفت نایی جان یکی از بازتاب های انسانی و زمینی بغ بانو ناهید است
که خدای زنان بود و پشتیبان کودکان و نگهبان خانواده و افزونی دهنده ی
هرگونه باروری در آدمیان ، جانوران ، زمین ؛ و پاك نگه دارنده ی آنها از
آلایش ها و غیره و غیره . خدائی با مهربانی نامشروط . این اسطوره که
زنان و مردان هزاره های پیش نیازهای خود را به صورتی آرمانی در او جمع
کرده اند ، گاهی جرقه ای از گوشه ای از شخصیتش را به برخی زنانی که
من نوشته ام داده است . اگر بغ بانو ناهید^{۳۴} نگهبان عشق و باروری در
تاراست ، بغ بانو ناهید مادر در نایی جان است ؛ نان می دهد و زمین را
بارور می کند ، و خطر را از خانه دور می کند ، و جانوران زیانکار را
می تاراند ، مسلط بر آنهاست و با پرندگان و جانوران گفتگو دارد و
پشتیان و نگهبان کودکان و خانواده است . درعین حال عشق می ورزد ؛
در این فیلم به خانواده و طبیعت و فرزند . و عشق او مشروط نیست .

زاون : در صحنه بیماری نایی جان ، دو کبوتر از کف دست او
به پرواز درمی آیند . اینجا کبوتر برای شما چه معنایی می دهد ؟
بیضائی : از من بشنوید که این چیزی جز بیان يك عاطفه
نیست . مادر من وقتی که ما خیلی كوچك بودیم و يك بار بیمار شده
بود ، بیمار خیلی سختی ، من و خواهرم را مثل دو کبوتر گوشه ی سقف
اطاق دیده بود . هیچ کبوتری البته در اطاق نبود ، ولی او زیر تیرهای

سقف دو کبوتر می دید. می بینید که هیچ ربطی به اسطوره ندارد، و معنای تمثیلی هم ندارد، اختراعات روشنفکری هم نیست. همین؛ تبلور عشق و عاطفه است در آن لحظه نه چیزی دیگر. این فقط یک احساس زنانه و کاملاً مادرانه است و واقعاً ربطی به هیچ آئین و اسطوره‌ای ندارد، که ولی می‌تواند معنای دلواپسی و نگرانی را هم تشدید کند؛ و یا این حس را که دارد نیروی پشتیبانی از آنها را از دست می‌دهد. نایی جان نام دو فرزند خود را بر زبان می‌آورد، و چون هنگام یافتن و بازآوردن و جدل عاطفی باشو بیمار شده، این تکرار نام می‌تواند افسون مهرورزانه‌ای در جبران حس گناه کم گذاشتن مهر از آنان باشد و این که با بزرگ شدن داستان باشو دارند ارزش دور می‌شوند. یادآوری می‌کنم که بیماری نایی جان یک بیماری روانی است؛ درست مثل بیماری باشو در اوایل فیلم. اما اگر بخواهید حتماً پرنده‌ها را به اسطوره وصل کنیم باید بگویم در برخی تصاویر باستانی بغ بانو ناهید دوروبرش چند پرنده هم هست که یکی از آنها شاید کبوتر باشد. ولی هم به این مفهوم و هم بکلی جدا از این مفهوم، در چریکه‌ی تارا، کبوترانِ مجلس آخر - به شیوه‌ی تعزیه - نشان‌دهنده‌ی ارواح مضطرب مردگانِ ناظر بر صحنه هستند.



زاون: باوجود بعد اسطوره‌ای‌اش نایی جان ملموس‌ترین شخصیت زن در کلیه فیلم‌های شماست؛ نمونه‌ای که جایش در همه تاریخ سینمای ایران خالی بود. و البته دومی را درمورد همه زنهای فیلم‌های شما می‌شود گفت. چگونه به اینجا رسیدید؟

بیضائی: من خیال می‌کنم همیشه از طرح مشکل زن بودن در

این جامعه همان قدر پرهیز شده که از طرح مشکل مرد بودن. و راستش خیال می‌کنم این همه اجتماعی بازی و سیاسی نمائی و پند و شعار و پیام و اندرز و عرفان برای پوشاندن نکته‌ای اساسی است که همه از حرف زدن درباره‌اش ترس دارند. برخلاف همه‌ی کسانی که روی پرده حرف‌های بسیار بزرگ می‌زنند، من گمان می‌کنم این موضوع بسیار کوچک و حاشیه‌ای جلوه داده شده، بزرگترین مشکل و مسئله‌ی روانی جامعه است، و تا به گفتگوی آزادانه‌ی صریح درنیاید، و حل نشود گره‌های روانی جامعه، که می‌تواند به صورت نارضایتی پنهان و خاموشی جامعه را متلاشی کند و هر حرکتی را عقیم بگذارد از میان نخواهد رفت و روابط درونی جامعه به سطح طبیعی نخواهد رسید. اول بار از عکس‌العمل زنان ایرانی و عرب خارج از ایران در برابر زن غریبه و مه متوجه شدم چقدر از این گفتگو در فرهنگ ما غفلت شده. راستش اینجا بسیار کار مشکلی است که مردی درباره‌ی زنان بگوید یا بنویسد. این جامعه‌ایست که فاصله‌های مقرر در آن اجازه‌ی داشتن دانشی عمیق به مرد در مورد زن و به زن در مورد مرد را نمی‌دهد. با اینهمه آن روز غریبه و مه حداعلای حرف درباره‌ی زن بود، و طرح موضوع حتی غیرمحموری زن جوان شوی مرده‌ای که جامعه محکومش می‌کند تا آخر عمر تنها بماند، در زنان زیادی توقعی جدی از فیلم‌های بعدی من به وجود آورد، درحالی که من عملاً با گستاخی‌های نظیر این در آن فیلم، اصلاً کارم را از دست داده بودم. اینجا سرزمینی نیست که چنین گفتگو یا پژوهش یا کنجکاوی لازم و ساده‌ای طبیعی به نظر آید. اینجا باید خطر کنید و پیه بدن‌امی و تهمت و وصله‌های گوناگون را به تن بمالید. اینجا زیر نگاه فقط يك نظارت نیستید، و هر روز باید صدجور حرف پشت سر خودتان بشنوید. حتی برای خود زنان نزدیک شدن به زنان برای دانستن غریب است. یا باید از دور به موضوع نگاه کنید یا به طور

خانه خراب کنی درگیر می شوید. بیشترین تناقض در زنانی است که با دید کاملاً مردانه به مسئله‌ی زن می نگرند؛ گرچه بیشترین مانع از سوی کسانی است که به گفتگو می خوانند اما منظورشان تك گوئی است؛ و تحقیق را ضروری می شمرد ولی منظورشان تلقین است. و تازه در يك فضای فرهنگ ستیز مگر آنچه را که دارید می توانید بر پرده بیاورید؟ نه، در این مورد راست چپ نما و چپ راست نما، یا حتی بخش چپ راست و بخش راست چپ، یا حتی راست راست و چپ چپ با هم فرقی ندارند. اگر مشکل من که کلمه‌ای از هزاران را در این باره گفته‌ام اینست، مشکل خود زنان چیست؟ من خیال می کنم می توانستم به درون زنان نزدیک تر شوم اگر این دفاع در خود آنان که در محاصره‌ی نظارت همگانی هستند نبود. و اگر کسی لطف می کرد و به جای حمله به من به خاطر طرح ناقص مسئله، نظارت را مخاطب قرار می داد و اجازه‌ی طرح کامل مسئله را می گرفت. می دانید، به هر حال من تا چندی پیش خانواده‌ای داشتم که از چهار نفر، سه تن آنها زن بودند.

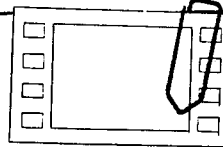
زاون: در نامه‌ها پدر مخالف نگهداری باشوست، ولی وقتی خودش برمی گردد حرف دیگری می زند.

بیضائی: روشن است چرا. پدر او را از نزدیک در کار محافظت زمین می بیند؛ او مترسکی ساخته به شیوه‌ای که نشان هوش و خلاقیت است. نی می نوازد که پدر هم پیش تر می نواخته. دوستی بچه‌ها به او را می بیند و عاطفه‌ی نایی جان به او را. اما شاید مهم تر این که او را مدافع خانواده‌ی خود در برابر بیگانه [که در این لحظه خودش است] می بیند. این تائید حرف نایی جان است که می گوید حالا که دست راست را داده‌ای شاید او بتواند دست راست باشد. این حرف بی فاصله عملی می شود وقتی همگی می دوند تا جانوران مزاحم

محصول را برانند.

زاون: این یکی شدن برای نیروی بیشتر یافتن در برابر دشمن، حتی در آنچه باشو از روی کتاب درسی می خواند هم هست. این مفهوم به نحوی در دیگر فیلم های شما هم بود، ولی در اینجا شکل بیانی کامل و صریح خود را پیدا کرده است. بیضائی: برای این که ما بدیهیات را فراموش کرده ایم.

زاون: آقای بیضائی حالا پس از سه * سال که از ساختنش گذشته، خودتان فیلم باشو را چگونه ارزیابی می کنید؟ بیضائی: اگر فیلم به وقتش - سه سال پیش - به نمایش درمی آمد سازندگان آن امروز سرنوشت دیگری داشتند.



زاون: گاهی که میان خودمان از فیلم های شما حرف می زدیم نام کوروساوا و برگمن برده می شد که شما آنها را معلم خودتان می دانید، در شاید وقتی دیگر شما با هیچیکاک پهلوی می زنید، چه از نظر ساختمان و چه بافت کار. فرق مهم اینست که هیچکاک همیشه يك قدم جلوتر از تماشاگر حرکت می کند به خاطر گره گشایی، اما شما هیچ تعمدی در پر رمز و راز کردن قضیه ندارید و خیلی راحت پایه پای تماشاگر پیش می روید. در مورد این تفاوت چه می گوئید؟ بیضائی: راستش من یادم نمی آید جایی تنها کوروساوا و برگمن

* تاریخ این گفت و گو اردیبهشت ۱۳۶۷ است.

یا به گفته‌ی هموطنانش «بریمان» را معلم خودم شمرده باشم. هم آنها، و هم خیلی‌های دیگر، و از لحاظ زمانی پیش از آنها هیچکاک که گفتید، کسانی هستند که من شناختن سینما را با دیدن فیلم‌هایشان آغاز کردم، و بعد هم کوشیدم راز استحکام و یکپارچگی و قدرت کارشان را در نگاه دوباره و سه‌باره بفهمم، و این به معنای آن نیست که از همه‌ی فیلم‌های همه‌ی آنها به یک اندازه خوشم می‌آید، همچنین ممکن است در فیلمی که خیلی دوست دارم صحنه یا صحنه‌هایی باشد که نگیردم، یا در فیلمی که چندان مهم نیست صحنه یا صحنه‌هایی باشد که خیلی برانگیزدم و بارها مرور کنم؛ و شاید اصلاً اینطور باشد که فهمیده‌ام نه تنها از نبوغ که حتی از اشتباهات سازندگان بزرگ هم می‌شود آموخت. شاید هرگز ترتیب و میزان فراگیری از هرکس را نتوانم بشمارم و نه خودم بدانم. چون ما این فیلم‌ها را هرگز به موقعش ندیده‌ایم، و به ترتیب هم ندیده‌ایم؛ پس و پیش و اتفاقی و نه به تمامی. من خیلی از فیلم‌های اولیه‌ی بناکننده‌ی فرهنگ سینما را خیلی دیر دیده‌ام و بدبختانه بسیاری را هم اصلاً ندیده‌ام. بسیاری مثل ولز، گریفیث، آیزنشتاین، لانگ، مورناتو، فورد و دهه‌اتن دیگر را می‌توانم نام ببرم، ولی کلی‌تر بگویم هرکس در هرجای دنیا یک فیلم خوب ساخته باشد که من دیده باشم معلم من است، حتی در همین ایران، و حتی به معنی برعکس - یعنی که بیاموزیم چه کارها را نباید کرد. خُب، یکی از اولین کسانی که مرا به سینما برانگیخت هیچکاک بود. او از معدود کسانی است که آن گمشده‌ای را که فقط استادان دارند دارد. ما هرگز نمی‌فهمیم چه چیز کارش جذبه‌مان می‌کند. فیلم‌هایش هیچیک از شرط‌های نقد رایج را ندارد؛ نه پیام مهمی، نه سندیتی، نه ارزش گزارشی خاصی، نه کشف مهم روانشناسی، نه واقع‌گرا به معنای دم‌دستی رایج است، نه انقلابی و اجتماعی است، و گاهی حتی نسبت به علم زمانه کهنه

به نظر می‌رسد، با اینهمه چیزی از معجون‌ی که شکسپیر را چهارصدسال تک نگه داشته در فیلم‌های او هست. گاهی حس می‌کنم اگر ولز مفهوم تباهی‌پذیری آدمی شکسپیر را در جهان امروز دنبال می‌کرد، شاید از سوی دیگر فیلمسازی هیچکاک از صحنه‌ی گورکن هملت آغاز شده؛ شوخی دو پهلوی سیاهی با مرگ و زندگی. و آن دلهره‌ی به بیان درنیامدنی که در او می‌شناسیم - در بهترین آثارش - نه فقط به دلیل مهارت‌های فنی یا جاذبه‌های داستانی، که بیشتر معطوف به مضمون ناپایداری وضع آدمی است. من پشت داستان سرگرم‌کننده‌ی او يك بينش فلسفی می‌بینم. اما حرف شما ممکن است چیز دیگری باشد؛ هیچکاک نحوه و سلیقه‌ی خاصی در نگاه کردن از دریچه‌ی دوربین دارد و همه‌ی کسانی که مسحور آن شده‌اند خواسته‌اند راز آن را بشناسند. من خیال می‌کنم این یکی از کنجکاویهای فیلم‌شناسی من هم هست، و در عین حال به‌نظم تقلید از او دیوانگی است. همه‌ی نمونه‌های قبلی نشان می‌دهد که آن نگاه آن قدر نگاه او بود و بر معنای خودش متکی بود که تقلیدکننده‌اش را رسوا می‌کند. با اینهمه او از مهم‌ترین کسانی است که نگاه کردن را به ما آموخت. و گرچه من اولین بار در فیلم *نامه‌ی زن ناشناس* از فیلمساز بزرگ ماکس افولس متوجه زن از نوع دیگری غیر از «دختره»ی معمول سینما شدم، ولی این شناخت اگر فیلم‌های هیچکاک در پی‌اش نمی‌رسید بریده می‌شد و به جایی نمی‌رسید. چیره‌دستی او در کار با زنان به‌نظم کم‌مانند است. و او کنار هر استادی دیگر چند تا از بهترین عاشقانه‌های سینما را ساخته چون *بدنام، سرگیجه، شمال از شمال‌غربی*، و من همیشه می‌پرسیدم آدمی به این کلفتی چطور می‌تواند اینهمه باریک ببیند. خُب، باید بگویم من اصلاً چنین قصدی نداشته‌ام، ولی خوشحال می‌شوم اگر شاید وقتی دیگر علاقه و احترام مرا به هیچکاک که می‌فهمم یا نمی‌فهمم نشان

بدهد. اما گذشته از این خیال می‌کنم هرکس در هر جای دنیا فیلمی با مضمون شك و جستجو بسازد تماشاگراناش را یاد هیچکاك می‌اندازد و از این تداعی چاره نیست. چیزی که شما را در این تداعی استوارتر می‌کند شناسنامه‌ی قشری است که داستان شاید وقتی دیگر در آن می‌گذرد. طبقه یا قشری که این شکل جستجو نتیجه‌ی نوع خاصی از آگاهی و وسوسه در اوست، یعنی طبقه‌ی متوسط شهری و عمدتاً پایتخت که دهه‌هایی است بیش از دیگران به نمودی غربی درآمده، و در نتیجه آنچه ما ثبت می‌کنیم از پسزمینه‌ها و اندیشه، خواه‌ناخواه سرمشق‌های اصلی این طبقه یا قشر را در جهانی دیگر به یاد می‌آورد، که به یادماندنی‌ترین تصویرش تا امروز در فیلم‌های هیچکاك است.

زاون: این مطلب آخر را بیشتر بشکافید.

بیضائی: ببینید، هیچکاك در يك جامعه‌ی دست‌اول زندگی می‌کرد، و آنچه از آن می‌ساخت طبعاً دست‌اول بود. ما در يك جامعه‌ی پاره‌پاره‌ی دست دوم زندگی می‌کنیم که دست‌کم در پایتخت و چند شهر اصلی، شکل زندگی و بینش طبقه‌ی متوسط آن بیش از بقیه‌ی پاره‌ها برداشتی است از آن جامعه‌ی دست‌اول، و هر فیلم جدی هم که براساس آن ساخته شده به نظر برداشت می‌آید. برای نمونه تقریباً سراپای سازمان اداری موجود تقلید سازمان اداری غربی است؛ شغل مرد و وسایل آن شغل، ساختمان محل کارش، لباس تنش، سواری‌اش، سیگاری که می‌کشد و فندکی که با آن روشنش می‌کند، قیر تخت خیابان که در چاله‌هایش می‌افتد یا نمی‌افتد، و خود خیابان‌بندی، برقی که نیامده می‌رود، تلفنی که جان آدمی را می‌گیرد تا به طرف دیگر وصل نشود، لوله‌کشی آب که صورتحسابش هرگز قطع نمی‌شود، پل‌های هوایی، اتوبوس‌رانی، تاکسی‌رانی، متروسازی،

هواپیمائی، رادیو، آمبولانس‌ها، سواری‌های پلیس، بیمارستانهای بی‌دارو با صورتحسابهای باشکوهشان، فروشگاهها که درواقع به دلار می‌فروشند، چراغهای چهارراهها که راهی برای پیاده‌رو ندارند، و ماموران راهنمایی که راهی نشان نمی‌دهند، همه شکل به هم ریخته‌ای از يك شهر و اندیشه‌ی درك نشده غربی است که ما وارد کردن آنها را فراگرفته‌ایم نه دانشی را که به ساختن درست آنها می‌انجامد. اگر آشفته‌گی و بی‌سلیقه‌گی و سرهم‌بندی بودن این مجموعه و سبزه‌روئی مردم را حذف کنیم چه چیز این جامعه‌ی غمگین ساخت ماست که بشود ملّی یا مال ما خواند؟ من آشفته‌گی زمینه را مجبور بودم حذف کنم که گریانم را نگیرند، می‌ماند آشفته‌گی درونی يك یاخته‌ی اجتماعی یعنی خانواده که در آن یکی از دو پایه‌ی اصلی - یعنی زن - نسبت به آینده‌ی کودکی که در راه دارد احساس نگرانی و مسئولیت کرده. این نگرانی او را به کودکی فراموش شده‌ی خودش گاه باز می‌برد، و او در آن زمانِ خاطره‌نقطه‌ی تاریکی دارد که می‌کوشد بشناسد. خُب، اصلاً این نوع نگرانی و حس مسئولیت محصول روشنفکری است و برآمده از جامعه‌ای دیگر، وگرنه در سنت ما کسی به آینده‌ی کودک اصلاً فکر نمی‌کند؛ یعنی رسماً کودک را خدا داده و هر آن کس که دندان دهد نان دهد و پایان داستان، و گذشته هم که پیشانی نوشت بوده و سری را که درد نمی‌کند دستمال نمی‌بندند و هزار مثل بی‌معنای دیگر مثل آن. با این ترتیب اگر علاوه بر شناسنامه قشری که فیلم در آن می‌گذرد، از پسزمینه‌ی شبه‌غربی شهر، شلوغی را به هزار دلیل و ازجمله این که موضوعتان آن وسط گم نشود حذف کنید فیلم بلافاصله می‌شود خارجی، و اگر سرسوزنی هم سنجیدگی و سلیقه به کار برید می‌شود هیچکاک، و اگر بخواهید به آن لُج کنید می‌شود سینمای اروپا و اروپای شرقی. دیگر عرضی ندارم.

