لحن، یعنی همه‌چیز

* گفتگو با بهروز افخمی

* گفتگوها از: مسعود نقاش‌زاده

■ اولین کارجدی وطولانی که‌کردی‌سریال کوچک جنگلی بود. در ساختن فیلمهای تاریخی همواره‌این مشکل وجود دارد که استنادها و واقعیتهای تاریخی دست و پای فیلمنامه‌نویس را می‌بندد، چون دراماتیزه کردن وقایع با استنادهای تاریخی تا حدودی ناهماهنگ است، یعنی در واقعیت یك چیزی اتفاق افتاده که از نظر دراماتیك چندان مناسب نیست و شما مجبور به تغییر آن بنابه ضرورت‌های دراماتیك هستید و در عین حال وقایع تاریخی هم در ذهن مردم می‌مانند، این مشکل را در فیلمنامهٔ تاریخی چطور حل می‌کنید و برای اینکه این تناقض رفع شود چه تدبیری می اندیشید؟

● در سریال کوچك جنگلی، در واقع من آخرین نفری بودم که شروع به کار کردم. فیلمنامه برمبنای داستان «مردی از جنگل» نوشتهٔ آقای احمد احرار ـ نویسندهٔ قدیمی ـ شکل گرفته بود؛ یعنی حوادث اصلی فیلمنامه از خط اصلی آن داستان پیروی می‌کرد. البته تا حدودی با واقعیتهای تاریخی منطبق شده بود، چون احمد احرار به اینکه کارش مستند باشد و کاملاً بر حوادث تاریخی منطبق باشد، چندان اهمیت نداده و بیشتر به دنبال نوشتن یك رمان پرحادثه و پرهیجان بوده است، اما تقوایی که فیلمنامه را با استفاده از خط اصلی داستان احمد احرار نوشته بود، به اینکه کار، وجهه مستند بیشتری داشته باشد اهمیت می‌داد. زمان هم اقتضا می‌کرد که این گونه کارها زمینهٔ تاریخی محکمتری داشته باشند. چندین نفر در نوشتن فیلمنامه نقش داشتند. اشخاصی مثل مهرزاد مینویی و سیف‌الله داد که در فیلمنامه‌نویسی دستی قوی دارند، با تقوایی کار کردند و در یك بازنویسی طولانی که حدود یك سال و نیم طول کشید، بحث و مسئله‌شان این بود که زمینه‌های مستند و حقایق تاریخی با ضرورتهای دراماتیك منطبق شود. به هرحال بعد از بازنویسی‌های متعدد که از سال ۶۰ تا ۶۳ طول کشیده بود، من وارد کار شدم و روی فیلمنامه‌ای که تاحد زیادی قوی بود و می‌توان گفت نقطهٔ آغازش به جای تاریخ، یك رمانس پرحادثه بود، شروع به کار کردم. یعنی درواقع از داستان پردازی و آغشتن و آمیختن داستان به حقایق تاریخی و دادن شکل مستند به آن، آغاز کردم و تصور می‌کنم یك دوره تاریخی را نمی‌توان همینطور از زمینهٔ مستند شروع کرد، البته شاید کسانی بتوانند و انجام بدهند، ولی من فکر می‌کنم کار برایم مشکلتر شود چه، در آن صورت، مثلاً در مورد کوچك جنگلی می‌بایست همه فکرم این می‌بود که فیلمنامه هم وجههٔ مستند تاریخی داشته باشد و هم واجد کشش دراماتیك باشد و این، طبیعتاً مانعی برای ایجاد ساختمان یك کار هنری می‌شود. در مورد کوچك جنگلی هم به دلیل همان زمینه‌ای که داشت، چندان مشکل نبود، چرا که، مدتی طولانی روی این فیلمنامه کار شده بود. اما به هرحال ما در کوران یك کار خیلی بزرگ، تعداد زیادی بازیگر، لوکیشن‌های متنوع و متعدد و تدارکات وسیع، سعی کردیم فیلمنامه را به نحوی که برای اجرا مقبولتر و آماده‌تر و تقریباً همه چیزش درست و تمام و کامل باشد، شکل بدهیم. به لحاظ سندیت تاریخی این فیلم، اشکال چندانی نداشت. و من، باید فیلم را طوری می‌ساختم که حس واحدی داشته باشد، یعنی سعی می‌کردم احساس خودم را پیدا و در فیلم جاری کنم و این، لازمه‌اش بازنویسی مجدد فیلمنامه بود. در این بازنویسی، امرا... احمدجو و احمد مرادپور که دستیارم بود و

وجودش برایم مغتنم، کمك می‌کردند. درواقع به دلیل اغتشاشی که توضیح دادم، نمی‌توانم تحلیل درستی از اینکه چگونه در کوچك جنگلی این کار را کردم ارائه کنم. اما در کرداب چنین کار پریشان و پریشان کننده‌ای افتاده بودم و همهٔ تلاشم این بود که مجموعاً فرم شکیلی بوجود بیاورم، البته من خودم حتی یك بار هم، فیلم را از اول تا آخر ندیده‌ام. در طول ساختن فیلم و همینطور در زمان نمایش آن از تلویزیون، چنین فرصتی پیدا نکردم، حالا منتظرم زمان بگذرد و مقداری با فیلم غریبه بشوم و خاطراتش را فراموش کنم، بعد، طوری که انگار فیلم را یك غریبه ساخته، نگاهش کنم. شاید آن موقع بتوانم درست ارزیابی‌اش کنم.

