تصادف‌های ناگزیر و شباهت‌های ممکن

مصاحبه با سیدرضا میرکریمی

کارگردان فیلم کودک و سرباز

● امید روحانی

□ در عنوان‌بندی می‌خوانیم که فیلمنامه نوشتهٔ آقای رضایی راد است. این فیلمنامه چگونه به دست شما رسید؟

■ بر می‌گردد به آشناییِ من با آقای رضایی راد که مربوط به سه سال پیش است، یعنی وقتی که فیلمنامهٔ مجموعهٔ تلویزیونیِ «بچه‌های مدرسهٔ همت» را نوشته بود که من آن را ساختم. در طی این چند سال، با هم همکاریِ نزدیکی داشتیم که به رغم وجود تفاوت‌هایی در نوع تحلیل‌های اجتماعی‌مان کم کم به یک تفاهم در سبک روایی آثار منجر شد. در این مورد، رضایی راد یک فیلمنامهٔ کامل به من داد. البته فیلمنامهٔ «کودک وسرباز» را برای من نوشته بود، بلکه می‌خواست خودش آن را بسازد. وقتی آن را خواندم از فضای کلیِ کار و قصهٔ اصلی خوشم آمد. به محض این که متوجه شدم از ساختنش منصرف شده است. فیلمنامه را ـ در واقع ـ تصاحب کردم، یا به قول ورزش دوست‌ها، آن را مال خود کردم.

□ پس یک فیلمنامهٔ کامل داشتید. آیا آن را بدون هیچ دخل و تصرفی اجرا کردید؟

■ به این شکل نه؛ وقتی برای انتخاب محل می‌رفتم، آقای رضایی راد را با خودم همراه کردم. او در تمام این‌مرحله و پیدا کردن بازیگران و شکل گرفتن فضای واقعیِ فیلم کنار من بود. همین حضور و دوستی و همکاری در طی این سه ماه باعث شد که فیلمنامهٔ اولیه توسط خودِ آقای رضایی راد بازنویسی شود. البته شکل اصلیِ فیلمنامه دست نخورده ماند. تمام شخصیت‌ها همان‌هایی هستند که در فیلمنامه بودند، اما اکثر دیالوگ‌ها و شکل شروع کار، پرداخت و یا خاتمهٔ بعضی از ماجراهای فرعی تغییر کرد. البته این تغییرات تنها به دلیل شیوهٔ ساخت بود.

□ یعنی چه؟ آیا شیوه جدیدی به کار گرفته‌اید؟

■ نه؛ در واقع این تجربه‌ای است که قبلاً هم شده. ما به دنبال آدم‌هایی می‌گردیم که نقش خودشان را در فیلم بازی کنند. در فیلمنامهٔ اولیه آدم‌هایی روستایی در یک اتاقِ دربسته در تهران طراحی شده‌اند و معلوم نیست که واقعاً وجود خارجی داشته باشند یا اگر دارند شاید قسمتی از خصوصیات مورد نظر ما را دارند. فرضاً وقتی کسی را مطابق این خصوصیات پیدا می‌کنیم شاید ویژگی‌های برجستهٔ دیگری داشته باشند که ما درموقع نگارش به آنها توجه نکرده‌ایم. پس ما باید فیلمنامه را تا جایی که با ماجرای اصلیِ قصه لطمه نخورد با بازیگرانی که پیدا کرده‌ایم تطبیق بدهیم. یعنی مجبوریم از آنها به عنوان مشاور فیلمنامه و بازی در نقش‌خودشان استفاده کنیم؛ این یعنی همان بازنویسی.