زاون: مشکل قابل فهمی است.

بیضائی: مشکلی است که هیچکاک حتی به فکرش هم نمی‌رسید. او در جامعه‌ی اصل زندگی می‌کرد و دائم ترس این را نداشت که با این شبه‌زندگی بدلی چه چیز اصل می‌توان ساخت. من با این مشکل به‌طور جدی اولین بار در کلاغ روبرو شدم. پشت سرم هیچ سنت یا تجربه‌ای در زمینه‌ی ساختن فیلم جدی روی طبقه متوسط شهری نبود، و من نمی‌دانستم در شهری که منهای نابسامانی و مردم بی‌چشم انداز غبار گرفته‌اش همه چیزش غربی است چطور باید فیلم گرفت که سازنده خود متهم به تقلید از فیلم غربی نشود، و از طرف دیگر به آن طرف خط هم نغلند، یعنی با حمایت از فقرپرستی و مرگ دوستی، با جعل يك زندگی پر از صلح و صفای دروغین واصطلاحاً خاکی، شرمندگی پیروی از مصلحت زمانه و خواست عامه، و پیش خود متهم به پس‌گرائی نشود. برگردیم به هیچکاک؛ - در شاید وقتی دیگر موضوع ما جستجوی خاطره‌ای گمشده است که با حرکت و مضمون اصلی فیلم کارآگاهی که او ظاهراً می‌سازد شاید منطبق باشد اما هدف آن نهایتاً فرق می‌کند. فیلم او جستجوی مشخصی به دنبال مورد مشخصی است؛ گرهی که با باز شدن آن داستان بسته می‌شود. او مسائل مرا ندارد؛ گمشدگی، پا درهوائی فرهنگی و معنوی و گنگی هویت تاریخی - و غیره. و چرا داشته باشد؟ هویت اجتماعی و فرهنگی او در زمان معاصر گم یا مخدوش یا منکوب نشده، برعکس عملاً از نظر سیاسی و اقتصادی و فرهنگی مرکز جهان است. او هموطن معنوی مردم دهها کشور جهان بود که با وجود مرزبندی، فرهنگی همگن دارند، و اولین بازار فیلمش نه فقط تك سینمای کوتاه مدتی در شهر بی‌شکل و غریبه‌ی تهران، که همه‌ی سطح مسکون خاك بود. در برابر موارد کاملاً مادی و روشن او، موارد من به لطف نظارتی که

تا ابد بالای سر دارم، مجرد و ذهنی می نماید. طبیعی است؛ قهرمانان او مشکل قهرمانان مرا ندارند که وقتی حقیقت را یافتند تازه وبال گردنشان است و نمی دانند با آن چه کنند. این گره در جامعه‌ی او نیست. آنجا هر مشکلی قابل حل است، اینجا هیچ مشکلی هرگز حل نمی شود و فقط به صورت مشکل جدیدی درمی آید. شاید بشود گفت با پایان فیلم او نگرانی تماشاگر به آخر می رسد، ولی تماشاگر من احتمالاً تازه نگرانی اش آغاز می شود. من او را به خودش مراجعه می دهم، یعنی امیدوارم وسوسه‌ی آگاهی از پرده به تالار و تكت تماشاگران سرایت کند، و پایان آن سر آغاز باشد. گفتید او يك قدم جلوتر از تماشاگر است برای گره‌گشائی. به نظر من این همیشگی نیست. در مرد عوضی که من ساختش را خیلی دوست دارم کجا او جلوتر است؟ ما از اولین تصویر کترباس نواز بالستررو حتی از نام فیلم می فهمیم که او دخل زن نیست و عوضی گرفته شده، یا در اعتراف می کنم که مهارت و روانی محض است، در همان دقایق اول فیلم فهمیده ایم که قاتل وکیل، پدر مایکل نیست و حتی می دانیم کیست. همینطور میم برای مرگ و غیره. این شکل دیگری از داستانگوئی است که نتیجه را همان اول می گوید و رازی باقی نمی گذارد و در عوض ما را به دقت در چگونگی رویداد، یا این که چه سلسله رخدادها و عواملی به چه نتیجه‌ی خاصی می رسد دعوت می کند. به هر حال بله، فیلم من هرگز گره و پیچیدگی اش محصول پنهانکاری و مهارت قصه‌گویی ما نیست، محصول روراستی و آشکارگوئی ماست. ما بارها در شاید وقتی دیگر نشان می دهیم که اشتباهی شده و این دوزن واقعاً دوزن هستند، و البته کسی باور نمی کند. تماشاگر خیال می کند ما داریم كلك می زنیم و مایل است بفهمد چه كلکی. خیلی دیر می فهمد كلك ما اینست که اصلاً كلکی نمی زنیم. این خیال می کنم ضد شیوه‌ی

همگانی گره افکنی و گره گشایی و راز و رمز و غیره باشد.

زاون: آقای بیضائی از فیلمهای هیچکاک شما به یکی - دو تا که از این قاعده مستثنی هستند اشاره کردید که بگذریم. بگذارید بحث را به جزئیات فیلم شما بکشانم. در پایان شاید وقتی دیگر آقای وجدانی کارگردان با گروه فیلمسازی اش به منزل حق نگر می روند و فیلمبرداری فیلمی را آغاز می کنند که شاید وقتی دیگر است. آیا تصور شما از سینما این آخری است؟

بیضائی: کارگردان درون فیلم مستندساز است، و در پایان دوربین او فیلمی را می گیرد که بر فیلم ما منطبق است یعنی فیلم شاید وقتی دیگر. ما فیلم او را نمی بینیم. می شود حدس زد که نشان دهنده ی بازیابی دو خواهر گمشده و دیدار پس از سالهای آنهاست. در عوض ما همزمان پشت فیلم او را نشان می دهیم که بازگو کننده ی چگونگی و دلایل این جدا افتادگی است، و ضمناً مفسر و مکمل عکس زمینه ای عنوان بندی آغاز ماست که تصویر مستندی از يك پرورشگاه سی سال پیش باشد. این جابه جایی یا همزمانی کوششی برای نمایش یا درک لایه های چندگانه ی واقعیت است، که از آن در فیلم ما داستان مصائب مادر می زاید، که خودگوئی تصویرش از تصاویر مستند تهران قدیم در آغاز بیرون کشیده شده است. به این ترتیب فیلم مستند آخر ارجاعی است به فیلم مستند اول. ما اوایل فیلم، مستند کارگردان را درباره ی آلودگی هوا می بینیم، با همه ی قراردادی بودنش و میلش به گریز از قراردادی بودن. از جمله در آن تصاویر واقعی و مستند تهران قدیم هست که به ترتیب تا همین سی سال پیش می رسد. هرکدام این عکسها حاصل صدها زندگی دیده نشده، ثبت نشده و محو شده است. ما از آنها می گذریم و عکس / فیلم معاصرتری بر پرده می بینیم که تصویر زن و مردی است در يك پیکان قرمز و آنرا دنبال می کنیم. پس باز صحنه ی

آخر ارجاعی است به فیلم مستند اول. درواقع ما یکی از صدها امکان را از فیلم مستند اول می‌گیریم و دنبال می‌کنیم و در همان حال داریم بیرون از قاب عکس / فیلم مستند ناظر آنها گوینده‌ی فیلم مستند یعنی آقای مدبر را هم دنبال می‌کنیم که نمی‌داند چیزی که پی‌اش می‌گردد یعنی کیان، مثل خودش نه درون که بیرون قاب عکس / فیلم مستند است. پس ظاهراً داستان ما داستان کیان و مدبر است ولی بی‌آن که بدانیم داریم داستان حق‌نگر و ویدا را پیگیری می‌کنیم چون اصلاً آنها بوده‌اند که در قاب فیلم مستند بوده‌اند. پشت هر پنجره، در هر سواری، پشت هر در یا دیوار داستانی پنهان است که ما فقط یکی از آنها را بیرون کشیده‌ایم. اما هیچ داستانی به خودی خود و مجرد نیست، به کسی یا کسانی در پشت درها و دیوارها و پنجره‌ها و سواری‌های دیگر هم مربوط است. اینطور است که سرانجام داستان اصلی ما ظاهر می‌شود؛ داستان مصائب مادر که مادر داستان مصایب کیان و ویدا است، همان‌طور که عکس سیاه و سفید، مادر فیلم رنگی. پس این هم ارجاعی است به فیلم مستند اول. و داستان مادر که با سر راه گذاشتن فرزند در نجات او می‌کوشد، خود ارجاعی است به داستان مادری که در مستند اول می‌کوشد با گذشتن از ساده‌ترین راه فرزندش را از این سوی خیابان به سوی دیگر برساند و نمی‌تواند.

زاون: یعنی درواقع سه فیلم در يك فیلم داریم که فیلم آخری خود حاوی فیلم دیگری است.

بیضائی: ما فقط يك فیلم داریم که اسمش شاید وقتی دیگر است. اما تعبیر شما را هم رد نمی‌کنم؛ ما با يك فیلم مستند شروع می‌کنیم که قبلاً گرفته شده، و در پایان هم فیلم مستندی است که دارند می‌گیرند و ما به جای آن فیلم مستندی نشان می‌دهیم که هرگز گرفته

نشده و دیگر هم نمی‌توانند بگیرند ولی معنایش این نیست که رخ نداده. در عین حال فیلم مستندی را که قرار است راجع به عتیقه‌فروشی بگیرند عملاً ضمن فیلم دیده‌ایم. در یکی از لایه‌هایش این وسط داستان زندگی مستندسازان جا دارد و رابطه‌شان با کارشان و زندگیشان؛ این که چه چیزها را می‌بینند و چه چیزها را نمی‌بینند. و در یکی دیگر از لایه‌هایش مردانی است که در اطاقهای تاریک در بسته می‌نشینند و درباره‌ی زنانی کنجکاوی یا توطئه می‌کنند که گرچه کنارشان زندگی می‌کنند ولی اصلاً آنها را نمی‌شناسند. و اما لایه‌های نهایی اندك اندك مثل عکس در تشت ظاهر می‌شود و بر آن چیزی نیست جز تصویر خود زنان و کابوس‌هایشان.

زاون: چطور این داستان شکل گرفت؟ کمی درباره‌ی سابقه‌ی نوشتن این فیلمنامه بگویید.

بیضائی: اولین طرح این فیلمنامه برمی‌گردد به سال پنجاه و هفت. داستان يك مستندساز بود که میان نمونه‌های گرفته شده تصویر همسر خودش را در يك سواری کنار مرد دیگری می‌دید. کنجکاوی‌اش او را به کشف سواری و مرد می‌کشاند و متوجه می‌شد بی‌خبر از او همسرش که برادر زندانی دارد در يك گروه سیاسی کار می‌کند. عملاً جستجوی مرد که تمایلات سیاسی ندارد به کشف يك گروه می‌انجامید، و در پایان برای به‌دست آوردن دوباره‌ی زنش بر سر این دوراهی می‌ماند که به‌گروه بپیوندد یا عملاً آنها را لو بدهد. خود او به‌عنوان انسان در هر دو صورت از دست رفته بود. فیلم همین جا و روی این تردید به‌پایان می‌رسید. و زندگی این فیلمنامه هم همین جا به پایان می‌رسید چون اصلاً اجازه‌ی ساخت نمی‌یافت. طرح دیگری بود باز مال سال پنجاه و هفت، میان تعدادی طرح که طی سالها نوشته‌ام و اسم

همه‌شان شغل است. داستان مادری که هر جا کار می‌یابد تا می‌فهمند فرزند شیرخواره دارد عذرش را می‌خواهند. با چشم گریان او را سر راه می‌گذارد، اما دلش نمی‌آید ترکش کند و از دور مراقب احوالش می‌ایستد. گدائی را از او می‌تاراند، آخرین بار شیرش می‌دهد، سگی را ازش دور می‌کند، و کم‌کم می‌فهمد در چند قدمی همان‌جائی که مراقب ایستاده کارگاهی است و کاری برای او آنجا هست و مشکلی هم با فرزند شیرخوار ندارند. حالا می‌دود بچه را بردارد و می‌بیند نیست. این طرح را سال پنجاه و هشت مسئول فیلم کانون با خوشروئی و اصرار از من خواست، اما به کوشش جرگه‌ای از دوستان روشنفکر واقع‌گرا در شورای تصویب فیلمنامه‌ی کانون که مثل شورای تصویب فیلمنامه‌ی هر جای دیگر است پیروزمندانه رد شد. سال شصت و دو شبی از خواب پریدم و حس کردم این دو داستان به هم مربوطند. طی این مدت تجربه‌ی سالها رد شدن نشان داده بود که گرد داستان اول نباید گشت چون هیئت برسان به ناموس مرد غیورتر از خود او هستند، و سیاست هم که اصلاً ملک پدری آنهاست، پس بهتر بود زن و مرد در سواری واقعاً زن و شوهر باشند که شبها ناموسی پیش نیاید و اشتباه بر اثر شباهتی پیش آمده باشد. می‌ماند که این شباهت از کجاست؛ اینجا بود که داستان زنی که بچه‌اش را سر راه می‌گذارد ظاهر شد.

زاون: به این ترتیب فیلمنامه را با دلزدگی نوشتید.
بیضائی: اصلاً. کاری که دوست نداشته باشم و در آن کشفی نباشد نمی‌توانم بنویسم. با نومییدی شاید چرا؛ رنج می‌بردم که به لطف نظارت‌های رسمی و غیررسمی - که برای من قوانینی به مراتب سختگیرانه‌تر دارد - روزه‌روز فرسوده‌تروپس رانده‌تر می‌شدم. این که

عده‌ای حقوق می‌گیرند که مرا از زندگی بیندازند آزارم می‌داد. این که عده‌ای می‌توانند به منافع شخصی‌شان جنبه‌ی قانونی بدهند، و دشمنی خود را نظر مردم بخوانند، بیشتر! چرا من باید با تفتیش موافق باشم؟ الان اوایل سال شصت و هفت است و من هفده سال است عملاً در کار سینما هستم. از این مدت هفت سالش را فیلم ساخته‌ام و ده سالش را پشت درها بوده‌ام. چرا؟ مگر عمر مفید يك سازنده چقدر است که اداری‌ها به خود اجازه می‌دهند بیشتر آنرا لگدمال کنند؟

زاون: فیلمبرداری را اواخر شصت و پنج شروع کردید.
بیضائی: هجدهم بهمن ماه؛ درحالی که داستان در نیمه‌ی اول آذر ماه می‌گذرد که تهران سراپا برگ زرد است. برنامه‌ریزی اولیه‌ی ما نیمه‌ی اول مهر و تمام آبان بوده برای داخلی‌ها و خود آذر برای خارجی‌ها. اما با بازی خانم تسلیمی مخالفت شد و من کس دیگری را برای بازی نقش‌های کیان - ویدا - مادر نمی‌شناختم و هنوز هم نمی‌شناسم. چهارماه‌ونیم کشاکش که هر روز با اعصاب ما بازی شد. جلوی چشم ما فصل می‌گذشت و امکانات گرد آمده پشت هم از دست می‌رفت، تا من اعلام انصراف کردم. در دی‌ماه بالاخره موافقت کردند؛ من گفتم دیر است، اما تهیه‌کنندگان خواستند به سال بعد نیفتد که مدت اعتبار تصویب فیلمنامه تمام می‌شد. بنابراین فیلم در شرایطی آغاز شد که هیچ چیز حاضر نبود، و ما از لحاظ تدارك در نقطه‌ی صفر بودیم.

زاون: خانم تسلیمی قطعاً تنها بازیگر مناسب موجود برای این نقش بوده. مخالفت با ایشان چه دلیلی داشت؟

بیضائی: کی گفته مخالفت دلیل می خواهد؟ هر جای دنیا اگر نوازنده یا رقصنده یا نویسنده یا خواننده یا کارگردان یا نقاش یا بازیگر خوبی بودی می شدی هنرمند خلق و عناوین و القاب مشابهش. اینجا اگر خیلی خیلی خوب بودی از هستی ساقطت می کنند. اینجا باید سعی کنی متوسط بمانی. می خواهید بدانید - دلیلش اینست که خوب بازی می کرد. تجدید روحیه‌ی خانم تسلیمی پس از این ضربه خیلی مشکل بود. او مثل همه‌ی ما هیچوقت توقع سپاسگزاری یا زندگی مرفه نداشت، ولی این که عده‌ای همینطور بنشینند و همینطور هر کس را که دلشان خواست از ریشه قطع کنند ضربه‌ی سختی بهش وارد کرده بود. هنگام کارگاهی می دیدم آن شور همیشگی درش نیست، گرچه گاهی که شرایط یادش می رفت مثل همیشه فوق العاده بود. یکی از تماشاگران او را با مریل استریپ مقایسه کرد؛ گفتم معلوم نیست او در این شرایط اصلاً بتواند بازی کند.