■ **واقعیتهای تاریخی هرفرهنگی در اذهان مردم باقی می‌ماند و به هرحال در پس زمینهٔ ذهن یك جامعه وجود دارد. به‌این ترتیب آیا برای روایت یك داستان تاریخی، نیازهای دراماتیك و داستانی است که باید جوابگوی ذهن و احساس مردم باشد، یا نزدیکی تمام و کمال به واقعیت تاریخی؟ یعنی آیا مردم بیشتر علاقه‌مندند که فیلم از لحاظ داستانی بهتر باشد یا از لحاظ استناد به واقعیت واقعی‌تر؟ و اصولاً فکر می‌کنی کدام ارجح است؟**

● **فکر نمی‌کنم واقعیت تاریخی، برای مردم چندان واضح باشد. مثلاً در مورد میرزا کوچك خان، تصور عموم مردم این است که او آدم خوب و مبارزی بوده. فکر نمی‌کنم اطلاعات چندانی از وی داشته باشند. اینگونه اطلاعات را غالباً، استادانی دارند که بحثهای فنی و تخصصی می‌کنند و همانها هستند که فیلم را از لحاظ تاریخی ارزیابی نهایی می‌کنند. درواقع، مهم این است که یك استاد تاریخ نگوید این فیلم تقلبی است یا تاریخ را تحریف کرده است. زیرا در آن صورت چنین فیلمی، حتی نزد مردم هم خدشه‌دار می‌شود و اعتبار تاریخی‌اش از بین می‌رود، اما خود مردم راجع به جزئیات تاریخی چیزی نمی‌دانند و تنها، برداشتی کلی از آن دارند. البته وقتی کسی می‌خواهد فیلمی بسازد که قهرمانش یك قهرمان واقعی است، باید مراقب باشد تصورش با تصور مردم به کلی بیگانه نباشد. یعنی اگر تصور کاملاً مجزایی از تصور مردم در این زمینه داشته باشد، اصولاً بهتر است سراغ آن موضوع نرود، مگر اینکه یکی از تصوراتی را که متداول است، داشته باشد. مثلاً در مورد ژنرال کاستر، دوگونه تصور برای امریکاییها وجود دارد که او هم یك قهرمان ملی است و هم یك جانی بالفطره که عامل کشتار سرخپوستها بوده است، ما فیلمهایی دیده‌ایم که یکی از این دو تصور را مطرح کرده، مثلاً فیلمی دیده‌ایم که ژنرال کاستر را از لحاظ روانی قهرمان نامتعادلی نشان داده، فیلم دیگری او را به صورت یك ترسوی بالفطره یا آدمی که از لحاظ بدنی ناتوان و ضعیف است، تصویر کرده، مثلاً اسب‌سواری بلد نبوده و چیزهایی از این قبیل، که البته اگر تصورات یك نفر در مورد وی چنین باشد و چنین قهرمانی درست کند، سراغ ژنرال کاستر نرود بهتر است، چون هیچ‌کس چنین جنبه‌ای را نخواهد پذیرفت. باید سعی شود استادان تاریخ به لحاظ تحریف مطالب، بر کار اشکال نگیرند، از طرف دیگر به هرحال آدم وقتی فیلمی تاریخی می‌سازد، درواقع قبل از هرچیز، اثری هنری خلق می‌کند که باید هماهنگی‌های لازم را داشته باشد و از اصول**