□ وقتی به تعداد بازیگران در فیلمنامه و بازی مشاور پیدا می‌کنید به یک دست بودن کار لطمه می‌خورد می‌شود برای یک‌بار هم شده، بگویید که چگونه از بازیگران به عنوان مشاور

فیلمنامه و کارگردانی استفاده می‌کنید؟

■ بستگی به میزان تسلط کارگردان بر اجزای قصه دارد. وقتی فضای کار از قبل آماده نیست و باید به تدریج شکل بگیرد، هر افراطی ممکن است کار دست آدم بدهد. بعضی‌ها عنان کار را به بازیگران و شرایط می‌سپارند و می‌گذارند فیلم ـ خود ـ مسیرش را بیابد. می‌دانید که این روش خیلی هم مرسوم است. در این موارد آن چه ساخته می‌شود گاه ۱۸۰ درجه با فیلمنامهٔ قبلی تفاوت دارد و اصلا گاهی در تضاد قرار می‌گیرد. اما نوع استفاده از بازیگران به عنوان مشاور بستگی دارد به آدم‌هایی که انتخاب کرده‌اید و به ظرفیت‌ها و میزان تأثیرشان درفیلم. بگذارید مثالی بزنم تا ماجرا روشن شود. یادم هست شب قبل از شروع اولین روز فیلمبردلری، محیط سردی بین همه حکمفرما بود و من می‌دانستم این محیط سرد یعنی اتلاف یک روز کاری و هدر رفتن تعداد زیادی نگاتیو.

دو تا متکا گذاشتم گوشهٔ‌اتاق و از بیژن سلطانی، بازیگر نقش رانندهٔ کامیون و مهدی لطفی، بازیگر نقش کودک، و روح‌الله حسینی، بازیگر سرباز خواستم که روی آنها بنشیند و فرض کنند که داخل کامیون نشسته‌اند.

به دستهای کودک دستبند زدم و یک سینی هم به جای فرمان اتومبیل به دست بیژن سلطانی دادم و گفتم رانندگی کن. راننده دربارهٔ ماجرای این دو نفر از من پرسید و من گفتم چرا خودت از آنها نمی‌پرسی. راننده شروع کرد به بازی و برای این که نقش او واقعی از کار در بیاید بوق زد. هر سه زدند زیر خنده. من‌خوشحال بودم که نه نگاتیوی مصرف شده و نه زیر آفتاب کویر وقت‌مان تلف شده. وقتی خنده‌ها تمام شد، شروع کردند به حرف زدن. من هم شروع کردم به یادداشت کردن حرف‌های آنها. پس از چند سئوال و جواب، سکوت حکمفرما شد. هر سه به من نگاه کردند. از کودک خواستم که او هم چیزی بگوید، هر چه دوست دارد بگوید. او رو کرد به راننده و سئوالی کرد که من به آن صلاً فکر نکرده بودم و اصلاً به ذهنم هم خطور نمی‌کرد. کودک از راننده پرسید که شما چرا گوش‌تان این جوریه؟ راننده پرسید: «چه جوریه؟» کودک دوباره پرسید: «بادکرده». راننده با خنده جواب داد: «باد نکرده، شکسته». کودک: «تو دعوا؟» راننده: «نه، تو تمرین، تو تمرین کشتی». بعد راننده دست در جیب خودش کرد و عکس جونی‌اش، در باشگاه کشتی را در آورد و به کودک نشان داد بعد فراموش کردند که داریم تمرین می‌کنیم. آنقدر با هم حرف زدند که من نتوانستم همه دیالوگ‌های‌شان را بنویسم. خب؛ روشن است که تمام دیالوگ‌های این بخش تغییر کرد. فقط دیالوگ‌های کلیدی را جاسازی کردیم، البته باز هم با کمک بازیگران. به این ترتیب نمی‌شود گفت فیلمنامه کاملاً تغییر کرده، نمی‌شود گفت که موبه مو هم اجرا شده. در این نوع نگارش، نویسنده هم از قبل می‌داند که چه چیزهایی باید بنا به ضرورت تغییر کند.