زاون: معیار شما برای انتخاب بازیگران دیگر فیلم چه بود؟
بیضائی: انتخاب آقای فرهنگ تا حدی برای این بود که مشکل نظارت را برایشان کمتر کند، و از حق نگذریم، هنرپیشه‌ی مرد چندان بهتری هم دوروبرمان نداشتیم - بازیگری که شوهر باشد نه جوان اول. و مشکل گاهگاهی با آقای فرهنگ هم همین بود که بیشتر می خواست جوان اول باشد تا شوهر. نتیجه‌ی این نبرد میان من و او پنجاه پنجاه مساوی به ضرر فیلم. طبعاً خوشحال بودم که با حرفه آشناست، و این البته بی دردسر نبود، چون گاهی مایل بود آنطور که خودش می خواهد ارزش فیلم گرفته شود. این دیگر جز به زیان او تمام نمی شد؛ من حسابی ایستادم و نتیجه صددرصد به سود او. برای حق نگر من دوست در دوردست منوچهر فرید را در ذهن داشتم. یادش به خیر. ولی در

غیبت او بعد از دهها نام یاد مجلل افتادم. حق نگر جز زبان آوری
معلومات يك مجموعه دار و امانت فروش سطح بالا، باید ظاهر جذابش
تا مدتی حسادت مدبر را برمی انگیزد، و خودش هم بعدتر چند
لحظه ای ناگهان حسود می شد. همه ی این داستان کشفی برای او هم
بود. کارگردان و دستیارش را چیزی میان کارمند و هنرمند می خواستم؛
با شغل عادی شده، و روحیه ی کسل اداری، که با این حادثه و رنگ
ماجرای او برای مدتی هم گیج و هم سرزنده می شوند. برای نقش
فروشنده ی پوشاك من بازیگری با ویژگی های جسمانی دیگری
می خواستم که تدارك موفق شد او را پیدا نکند، و در آخرین لحظات
اطلسی آن طرفها پیدا شد، که چون تصادفاً هیچ شباهتی به تصور من
در مورد این نقش نداشت طبیعی بود که او را پیشنهاد کنند، آن هم
زمانی که من دیگر حتی فرصتی برای مخالفت نداشتم تا چه رسد به
تمرین؛ البته او کوشش خودش را کرد.

زاون: در این تجربه تازه افق تازه ای پیدا است؛ به نظر شما
درست است که این فیلمتان را با کار هیچکاک مقایسه کنیم؟

بیضائی: می توانید یاد او بیفتید و این دلایلی دارد؛ از جمله این که
همه ی فیلمنامه های قبلی من به خاطر داشتن زنی زنده و نیرومند و پرتلاش در
محورش رد شده بود، این بار کوشیدم زنی ظاهراً بدبخت بسازم تا به
تصویر مورد علاقه ی رؤسا نزدیک تر شود؛ زنی افسرده و بیمار و آرام که
هیچ ایرادی نشود بهش گرفت و این هم ممکن است تا حدی یکی دوتا
از زندهای هیچکاک را به یاد بیاورد. اما در عمل این مقایسه درست
نیست. دور از فروتنی همه ی حرکات و تنش های فیلم او در
ارتباط با موضوعش است؛ کلیه ی حرکات و رفت و آمدهای فیلم من نه
به دلیل هنر فیلم که در رعایت هنر والای نظارت است. اگر همیشه زن

دارد از در می آید یا دارد می رود برای آنست که بشود پوشش های اضافی در خانه را توجیه کرد، و اگر آن قدر قهرند که به يك خوابگاه نمی روند دلیلش از این هم روشن تر است. درحالی که همه طبل واقعیت را به صدا در می آورند غیر واقعی ترین عنصر یعنی حجاب در خواب را فیلم موظف است رعایت کند، و اگر در بیماری زن مردش بخواهد کمکش کند باید حواسمان جمع باشد که فاصله شان از يك ذرع کمتر نشود. کوشش همه ی گروه فیلمساری برای هرچه ریبار درد مردان و هرچه زشت تر کردن زنان شاید بخشی از دلیل بیماری مضاعف کیان و ویداست. هیچكاك تصورش را هم نمی توانست بکند و بی برو برگرد می گریخت.

زاون: حالا که به این بحث برگشته ایم، من در آن بخش سیاه و سفید - آن رجعت به گذشته - دل بستگی شما را به سینمای صامت می بینم. یعنی صحنه ای که مادر بچه را سر راه می گذارد ادای دین بهرام بیضائی است به سینمای صامت. اصلاً من این فیلم را فرآیندی می بینم از دل بستگی های شما به تاریخ سینما.

بیضائی: من می خواستم فیلم مستند بخش اول هم احترامی به سینمای گزارشی باشد. شاید وقتی دیگر، در یکی از لایه هایش اصلاً راجع به این حرفه است. نوعی احترام به کل سینما، حرفه ای که خیلی دوست دارم و به اندازه ی خودم زیر ضربه است؛ این فیلم رجوعی به ریشه هاست. اگر در صحنه ی صامت گریفیث، چاپلین، آیزنشتاین، مورنائو، لانگ درنظم بوده اند، و در بخش اصلی تر و امروزی تر ناطق ولز و هیچكاك، برای مستند مردان بزرگ شاخصی چون فلاه رتی وجود دارند ولی معرف معاصرش مستندهای تلویزیونی است. همه ی اینها شکل های گوناگونی از نگریستن به واقعیت است.

زاون: آقای بیضائی آن لحظه‌ای که ویدا به داستان مادر می‌پردازد، آیا این ذهنیت کیان است که به تصویر در می‌آید؟
 بیضائی: دقیقاً اینطور نیست؛ کیان شروع می‌کند به روشن شدن، و سرهم دادن نشانه‌هایی چون شباهتش به خواهر نویافته، تصویر زنی بر دیوار که در باد می‌دود، تصویر زن در قاب عتیقه‌فروشی، و می‌کشد اینها را ربط بدهد با موضوع پرورشگاهی که همه‌ی ذهنش را اشغال کرده و کابوس‌هایش، و ویدا جداگانه چیزهایی را به یاد می‌آورد، چون فقر و اجبار مادر، داستانی که از سفر خواهر بسیار ترحم‌آمیز شنیده بود، دلتنگی و افسردگی مادر که گویی گم کرده‌ای داشته و غیره، و از ترکیب این دو برخلاف سیر طبیعت مادر بر پرده زاده می‌شود؛ یعنی داستان مصائب او.

زاون: صحنه آخر به‌طور روشن روایت کیست؟
 بیضائی: روایت آن کسی که واپسین گوئی آقای کین را - در اطامی که هیچکس در آن نبود- شنید؛ یعنی کارگردان. صحنه‌ی آخر را ما هستیم که تعریف می‌کنیم؛ یعنی من. آن را روایت کننده‌ای تعریف می‌کند که همه‌ی فیلم را تعریف می‌کند اما برای این که خیالتان خیلی هم آسوده نشود می‌توانیم طور دیگری هم به این صحنه نگاه کنیم؛ این صحنه را اصلاً خود مادر تعریف می‌کند؛ خود روح. و به این ترتیب باید بهتان بگویم مجموعه‌ی وقایع خانه‌ی آقای حق‌نگر به نحوی نوعی از نمایش قدیمی ژاپن است که من خیلی دوست دارم و اسمش هست نمایش «نو- No»؛ معمولاً روح قهرمان یا پادشاه زاده یا زن مرده‌ای که تا حال دیگران از او صحبت می‌کرده‌اند سرانجام ظاهر می‌شود و مصائب و رنجهای خود را باز می‌گوید، و این اوج نمایش است که همه‌ی صحنه به آن واگذار می‌شود. خوب، مگر سینما نوعی احضار ارواح نیست؟ ما در اطاق

تاریکی جمع می‌شویم و روح کسانی که در تالار نیستند یا متعلق به گذشته‌اند را آنجا حاضر می‌کنیم. صحنه‌ی مادر، اوج فصل بلند خانه‌ی حق‌نگر است. به این ترتیب شاید وقتی دیگر نه فقط احترامی به سینما که همچنین احترامی است به تناتر. اشاره به این مفهوم پیش‌تر در راهروهای تلویزیون هست؛ جایی که یکی از لابد بازیگران مغول‌نمای يك مجموعه‌ی تلویزیونی سیگارکشان تلفن می‌کند. اشاره کوچکی هم در اطاق تدوین هست؛ جایی که کارگردان مورد ستایش من، میزگوشتی، که به‌نظم قدرت فیلمسازی تاریخی‌هایش از نمایش نو می‌آید، نامش زیر تصویری از یکی از فیلم‌هایش، عشاق مصلوب، داستانی از چیکاماتزو^{۳۵} بارها دیده می‌شود.

زاون: آقای بیضائی می‌خواستم کمی درباره صحنه‌های کابوس صحبت کنید.

بیضائی: ما دروغ می‌گوئیم برای آن که بتوانیم با جامعه هماهنگ شویم، اما در خلوت شخصی‌مان کابوس یا رویاست که راست می‌گوید. کیان وحشت‌زده است، و ما این را اندك اندك می‌فهمیم؛ وقتی با رجوع به خاطره‌ای می‌شنویم او برای دیدن دوستی و یافتن کاری به پرورشگاه رفته بود و آنجا حس غریبی بهش دست داده که سازمان ذهنی‌اش را رفته‌رفته به هم ریخته. در فیلم، او جز همین پرستار پرورشگاه که خود او هم فقط در بریده‌ای از کابوس ظاهر می‌شود دوست و همدمی ندارد؛ بنابراین ما فقط از خاطرات یا کابوس‌ها به آنچه در کیان می‌گذرد پی می‌بریم. از نخستین کابوس ما فقط رنج کیان را می‌بینیم نه بیشتر؛ و این همزمان با کابوسی واقعی است که در آن مدبر گنجه‌های لباس را زیر و رو می‌کند. در کابوس دوم دقیق‌تر و نزدیک‌تر می‌شویم و این صحنه‌ای است که کیان زیر تاثیر قرص خواب آور روی

تخت می افتد و تخت او را به تالار تاریک خاطره می برد. در کابوس سوم دیگر درون کابوسیم.

زاون: منظورتان آن صحنه پرواز است؟

بیضائی: تمامی صحنه‌ای که کیان از اطاقکی شیشه‌ای می‌گریزد و سقوط می‌کند، تختش چون آونگی میان زمین و هوا تاب می‌خورد، خود را در تالار بزرگ تنها بر تخت می‌بیند که دوست پرستارش از میان رعد و برق پنجره‌ها به کمکش می‌آید و همان دم ماهی قرمزی که پیش‌تر از دستش افتاده بود از برابرش می‌گذرد، خود را زیر نظر گروهی پزشکان می‌بیند که از سقف به او خیره‌اند، و با پرسش شبح مدبر درباره‌ی آینده‌ی کودکشان، برای لحظه‌ای خود را در حال گریز از بنای نیمه ویرانی می‌بیند که بعدتر می‌فهمیم پرورشگاه بوده است. بله، سقوط طوری گرفته شده که به پرواز هم شبیه است، همچنین حرکت تخت حس معلق بودن در فضا را نشان می‌دهد و این که زیر پایش خالیست. فضای بسته‌ی شیشه‌ای که بیش از محافظت زیر نظر بودن را یادآوری می‌کند و لباس سفید پزشکان که بیش از حس امنیت نظارت را، و تالار دراز با رعد و برق همه یادگارهای مانده از کودکی طی شده در ترس و تاریکی و تنهایی پرورشگاه است. او با حس این که از پرورشگاه گرفته‌اندش ناگهان از هویت روشن فعلی خود به فضای مبهم خالی پرتاب شده؛ هرچه انکار پدر و مادر فعلی و کنجکاوی و جستجوی او طولانی‌تر باشد، دوران این تعلیق طولانی‌تر است. تا زمان کشف و پذیرش هویت جدید واقعی خود، او اضطراب‌ها و کابوس‌هایش را خواهد داشت.

زاون: سقوط سردر دارالایتم چی؟ آیا این فقط ذهنیت کیان

است، که همراه با سوختن پرونده‌ها، آن یتیم‌خانه هم از میان رفته باشد؟
بیضائی: کیان از طریق دوستش نشانی يك پرورشگاه قدیمی را می‌گیرد که ممکن است آنجا پرونده و سوابقی از او باشد، ولی وقتی به نشانی می‌رود بنائی سوخته و متروکه می‌بیند که همه چیزش در حال فرو ریختن است، مثل سردری که از آن بالا می‌افتد. در این صحنه ما هنوز داستان شخصی او و پرورشگاه را نمی‌دانیم. در اواخر فیلم که گذشته روشن می‌شود در نمایش مجدد سقوط سردر می‌توانیم خط روی آن را بخوانیم که نوشته «دارالایتام».

زاون: آقای بیضائی می‌خواهم برگردیم سر آن بحث قدیمی؛ در این فیلم هیچ کدام از تمثیل‌هایتان یا اشیائی که از آنها استفاده نمودین می‌کنید یا هرچه اسمش را بگذارید، تماشاگر را گیج نمی‌کند مگر آن ماهی، عینک اینجا درست جا می‌افتد، علائم راهنمایی، عروسک، زمینه شطرنجی و غیره همه درست جا می‌افتد، ولی ماهی دور از ذهن تر است - این ماهی در راه مادر دیده می‌شود، پس آیا باز آفرینی آن در ذهن کیان سهوی است؟

بیضائی: اینطور می‌فهمم و حق هم دارید - که ماهی را در اطاق کار ویدا ندیده‌اید وگرنه مشکلاتان بزرگتر می‌شد. آنجا هم هست. من کوشش کردم که در عین تاکید بر تفاوتها، این سه زن جنبه‌های مشترکی داشته باشند. ماهی یکی از این مشترکات است. در خانه‌ی کیان زنده و سیال در آب یا فضای تنفسی شیشه‌ای‌اش نگهداری می‌شود، در خانه‌ی ویدا چون کاری هنری روی دو قطعه شیشه‌ی آبی و بنفش حك شده، در صحنه‌ی مادر بر خاك افتاده، مثل وقتی که از دست کیان برخاك می‌افتد. این نه تنها نگرانی کیان برای فرزندش است، که تکانی به‌خاطر هاش در رودرروئی با کودکی ناشناخته‌ی خودش و لحظه‌ی

جدا افتادگی از اصل هم هست، و نگرانی مادر برای کیانِ کودک نیز هست. ویدا هنوز نه تجربه‌ی مادری دارد، نه در کودکی خودش احساس جدا افتادگی، که چنین لحظه‌ای برای او هم تکرار شود. ماهی برای او در شکل کارهای هنری بر شیشه حفظ می‌شود و هنوز بدون زندگی است. بدبختانه ما گرفته شده‌های خانه‌ی حق نگر را پس از برچیده شدن آن صحنه و یکجا دیدیم و اگر زودتر فهمیده بودم نور روی ماهی شیشه‌ای موقع کار روشن نشده و نقش ماهی درست دیده نمی‌شود حتماً راهی برای جبران‌ش پیدا می‌کردم. به‌هرحال ماهی با بی‌دفاعی و صدمه‌پذیری و شکنندگی‌اش، پیش از آن که از این فیلم‌نامه به فیلم‌های دیگری برود، اینجا گویا نوعی عاطفه‌ی مشترک بود و خیال می‌کنم هنوز هم هست. من ندیدم کسی با آن مسئله‌ای داشته باشد.

زاون: می‌خواهم برسم به معنای نام‌ها.
بیضائی: پس واقعاً برگشته‌ایم سر بحث‌های قدیمی.

زاون: انتخاب اسامی کیان و ویدا، شاید به دلایل بار تاریخی این اسامی باشد و رابطه‌ای که این دو شخصیت می‌توانند با این پیشینه تاریخی داشته باشند. می‌دانم که این بحث ممکن است فیلم را پیچیده‌تر کند.

بیضائی: من همیشه اولین اسمی که به ذهنم بیاید را به کار می‌برم و آن همیشه درست‌ترین است. به‌طور غریزی از خیلی اسم‌ها پرهیز دارم که ممکن است مرا در احتمال بهتان قرار دهد. ولی خُب چه کنم که همه‌ی اسم‌های ما معنی دارند؟ حتی نام و نام‌خانوادگی منتقدانی که به این موضع پیله کرده‌اند معناهایی دارد که باید بپرسیم

منظورشان از آنها چیست؟ یادم است يك بار خانم یا آقائی به نام خاطره سلطان زاده که فقط يك بار در عالم نقد پیدا شد و آن زمانی بود که جرگه‌ی خاصی لازم بود به نوشته‌ی من *آینه‌های روبرو* فحش بدهد، به همین معنای اسم‌ها پیچیده بود. و من همان موقع فکر کردم اگر خودم را از شدت واقع‌گرایی می‌کشتم و اسم شخصیت را جای نزت می‌گذاشتم خاطره سلطان زاده، در نظر منتقدان واقع‌گرا چه می‌شد؟ بلافاصله خاطره با یادآوری و خاطرات و گذشته‌گرایی و غیره مربوط می‌شد، سلطان زاده هم که به ریشه‌هائی در خانواده‌ی سلطنتی و شاه‌پرستی و اینها می‌رسید و واویلا. یا یکی دیگر بود در همان شماره‌های همان مجله به اسم باکوئی یا کوبایی یا کابویی، درست یادم نیست، که او هم در رد فیلمنامه *آهو*، *سلندر*، *طلحک* و دیگران و تأیید شرایطی که نگذاشت آن فیلم بشود لابد، نوشته‌ای نوشته بود که هر دو هم شبیه نقدهای يك منتقد حرفه‌ای بود که سالهاست جز فحاشی به من کاری ندارد، و گاهی زبانم لال آدمی فکر می‌کند نوشته‌هایش رسماً در اداره نظارت نوشته شده. به هر حال اگر من اسم شخصیت را می‌گذاشتم باکوئی چه معانی عجیبی از آن درمی‌آمد که بی‌شک به آن طرف مرز می‌کشید و تمایل برای پس گرفتن هفده شهر قفقاز یا تقدیم کردن هفده شهر جدید به رفقای آن سوی آب. بعد به فهرست مجله رجوع کردم و اسامی همه‌ی منتقدان را مرور کردم و دیدم همه معنی دارند و تعبیربردار، و نفهمیدم منظورشان از معنی اسمشان چه بوده. باید بگویم که فیلم دیدن به این شکل فیلم ندیدن است. من هرگز در نوشتن و ساختن فیلم به نام‌ها جز به عنوان نامی که کسی را به آن بنامیم نگاه نمی‌کنم. حالا اگر دلتان می‌خواهد از فیلم دور شوید می‌توانید ربطش بدهید به کتاب لغت و بگوئید کیان هستی و ریشه است و ویدا کم یا گم، و به اصل سنسکریت یا اوستائی دو واژه رجوع کنید یا آن زبان

مادری که مادر سنسکریت و اوستائی بوده، و اصلاً بروید به لحظه‌ی جدا شدن آریائیه‌ها که نیمی در ایران ماندند و نیمی به هند امروزی رفتند، چون حتماً نام کتاب مقدس آنان *ودا* به معنی وحی و الهام با ویدا به عنوان نام، مربوط تر است تا کم و گم یا حتی پیدا که هیچ بشری روی فرزند خود نمی‌گذارد، و فیلم را اشاره‌ای بگیریید به این گم‌گشتگی تاریخی و ریشه‌ی یگانه‌ی دویاره‌ی جدا شده که در واقع کامل‌کننده‌ی یکدیگرند. بله، می‌شود اینها را گفت و می‌شود هم اصلاً نگفت، و می‌شود هم فکر کرد که خود آنچه روی پرده است از همه مهمتر است؛ داستان زنی امروزی که بیمار درک موقعیت خود است و می‌خواهد بداند کیست؛ برای خودش، در خانواده‌اش، و در جامعه.