خاص این فن (سینما) و قواعد کلی فعالیت هنری تبعیت کند، و نباید به دلایل واقعی، قواعد مربوط به کار هنری را زیر پا گذاشت. البته می‌توان گفت در مورد فیلمهای تاریخی، تماشاچی تا این حد دقت و سختگیری نمی‌کند و انتظار ندارد که همان شکیل بودن و هماهنگی ساختمانی را که در یك رمان تخیلی و ساختگی می‌بیند، در کاری ببیند که یك دورهٔ تاریخی را بیان می‌کند. به همین لحاظ، آدم به خودش اجازه می‌دهد در بخشهایی از داستان حتی شلختگی هم وجود داشته باشد و علت اینکه این شلختکی را می‌پذیرد و نازیبا نمی‌بیند، این است که همواره این تصور در ذهنش وجود دارد که بالاخره فیلم مستند است و بخشی از اتفاقی که افتاده، طبیعتاً با قواعد بیان دراماتیك جور درنمی‌آید، ولی بالاخره تاریخ است دیگر. البته این حدی دارد و حدش هم به نظر من خیلی زیاد نیست، اما به هرحال امکان مانور و هماهنگ کردن ضرورتهای دراماتیك و واقعیتهای تاریخی وجود دارد و در تحلیل نهایی، فیلم تاریخی هم فیلمی است مثل فیلمهای دیگر و تماشاچی انتظار دارد قبل از هرچیز سرگرم و درواقع گرفتار فیلم شود، ضمناً میل دارد پس از اتمام فیلم، یك نوع نظم و هماهنگی و حال و هوای خاص یا یك طعم و بوی خاص در فیلم و حوادث آن احساس کند، یا اینکه - اگردلتان‌می‌خواهد- اسمش را بگذارید محتوا. و اینها، انتظاراتی است که تماشاگر از فیلمهای دیگر هم دارد.

■ **درشکل مطلوب و معقول، یك داستان، باید طوری باشدکه‌مخاطب‌آن‌راباورکندوبرایش واقعی جلوه‌کند، تردیدی نیست که واقعیت داستانی با واقعیت خارجی تفاوت دارد و به قول فورستر واقعیت خارجی را می‌بریم، کوتاه**

می‌کنیم، اره می‌کنیم و کش می‌آوریم تا واقعیت داستانی را شکل بدهیم. اگر بپذیریم که واقعی بودن، یا حداقل واقع نما بودن داستان در باورپذیری و در تأثیر مضاعف آن دخیل است، چه تمهیداتی باید برای هرچه باور پذیرتر شدن داستان به کار بست؟