□ آیا علت انتخاب موضوع کودک و نوجوان به سهولت‌ها و امکاناتی برمی‌گردد که سینمای ایران برای این نوع‌کار قائل می‌شود یا مثلا آدم‌های بزرگ هم می‌توانستند جای دو پرسوناژ را بگیرند؟

■ سابقهٔ چند فیلم کوتاه و چند مجموعهٔ تلویزیونی در زمینهٔ کودکان اجازه نمی‌داد در انتخاب موضوع فیلم اولم‌خطر کنم. می‌خواستم از تجربه‌های قبلی بهره‌ای گرفته باشم.

□ یعنی کار در تلویزیون کمکی به ساخت این فیلم کرده است؟

■ یادم هست یک بار گفته‌اید که از مجموعهٔ تلویزیونی «بچه‌های مدرسهٔ همت» اصلاً خوش‌تان نیامده. من راجع به تلویزیون حرفهای زیادی دارم. رکود و بی‌مایگیِ هنری در انتخاب مضامین و ساختار آثار تلویزیونی به‌یک اصل همه‌گیر بدل شده که دلایلی دارد که این جای بحث‌اش نیست. اصولاً چرا تلویزیون حتی برای فیلمسازان سینمایی هم بدل به دفترچه اتود یا محلی برای کسب تجربه و یا یک منبع مالی بی‌خطر باشد. که به حیثیت

هنری‌شان هم زیاد لطمه‌ای وارد نمی‌کند. ولی در مجموع باید بگویم که تمام تجربه‌هایم برایم‌کارساز بود. با ساخت «کودک و سرباز» هم تجربیات جدیدی پیدا کردم که حتماً آنها را در آینده به کار خواهم بست. به‌عنوان مثال، این بهانه که فیلمنامه از جنس فیلمنامه‌های گشوده است و دیالوگ‌ها و حتی نوع ارائهٔ وقایع در سرِ صحنه شکل می‌گیرد، دخیل نمی‌شود که همه صحنه‌ها قبلاً زمان‌گیری نشوند یا برای‌شان محدودهٔ زمانی‌در نظر نگیریم و ... یا تجربه دیگر این که یک داستان جاده‌ای، با این خصوصیات و این تعداد بازیگر غیرحرفه‌ای به هیچ وجه نباید به خاطر مشکلات تولیدی یا هر دلیل دیگری، در موقع فیلمبرداری رج زده شود.این نوع فیلم‌ها تا حد امکان باید بر اساس روند پیشرفت قصه ضبط شود. حالا فرض کنید شما بخواهیدروزهای اول، مثلاً اواسط فیلم را بگیرید. هر لحظه، سرِ صحنه هم به خاطر مشاوران زیادی که دارید چیزجدیدی به ذهن‌تان می‌رسد که نمی‌توانید از آن بگذرید. از طرفی مجبورید اطلاعات اصلیِ قصه را هم درمیان این ماجرا به طور متناسب پخش کنید. در این صورت، بعد از یک و نیم ماه کار می‌بینید بیش از ۱۰۰ دقیقه‌فیلم مفید گرفته‌اید، در حالی که هنوز مثلاً فلان صحنهٔ مهم فیلم نیامده است. این عین اتفاقی‌ست که برای ما افتاد.

□ شاید به همین علت است که احساس می‌شود و بعضی از قسمت‌های کار خلاصه برگزار شده؛ مثلاصحنه‌های مربوط به تهران؟

■ کاملاً درست است. این صحنه‌ها را روزهای آخرِ فیلم گرفته‌ایم. البته باید بگویم که این ربطی به نوع نگاه من به تهران نداشت. مثلاً می‌شد این دو را در شلوغیِ ترمینال یا خیابان‌ها و پیاده‌روهای شلوغ گرفت و سرگردان‌و حیرانی‌شان را نشان داد. اما این نوع نماها دمِ دستی و تکراری بودند. دوم این که قصه به جایی رسیده بودکه کودک و سرباز، تنها بازیگران برجستهٔ صحنه‌ها بودند و دیگر برای پیشبرد و قصه نیازی به بازیگر فرعی... با ماجرای فرعیِ دیگری نبود.