زاون: همان‌طور که قبلاً صحبت کردیم فیلم‌های شما چند لایه دارد. می‌خواهم نقبی بزنم به لایه‌های درونی این فیلم که حاصل عشق سالیان شماس است به تاریخ و فرهنگ ایران زمین. در پی لایه‌ی ظاهری این فیلم بعد تاریخی و فرهنگی مشهود است و کلید آن دست خود شماس است. بیضائی: همیشه این خطر وجود دارد که پرداختن بیش از حد به کشف این‌گونه مفاهیم جلوی ارتباط مستقیم با آنرا بگیرد. این بعد در فیلم ما ناپیداست و با صحبت درباره‌اش بیهوده بزرگ می‌شود و مزاحم فهم فیلم می‌شود. کسانی هستند که از حرفه‌شان شرمنداند، و خیال می‌کنند فیلم به عنوان خودش چیز کمی است، و باید با اختراع معانی و مفاهیم و پیام‌ها برای آن اعتبار اجتماعی ساخت. این سنت پیش‌ترها در نمایش هم بود. همه از شغلشان احساس گناه می‌کردند؛ مدام روی صحنه پند و نصیحت و درس اخلاق می‌دادند که ثابت کنند نمایش حرفه‌ی شریفی است، و به این ترتیب خود نمایش را زیر پا له می‌کردند. من دچار این حس گناه و سرشکستگی نیستم و خیال می‌کنم موضوع

روی پرده در شاید وقتی دیگر از هر اعتبار دیگری که بخواهند برای آن بشمارند مهم تر است؛ حتی اگر بخشی از جامعه بنا به مصالح خودش از روبرو شدن با آن خودداری کند، و بخش روشن تر بخواهد با پرداختن به مفاهیم نهفته و مهم کردن مضامین جنبی، اصل آنرا ندیده بگیرد.

زاون: قصد تأکید بر معانی نهفته در میان نیست؛ مسئله رسیدن به لایه های عمیق تر این فیلم است.

بیضائی: بله، می شود جدا افتادگی دو خواهر را به جدا افتادگی تاریخی دو تیره از يك نژاد شبیه کرد و می توان نکرد، می توان گم گشتگی و ابهام در هویت را به همهی جامعه تعمیم داد یا نداد، می توان گفت معنای نامها با حس گم گشتگی و کمبود افسردگی آور نیمه ی دیگر که در روانشناسی دوتائیه است هماهنگ است و می توان نگفت، می توان آن سوی دو نیمه ی جدا افتاده مادر تاریخی و فرهنگی یا اسطوره ای را نشان داد یا نداد؛ اینها بعداً برای من پرونده می شود که فیلم های پیچیده می سازم. تهیه کننده خواهد گفت فیلم فروش نکرد چون ایشان می خواست مادر اسطوره ای بسازد، و چند منتقدی که نخ به نظارت می دهند بهانه های خود را خواهند یافت. من دست راستم را بالا می برم و قسم می خورم که شاید وقتی دیگر فیلم ساده ای است، و لحظه ی باشکوه همین حالا است که بسیاری منتقدان اعلام کرده اند اصلاً محتوا ندارد و هندی است. درود بر فیلم هندی! بزرگش نکنید و بگذارید من زندگی کنم.

زاون: انتخاب عتیقه فروشی ظاهراً به دلیل اینست که بهترین مکان است برای اتفاقاتی که در فیلم می افتد، اما در واقع آیا به دلیل جنبه های تاریخی و نشان دادن حضور تاریخ نیست؟

بیضائی: ببینید، مدبر فکر دهنده و گفتارگوی فیلم است. شغل او از طرفی اداری و از طرفی خیلی معاصر است. سروکارش با رسانه‌های شنفیداری است یعنی ارتباطات توده‌گیر، درحالی که به همسرش که در کنارش است شناختی ندارد. من در برابر او برای حق نگر شغلی می‌خواستم که اداری نباشد، و برای مدبر همان قدر غریبه باشد که شغل مدبر برای او غریبه است. یعنی هرکدام دنیای ناشناسی است برای آن دیگری. اگر حق نگر جلوی دوربین مدبر خود را می‌بازد، مدبر هم در قلمروی حق نگر غریبه‌ای بیش نیست. عتیقه‌فروشی، فقط نشان می‌دهد که گذشته کاملاً نمرده است. پرسش حق نگر بی جواب می‌ماند که تالار عتیقه‌هایش گورستان خاطرات است یا بایگانی تاریخ؟ فقط در چنین جایی است که می‌توانست در شلوغی نشانه‌های تاریخی مردان مثلاً تاریخ ساز، نقاشی مادر هم باشد و هم ندیده گرفته شده باشد. و این بهترین جایی بود که می‌توانست درش رو به گذشته، یعنی کودکی کیان باز شود.

زاون: آقای بیضائی قبلاً گفته‌اید معناهای تاریخی، فرهنگی، اسطوره‌ای خود به خود در کارتان ظاهر می‌شود و عمدی از طرف شما نیست و یا اغلب به آن آگاهی ندارید. می‌خواستم بدانم از کی این جنبه در کارهای شما ظاهر شده است؟

بیضائی: نمی‌دانم. شاید از همان اولین کار - سه نمایشنامه‌ی عروسکی. هنوز خودم گاهی چیزهایی را در کارهای گذشته‌ام می‌بینم که شگفت زده‌ام می‌کند؛ می‌دانید من موقع نوشتن و ساختن چریکه‌ی تارا هرگز متوجه نبودم که «تارا» در واقع بازمانده‌ی نام «ایشتان» بغبانوی عشق است، که از نامش واژه‌های استار و به همان معنی ستاره باقی مانده. اگر به عمد نامی جستجو می‌کردم، هرگز بهتر از این به دست

نمی آوردم.

زاون: آقای بیضائی می‌رسیم به یادداشتهایی که هیچکدامش سؤالهای خودم نیست و حاصل عکس‌العمل بلافاصله و احتمالاً تصحیح نشده بعضی سینمادوستان حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای بعد از نمایش فیلم در جشنواره فجر است. اولین پرسش در مورد «تصادف» است. آیا شما در فیلمتان زیاد از تصادف و همزمانی استفاده می‌کنید؟ گفته می‌شد فیلم بر اثر این تصادف آغاز می‌شود که همان وقت که مدبر تصادفاً تصویر همسر خودش را روی پرده می‌بیند کیان هم دچار نگرانی‌های خودش شده است.

بیضائی: نمی‌فهمم چه تصادفی؟ و اگر این اسمش تصادف است کدام فیلم حتی از میان شاهکارها را انتخاب می‌کنید تا در آن رشته تصادف‌ها را نشان بدهم؟ در صحنه‌ی اول فیلم رگه‌ی تباهی برگردانده‌شده با نام ضربه‌ی شیطان از ولز، یکی دارد در سواری مرد ثروتمندی بمب‌گذاری می‌کند. همزمان شهربان مکزیکی وارگاس با دختری امریکائی ازدواج کرده‌اند و تصادفاً کنار به کنار سواری از مرز مکزیک وارد طرف امریکائی می‌شوند و سواری آن طرف منفجر می‌شود. اگر سواری در همان مکزیک منفجر شده بود پای شهربان امریکائی کوئیرلین به وسط کشیده نمی‌شد و این داستان رخ نمی‌داد. اگر کمی زودتر منفجر شده بود وارگاس و عروسش را هم با خود به هوا می‌برد، اگر در امریکا منفجر نشده بود و وارگاس مکزیکی شاهد انفجار نبود تا بعداً درگیر آن شود فیلم چطور شروع می‌شد؟ در شاید وقتی دیگر مدبر سالهاست با فیلم مستند سروکار دارد. چرا حیرت‌آور است که روزی در یکی از این مستندها تصویر زنش را ببیند؟ بعد هم می‌فهمیم که حتی آن تصویر زنش هم نیست که تصادفی در سواری

مرد دیگری نشسته باشد، بلکه اصلاً تصویر خانواده‌ی حق‌نگراست که آنها هم سالهاست با هم در يك سواری می‌نشینند. اگر مدیر اولین روز کارش بود، یا تصادفی قرار بود روی این فیلم خاص حرف بزند بله، واقعاً تصادف بود، ولی این اصلاً شغل روزمره‌ی اوست. بعد هم چه کسی گفته نگرانی کیان از همین روز شروع شده؟ همه‌ی نکته‌ی فیلم اینست - و خاطرات کیان هم به دقت نشان می‌دهد - که او مدتهاست این نگرانی را دارد، و مدیر تازه حالا که خیال می‌کند دارد او را از دست می‌دهد متوجه او و حالات بیگانه‌وار او شده؛ و همه‌ی نکته اینست که اشتباهاً. اشتباهاً مدیر متوجه همسر خودش می‌شود. بر اثر این اشتباه او بی‌دلایلی برای اثبات گناهکار بودن همسرش است، و رو به پایان، هر چه دلایل بیشتری می‌جوید بیشتر او را ستم‌دیده می‌یابد. ستم از کودکی با وی بزرگ شده، تا این لحظه، که مدیر اشتباهاً به حقیقت پی می‌برد.

برگردیم به اصل حرف شما؛ تصادف دو جور است. نوع درستش اینست که به طرح موقعیت و گسترش درگیری یا عمق بخشیدن به آن کمک کند، یعنی به پیشرفت موضوع و شخصیت‌سازی و در واقع گره‌افکنی؛ در نتیجه یعنی جایش از يك سوم آغاز اثر به بعد نیست. غلطش آنست که در پایان، حل مجموعه‌ی موقعیتی را که به هر ترتیب ساخته‌ایم و کل گره‌گشائی را به حادثه‌ای - که از آن مقدمات نتیجه نشده باشد - واگذار کنیم. یعنی يك اتفاق راه حل نهایی یا پایان دهنده‌ی ماجرا باشد. مثلاً شخصی در بحران درگیری‌های خانوادگی و اجتماعی و شغلی و مالی و طبقاتی و غیره و غیره گیر کرده باشد و ناگهان بابرنده شدن در يك بخت‌آزمایی مشکلاتش حل شود، یا برود زیر ماشین و خلاص. شاید ظریف‌ترین نمونه‌های تصادف غلطی که به‌خاطر می‌آورم قضیه‌ی نامه در اواخر رمثو و ژولیت شکسپیر است،

هرچند منظور شکسپیر برای ایجاد تعلیق و دلهره بوده است در متنی مطلقاً استادانه. اما به نظرم می آید که دریغنامه کاملاً از دشمنی دو خانواده نتیجه نمی شود؛ بلکه از این به دست می آید که چاپاری که نامه ی تندرستی ژولیت را می برد بر اثر درگیری اتفاقی در حادثه ای که ربطی به ماجرای اصلی ندارد، دیر می رسد، اما پیکی که خبر مرگ ژولیت را می برد زود می رسد. چنین شکل تصادفی هرگز در کارهای من پیدا نمی کنید.

زاون: پس در جواب این بند از یادداشت ها، شما خیال نمی کنید در فیلم تصادف های زیادی ماجرا را پیش می برد.

بیضائی: ابداً - و حتمانه به اندازه ی هیچیک از شاهکارهای مورد علاقه ی منتقدان که مورد علاقه ی من هم هست. در بیگانگان در قطار هیچکاک دو مرد اصلی فیلم تصادفاً سوار یک قطار می شوند و تصادفاً در یک غرفه، و تصادفاً روبروی هم صندلی دارند، بعد تصادفاً با هم تصمیم می گیرند پایشان را روی پایشان بیندازند، و تصادفاً پاهایشان به هم می خورد و این باعث آشنائیشان می شود و هیچ هم عیبی ندارد. در هم شهری کین صحنه ای است که سوزان الکساندر دندانش درد می کرده و رفته دواخانه؛ در بازگشت او در شبکه ای در خیابان می گذرد و تصادفاً آب جمع شده در خیابان را به آقای کین می پاشد که تصادفاً - معلوم نیست چرا - آنجا ایستاده. سوزان خنده اش می گیرد و کین عصبانی می شود، در جبران سوزان او را به خانه اش می برد که لباسش را تمیز کند و بعد هم اگر یادم باشد معلوم می شود تصادفاً همان روز آقای کین از ملك مادر مرده برگشته و برخی وسایل او را با خود آورده. خوب، اگر دندان سوزان درد نمی کرد و به داروخانه نمی رفت، و اگر در شبکه نمی گذشت و آب نمی پاشید، و اگر آقای کین که لابد با آن ثروت باید

سوار سواری اش می بود بی دلیل آنجا نایستاده بود، اصلاً این دو باهم آشنا نمی شدند و فیلم به راه دیگری می رفت. اما این قانون است که وقتی به گذشته می نگری بیشتر رویدادها تصادف به نظر می رسد. من خیال نمی کنم در شاید وقتی دیگر حتی يك تصادف وجود داشته باشد، ولی همزمانی بدیهی است که چرا. همزمانی اصلاً يك تمهیدنمایی است برای فشرده کردن زمان. اگر همه ی وقایع را در طول هم نشان بدهید تقریباً به اندازی زمان واقعی وقت می گیرد، ولی شما فقط حدود دوساعت وقت دارید؛ پس مجبورید راهی بیابید که وقایع را در هم بیامیزید و با يك صحنه چند منظور را برآورید و به این ترتیب از کش آمدن زمان بپرهیزید و آنرا بفشرید و در نتیجه بیشتر تماشائی و کمتر خستگی آور درآورید. در هملت همزمان با ماجراهای هملت، ماجرای فورتینبراس جوان می گذرد که فقط قرار است در پایان پس از مرگ هملت از راه برسد و خطبه ی کوتاهی در بزرگداشت هملت و تصمیم هایش برای آینده ی دانمارك بگوید. یا در شاه لیر همزمان با وقایع مربوط به خانواده ی لیر، وقایع مربوط به خانواده ی گلاستر می آید تا بعداً هر دو به هم مربوط شود و یکی شود. در «رگه ی تباهی» برگردانده شده با نام ضربه ی شیطان همزمان با ماجرای انفجار سواری در شهر مرزی و ازدواج شهریان وارگاس و دختر امریکائی، ماجرای خانواده ی قاجاق پیشه ی گراندی که با وارگاس درگیری دارند هم وجود دارد، تا بعد هر سه ی این موضوع ها با هم یکی شود. راه دیگری وجود ندارد. در پزندگان حمله ی پزندگان به خلیج و آشنائی زن و مرد جوان فیلم تصادفاً همزمان است. اگر کارگردان و نویسنده جداگانه ماجرای حمله ی پزندگان، و به دنبال آن ماجرای دوستی و عشق جفت جوان را می ساختند خیال نمی کنم منتقد شما بیش از شکل فعلی از آن محظوظ می شد. در شاید وقتی دیگر دو جستجو به موازات هم دیده می شود واندك اندك بر هم منطبق

می شود؛ کیان می خواهد بداند کیست، و مدبر هم می خواهد بداند با کی زندگی می کند، همین. این روزها کسی به خودش وظیفه داده بود مرا متوجه شباهت‌هایی میان شاید وقتی دیگر و فیلم هیچکاک ماری بکند؛ اما جز داستان زنی افسرده که بیماری‌اش ریشه در گذشته‌ای مبهم دارد، هرچه می گفت نشان از بی شباهتی داشت، یعنی هی می پرسید هیچکاک این کارها را کرده شما چرا نکرده‌اید؟ و هرگز هم دچار تردید نمی شد که شاید این مقایسه اصلاً غلط است. از جمله در فیلم من و ستایش ماری به این قضیه‌ی تصادف اشاره کرد. برای روشن شدن مطلب من مجبور شدم رشته تصادف‌های ماری را بشمارم. یعنی آنچه منتقد تصادف می داند و به نظر من تصادف نیست؛ ولی منتقد نمی تواند چیزی را جایی تصادف بشمارد و جای دیگر آنرا ندیده بگیرد. در آغاز ماری برای بررسی يك دزدی شهربانان در شرکت دزدی شده هستند. تصادفاً آقای راتلند هم به آن شرکت می آید و تصادفاً پیش تر دزد ناپدید شده یعنی ماری را هم در مراجعه‌ی قبلی دیده بوده. بعد تصادفاً همین ماری می رود شرکت آقای راتلند استخدام شود، باز تصادفاً آقای راتلند می رسد و به اشاره‌ی او ماری استخدام می شود. اگر دست کم در مورد دوم راتلند نمی رسید ماری استخدام نمی شد و پایان این داستان، ولی نه تنها او استخدام می شود که تصادفاً مأمور گاوصندوق هم بیماری فراموشی دارد و هی باید به شماره‌ی رمز که تصادفاً جلوی چشم ماری است رجوع کند. و بعد آقای راتلند ماری را برای کارهای منشی گری به دفتر خود می برد، تصادفاً رعد و برق می زند و آقای راتلند را متوجه حالات غیرطبیعی ماری می کند. بعد ماری گاوصندوق را می زند و تصادفاً زن کف شوی که در همان نزدیکی است کر است و دزدی را نمی فهمد. هنوز ادامه بدهم؟ تصورش را بکنید وقتی در کشتی ماری به قصد خودکشی خود را به استخر می اندازد اگر