●فکر می‌کنم اولین چیز، تسلسل حوادث است. یعنی حوادث، فرصت منفک شدن از وضعیت را به تماشاچی ندهند. این قاعده، در سینما مهمتر از رمان‌نویسی و داستان‌نویسی است. شاید بهتر باشد از داستان شروع کنیم. وقتی داستانی نوشته می‌شود که برای فیلم شدن نیست و تنها برای خوانده شدن است، به نظر من، باید این احساس در خواننده به وجود آید که گویی یک نفر برای او حرف می‌زند و روایتی را نقل می‌کند که حوادث آن برای خودش اتفاق افتاده، و مخاطب، تدریجاً باید فراموش کند که در حال خواندن کتابی ساختگی و تخیلی است. نویسنده نیز باید به ایجاد چنین احساسی که مخاطب هم در به وجود آوردنش بی‌میل نیست، کمک کند تا خواننده احساس کند مطلب، نامه و یا دستنوشته‌ای خصوصی را می‌خواند که نویسنده از نزدیک درک کرده است. و این، دو حالت دارد، یا به شیوهٔ اول شخص مفرد نوشته می‌شود که همان حالت دستنوشته خصوصی را دارد، یا اینکه به شیوهٔ سوم شخص نوشته می‌شود، که در آن صورت نیز باید این احساس به وجود بیاید، و مخاطب تصور کند گزارشی را می‌خواند که شخصی راجع به حوادثی که اتفاق افتاده، برای دیگری نوشته است. مثلاً یک نفر پرونده‌ای را تشکیل داده و راجع به یک سری حوادث تحقیق کرده و این مطلب به دست خواننده افتاده و خواننده هم به طور اتفاقی پرونده‌ای را گیر آورده که در آن راجع به حوادثی که برای عده‌ای اتفاق افتاده، توضیحاتی وجود دارد. در سینما این حالت خواندن نامه، نوشتن نامه، پرونده محرمانه، دستنوشته و یادداشتهای شخصی از بین می‌رود و جایش را به چیز دیگری می‌دهد و آن، حالتی است که گویی ما مثل یک روح سرگردان بدون بدن، بدون اینکه جایی را در فضا اشغال کنیم، مثل کسی که خواب می‌بیند، در صحنه فیلم حاضریم و خود این مطلب، همان باورپذیری را ایجاد می‌کند. و خودبه‌خود با شروع فیلمبرداری، زمینه بسیار مناسبی برای فیلمساز فراهم می‌شود تا این تصور و توهم را که تماشاچی شاهد عین واقعیتی است که اتفاق می‌افتد، در او به وجود آورد. و اگر فیلمساز بتواند استفاده درستی از دوربین بکند، این خاصیت تقویت می‌شود. به هرحال در سینما کسی چیزی نمی‌خواند، بلکه حوادثی را در حال وقوع می‌بیند و مهم این است که این حوادث، واقعی به نظر برسند نه اینکه مثل فیلم مستند که یک سری حوادث را ثبت کرده، واقعی باشند. تماشاچی به چنین چیزی علاقه ندارد، چون واقعیت خسته کننده است و اگر تماشاگر بخواهد یک بخش از واقعیت را از طریق پرده سینما ببیند، احتمالاً زود خسته خواهد شد و دیدن فیلم را رها خواهد کرد. او دوست دارد تکه‌های بی‌مزه واقعیت را درآورده باشند. این همان چیزی است که ظاهراً هیچکاک گفته «درام، زندگی است که تکه‌های بی‌مزه‌اش حذف شده.» تماشاچی دوست دارد همه چیز فشرده باشد، تکه‌های زائد حذف و روی تکه‌های مهم به اندازهٔ کافی تأکید شده باشد. این همان چیزی است که اگر به اندازهٔ کافی و به طور مطلوب شکل گرفته باشد، تماشاچی آن را تعقیب خواهد کرد در غیر اینصورت به هیچ وجه مایل نیست عین واقعیت را با همان لختی و کندی و ناهماهنگی‌اش با قدرت ذهنی ببیند، دوست دارد چیزی مثل یک یادآوری ببیند. فکر می‌کنم این تعبیر خوبی است و شاید همان شگردی باشد که ما در سینما دنبالش می‌گردیم، یعنی صرفنظر از اینکه خود تصویر خیلی باورکردنی به نظر می‌رسد و این تصور را به وجود می‌آورد که آدم از یک پنجره، واقعیت را تماشا می‌کند، باید این حس را که تماشاچی در حال دیدن یک یادآوری کامل است، در او به وجود آورد. «یادآوری کامل» یا «توتال ریکال» فیلمی است که از این واقعیت، خیلی تبعیت می‌کند، فیلم بسیار خوبی است و ظاهراً جزو پرفروش‌ترین فیلمهای سال گذشتهٔ آمریکاست. داستان این فیلم این است که عده‌ای وسایلی دارند که می‌توانند آدمهایی را به عنوان تفریح درون آن بنشانند تا آنان حوادثی را تجربه کنند، یعنی از حد سینما بالاتر، مثل اینکه برای خودشان اتفاق می‌افتد، واقعاً هم خودشان را به عنوان قهرمان آن حوادث می‌بینند. برای انجام این عمل، اصطلاح ریکال Recall کردن به کار می‌رود و تأکید هم می‌شود که این حوادث از واقعیت قابل تشخیص نیست. یعنی هیچ‌کس نیست که بعداً تشخیص بدهد این حوادث را واقعاً دیده یا برایش ریکال کرده‌اند. داستان تا آنجا پیش می‌رود که مشخص نیست قهرمان داستان هنوز هم ریکال می‌کند یا واقعیت را می‌بیند، به این دلیل که آثار و علائمی مبنی بر اینکه وی یک ریکال پنهانی قبلی داشته بروز می‌کند که درواقع آن چیزی که فکر می‌کرده زندگی‌اش بوده تا آن روز و تا قبل از عمل ریکال، آن هم ظاهراً ریکال است، یعنی زنی که با او زندگی می‌کند واقعاً زنش نیست بلکه مأموری است که مدتی مراقب او بوده، ولی در عین حال خاطراتی در ذهنش وجود دارد که احساس می‌کند سالهاست با او زندگی می‌کند و به اصطلاح سوابق و یا حوادثی را به یاد می‌آورد که ناقض آن است اما بعد به او می‌گویند که اینها ریکال است و طرف اصلاً زنت نیست بلکه این حوادث را به مغزت تزریق کرده‌اند. فیلم تاحدی راجع به خود سینماست و به نحوی در تواناییهای سینما اغراق کرده و طوری پیش می‌رود که در جایی تفکیک واقعیت یا عمل ریکال یا خاطره و یا یادآوری کامل غیرممکن می‌شود و یا حتی در جایی قهرمان داستان می‌گوید می‌خواهم بدانم اسم من فلانی است یا فلانی؟ این حوادث برای من اتفاق افتاده یا نه؟ الان دارم ریکال می‌کنم یا واقعیت را می‌بینم؟ به او می‌گویند چرا اصرار داری چنین چیزی را بدانی؟ مهم این است که تو چکار می‌کنی، نه اینکه اسمت چیست یا قبلاً چه خاطراتی داشته‌ای، کدام بخش از خاطراتت واقعی است و کدام بخش ریکال. مهم این است که چه می‌کنی. هویت تو با انجام دادن عمل، چه در رؤیا و چه در واقعیت مشخص می‌شود. این، حرف خیلی قشنگی است و در دورهٔ ما بسیاری از مردم نمی‌دانند آن چیزی که در ذهنشان است محصول حوادث واقعی است یا فیلمهایی که دیده‌اند و یا از طریق افراد دیگر و از طریق ابزار و وسایل فرهنگی و هنری به آنان تزریق شده است. به هرحال این مهم نیست، ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که اینها قابل تفکیک نیست و جلوگیری از هجوم این خاطرات و یادآوریهای کامل ممکن نیست، اما اینکه چه می‌کنیم حائز اهمیت است و در سطح فیلمسازها و داستان‌نویسها مهم این است که بدانند با ذهن مردم چه می‌کنند، این مهم نیست