□ نه فقط در قسمت تهران، بلکه از اواسط فیلم کم کم ماجراهای فرعی حذف می‌شوند و شخصیت‌های فرعی‌کاهش می‌یابند. به نظر می‌رسد که ضرباهنگ روایی کار تغییر می‌کند. فکر نمی‌کنید

این به یکدستی کار لطمه زده؟

■ خب؛ این تا حدی تعمدی بوده است. ما همراه با قصه، با کودک و سرباز آشنا می‌شویم. اوایل فیلم آنها هیچ فرقی با افراد دیگر ندارند. حتی کودک و سرباز هم یکدیگر را نمی‌شناسند. در این فضایی که دوستیِ جدی بین این دو وجود ندارد و هنوز اتفاقی بین آنها نیفتاده، شخصیت‌های فرعی هم تا حدودی با ارزش هستند ولی‌کم کم تنش‌هایی بین این دو اتفاق می‌افتد که این دو نفر را نسبت به بقیه مهم‌تر می‌کند و مخصوصاً از زمانی‌که سرباز تصمیم می‌گیرد کودک را با خود به خانه ببرد، دوستی بین آنها حاکم می‌شود و ما به جوهرهٔ اصلیِ فیلم نزدیک‌تر می‌شویم. طبیعی‌ست که دیگر هر شخصیت حاشیه‌ای، زائد به نظر می‌رسد.

□ جوهرهٔ اصلیِ فیلم؟

اتفاقاتی که در خانهٔ سرباز می‌افتد با زمینه‌هایی که قبلاً فراهم شده یک بارِ تربیتی دارد برای این کودک‌بزهکار و میزان تأثیری که در او می‌گذارد، ۹ ماه اسارت‌اش در کانون اصلاح تربیت بر او نگذاشته است. البته درخانهٔ سرباز اتفاق دیگری هم می‌افتد، جای دزد و پاسبان عوض می‌شود. سرباز با بیننده فرقی نمی‌کند اما قرار است نتیجه بگیریم که نهاد همهٔ آدم‌ها درست است و شرایط است که چیزی را به آدم دیکته می‌کند که مثلاً در چه نقشی ظاهر می‌شود و این اشاره‌ای است به گذشتهٔ کودک، و این که او هم بر

اساس شرایط محیط تبدیل به یک بزهکار شده و در شرایط و محیطی متفاوت چیزی را که برای عزیزترین آدمِ زندگی‌اش تهیه‌کرده بود ببخشد.

□ اما کودک که گردن‌بند را دزدیده بود؟

■ نمی‌دانم؛ متأسفم که در فیلم به علت کیفیت بدِ پخش صدا به یک صحنهٔ کلیدیِ فیلم لطمه خورده است. جایی که سرباز و کودک خانه را ترک می‌کنند و در دامنه کوه در حال گذرند، سرباز می‌گوید: «ببین، من پولش را بهتر می‌دم. حالا چند خریدیش؟» و کودک جواب می‌دهد: «نخریدمش، دزدیدمش». سرباز شگفت‌زده می‌شود و کودک خندهٔ معنی‌داری می‌کند که متأسفانه خوب شنیده نمی‌شود. شاید به این که سرباز هم تبدیل به دزدی مثل او شده می‌خندد یا شاید به این که چگونه به راحتی او را به بازی گرفته، می‌خندد و این که انگار حالا سرباز زندانیِ او شده است. چه بسا این بار هم در مورد گردن‌بند حقیقت را نگفته باشد.

□ به نظر می‌رسد که سرباز نسبت به کودک، شخصیت روشن‌تر و واضح‌تری دارد اما ما در مورد کودک، گذشته‌اش و ریشه‌های بزهکاری‌اش کمتر می‌بینیم.