آقای راتلند تصادفاً به موقع نمی‌رسید - فیلم نیمه‌کاره چگونه تمام می‌شد. خب، از نظر من نه‌اینها تصادف است و نه کوچکترین اهمیتی دارد. معلوم است که اگر روزی آقای راتلندی مازنی‌مانندی را نمی‌دید هیچ داستانی شروع نمی‌شد. ما طرفدار اینیم که فیلمی شروع بشود یا نه؟

زاون: یادداشت دیگرم این پرسش است که چرا مدبر تصویر را به زنش نشان نمی‌دهد و با او مستقیماً حرف نمی‌زند؟
بیضائی: ما تصور مدبر از چنین روبرو کردنی رادر کابوس‌های آقای مدبر در اطاق تدوین می‌بینیم. منظورم صحنه‌ی خیالی‌بخش تصویر برای کیان است، که پرده‌های پی‌درپی را کیان به‌نشانه‌ی انکار يك يك می‌درد و پاره می‌کند. مدبر طبعاً دنبال راهی می‌گردد که کمتر شکنجه‌آمیز باشد و ضمناً جایی برای انکار هم نداشته باشد؛ پس به دنبال مدارك اطمینان‌بخش‌تر است. اوته دل‌آرزومند است که حسش راست نباشد. و با اینهمه در هر سه شبی که به‌خانه می‌رود تا آنجا که غرورش بگذارد اول به کنایه و سپس به صراحت می‌کوشد سر صحبت را باز کند؛ شاید یادتان باشد که بار اول نمی‌فهمد و بار دوم می‌فهمد که کیان زیر تاثیر قرص آرام‌بخش است و حواسش درست به او نیست، و بار سوم کشف موضوع فرزندى که در راه است بحث را می‌بندد. از آن پس او هم مراقب است به معنای نگرانِ يك بیمار، و هم مراقب است به عنوان کسی که برگه‌های نهایی را می‌جوید. مدبر به عنوان روشنفکر نمی‌خواهد بپذیرد که حسود است مثل هر کس دیگر؛ ولی می‌داند که عربده کشیدن گفتگو نیست. او می‌کوشد متمدن باشد، با غروری بدوی. آنچه او می‌کند با توجه به شخصیت او، به وجود آوردن امکاناتی است که کیان در آن خودبه‌خود به حرف بیاید. یعنی روبرو

کردن او با روپوش ماشی رنگ، عینک، پیکان قرمز، گذراندن او از مسیر زن و مرد سواری، بردنش به عتیقه‌فروشی و غیره - هرجا که عکس العمل کیان جوابگو باشد، یا به حرف زدن برانگیزدش بی آن که مدبر پرسیده باشد و یا زیر فشار قرارش داده باشد. ضمناً نکته‌ای را بگویم؛ این تنها موضوعی است که در کشور ما در مورد آن میان زن و مرد گفتگو وجود ندارد. اینجا فرنگ نیست. ما راجع به دورترین و مهم‌ترین مسائل دنیا داد سخن می‌دهیم، ولی در مورد خصوصی‌ترین و واقعی‌ترین مسئله همیشه خاموشیم. به هر حال من فکر نمی‌کنم که اگر این حادثه برای منتقدی پیش می‌آمد صاف و مستقیم می‌رفت با همسرش گفتگو برقرار می‌کرد.

زاون: منتقدی می‌گفت شما موارد استثنائی را فیلم می‌کنید و مسئله استنهاها ربطی به همگان ندارد.

بیضائی: یعنی چه استثنائی و عمومی؟ این چه معیاری است؛ یا این معیار فقط برای من است؟ نگاهی به دوروبرمان بیندازیم؛ مگر چند نفرند در جهان که پدر خود را ندانسته کشته باشند و با مادر خود ندانسته ازدواج کرده باشند؟ یا مگر میان ما چند شاهزاده هست که عمویش پدرش را کشته باشد و با مادرش به بستر رفته باشد؟ یا چند نمونه در جهان هست از مردی که معادن نقره‌اش او را از ثروتمندان کلان کرده باشد و دانشگاه ییل را هم گذرانده باشد و صاحب شبکه‌ی سراسری مطبوعاتی باشد؛ برای خودش اپرای شخصی بسازد؟ چند نفر هستند که وقتی گاوشان بمیرد خودشان را جای آن قرار می‌دهند؟ برای چند بچه رخ داده که موجودی فضائی را بیاورد در پستوی خانه پنهان کند؟ چند فرشته هستند که مایلند به خاطر عشق مردمی وار وارد زمین و زمان شوند؟ - مهم نیست داستان استثنائی باشد، مهم است که آنچه

از آن درمی آید اشاره یا هشدار به چه گروه بزرگ بشری است؛ یعنی در این نور استثنائی که بر زندگی می افکنیم چه چیزهای نوئی می بینیم که جز در این نور دیده نمی شد. مسلماً منتقدان و رئیسان همه بعدها برای فرشته‌ای که به زمین آمده کف خواهند زد؛ ولی خیلی شان مردی که از تاریخ آمده را با مشتهای پرو با برچسب موارد استثنائی کمک به توقیف کرده‌اند. همان طور که همزمان می شنوم جستجوی هویت درد بیضائی است نه دیگر مردم کشور ما نمی دانم چطور منتقدی به خود حق می دهد از طرف همه‌ی مردم حرف بزند، اما اگر واقعاً اینطور باشد خوشا به حال مردم کشور ما که این درد را ندارند و می توانند با هر هویتی که بهشان داده شود چند روزه‌ای را سر کنند. یا آن قدر برایشان مشکل ساخته‌ایم که هویت را فراموش کرده‌اند. اگر اینطور باشد واقعاً روز جشن آن منتقد و روز جشن همه‌ی بیگانگانی است که قرنهایست می کوشند ما را از هویتمان خالی کنند. و اگر اینطور نباشد چه کور است منتقدی که مردم را اینهمه ناچیز و بی اندیشه می شمرد.

زاون: به استناد يك تصوير كه شما دوربين را بالا قرار داده‌ايد فيلمسازي معتقد بود كه شما از بالا به مردم نگاه می كنيد. منظور صحنه‌اي است كه عينك جلوي تصوير قرار دارد، و شايد تصوير قبلي آن كه ازدحام سواري‌ها را نشان می داد.

بيضائي: خب، من استعداد خيلي‌ها را در غلط فهميدن عمدي معني يك صحنه ندارم. همينطور نبوغ بي مانند كساني كه صحنه‌هاي فيلم را پس و پيش تعريف می كنند تا از آن نتيجه‌ي دلخواه خود را بگيرند. و با شما هم موافق نيستم كه نام عقیده بر اين گفته‌ه می گذاريد. در سينماي ايران كسي عقیده‌اي ندارد؛ اينجا هم چشمي‌هاي حرفه‌اي است كه لباس عقیده می پوشد. آنچه نقل كرديد

تازه گفته نشده؛ يك غلط آموزی چندین ساله‌ی جرگه‌ای آشکار علیه من است که اولین بار در يك مجله‌ی علمی حزبی چاپ شد. آنجا هم برای مجله‌ی علمی فرقی نمی‌کرد که برای هماهنگی با شرایط حاکم و لطمه زدن به کسی خوانندگان را در زمینه‌ای علمی به غلط بیندازد. آیا هر کسی دوربین را بالا قرار بدهد از بالا به مردم نگاه می‌کند؟ بنابراین همه‌ی کارگردانان تاریخ سینما از بالا به مردم نگاه می‌کنند. ولی من دیدم وقتی یکی از آن جرگه دوربینش را بالا قرار داده بود در همین مجلات پر فروش فعلی حجم زیادی را در تحسین دوربین بالای او قلمفرسائی کرده بودند. پس آیا این قانون فقط برای من است؟ آیا همه‌ی گزارشگران انقلاب که برای نشان دادن انبوه جمعیت دوربین را بالا نگه می‌داشتند به مردم از بالا نگاه می‌کرده‌اند؟ آیا آیزنشتین در رزمناو پوتمکین و همه‌ی کارگردانان عصر طلائی سینمای شوروی که برای نمایش جمعیت دوربین را بالا می‌بردند، از بالا به مردم نگاه می‌کردند؟ جواب فنی اش اینست که اگر فقط در يك تصویر کوتاه بخواهی جمعیت یا ازدحام نشان بدهی اصلاً راهی جز گذاشتن دوربین در بالا نیست. این درس ابتدائی را هر فیلمسازی که پنج دقیقه فیلم ساخته ناچار بلد است، و اگر در طول دو ساعت فقط يك بار از بالای عینك زن و مرد اصلی فیلم - و نه هیچکس دیگر را نشان دادیم چرا باید معنی اش از بالا نگاه کردن به مردم باشد؟ و چرا معنایش حس زیر نگاه بودن کیان نباشد، و ربط کل آن فصل به موضوع عینك؟ به خوبی می‌فهمم آنها که سالهاست می‌کوشند مرا چنان نشان دهند که از بالا به مردم نگاه می‌کنم، در واقع دارند مردمی بودن و فروتنی دروغین خود را به ما یادآوری می‌کنند، که نام لغت نامه‌ای اش ریاکاری است. اگر روزی در آینده با معیارهای خود این کسان نقدی بر بهترین فیلم‌های زندگیشان بنویسم خواهند فهمید که این وصله‌ها را به هرکس می‌توان چسباند.

زاون: حرف منتقدی این بود که کابوس های فیلم کابوس های خود شماست که به زنان نسبت می دهید و زنان ما چنین کابوس هایی ندارند.

بیضائی: به نظر من این يك جواب كاملاً مردانه به هرگونه طرح مشکل زنان در ایران است، و تا زمانی که شرایط همین است که هست همین است که هست! من حتی مردان محترمی را می شناسم که اشعار کهنه و نوبا نام زنان منتشر کرده اند که مرا جواب بدهند و همین جواب را بدهند. البته به عنوان يك سیاست این بهترین راه برگرداندن مشکل به سوی خود من است؛ راهی که نظارت هم با پیروزی تمام بارها آزموده. شکل روشن این استدلال اینست که اگر نشان بدهم انسانی پایش شکسته، درواقع او هیچ مشکلی ندارد و این پای خود من است که شکسته. و اگر نشان بدهم مثلاً خیابانها ویران است این واقعیت ندارد و این خود منم که دوستدار ویرانی ام. و اگر شخصی را بی سلیقه نشان بدهم، دارم بی سلیقگی خودم را به او نسبت می دهم، و اگر آدمی در فیلم من لکنت دارد این لکنت خودم است که به او می بندم. به نظر من بهتر است این منطق را ارزان خرج نکنند و جایی حتماً به ثبت برسانند. ضمناً یادآوری می کنم که زنان از ترس تهمت فحشاست که حرف نمی زنند نه این که حرفی ندارند. و اگر من هم این مشکل را نگویم معنی اش این نیست که چنین مشکلی وجود ندارد.

زاون: پرسش دیگر اینست که چرا زن و مرد فیلم روی پرده روابط نزدیک يك زندگی مشترك را ندارند؟

بیضائی: فیلمنامه اینطور ایجاب می کرد. داستان درست در لحظه ی قطع یا سردی این رابطه می گذرد. خود فیلمنامه به این شکل را هم البته نظارت ایجاب می کرد. تمام ساخت فیلمنامه نه براساس آئین

فیلمنامه‌نویسی که براساس آئین‌نامه‌ی نظارت است، و همچنین براساس نظارت‌های بدون آئین‌نامه. حتی مردم روی پرده باید گزارش شود که چندبار سیگار می‌کشند و در چه موقعیت‌هایی تاب‌بررسی و تصویب شود یا نشود. یعنی منتقدان نمی‌دانند؟ برای هر شکل دیگری از نمایش زندگی صمیمانه‌تر شما اجازه‌اش را بگیرید نشان دادنش با من.

زاون: یادداشت دیگرم حرفی است در رابطه با همین موضوع؛ چند نفری ایراد می‌گرفتند که چطور کیان با آشفتگی روحی‌اش خانه‌ای اینهمه منظم دارد.

بیضائی: این را از روانشناس بپرسید. توضیحش ساده است؛ نظم و وسواس در بسیاری موارد اصلاً گونه‌ای پوشاندن درون آشفته و ناآرام است. خانم مک‌بث دستهای خود را به‌طور ابدی می‌شست. اوفلیا پیش از خودکشی، با خواندان آوازهای عامیانه گل به این و آن می‌داد. کیان مرتب خود را سرگرم کار نشان می‌دهد تا افسردگی و ناآرامی‌اش آشکار نشود. به‌علاوه کیان عمد دارد تا خودش سر در نیاورده چیزی به مدبر گفته نشود، چون درست نمی‌داند عقیده‌ی شوهرش در مورد يك دختر پرورشگاهی چیست. به‌هرحال گر روانشناس در دسترس ندارید فیلم مازنی را که ظاهراً همه دیده‌ایا؛ خیال نمی‌کنم کیان از مازنی خوش‌پوش‌تر و آراسته‌تر و منظم‌تر باشد.

زاون: منتقدی می‌گفت فیلم گرچه درباره‌ی بازیابی هویت است ولی خودش به‌لحاظ تصویری هویت ایرانی ندارد و فضاها خارجی است، و حتی انتخاب برخی چهره‌ها. می‌خواستم درباره‌ی هویت تصویری صحبت کنید.

بیضائی: آنها که از هویت تصویری حرف می‌زنند اول نشان بدهند چه هویتی مانده؟ هرجای توکیو دوربین بگذاری با آن خط‌های نردبانی و مردم تنگ‌چشم و آرایش معماری ژاپن است. هرجای پاریس یا لندن یا رم یا برلین دوربین بگذاری با شیوه‌های جداگانه‌ی معماری و غلبه‌ی رنگی ویژه و سر در فروشگاه‌ها و مهمانسراها و مجسمه‌های وسط میدانگاه‌ها و رفتار و پوشش مردمش فرانسه یا انگلیس یا ایتالیا یا آلمان است، همین‌طور هرجای مسکو یا نیویورک. هرجای تهران دوربین بگذاری کجاست؟ ما در ایران يك شكل زندگي نداریم، و يك نمونه‌ی معین برای همه نمی‌توان نشان داد. در روستاها مردم شكل دیگری زندگي می‌کنند، در ایلات شكل دیگری، در کوه شكل دیگری. در پایتخت که هم روستائی به آن آمده و هم اهل ایل و هم اهل کوه و هم مهاجر خارجی و هم اقوام باستانی بازمانده در آن، همه در يك شهر دگرگون شده‌ی تقلید از غرب زندگي می‌کنند، هر کس در خانه‌ی خودش ملغمه‌ای از شیوه‌ی پیشین و امکانات جدید فراهم آورده. چندی پیش در نقدی دیدم حرف اصلی منتقدی این بود که هر کس زندگیش شبیه عمه و خاله و دائی و عموی من نباشد را باور نمی‌کنم. متاسفم؛ زمان، و باز کردن چشم‌ها، به او باور کردن خیلی چیزها را خواهد آموخت. هجوم جمعیتی که طی سه دهه به تهران روی آورد چهره‌ی پایتخت را دگرگون کرد؛ بناهای دارای باغ‌های بزرگ تقسیم شد به خانه‌های كوچك دارای حیاط، و آنها هم تبدیل شد به خانه‌های خیلی كوچك بر هم در واحدهای مسکونی. حالا دیگر پنت بام‌های کاهگلی و طاقهای ضربی و بام غلتان زدن زمستان، و با پشه‌بند بر بام خوابیدن تابستان و قصه شنیدن خود قصه‌ای شده. در عوض از پشت بامتان می‌توانید رشد سریع آسمان‌خراش‌ها را تماشا کنید. همه چیز در تغییر است و در این عرصه فرهنگ قلابی‌سازی و

ب ساز و بفروش و مشابه سازی همه چیز را بلعیده، از جمله کل فرهنگ معاصر را. در ظاهر تهران تمایل به فرهنگ سرهم بندی در خانه های معمار ساز، و تمایل به فرهنگ استوار عقلانی تر در خانه های مهندسی ساز دیده می شود؛ این جدل در بقیه ی زندگی هم هست. برخی بر گنج رایگانی از درآمد خود را ظاهر فقیرانه و خاکی و وارسته می دهند، و برخی با فقر محض صورت خود را با سیلی سرخ می کنند. برخی در حجاب ظاهر افراط می کنند، و برخی اصلاً به حجاب باطن معتقدند. برخی اصرار دارند که همه ی دنیا از ما آغاز شده، و برخی رگ گردن بر می آورند که ما هیچ نبوده ایم و نیستیم و هرچه داریم از همسایگان داریم. شما بگوئید کدام يك هویت ماست؟ من می گویم هویت بستگی دارد به این که - ضوع میان کدام دسته می گذرد. متحدالشکل کردن مردم به دروغ خلاف واقع گرایی و حقیقت است. شاید وقتی دیگر همچنان که گفتم میان مردم طبقه ی متوسط دارای پس زمینه ی روشنفکری می گذرد. اگر این را هضم کنیم در آن صورت هویت تصویری و درونی فیلم کوچکترین خدشه ای ندارد. و اگر هویت دیگری بخواهیم، باید قشر دیگری از اینهمه که گفتم انتخاب کنیم؛ برویم سراغ روستائی، ایل و عشایر، کوه نشین، مهاجر، یا آن دسته مردم پایتخت نشینی که مثلاً بر زمین می نشیند نه پشت میز. من خودم در فیلم های دیگر - مثلاً آن که درباره ی روستائیان است، یا آن که تاریخی است، تصویر بکلی متفاوتی داده ام. پس هویت تصویری و هویت درونی فیلم تابع گروه یا قشر یا طبقه یا فضا و داستانی است که انتخاب می کنید؛ همان تفاوتی که مثلاً میان رگبار و کلاغ هست. آنچه در شاید وقتی دیگر هست - تکرار می کنم - تصویر طبقه ی متوسط دارای زمینه ی روشنفکری است. مگر این که شما خوش نداشته باشید این طبقه را ببینید؛ یا روی دست اداره ی نظارت بلند شوید و بگوئید

درباره‌ی این مردم فیلم ساختن ممنوع! این ریاکاری محض است که همه‌ی ما چون آقای مدبر می‌پوشیم و چون او سوار سواری می‌شویم و چون او حرف می‌زنیم و می‌اندیشیم و زندگی کاری داریم و چون او احتمالاً می‌رویم جشنواره‌ی تهران و مجله‌ی فیلم در جیب داریم و حتی نقد و گفتگو می‌خوانیم که همه ادای غرب است، اما پشت دوربین که می‌رسیم همه را انکار می‌کنیم و یاد هویت مبهم تعریف نشده‌ای می‌افتیم که شخصاً تجسم انکار آنیم. من ادعا می‌کنم تصویر واقعی طبقه‌ی متوسط پایتخت را در هیچ جا جز شاید وقتی دیگر نخواهید یافت، و اگر به‌هویت آن ایرادی دارید به‌خودتان در آینه نگاه کنید. اینها معاصرند؛ مثل خود شما. تقصیر من نیست که لباده نمی‌پوشند و قاطر سوار نمی‌شوند و به‌جای پزشك پهلوی دعانویس نمی‌روند، و مسائل معاصر دارند. فضاهاى فیلم خارجی نیست، کوچه و خیابان وسط شهر است، و شما هم می‌دانید، تنها فرقش با ذهنیت شما اینست که درست گرفته شده، همین. چرا به خودتان و من توهین می‌کنید؟ چرا وانمود می‌کنید هرچیز درست گرفته شده‌ای خارجی است و چنین لیاقتی در ما نیست؟ زمانی بود که اگر روزی اتفاقاً بارانکی باریده بود و هوا تمیز بود به شوخی می‌گفتند امروز هوا خارجی است. من خودم این شوخی را بارها از برخی منتقدان پیش‌کسوت و فیلمسازان واقع‌گرا شنیده‌ام؛ و قدیم‌تر هر کسی چشم سبز یا آبی داشت خیال می‌کردند خارجی است. دردناك است البته، ولی عین واقعیت است. من خودم در کودکی مشکل بزرگی با رنگ چشم‌هایم داشتم؛ بعدتر که فهمیده‌تر شدم شناختم که در ایران دو تیره کنار هم زندگی می‌کنند، که يك تیره‌ی آن اصلاً چشم‌هایش رنگی است. در شمال بهشان می‌گویند کاس که طبعاً نام دریای کاسپین [خزر] و اصل آن نام شهر قزوین [کاس‌بین] به آن منسوب است. و در شهر پدری من کاشان که همان

«کاسان» باشد منسوب به قوم باستانی کاسی، و در قریه‌ی زادگاه آنان آران که یعنی شهر آریایان، و گرداگردش گوشه به گوشه هنوز به زبان پهلوی حرف می‌زنند، چه در قالب «رایجی» چه در قالب «قُهرودی» یا «کُهرودی»، بچه‌ها یک درمیان چشمشان رنگی است. همینطور میان خیلی ایلات و قبایل و خیلی شهرهای دیگر. پس رنگین چشمی در ایران - برخلاف گفته‌ی سیاه‌چشمان در کودکی من - خارجی نیست که بیشتر از آنچه فکر شود اصیل است اگر اصلاً چیز اصیلی در جهان مانده باشد.