که از کجا آورده‌اند و خودشان تحت تأثیر چه کسانی هستند. بعداً، مردم یا واقعاً خودشان عمل می‌کنند، یا تحت تأثیر القائات ما ـ که آن هم تحت تأثیر القائات دیگران است ـ، مهم این است که آنها چه می‌کنند و ما با آنها چه می‌کنیم.

■ ارتباطی هم با حرفهای دون خوان دربارهٔ دیگر روشهای دیدن دنیا دارد؟

● بله، یعنی ارتباطها را به همان نحو بر قرار می‌کند. اصلاً من فکر می‌کنم فیلمهای ده، پانزده سال اخیر امریکا بیشتر تحت تأثیر کتابهای کارلوس کاستاندا است... و کمابیش این تأثیرگیری در آنها دیده می‌شود. در فیلم «یادآوری کامل» این تأثیر به نحو بسیار خوب و پخته‌ای وجود دارد.

■ درمورد مخاطب به‌این نکته اشاره کردی که‌ما باید ببینیم بامخاطب چه‌می‌کنیم و در واقع مخاطب ازماچطور تأثیر می‌پذیرد. مخاطبین خودت را چگونه ارزیابی می‌کنی؟ و برای مخاطب چه عناصری در داستان خوشایند و جذاب است و چه عناصری ناخوشایند و مأیوس کننده؟

● من سعی می‌کنم از چیزهایی که امیدوارم در میان نوع بشر مشترک باشد شروع کنم. مثلاً فکر می‌کنم مرگ برای همهٔ افراد بشر مسئله مهمی است یعنی وحشت مرگ یا تهدید زندگی مسئله‌ای است که به اندازهٔ کافی جدّی گرفته می‌شود، بنابراین اگر ما داستانی داشته باشیم که قهرمان داستانمان در خطر مرگ باشد این سؤال پیش می‌آید که آیا این قهرمان کشته می‌شود یا نه؟ از آنجا که تماشاچی خودش را همراه با قهرمان حس می‌کند و تا حدّی مرگ او را مرگ خودش می‌داند به اندازهٔ کافی داستان را جدی خواهد گرفت، البته این در مورد اکثریت مردم صادق است نه در مورد همه، چرا که ممکن است برخی برای مرگ خودشان هم اهمیتی قائل نباشند که طبیعتاً برای مرگ قهرمان داستان نیز اهمیت قائل نخواهند شد. درمورد عشق هم، همین طور است. عاشق شدن و موفقیت در یك رابطهٔ عشقی و عاطفی برای اکثر مردم مهم است، یعنی مردم بعد از زنده ماندن دنبال دوست داشتن و دوست داشته شدن هستند. به نظر می‌آید که از لحاظ عاطفی برای اکثر مردم مهمترین فعالیت همین است یعنی بعد از اینکه احساس زندگی و امنیت می‌کنند، درصدد برقراری ارتباط عاطفی برمی‌آیند. ممکن است برای بعضی از مردم دوست داشتن و دوست داشته شدن مهمترین فعالیت نباشد و این عده ممکن است با فیلمی که دربارهٔ عشق است ارتباط برقرار نکنند، اما مسلماً اکثریت مردم با آن ارتباط برقرار می‌کنند و خلاصه، داستانهایی که دربارهٔ عشق یا مرگ و یا ترکیبی از این دو است از لحاظ برقراری ارتباط با تماشاگر، ترکیب مطمئنی است و متضمن درگیر شدن تماشاگر با فیلم است. و اگر کشش اصلی داستان بر این دو محور مرگ یا عشق قرار گیرد مطمئناً تماشاگر را درگیر خواهد کرد. ذکر این نکته اهمیت دارد که هدف اصلی ما به عنوان فیلمساز، این نیست که تماشاچی را از مرگ بترسانیم یا هدفمان تنها بازیّ روانی با او باشد، مثلاً اگر قرار است قهرمان فیلم کشته شود، موضوع را آنقدر خوب و جا افتاده بیان کنیم که درواقع، تماشاچی در سالن سینما کشته شود... اگر قرار بود این گونه هیجانات، کار هنری به حساب آید و ارزش ذاتی داشته باشد، آن دسته از هنرمندان که بیشترین سکتهٔ قلبی را موجب می‌شوند، هنرمندترند. بنابراین، چنین کاری هدف ذاتی فیلمساز نیست، همان‌طور که بازی کردن با مسئلهٔ عشق و عاشقی هدف ذاتی کار هنری نیست، اینها همه، وسیلهٔ منتخب فیلمساز جهت درگیر کردن تماشاچی است. جز معدودی آدمها که در وضعیت خاص روانی بسر می‌برند، یعنی یا بالاتر از مردم عادی هستند و یا پایین‌تر، و به هرحال برای عشق اهمیتی قائل نیستند، آن دستهٔ متوسط که اکثریت قریب به اتفاق تماشاگران را تشکیل می‌دهند برای چنین موضوعاتی اهمیت قائلند و با آن درگیر می‌شوند. مهم این است که فیلمساز پس از درگیر کردن تماشاگر با فیلم، او را به چه نتیجهٔ مهمی می‌رساند؟ یعنی چه نوع تجربیاتی را در ذهنش می‌کارد؟ و این یادآوری کامل در ذهن تماشاگر، بالاخره به اینکه چه اعمالی از او سر بزند منجر خواهد شد. درواقع کار هنرمند، انجام عمل است، اینکه چه حرفهایی می‌زند اهمیت ندارد، مهم این است که چه تغییرات عملی ایجاد می‌کند.