■ باید بین دو راه یکی را انتخاب می‌کردم؛ یا به ریشه‌های بزهکاری نوجوانان می‌پرداختم و یا به شیوه‌های تربیتی و این که اصولاً به هر حال هر کودک بزهکار یک انسان است و قابل اصلاح ، و این ارتباطی به دلایل خلافکاریِ او ندارد. در هر حال من فکر می‌کنم ما به هر دو پرداخته‌ایم. اما به یکی که برای من مهم‌تر بودبیشتر پرداخته‌ایم و پیشینهٔ کودک را پشتِ هاله‌ای از ابهام گذاشتیم تا تعداد زیادی از کودکان بزهکار را دربربگیرد.

□ به نظر می‌رسد که انتخاب زمان ـ شب عید ـ یک ضرورت دراماتیکی به شما می‌دهد. اگر نبود قصه‌تان می‌لنگید!

■ فکر نمی‌کنم هیچ فیلمی بدون تصادف وجود داشته باشد. این شدت و ضعف حوادث یا تقارن تصادف‌هاست که ما را از واقعیت دور یا به آن نزدیک می‌کند. انتخاب شب عید و عجلهٔ آدم‌ها در روزهای پایانیِ سال و درنتیجه بی‌اعتنایی‌شان به سرنوشت کودک خیلی به قصه کمک کرده است.

□ مثل همان کمکی که به فیلم «ماهی» یا «بادکنک سفید» کرده؟

■ بله؛ از جهاتی شبیه است ولی شب سال نو در قصهٔ ما، کاربردی‌تر است. اول این که لحظهٔ تحول سال مقارن است با لحظهٔ تحول کودک؛ البته اگر بشود اسمش را تحول گذاشت، البته به لحاظ مفهوم قصه. دوم این که این‌زمان مناسبی برای جمع شدن همهٔ اعضای خانواده دور هم است و به قصهٔ دوریِ کودک از خانواده‌اش و درعوض، مقایسه با فضای صمیمی و گرم خانوادهٔ سرباز کمک می‌کند و تضاد مناسبی ایجاد می‌کند.

□ آیا متوجه خصوصیات و ضروریات و اتفاقات یک فیلم جاده‌ای بودید؟

خصوصیات یک فیلم جاده‌ای اقتضا می‌کند که در طول مسیر با آدم‌های مختلفی آشنا شویم و برای پرداختن به شخصیت هر کدام از آنها، زمان مشخصی در فیلمنامه تعیین می‌شود. کار ما هم در همین چهارچوب بود ولی یک تفاوت کوچک داشت. هر کدام از شخصیت‌های فرعی در هنگام حضورشان در فیلم طوری مطرح می‌شوند که گویی تا پایان ماجرا خواهند بود.

ببینید، من حالا که دارم با شما صحبت می‌کنم شما برایم کاملاً جدی و مهم هستید، صرف نظر از این که بعدها دوباره شما را خواهم دید و یا این که چقدر از ماجرای زندگی من را اشغال کرده‌اید و از طرفی اگر قرار باشدما همه خداحافظی کنیم و دیگر شما را نبینیم، این یک خداحافظیِ رمانتیک و به یادماندنی نخواهد بود و من در یک نمای دور به دور شدن شما نگاه نمی‌کنم تا باورم شود که دیگر شما را نخواهم دید. دقیقاً هر دو سمت این قضیه با شکل داستان‌پردازیِ کلاسیک و متعارف متفاوت است. سروان اول فیلم برای کودک مهم است وحتی برای سرباز، صرف نظر از این که چقدر از قصهٔ ما یا زندگیِ آنها را اشغال می‌کند. پس خیلی پررنگ‌حضور دارد و وقتی از قصه بیرون می‌رود، این اتفاق خیلی ساده می‌افتد چون در حالت واقع رفتن او برای کودک و سرباز همین قدر اهمیت دارد. همین طور است ماجرای راننده کامیون، پدر، مادر، خواهر و برادر سرباز و دایی کودک. یعنی هر شخصیتی که می‌آید چنان پررنگ می‌آید که فکر می‌کنیم تا انتهای قصه خواهد ماند ولی به‌سادگی مسیرش از مسیر شخصیت‌های ما جدا می‌شود . ■