برگردیم به بحث شاید وقتی دیگر؛ تمام بازیگران فیلم ایرانی هستند و فارسی حرف می‌زنند. تمام خیابانها و خانه‌ها در تهران است و نشانی همه را می‌شود از دفتر نوین فیلم واقع در خیابان جمهوری - یعنی تهیه‌کننده‌ی فیلم - گرفت. هیچکس از هیچ جای دیگری وارد نشده، و اگر کسی مایل است راجع به قشر دیگری - و احتمالاً عمه و خاله‌ی خودش - فیلم ببیند می‌تواند برود آن سینمای بغلی و لازمه‌اش انکار بخش بسیار بزرگی از مردم یعنی طبقه‌ی متوسط دارای زمینه‌ی روشنفکری نیست. نکته: اتهام ضمیمه‌ی این اتهام معمولاً اینست که بگویند از مردم جدا افتاده‌ام. خُب آقایان، مگر طبقه‌ی متوسط مردم نیستند؟ و جالب‌تر که این اتهام را منتقدانی می‌زنند که خود از طبقه‌ی متوسط دارای زمینه‌ی روشنفکری هستند و به هر علتی صلاح می‌دانند وانمود کنند مردم کسان دیگری در جاهای نامعلوم دیگر هستند. کدام منتقدی در جهان به خود جرئت می‌دهد نمایشنامه‌های چخوف را که درباره‌ی روشنفکران یا برگزیدگان است، و نمایشنامه‌های شکسپیر را که درباره‌ی شاهان است غیر مردمی بخواند؟ خُب، نکته دیگری بگویم؛ آنچه من در این گونه فیلم‌هایم می‌سازم تصادفاً - و برای این که به سلسله تصادف‌های شما کمک کرده باشم - درباره‌ی همین جدا

افتادگی است. این طبقه یا قشری است که پیش از آن که توانسته باشد از قیدهای سنتی رها شود یا در بینش انتقادی خودنسبت به وضع موجود پا بگیرد، در فشار مصلحت طلبی و پس گرائی جامعه‌ی سنتی خفه شد، و با اینهمه هنوز گسترش بیشتری می‌یابد؛ آنطور که نیمه جانی در شرایط خفقان بتواند رشد کند. و نکته‌ی دیگر و شاید آخر: شاید حمله‌ی منتقد مورد بحث شما نه به هویت مردم داستان در فیلم، که به دیدگاه من باشد. بله، بسیاری در آثارشان به تحسین ویرانی و مرگ و فقرپرستی و مویه مشغولند، و همه‌ی هدفشان اینست که درماندگی و ناداری را زیبا و منطقی و پذیرفتنی کنند. این بینش منتقدان خودش را هم دارد که چنان آثاری را می‌ستایند؛ از جمله منتقدان خارجی، که ما بدین ترتیب تصویری چنان که آنها مایلند از خودمان بهشان می‌دهیم و آنها می‌توانند در غرور متمدن خود بلمند و از سر لطف ما را نشان بدهند و بگویند به‌به، چقدر فقر زیباست؛ چقدر در بدبختی صمیمیت هست! من نمی‌توانم ویرانی و دروغ و فلاکت و جهل و سرهم‌بندی و مرگ را ستایش کنم، و تنها کسانی که می‌سازند برای من سزاوار ستایش‌اند. من با وارستگی دروغینی مخالفم که خود می‌انبارد اما تبلیغ می‌کند بیائیم خاکی باشیم، با بد و خوب هم بسازیم، با همین کلاهبرداریها و ریاکاریها و وقت‌کشی‌ها و الکی‌خوشی‌ها و سرهم‌بندی‌ها و باری به هر جهت‌ها؛ با همین فرهنگ جاهلی مان که مکمل فرهنگ خاله‌زنکی است؛ بنشینیم و بازی مویه و سوز فقر و فروتنی یا غرور و استغنا در بیاوریم؛ غیرت ما را در جهان حفظ می‌کند و با فداکاری همه‌ی مشکلات حل می‌شود؛ پول خوشبختی نمی‌آورد، و خوشبخت‌های واقعی فقرا هستند! نه، من خیال می‌کنم با این راه‌حل‌ها صاف بر می‌گردیم وسط فیلم‌فارسی که وانمود می‌کنیم نفی‌اش می‌کنیم. تفاوت زمانه اینست که همه تظاهر می‌کنیم

ضدخارجی هستیم اما همه جین و وینستون و دلار می فروشیم، و این که خیلی از کسانی که از هویت ملی حرف می زنند گذرنامه و ارز در جیب چمدانها را هم بسته اند. من خیال می کنم اینهمه دروغ هویت ما نیست؛ مردم سزاوار بهتر از این اند. من علیه این دروغم، و خیال می کنم احترام واقعی به مردم اینست. تناقض دردآور اینست که آنهایی که از هویت تصویری حرف می زنند واقعاً و اصلاً آنرا طاقت نمی آورند. اگر واقعیت را نشان بدهید می گویند تلخ است و بدبینانه است و مردم ما چنین مشکلاتی ندارند، و ما که خرِ واقعیت نیستیم، و اگر خیال نمی کردیم قابل اصلاح با شما طور دیگری رفتار می کردیم و غیره، و اگر از کنار واقعیت رد بشوید یا واقعیتهایی که نشان می دهد پالایش یافته باشد می گویند تمثیلی است و از بالا نگاه کردن است و غیر ملموس و غیرمردمی است. هرکس واقعیتهایی را می طلبد که خود می خواهد، و هر چیزی جز در قالب بینش او غیر واقعی است. حرف آخر چنین منتقدانی اینست که واقعیت را چنان ببینید که ما می گوئیم. و حرف من اینست که این نظارت است نه نقد!

زاون: حُب، اینها پرسش هایی بود که میان حرفهای این و آن شنیده و یادداشت کرده بودم. اما وسط گفته های شما پرسشی به نظر خودم رسید آنجا که از منتقدان خارجی حرف زدید. نظرتان راجع به جشنواره ها و منتقدین خارجی چیست؟

بیضائی: من در جشنواره های کمی بوده ام و حس ام همیشه این بوده که عده ای کار می کنند و عده ای دیگر جشنش را می گیرند؛ و همیشه می پرسیدم در این جشنواره ها سازندگان واقعی فیلم ها کجا هستند؟ شکوه و تشریفات جشنواره ها اصلاً با فلاکت فیلمسازی که من تجربه کرده ام نمی خواند. بدترین احساس اینست که - به معنای دردناک

کلمه- جهان سومی خوانده بشوم و تصور دلسوزی بکنم. من در جشنواره‌ای به‌طور روشن گفتم که شما نه جهان اولی هستید نه جهان دومی که من جهان سومی باشم. وقتی خیلی از شما در غار زندگی می‌کردید من تمدن داشتم. من عقب نگه‌داشته شده هستم نه عقب‌مانده، و تاریخ و فرهنگ هر کدامتان را از خودتان بهتر می‌دانم؛ این شماست که تاریخ و فرهنگ مرا نمی‌شناسید و آنهایی از شما که آنرا می‌شناسند بعضی‌شان با سوءنیت و مصلحت‌طلبی در تشریح این تاریخ با منکران داخلی فرهنگ کشورم همدست شده‌اند. بگذارید بگویم که بعضی از منتقدان خارجی هیچ بهتر از منتقدان داخلی نیستند. بیشتر روزنامه‌نگاران تا منتقد؛ و بیشتر حرف حقیقت را می‌زنند تا محقق باشند.

زاون: و سوال آخر آقای بیضائی؛ چرا فیلم می‌سازید؟
بیضائی: فکرش را بکنید اگر فیلم نمی‌ساختم، زندگی آنها که از راه جلوگیری از کار من زندگی می‌کنند، چقدر کسالت‌بار می‌شد.

زاون: می‌دانم که این جواب واقعی شما نیست.
بیضائی: من فیلم می‌سازم، همان‌طور که انسان غارنشین بر دیوار نقش می‌کشید. آن روزها هنوز نظارت اختراع نشده بود، و دنیا مرز نداشت.





یادداشتها

۱. شاهین سرکیسیان (۱۹۶۶-۱۹۱۰): در شهر وارنا (بلغارستان) متولد شد. تحصیلات دبیرستانی و دانشگاهی (رشته حقوق) خود را در فرانسه گذراند و در همانجا فعالیتهای نمایشی خود را آغاز کرد. در سال ۱۹۳۸ به تهران آمد و بعنوان منتقد هنری در ژورنال دوتهران به کار مشغول شد. در همان زمان با تئاترهای فردوسی، سعدی و آناهیتا و نیز رادیو همکاری می کرد. در سال ۱۹۵۶ گروه هنر ملی را بنیان نهاد. پس از کارگردانی تعدادی نمایش، از این گروه جدا شد و گروه آرمن را راه انداخت در گروه آرمن چند نمایش از جمله دایی وانیای چجوف را کارگردانی کرد. شاهین سرکیسیان علاوه بر کارگردانی، چند نمایشنامه به ارمنی ترجمه کرده است.
۲. فیروز شیروانلو (۱۳۶۷-۱۳۱۷): نقاش، گرافیست، فرهنگ دوست و فرهنگ شناس و مترجم و مؤلف کتابهایی در شناخت جامعه شناسی هنر. تأسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و فرهنگسرای نیاوران حاصل يك دوره فعالیت مداوم او بوده است. همچنین در تشکیل موزه های متعدد هنری سهم عمده ای داشته است. (برای اطلاع بیشتر به یادنامه فیروز شیروانلو، انتشارات نقره، رجوع شد).
۳. بیگمالیون: پیکرتراش قبرسی در افسانه های یونان، که همسر نمی گزید تا

فقط با هنرش زندگی کند. پیکره گالاته را ساخت و به وی عاشق شد. به درخواست اوخدایان گالاته را جان دادند و پیگمالیون او را به همسری خود درآورد.

۴. گالاته: رجوع شود به پیگمالیون.

۵. ثورفه: شاعر و چنگ نواز افسانه‌ای یونانی پیش از همر که براساس افسانه‌ها برای بازآوردن محبوبه‌اش ثوریدیس از جهان مرگ به دنیای زیر زمین رفت که سرزمین هادس خوانده می‌شد. هادس و همسرش پرسفونه پذیرفتند ثوریدیس بازگردد به این شرط که ثورفه تا بیرون رفتن از سرزمین هادس شك نکند و روی برنگرداند. در آخرین لحظات ثورفه از سر بیتابی رو برگرداند و ثوریدیس برای همیشه به جهان مردگان برگشت.

۶. گیلگمش: «منظومه حماسی بابلی که در هزاره‌ها پیش از میلاد مسیح در تمام شرق نزدیک معروف بود و چنین نام داشته است: «کسی که همه چیز را دیده است»... موضوع آن مسئله زندگی جاودانی است؛ اما سرانجام حماسه این است: هیچ انسانی را به زندگانی جاودانی دسترس نیست حتی اگر به زورمندی و پهلوانی گیلگمش باشد... هیكلی درشت، عضلاتی پیچیده و زیبایی فریبنده داشت.» (دایرةالمعارف فارسی مصاحب)

۷. انکیدو: پهلوان دوم حماسه باستانی گیلگمش [سومر، بابل] که خدایان خلق کردند تا گیلگمش را در او شکوه و مرگ خود را ببیند.

۸. ایشتار: [یا=نانا] خدایانوی زمین و عشق و باروری برای بابلی‌های باستان. [برای سومری‌ها خدای جنگ که با تیر و کمان و جامه‌ای از آتش نشان داده می‌شد و دشمنان سومر را نابود می‌کرد]. وقتی معشوقش تموز به حمله گرازی کشته شد، ایشتار برای بازآوردن او به جهان مرگ و دنیای زیر زمین رفت که خواهرش ارشکیگال بر آن فرمان می‌راند. او پس دادن تموز را نپذیرفت و ایشتار همان جا ماند. جهان را خشکسالی گرفت. و به زاری مردمان خشکسالی رسید و خدایان، تنها بخشی از سال را به جهان بازآورد.

۹. تموز: خدای جوان رویش گیاهان و شکار در بابل باستان [میان‌دورود] رگ: ایشتار.

۱۰. *افسانه‌های هوفمن*: اپرا یا اپراکمیك از ژاك اُفنباخ [نوفنباخ] ساخته به سال ۱۸۵۱.

۱۱. ژاك اُفنباخ: [نوفنباخ] آهنگساز آلمانی ۱۸۱۹-۱۸۸۰، از کارهایش *افسانه‌های هوفمن*.

۱۲. مایکل پاول (۱۹۹۰-۱۹۰۵): کارگردان، تهیه کننده، صحنه‌آرای انگلیسی. در آغاز تدوینگر، دستیار کارگردان، فیلمنامه‌نویس، و کارگردان فیلمهای گروه ب. در نخستین فیلم مهمش *لبه جهان* (۱۹۳۷) گرایش به مستند دیده می‌شود که پس از چندی جای خود را به گرایش به کارهای نمایشگرانه‌تر می‌دهد، چون *دزد بغداد* (۱۹۴۰) که در آن یکی از کارگردانان بود. برای مدتی طولانی با [←] امریک پرشبورگر به کارگردانی دونفری پرداخته که نتیجه‌اش آثار پرتخیل و غنی چندی چون: *زندگی و مرگ سرهنگ بلیمت* (۱۹۴۳)، *می‌دانم کجا می‌روم* (۱۹۴۵)، *مسئله زندگی و مرگ* (۱۹۴۶)، *کفشهای قرمز* (۱۹۴۸)، *افسانه‌های هوفمن* (۱۹۶۱) بود.

۱۳. امریک پرشبورگر (۱۹۸۸-۱۹۰۲): کارگردان و صحنه‌آرای انگلیسی متولد مجارستان پس از مدتی فیلمنامه‌نویسی برای توفای آلمان از ۱۹۳۵ در انگلیس نخست به عنوان فیلمنامه‌نویس و سپس همکارگردان مایکل پاول کار کرد.

۱۴. ساویتی: زنی که به تدبیر همسرش را از مرگ پس می‌گیرد. داستان او بخشی از حماسه بزرگ هندی *مهابهاراتا* است. این بخش سالها پیش توسط اسماعیل نوری علا ترجمه و در کتاب *هفته* چاپ شده است.

۱۵. *مهابهاراتا*: [جمع‌آوری به شکل کنونی احتمالاً چهار صد پیش از میلاد تا دوست پس از میلاد] بزرگترین حماسه هند و طولانی‌ترین شعر دنیا منتسب به ویاسا، ولی احتمالاً دستاورد گویندگان متعدد در طول قرن‌ها بوده است. تمرکز حماسه بر جنگ پسران دو برادر است بر سر قلمرو بزرگ *بهاراتا* که نام دیگر سرزمین هند است. اما حماسه جابه‌جا به داستانهای فرعی بسیاری می‌پردازد که یکی از آنها داستان [←] ساویتی است.