در زندگی هم همین‌طور است، مهم نیست که آدم چه می‌گوید یا چه فکر می‌کند مهم این است که چه تغییرات عملی ایجاد می‌کند. اصولاً دنیا عرصهٔ عمل است، عرصهٔ نظر به تنهایی نیست. البته باید دید هر نظر در محدودهٔ خودش باعث چگونه اعمالی می‌شود و چه تغییراتی ایجادمی‌کند. کارهنرمند این است که‌تغییرات بزرگ ایجاد کند. هنرمندان بزرگ کسانی هستند که تغییرات بزرگ ایجاد می‌کنند و این کار را از طریق یادآوریهای کامل در ذهن تماشاچی انجام می‌دهند و اگر موفق باشند آنها را به سمت انجام تغییراتی که خود، ناخودآگاه یا خودآگاه می‌خواهند، هدایت می‌کنند.

■ تفاوت اساسی درنوشتن گونه‌های‌مختلف‌درام‌یعنی رمان، نمایشنامه‌وفیلمنامه‌که سه شکل ادبی ساخته شده و متفاوتند و برای ارتباط با مخاطب، از شگردهای گوناگونی استفاده می‌کنند، چیست؟ و اصولاً محدودیتها و امکانات هریك کدام است؟

● کلیتش معلوم است، قبلاً هم اشاره کردم. در رمان باید این احساس را به وجود آورد که یك دستنوشته با مخاطب صحبت می‌کند. در نمایشنامه، بیشتر باید آدمها حرف بزنند و از طریق حرف زدن، داستان پیش می‌رود. نمایشنامه هم، فکر می‌کنم فرم کهنه‌ای باشد، شاید بتوان گفت رمان و فیلم هنوز امکان تغییرات بزرگ را دارند و می‌توانند به عنوان هنرهای زنده و فعال مطرح باشند، ولی نمایشنامه و شکل نمایشنامه‌نویسی به شدت آزار دهنده شده و آدمها به شکلی غیرطبیعی و خیلی زیاد حرف می‌زنند. و به محض اینکه تئاتر با سینما مقایسه می‌شود، درمی‌یابیم که تحمل کردن تئاتر بسیار مشکل شده است. به نظر من یکی از دلایلی که تئاتر متأخر به طرف فرمهای منحط و فرمالیسم منحط کشیده شده این است که زنده بودن و مدرن بودنش را از دست داده و در حقیقت به سینما باخته است. در فیلمنامه، مردم خیلی کم حرف می‌زنند و کمتر از آن، فکر می‌کنند. درواقع، فکر کردن آدمها را معمولاً نمی‌بینیم. آدمهای فیلم بیش از آنکه ذهنیاتشان را به ما بگویند، مرتکب عمل می‌شوند. رمان اینطور نیست، ممکن است ذهنیات را به طور وسیع توصیف کند.