۱۶. دُمُروْل دیوانه سر. [دَلّی دُمُروْل]: داستان پنج از دوازده داستان کتاب [←] دَدَه قورقود که از قدیمی ترین آثار مکتوب ترکی است و به قهرمانی های ترکهای اوغوز می پردازد. دُمُروْل دیوانه سر داستان پهلوانی است که با مرگ روبرو می شود و می کوشد از چنگ وی برهد. به گفته بیضایی برگردان فارسی دُمُروْل دیوانه سر در مجموعه های اولیه افسانه های آذربایجان صمد بهرنگی وجود داشت ولی در چاپهای بعدی حذف شده است. این افسانه را فعلاً در کتاب دده قورقود می توان یافت.
۱۷. دده قورقود دوازده داستان از پهلوانی های ترکان اوغوز که داستانسرایی به نام دده قورقود می خوانند. این کتاب توسط فریبا عزیدفتری و محمود حریری اکبری به فارسی ترجمه و توسط نشر ابن سینا، تبریز، به سال ۱۳۵۵، منتشر شده است.
۱۸. مم و زین: چریکه کردی. که متن فارسی آن برگردان عبیدالله ایوبیان در تبریز (۱۳۳۹) همراه با معرفی اثر چاپ و منتشر شده است. مم و زین نامهای دو قهرمان اصلی داستان است.
۱۹. خج و سیامند: چریکه کردی. که متن فارسی آن برگردان عبیدالله ایوبیان در تبریز (۱۳۳۵) همراه با معرفی اثر چاپ و منتشر شده است. خج و سیامند نامهای دو قهرمان اصلی داستان است.
۲۰. منجیک تَرَمَذی: ابوالحسن علی بن محمد مُنْجیک تَرَمَذی از شعرای نیمه دوم قرن چهارم است. اشعار او در تذکرها پراکنده است.
۲۱. معبد کائن: در زنجیره فیلمهای تلویزیونی جاده ابریشم، تکه پارچه ابریشمین زربافت، از پانزده سده پیش، با نقش تیرانداز ساسانی، که در معبد کائن نگهداری می شود نشان داده شد.
۲۲. یوگا: واژه های یوگا، یوگی، جوکی، یوگن، یوغ و یوک [انگلیسی - به معنی خیش] همه از سنسکریت و ریشه های مشترک هندوایرانی می آید؛ که همه یعنی پالهنک یا آنچه برای مهار کردن نیروست.
۲۳. جم: شاه و پهلوان افسانه ای ایران که نوروز را بنیاد کرد و جامه از آهن

ساخت و بسیار دانش‌ها را شناخت، و جام جهان بین بدو منسوب است. گویند در پایان هفتصد سال شاهی‌اش ادعای خدایی کرد و از ضحاک گریخت و چون گرفتار شد ضحاک او را به دو نیم کرد. همچنین گفته شده که پس از مرگ شاه خدای جهان مردگان شد. شکل‌های دیگر نام جم در نوشته‌های باستان یم، ییم، ییما آمده است که صورت دیگر واژه هم خانواده سنسکریت آن است، مقایسه شود با یم، ییم، ییما، یاما، خدای مرگ در هندی و ژاپنی. یاما خدای مرگ ژاپن در نمایشنامه کیویوری در دنیای مردگان، ترجمه بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ژاپن، چاپ ۱۳۴۳، آمده است.

۲۴. فریدون دیوبند: پادشاه و پهلوان افسانه‌ای ایران، که ضحاک ماردوش را برانداخت. [رجوع شود به شاهنامه فردوسی].

۲۵. عروس بانو: نمایشی رقصی و آئینی در بسیاری مناطق شمال ایران، که به نامهایی چون پیر بابا بازی نیز شناخته است. و از آیین‌های باروری است که شکلهای دیگر آن در دیگر نواحی ایران نامهای دیگری دارند و با آیین‌های دیگر تداخل کرده‌اند.

۲۶. بهاراتا ناتیم: قدیمی‌ترین رقص شناخته هندی که عملاً رقصی نمایشی-روائی است که موضوع آن خدایان و مردمان اسطوره‌ها هستند و توسط يك تن (معمولاً زن) اجرا می‌شود و نوازنده و خواننده - راوی همراهی‌اش می‌کنند. بیضایی درباره نمایش مقالاتی دارد که منتشر نشده است.

۲۷. کاتالی: رقص نمایشی روائی حماسی و افسانه‌ای که بیشتر کرالای دکن معمول است و توسط دوازده بازیگر رقصنده خاموش اجرا می‌شود و چهار خواننده و چهار نوازنده همراهی‌شان می‌کنند. بیضایی مقاله‌ای درباره کاتالی دارد که بارها چاپ شده است.

۲۸. کون‌چو: نام شکل نمایش سنتی چینی است که اروپاییان اپرای پکنی می‌خوانند. رجوع شود به نمایش در چین بیضایی.

۲۹. نو. نام نمایش باستانی ژاپن که حدود شش سده پیش شکل شناخته امروزی خود را به دست آورد. رجوع شود به نمایش در ژاپن بیضایی و مقالات پنج

نوی کهن او در کتاب صبح، شماره‌های ۹ و ۱۰.

۳۰. کابوکی: نام نمایش ساده‌تر و مردم‌پسندتری نسبت به نو که سنگین‌تر و آیینی‌تر بود و حدود سه سده پیش در ژاپن با اقتباس از نو و بونراکو و بندبازیهای خیابانی شکل گرفت. رجوع شود به نمایش در ژاپن بیضایی.

۳۱. بونراکو: نام نمایش عروسکی ژاپنی که در همه جای جهان به طور وسیع شناخته شده، با عروسکهای بزرگ و حرکات بسیار دقیق و آراسته، که در آن هر عروسک را سه عروسک‌گردان سیاه پوشیده هدایت می‌کنند؛ نام درست‌تر آن، نینگیو جوروری را امروزه کمتر به کار می‌برند. رجوع شود به نمایش در ژاپن بیضایی.

۳۲. سایه‌بازی اندونزی: با نام وایانگ مهم‌ترین شکل آن وایانگ کولیت پوروا قهرمانانش خدایان و دیوان و پهلوانان افسانه‌ها هستند. وایانگ از لحاظ فنی پیشرفته‌ترین شکل سایه‌بازی شرقی و غربی بوده و خیال‌انگیزترین آنها، که تنها چند نمایش سایه‌ای غربی در سالهای اخیر می‌توانند با آن هم‌چشمی کنند که کم‌وبیش ملهم از خود آن هستند. این نمایش توسط راوی و نوازندگان طبل و گاملان همراهی می‌شود. بیضایی مقاله‌هایی راجع به نمایش آسیای جنوب شرقی و سایه‌بازی اندونزی دارد که منتشر نشده است.

۳۳. توفیق الحکیم: نویسنده و نمایشنامه‌نویس معروف مصری. از آثار فراوان او بعضی به زبانهای دیگر ترجمه شده است؛ از آن جمله است اهل الکهف (۱۹۳۳)، ترجمه فارسی با عنوان اصحاب کهف (۱۳۳۳ ه. ش) (دائرة المعارف فارسی، مصاحب).

۳۴. بغبانو ناهید: در باورهای ایران باستان خدایانوی عشق و باروری و پشتیبان رویدنی‌ها و آب و چهارپایان سودمند و نگهبان خانواده به ویژه یار زنان و یاری‌دهنده ایشان به هنگام زایمان، و پشتیبان کودکان.

۳۵. چیکاماتسو (۱۶۵۳ تا ۱۷۲۵) نمایشنامه‌نویس بزرگ ژاپن که بیشتر یا شاید همه آثارش را برای نمایش عروسکی یعنی نینگیو جوروری نوشت (رجوع شود به بونراکو).



خلاصه فیلمنامه‌ها

عمو سیلیو: پیرمردی از هیاهوی بازی بچه‌ها آرام ندارد. يك روز بچه‌ها با توپ اتفاقاً شیشه پنجره او را می‌شکنند و می‌گریزند و از ترس باز نمی‌گردند. ولی پیرمرد که به هیاهوی آنها عادت کرده اکنون سوت و کور و تنها مانده و به دنبال آنها می‌گردد.

رگبار: آقای حکمتی معلم تازه‌ای است که به مدرسه‌ای در جنوب شهر منتقل شده. او را شاگردی متهم می‌کند که عاشق خواهر یکی دیگر از شاگردانش شده. دهن به دهن گشتن این خبر، و کوشش آقای حکمتی برای انکار آن، و مخالفت‌هایی که در برابر آن پیدا شده، کم‌کم این عشق را واقعاً به وجود می‌آورد. ولی این لحظه‌ای است که آقای حکمتی باید محله را برای انتقال به جایی دیگر ترك کند.

سفر: پسری که به دنبال دوستش - پسری دیگر - می‌رود با نشانی تازه‌ای که به دست آورده؛ سفر راه دراز جستجوی این دو پسر بچه است، که یکی از آنها به دنبال پدر و مادر می‌گردد، و دیگری با اوست، به امید این که این پدر و مادر خیالی برای او کار بهتری پیدا کنند.

غریبه و مه: در يك آبادی کنار دریا روزی آب قایقی به ساحل می‌آورد که در آن مردی زخم خورده افتاده و از آنچه بر سرش آمده چیزی نمی‌داند. او را

آیت می نامند و فرصت می دهند در آبادی بماند و با آنها یکی شود. او برغم مخالفت‌ها با زنی به نام رعنا عروسی می کند که پیش‌تر شوهرش را دریا برده، و آیت می اندیشد که شاید چیزی از دریا بداند. درواقع نگرانی آبادی درمورد آیت به پایان رسیده، ولی نگرانی خود آیت نه؛ زیرا نشانه‌هایی می بیند از این که آنها که زخمی‌اش کرده بودند در پی‌اش خواهند آمد. و سرانجام واقعاً روزی کسانی از آب به خشکی می آیند تا آیت را ببرند؛ میان آنها جنگی درمی گیرد، که در پایان آن، آیت زخم خورده به دریا باز می گردد. دریا بار دیگر مرد رعنا را می برد.

کلاغ: آقای اصالت گوینده و برنامه‌ساز تلویزیون به عکس دختر گمشده‌ای در روزنامه برمی خورد که چهره وی به نظرش آشنا می آید. او همسری دارد که معلم مدرسه کرولال هاست، و مادرخوانده‌ای که عملاً در گذشته زندگی می کند؛ و آنان همه در جستجویی که او آغاز می کند درگیر می شوند. جستجوهای اصالت در مورد دختر گمشده عملاً به ساختن برنامه‌ای در مورد گمشدگان برای تلویزیون ختم می شود، درحالی که همسرش آسیه، که خاطرات مادر را می نویسد، از رجوع به گذشته وی و شواهد دیگر درمی یابد که گمشده جوانی مادر است.

چریکه‌ی تارا: تارا بیوه زنی جوان، که دو فرزند دارد، روزی در جاده به مردی برمی خورد که از تاریخ آمده است، و به دنبال شمشیری می گردد که آخرین نشانه تبار وی بر روی زمین است. تارا این شمشیر را می شناسد: میراث بی فایده‌ای که به دور افکنده است. کمی بعد با یافتن آن و پس دادنش به مرد، مرد تاریخی نمی تواند برود، زیرا دیگر عاشق تارا است. این عشق کابوس وار جز آن که زندگی تارا و مرگ مرد تاریخی را آشفته است راه به جایی نمی برد. در پایان مرد تاریخی می رود، اما شمشیر به نشان او باقی می ماند.

مرگ یزدگرد: در تاریخ آمده است که یزدگرد شاه سوّم، واپسین شاه ساسانی همزمان با حمله اعراب را آسیابانی که یزدگرد به او پناه برده بود کشت.

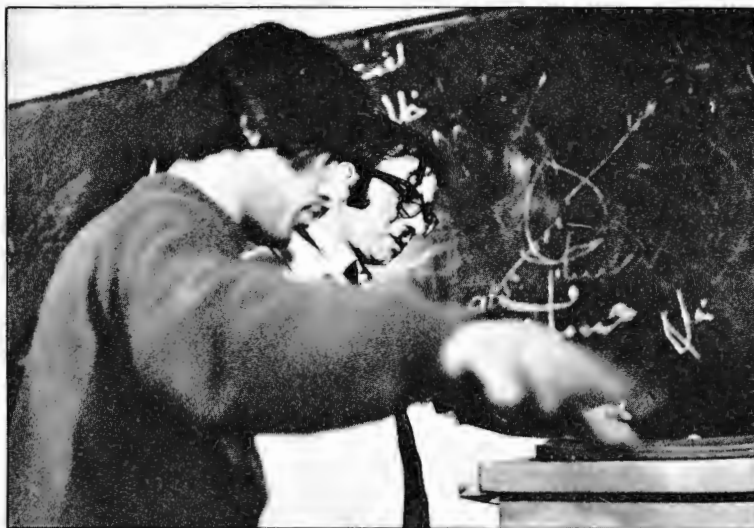
این داستان محاکمه خانواده آسیابان است، و آنچه آنها از رویداد تعریف می کنند عملاً تبدیل به محاکمه حکومت ساسانی می شود. در پایان اعراب حمله ور می رسند، و دیگر فرقی میان سرنوشت محاکمه کننده و محاکمه شونده نیست.

باشو، غریبه‌ی کوچک: پسر بچه‌ای به نام باشو، هنگام حمله هوایی به شهرش در جنوب ایران، که در آن نابودی خانواده اش را به چشم می بیند، خود را به کامیونی می اندازد و پس از چندی در آن به خواب می رود. وقتی چشم باز می کند در شمال است، جایی که زبان او را نمی فهمند و او زبان محلی را نمی فهمد. در این جهان بیگانه زنی به نام نایی جان که دو فرزند دارد و شوهرش به شهری دور به دنبال کار رفته، او را حمایت می کند، و در برابر دشمن خویی‌ها و بدگمانی‌های دیگران، سرانجام وی را به فرزندگی می پذیرد.

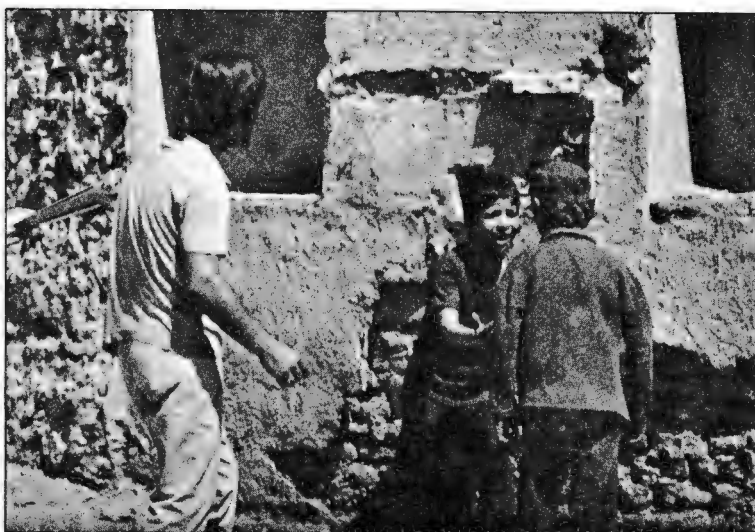
شاید وقتی دیگر: يك گوینده تفسیر و برنامه ساز فیلمهای مستند تلویزیون به نام آقای مدبر بر اثر دیدن اتفاقی تصویری از همسرش در کنار مردی ناشناس به او بدگمان می شود. در واقع همسرش کیان، نگران بیماری پدر و مادرش است و حواسش درست به کنجکاوی‌های او نیست. آقای مدبر می کوشد مرد ناشناس را بیابد و همسر خود را لحظه به لحظه زیر نظر بگیرد. اما تدریجاً درمی یابد که بیمار پدر و مادر کیان نیستند، بلکه خود اوست که ناامیدانه به دنبال کشف علل خاطره‌ای می گردد که ریشه در گذشته دور دارد. آقای مدبر با کشف شباهت حیرت انگیز همسر مرد ناشناس با کیان، در واقع با تصویر تازه‌ای از همه چیز روبرو می شود، و گوئی کلید مشکل ذهنی کیان را یافته است. و سرانجام در فیلم مستند تازه‌ای که با کمک همکاران ساخته می شود کیان با گذشته خود روبرو می شود و واقعیت پشت کابوس‌های او بر فیلم ثبت می گردد، واقعیتی که حالا دیگر به همه تعلق دارد.



پشت صحنهٔ عمو سییلو



پشت صحنهٔ رگبار



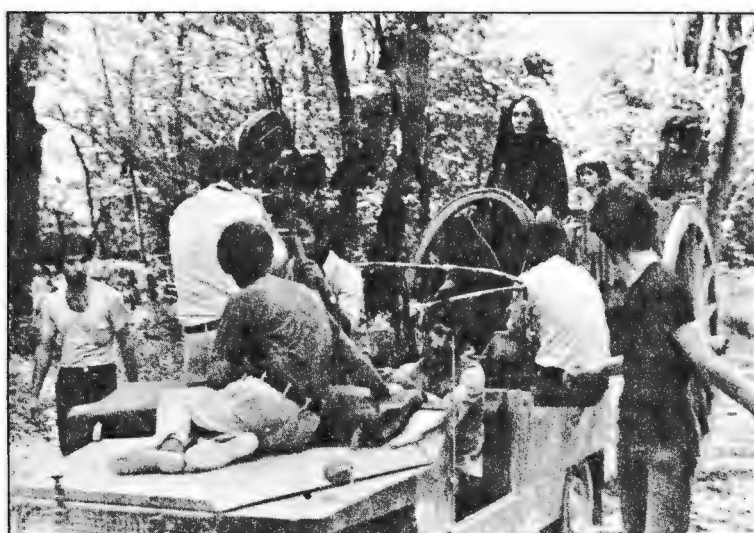
پشت صحنه سفر



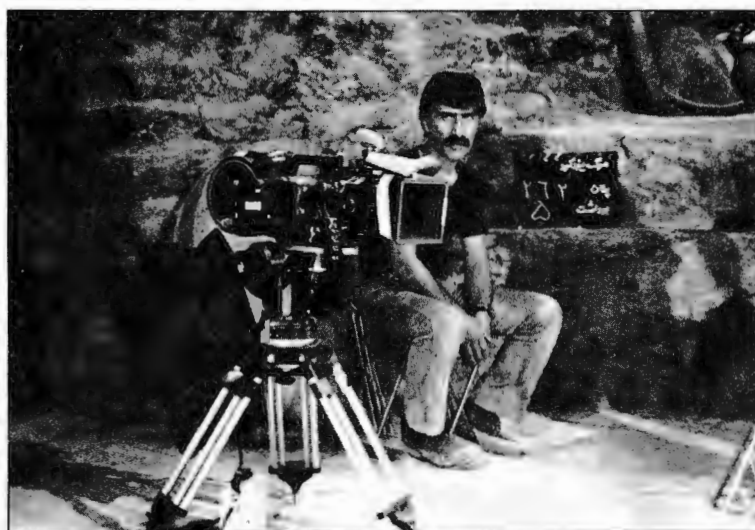
پشت صحنه غریبه و مه



پشت صحنه کلاغ



پشت صحنه چریکه‌ی تارا



پشت صحنه مرگ یزدگرد



پشت صحنه باشو غریبه‌ی کوچک



پشت صحنه شاید وقتی دیگر



راهنمای نام کسان

۷۷-۷۵	بهار، شمیم	۷۶، ۴۷	احمدی، احمد رضا
۴۰، ۳۸-۳۶	بهرامی، صادق	۲۷۸	استریپ، مریل
۹۳، ۹۰	بیات، بابک	۱۹	اسکوئی، مصطفی
۶۳	پابست، گئورگ ویلهلم	۳۹	اشتر وهایم، اریک فون
۱۰۱	پاول، مایکل	۲۷۹	اطلسی، سیامک
۷۶	پرتو، مازیار	۲۶۸	افولس، ماکس
۳۷	پرتوی، نصرت	۲۰	آل احمد، جلال
۱۰۱	پرشپورگر، امریک	۲۷	انتظامی، عزت الله
۶۲، ۳۹	پودوفکین، وزلود	۱۲۷، ۲۷	اوانسیان، آربی
۲۴	پوریا، ارسلان	۱۰	اولیویه، لارنس
۲۷	تائیدی، فرزانه	۲۶۷، ۱۷۵، ۱۰۰	ایزنشتاین، سرگئی
۲۵	تجدد، مهین	۲۹۸، ۲۸۰	
۱۷۲-۱۷۱	ترمذی، منجیک	۲۷	بخشی، عنایت الله
۲۳۶، ۲۲۲، ۱۹۶، ۶۵	تسلیمی، سوسن	۱۷۵	برشت، برتولد
۲۵۸-۲۵۶، ۲۳۸-		۲۶۶، ۱۰۲-۱۰۰	برگمن، اینگمار
۲۷۸-۲۷۷		۲۶۷-	
۶۶	تقوایی، ناصر	۱۰۶	بسطامی، بایزید

۲۹۱،۲۶۸،۲۱۵		۱۸۰	توفیق الحکیم
۳۰۴،۲۹۲-		۲۶،۲۳،۱۳	جوانمرد، عباس
۲۷	شیخی، جمیلہ	۲۸۰،۴۰-۳۹	چاپلین، چارلی
۲۸	شیردل، کامران	۳۰۴	چخوف، آنتوان
۳۳	شیروانلو، فیروز	۲۷	چہرہ آزاد، رقیہ
۲۶	شیروانی، حسن	۲۸۲	چیکا ماتزو
۲۷	صفوی، عصمت	۶۶،۲۷،۲۵	حاتمی، علی
۲۷-۲۶،۲۱	صیاد، پرویز	۲۵	خلج، اسماعیل
۴۸-۴۷	طاہری، باربد	۲۷	خوروش، فخری
۲۰۵	عباس میرزا	۲۸	داریوش، ہژیر
۲۳۶	عفراویان، عدنان	۲۷	دولت آبادی، محمود
۱۹	غفاری، فرخ	۲۵	رادی، اکبر
۲۸	فاروقی، احمد	۷۶	رجائی، مہدی
۲۰۵	فتحعلی شاہ	۲۷	رشیدی، داود
۲۴۸	فخیمی، مہرداد	۲۵۰	روبیگ
۲۴	فرجام، فریدہ	۱۰۰	روسہ لینی، روبرتو
۲۸	فرخزاد، فروغ	۲۸،۲۰-۱۹	رہنما، فریدون
۱۰۱	فردوسی، حکیم ابوالقاسم	۲۷-۲۴	ساعدی، غلامحسین
۱۸۰،۲۸-۲۶	فرسی، بہمن	۲۷-۲۶	سرکیسیان، شاہین
۲۷۸	فرہنگ، داریوش	۴۷،۲۶،۲۴	سلحشور، کورس
۲۷۸،۶۵،۲۷	فرید، منوچہر	۲۸۶	سلطان زادہ، خاطرہ
۲۸۰	فلاہرتی، رابرٹ	۱۰۱	سعدی، شیخ مصلح الدین
۶۶-۶۵،۲۷،۲۱	فنی زادہ، پرویز	۱۷۵	سوفوکل
۲۶۷،۱۰۰،۶۱	فورد، جان	۱۲	سہ آمی، موتوکیو
۱۵۰، ۹۰	قرچہ داغی، شیدا	۶۰	شا، جرج برنارد
۱۹	کاووسی، ہوشنگ	۲۶	شاہین پر، ناصر
۲۷	کسیبان، حسین	۲۷	شجاع زادہ، خسرو
۲۷	کشاورز، محمد علی	۱۷۵، ۱۱-۱۰	شکسپیر، ویلیام

۱۷۹.	کوبایاشی، ناساکی	۲۴۸.	ملك زاده، فیروز
۶۲.	کوبریک، استانی	۹۰.	منفردزاده، اسفندیار
۲۰.	کوثر، حسنعلی	۲۸۰، ۲۶۷، ۱۸۹.	مورناتو، فریدریش ویلهلم
۱۷۷، ۱۰۲-۱۰۰	کوروساوا، اکیرو	۱۷۹، ۱۷۷، ۱۰۲	میزوگوشی، کونجی
۲۶۶، ۱۷۹-		۲۸۲.	
۲۷-۲۶، ۲۴.	کیا، خجسته	۱۰۱.	ناصر خسرو
۲۸، ۱۹.	گلستان، ابراهیم	۲۷-۲۶، ۲۴، ۲۱.	نصیریان، علی
۷۵.	گنجوی، عباس	۲۵.	نعلبندیان، عباس
۲۸۰، ۲۶۷، ۱۰۰.	گریفیث، دیویدوارگ	۲۵.	نویدی، نصرت اله
۱۰۱-۱۰۰، ۳۹.	لانگ، فریتز	۲۷-۲۶.	والی، جعفر
۲۸۰، ۲۶۷، ۱۸۹.		۱۰۱.	وایلد، اسکار
۲۷.	لایق، جمشید	۲۶۷، ۱۷۵، ۱۰۰.	ولز، اُرسن
۲۳۳.	مانی	۲۹۰، ۲۸۰.	
۲۷۹.	مجلل، علیرضا	۲۶.	هدایت، صادق
۲۷.	مشایخی، جمشید	۲۶۶، ۱۰۰، ۶۰.	هیچکاک، آلفرد
۶۶-۶۵.	معصومی، پروانه	۲۷۹، ۲۷۳، ۲۷۱.	
۲۷.	مغفورزبان، عباس	۲۹۵-۲۹۴، ۲۹۲، ۲۸۰-	
۲۷.	مفید، بهمن	۶۲.	یاسمی، سیامک
۲۷، ۲۵.	مفید، بیژن	۲۴.	یلفانی، محسن
۲۵.	مکی، ابراهیم		

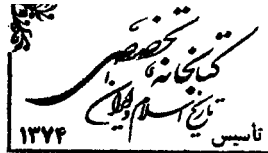


راهنمای آثار

- آتسوموری (سه‌آمی موتوکیو) ۱۲.
آرامش در حضور دیگران (تقوایی) ۴۸.
آرش (بیضایی) ۲۰.
آرش (مجله) ۳۵، ۲۱.
ارتنگ (مانی) ۲۳۳، ۱۷۵.
اسپارتاکوس (کوبریک) ۶۲.
آشوب (کوروساوا) ۱۷۹.
اصحاب کُهِف (توفیق الحکیم) ۱۸۰.
اعتراف می‌کنم (هیچکاک) ۲۷۲.
افسانه‌های هوفمن (افنباخ)
افعی طلائی (نصیریان) ۲۶.
اگراندیس‌مان (آنتونیونی) ۱۰۵.
آلونک (سلحشور) ۲۶.
آوازهای شب (شاهین پر) ۲۶.
آهن (کیا) ۲۶.
آهو، سندر، طلحک و دیگران (بیضایی) ۶۰.
۲۸۶، ۱۷۷.
آینه‌های روبرو (بیضایی) ۶۷، ۷۲، ۲۸۶.
ایوان مخوف (آیزنشتاین) ۱۰۵.
باشو غریبه کوچک (بهرام بیضایی) ۳۲.
۳۸، ۴۴-۴۶، ۷۲، ۸۵-۸۷، ۱۲۴.
۱۵۹، ۱۶۳-۱۶۵، ۲۲۱-۲۶۷.
بانوی دلخواه من (منکیه‌ویچ) ۶۰.
بدنام (هیچکاک) ۶۰، ۲۸۶.
بلبل سرگشته (نصیریان) ۱۱، ۲۱، ۲۶.
بن‌بست (صیاد) ۲۶.
بیتا (داریوش) ۶۵.
بیگانگان در ترن (هیچکاک) ۲۹۲.
برده‌خانه (بیضایی) ۲۳۷.
برندگان (هیچکاک) ۲۹۳.
پهلوان اکبر می‌میرد (بیضایی) ۳۲، ۷۲.
۱۶۴.
پیگمالیون (برناردشا) ۶۰.

- تذکره الاولیا (عطارد) ۱۰۶. (بیضایی) ۷۴، ۲۲۹.
- جلد مار (داریوش) ۲۸. رزمناو بوتیمکین (آیزنشتاین) ۷۹، ۲۹۸.
- چریکه تارا (بیضایی) ۷۲، ۵۲، ۴۶، ۴۴. رگبار ۳۲، ۳۴، ۳۶، ۴۴، ۴۶-۷۰، ۷۲.
- ۸۵-۸۶، ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۴۵-۱۴۴. ۷۶-۷۵، ۸۵-۸۴، ۹۰، ۹۹، ۱۱۴.
- ۱۹۲-۱۵۱، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۲۲، ۲۲۹. ۱۱۶-۱۱۷، ۱۲۸، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۴۲.
- ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۵۰-۲۵۳، ۲۵۸. ۱۴۴-۱۶۴، ۱۶۷-۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۶.
- ۲۶۳، ۲۸۹. ۳۰۲، ۲۵۳-۲۵۲، ۱۸۷-.
- چشمه (اوانسیان) ۲۷، ۱۲۷. رگه تباهی (ولز) ۲۹۰، ۲۹۳.
- چوب زیرغل (فرسی) ۱۸۰. روزنه آبی (رادی) ۲۷.
- چهار صندوق (بیضایی) ۱۳۸. روز واقعه (بیضایی) ۱۵۱.
- حاجی آقا اکتور سینما (اوگانیانس) ۳۹. رومئو ولایت (شکسپیر) ۲۹۱.
- حسن کچل (حاتمی) ۲۷. زن نیک سچوان (برشت) ۱۸۹.
- حقایق درباره لیلای فرزند ادریس (بیضایی) زیستن (کوروساوا) ۶۱.
- ۴۶، ۶۶-۶۷، ۷۲، ۲۳۱. سرگیجه (هیچکاک) ۲۶۸.
- حقیقت و مرد دانا (بیضایی) ۷۴، ۴۷. سفر ۳۲، ۳۸، ۴۴-۴۵، ۵۸، ۶۳-۶۴، ۶۸.
۱۶۶. ۸۶-۷۰، ۹۸، ۱۱۴، ۱۱۷.
- خاطرات هنرپیشه نقش دوم (بیضایی) ۳۱. ۱۳۲-۱۳۴، ۱۶۳-۱۶۷، ۱۸۱-۱۸۹.
- خانمی از شانگهای (ولز) ۱۷۵. ۲۵۰-۲۵۳.
- خانه سیاه است (فرخزاد) ۲۸. سلطان صاحبقران (حاتمی) ۶۶.
- خشت و آینه (گلستان) ۲۷، ۴۸. سلطان مار (بیضایی) ۱۴، ۱۹۷، ۲۳۴.
- داستان ارواح (کوبایاشی) ۱۷۹. سملک عیار ۱۶۰.
- داستان باور نکردنی (بیضایی) ۲۲۱. سه پدر خوانده (فورد) ۶۱.
- دانی جان ناپلئون (تقوایی) ۶۶. سه نمایشنامه عروسکی (بیضایی) ۲۳.
- در حضور باد (بیضایی) ۵۴. ۲۸۹.
- دعوت (ساعدی) ۲۶. سیاوش در تخت جمشید (رهنا) ۲۸.
- دونده (نادری) ۲۲۱. سیاه (نصیریان) ۲۱.
- دیوان بلغ (بیضایی) ۲۲۰. شاهلیر (شکسپیر) ۲۹۳.
- راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی شاید وقتی دیگر (بیضایی) ۳۳-۴۲.

- ۸۵-۷۲، ۹۳، ۱۳۳-۱۳۲، ۱۵۰، قیصر (کیمیایی)
- ۱۶۴-۱۶۵، ۱۸۵-۱۸۷، ۲۶۶-۳۰۶، کدام یک از دو (شیروانی) ۲۶.
- شب سمور (بیضایی) ۱۹۷.
- کلاغ ۳۸، ۴۱-۴۲، ۴۴-۴۵، ۵۲، ۶۳.
- شب قوزی (غفاری) ۴۸، ۲۷.
- ۷۲، ۷۵، ۸۴، ۹۰-۹۱، ۱۱۷.
- شغل (بیضایی) ۲۷۶.
- ۱۲۸-۱۵۱، ۱۶۴-۱۶۷، ۱۸۵.
- شکاف سایه‌ها (بیضایی) ۲۲۱.
- ۲۵۰-۲۵۳، ۲۷۱، ۳۰۲.
- شمال از شمال غربی (هیچکاک) ۲۶۸.
- کوایدان (کوبایاشی) ۱۷۹.
- شوهر آهو خانم (افغانی/ملاپور) ۲۸.
- گاو (ساعدی) ۲۶-۲۷، ۴۸.
- شهر قصه (مفید) ۲۷.
- گللدان (فرسی) ۲۶.
- صبر آیوب (ژورک) ۶۳.
- گنج فارون (یاسمی) ۶۲-۶۳.
- صندوقچه پاندورا (پابست) ۶۳.
- مارنی (هیچکاک) ۲۹۴-۲۹۵، ۳۰۰.
- ضربه شیطان (ولز) ۲۹۰، ۲۹۳.
- مترسکها در شب (بیضایی) ۲۲.
- ضیافت (بیضایی) ۱۴.
- محلل (هدایت) ۲۶.
- مرد عوضی (هیچکاک) ۲۷۲.
- طلسم (صیاد) ۲۶.
- مرده خورها (هدایت) ۲۶.
- طلوع جدی (فاروقی) ۲۸.
- مرگ خسته (لانگ) ۱۰۱، ۱۸۹.
- عروسکها (بیضایی) ۱۳، ۲۲.
- مرگ یزدگرد (بیضایی) ۱۴، ۱۶، ۳۲.
- عشق مصلوب (میز و گوشی) ۲۸۲.
- ۴۴-۴۵، ۷۲، ۹۰، ۹۲، ۹۴، ۱۶۵.
- عمو سیبلو (بیضایی) ۳۲، ۴۳ - ۴۶.
- ۱۹۲-۲۲۲، ۲۲۴، ۲۵۰-۲۵۳.
- عیار تنها (بیضایی) ۴۷، ۱۶۴.
- موج، مرجان، خارا (گلستان) ۲۸.
- غروب در دیاری غریب (بیضایی) ۲۳، ۲۶.
- مهر هفتم (برگمان) ۱۰۱.
- غریبه و مه (بیضایی) ۳۲، ۳۸، ۴۳-۴۵.
- میراث (بیضایی) ۱۴، ۲۳۴.
- میرنوروزی (بیضایی) ۱۸.
- ۵۱-۶۰، ۶۵، ۶۸-۶۹، ۷۲، ۷۵، ۹۳ - ۱۲۸، ۱۵۷، ۱۶۲ - ۱۶۷.
- میم برای مرگ (هیچکاک) ۲۷۲.
- ۱۷۷-۱۷۹، ۱۸۶، ۲۱۱-۲۱۲، ۲۲۸.
- نامه زن ناشناس (افولس) ۲۶۸.
- ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۵۰-۲۵۳، ۲۵۶، ۲۶۴.
- ندامتگاه (شیردل) ۲۸.
- فتحنامه کلات (بیضایی) ۳۱، ۲۲۸.
- ندبه (بیضایی) ۳۱، ۱۹۵.
- نمایش در ایران (بیضایی) ۱۲، ۱۱۴، ۱۵۲.
- قصه ماه پنهان (بیضایی) ۲۶.



- نمایش در ژاپن (بیضایی) ۱۲. ۵۳-۵۴، ۷۴، ۱۸۰.
- نوسفراتو (لانک) ۱۸۹، ۱۰۱. هفت سامورایی (کوروساوا) ۱۱، ۱۰۱.
- ویس و رامین (فخرالدین اسعد گرگانی) ۱۷۹. ۱۶۰.
- هالو (نصیریان) ۲۶-۲۷، ۴۸. همشهری کین (ولز) ۱۰۵، ۲۸۱، ۲۹۲.
- هزارستان (حاتمی) ۲۴۸. هملت (شکسپیر) ۱۰، ۱۸۹، ۲۶۸، ۲۹۳.
- هشتمین سفر سندباد (بیضایی) ۳۱. یک آتش (گلستان) ۲۸.



راهنمای موضوعها

اسطوره ۱۵، ۶۰-۶۳، ۷۴، ۸۰، ۹۴-۹۶، ۴۲-۴۶، ۷۰-۷۴، ۷۸، ۸۱-۸۳،
 ۱۰۸-۱۱۳، ۱۱۸-۱۱۹، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۱۴، ۱۳۸، ۱۴۰-۱۴۵، ۱۶۳-۱۶۴،
 ۱۷۸-۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۷، ۲۶۳-۲۶۸، ۲۸۸-۲۸۹،
 ۲۸۳-۲۸۵، ۱۶۶، ۱۷۲، ۲۶۲، ۲۷۰، ۲۷۴، ۲۷۶،

تئاتر ۱۰-۱۴، ۲۰-۳۱، موسیقی ۸۵-۹۳، ۹۷، ۱۲۳، ۱۴۷-۱۴۸،
 ۱۵۰، ۲۴۹-۲۵۱، ۲۵۸-۲۶۰،

تعزیه ۷، ۱۲، ۱۵-۱۸، ۸۲، ۹۴-۹۵، ۱۱۳، ۱۵۱-۱۵۴، ۱۵۷-۱۵۸، ۱۶۶،
 ۱۶۸، ۱۷۳-۱۷۷، ۱۷۹-۱۸۰، ۱۹۲، ۲۱۵، ۲۳۳-۲۳۴، ۲۵۸-۲۵۹،

تمثیل ۴۶، ۵۶، ۷۲، ۷۸، ۷۹-۸۴، ۹۴-۹۵، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۳۳،
 ۱۵۹، ۲۵۷، ۲۶۳، ۲۸۴-۲۸۵،

طنز ۳۴-۴۱، ۴۷، ۷۰، ۹۱،