■ فرآیند شروع، پرورش و تولید در هرکدام از

اشکال ادبی رمان، نمایشنامه و خصوصاً فیلمنامه چگونه است؟

● من در رمان‌نویسی یا نمایشنامه‌نویسی تخصصی ندارم. چیزی که تا به حال نوشته‌ام چند تا فیلمنامه است که در این مورد همیشه یك فکر اولیهٔ پرقدرت مرا برای اینکه یك فیلمنامهٔ کامل بنویسم تهییج کرده، بعضی وقتها هم فکر اولیه به اندازهٔ کافی قوی نبوده که کنارش گذاشته‌ام، تا اینکه چیزهای عجیب و غریبی باعث مطرح شدن مجدد آنها شده است. مثلاً فکر اولیه دستنوشته‌ها ناشی از حادثه‌ای واقعی بود که آن را براساس شکلی مستند در ذهنم مونتاژ کرده بودم و مدتی ذهنم را مشغول کرده بود، بیست، سی صفحه‌ای که نوشتم به بن‌بست خوردم و رها کردم. چند سال بعد، فیلم «فرستاده» پرویز صیاد را که دیدم، احساس کردم تأثیر خاصی بر من گذاشت، بعد، به نظرم آمد جهت مقابله با نوشتهٔ پرویز صیاد، حتی می‌توانم چیز بهتری بنویسم و دوباره برگشتم سراغ همین موضوع، منتها آن بیست، سی صفحه‌ای را که نوشته بودم دور انداختم و از یك شکل جدید استفاده کردم، یعنی داستان را جور دیگری شروع کردم. درواقع فکر می‌کنم در مورد دستنوشته‌ها تأثیر تهییجی «فرستاده» پرویز صیاد بیش از فکر اولیه بود که از یك حادثهٔ واقعی نشأت گرفته بود و این البته چیز غریبی نیست و زیاد پیش می‌آید. مثلاً یك فیلم مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد و براساس آن فیلمنامه‌ای می‌نویسم یا بازنویسی می‌کنم.

■ گاهی الهام‌دهندهٔ یك فیلمنامه یك تصویر است یعنی یك عکس خاص درذهن به‌وجودمی‌آیدوبراساس آن چیزهایی خلق می‌شود. گاهی نیز یك موقعیت دراماتیك و یا یك رویداد فیزیکی و یا یك شخصیت و جذابیت ویژهٔ او چنین حالتی را به وجود می‌آورد، این واقعیت کم و بیش در مورد فیلمهای تاریخی صادق است، نمونه‌اش شخصیت میرزا کوچك خان است که آن داستان را شکل می‌دهد. سؤال من این است نوشتن فیلمنامه را چگونه شروع می‌کنی؟ مثل مواردی که گفتم؟ یا در هرمورد فرق می‌کند؟

● شخصاً تا به حال فیلمنامه‌ای را براساس یك تصویر شروع نکرده‌ام ولی فکر می‌کنم این هم در آینده اتفاق بیفتد. گاهی به نظرم رسیده که یك تصویر می‌تواند زمینهٔ یك فیلمنامه باشد اما تا حالا سراغ نوشتن فکرهایی براساس یك تصویر نرفته‌ام، اما موارد دیگر چرا، مثلاً براساس یك شخصیت، البته شاید در مورد دستنوشته‌ها همان بیست، سی صفحه‌ای که اول نوشتم و دور انداختم بر مبنای تصویر و عکسی از یك آدم شکنجه شده بود که در کوهستان افتاده بود. ازاین عکس فیلم گرفته شده بود. بعد از مونتاژ روی این تصویر صدای باد گذاشته بودم، و هنگام گذاشتن این صدا تمام تلاشم این بود که این تصویر را جذابتر و دیدنی‌تر کنم ولی تلفیق و ترکیب این تصویر با صدای باد چنین احساسی را به وجود می‌آورد که گویی جسد آدم شکنجه شده‌ای که اعدامش کرده‌اند و در سرمای کوهستان رهایش کرده‌اند، حالا سردش است و کاری از او ساخته نیست، دیدم این حس خیلی بد است و اینکه چنین تصویری چگونه می‌تواند روی ادمی تأثیر بگذارد که احتمالا خودش یك جایی در اینکه این بلا، سر این بیچاره بیاید نقش داشته است. به هرحال، دستنوشته‌ها برمبنای یك تصویر شروع شد، تصویر جسد شکنجه شدهٔ آدمی که چند روز به طرز کاملاً غریبانه‌ای در کوهستان افتاده بود و با آن صدای باد و حس سرد بودن محیط، روی هم رفته به لحاظ عاطفی و مفهومی، عذاب وجدان می‌آورد. آدم احساس می‌کرد که خودش به نحوی با او درگیر است و دلش می‌سوخت، یا مثلاً کس دیگری که مسئول نجات این آدم بود می‌بایست این حس را قویتر می‌گرفت و در مغزش می‌ماند. بنابراین حس، یك تصویر ذهنی مرا وادار کرد تا دنبال داستانی بگردم که این احساس عذاب وجدان را داشته باشد. در طول نوشتن داستان متوجه شدم که می‌توانم از ساختمان داستان «عرق سرد» که زمینهٔ فیلم **سرگیجه** هیچکاك هم بوده استفاده کنم، هم عرق سرد و هم سرگیجه هردو همچنان که از نامشان پیداست، داستانهایی درباره عذاب کشیدن هستند. عرق سرد اصلاً به مفهوم عرق شرم، عرق وحشت، عرق بیماری و ضعف و عرق آدمی است که به شدت ترسیده یا رنج می‌کشد. و سرگیجه هم تا حدی همین مفاهیم را ـ حتی در اسمش ـ دارد و به همین علت به حس آن داستان که دربارهٔ زجر کشیدن دائمی قهرمان داستان است، نزدیك می‌شد و آن هم تأثیر داشت. به هرحال، بعضی مواقع از یك تصویر شروع کرده‌ام، منتها خیلی چیزهای دیگر نیز کمك کرده‌اند، یك قطعه موسیقی، یك فیلم یا چیزهای دیگر، همانطور که گفتم یا ازخاطرات واقعی استفاده می‌کنیم یا ازیادآوری کامل و ازچیزهایی که از طریق آثارفرهنگی، هنری وارد ذهن ما شده، مهم این است که ما با این داستان چه می‌کنیم؟ آیا این داستان دقیقاً همان کار سرگیجه را تکرار می‌کند؟ به نظر من، در این صورت فاقد ارزش است، اما اگر کار دیگری بکند و از این خاطرات همان‌گونه استفاده کند که از خاطرات واقعی، در آن صورت کار درست، خوب و رضایتبخشی انجام داده: البته یك بیماری که مبتلا به اغلب سناریستهای ما مخصوصاً جوانترها و تازه‌کارهاست. این است که سعی می‌کنند از کسی تقلید نکنند یا از جایی وام نگیرند. دائماً با خودشان درگیرند و این باعث مشکلتر شدن کارشان می‌شود و اصولاً با این روش به جایی نخواهند رسید. غیرممکن است آدم تحت تأثیر به اصطلاح، تمام دنیای فرهنگی و هنری پشت سرش نباشد، اینکه این تأثیر آگاهانه است یا غیر آگاهانه به هیچ وجه اهمیت ندارد، لزومی هم ندارد که دغدغهٔ چگونگی پیدایش این تأثیرات را داشته باشیم، اینها واقعیات دنیای ما هستند و همانقدر که حوادث واقعی، دنیا را تغییر می‌دهند، فیلمها و آثار فرهنگی، هنری نیز حائز اهمیت هستند و دنیا را تغییر می‌دهند و می‌سازند. بنابراین، ما طبیعتاً تحت تأثیر همه هستیم و لزومی ندارد در این زمینه جلوی خودمان را بگیریم. مسئله تأثیرپذیری از آثار هنری، فیلمها و غیره امری بدیهی است. من همیشه سعی کرده‌ام که درست فکر کنم و ببینم تحت تأثیر چه چیزهایی هستم. به خاطر اینکه وقتی می‌فهمم تحت تأثیر چه چیزهایی هستم ـ که این خیلی مهم است ـ شروع می‌کنم به مقایسه و پیدا کردن موارد تشابه کارم با آن آثاری که فکر می‌کنم از آنها تأثیر پذیری دارم. یك مثال در مورد فیلم عروس می‌زنم، در موقعیت پایانی و سکانس آخر فیلم، دو دیالوگ هست که فیلم با آن دیالوگها تمام می‌شود. دختر می‌گوید تو از من می‌خواهی که شریکش باشم؟ پسرعمو می‌گوید مگر شریکش نیستی؟ بعد می‌بینیم پسر ایستاده و

تحت تاثیر یك لحظهٔ خاص عاطفی و در ارتباط با بچه‌ای که داخل اتومبیل جلویی به چهره‌اش نقاب می‌زند، یك مرتبه گریه‌اش می‌گیرد، بعد هم داخل تونل و تاریکی کامل می‌شود. می‌توان گفت این بخش پایانی تحت تاثیر چند فیلم است و یا شباهتهایی به چند فیلم دارد، موقعیت اصلی‌اش شبیه به **بچهٔ رزماری** است. قهرمان داستان بچهٔ رزماری یك زن است که همدست شیطان است. و آخرین جمله‌های فیلم بچهٔ رزماری این است: «شما از من می‌خواهید مادرش باشم؟» او می‌گوید: «مگر مادرش نیستی؟» و موضوع صحبتشان بچه‌ای است که رزماری از شیطان حامله شده و به دنیا آورده. در فیلم عروس، دختر به تدریج متوجه می‌شود که شوهرش در کارهای شیطانی و کثیفی دست داشته. فکر کردم این هم جزو ذات داستان است و در لحظه‌ای که دختر می‌خواهد همه چیز را گردن شوهر بیندازد و کنار بکشد، کسی به او می‌گوید «خودت هم در این جریانات شریکی»، درست همان طور که رزماری در پایان متوجه می‌شد به نحوی در به وجود آوردن بچهٔ شیطان شریك بوده، البته در مورد شراکت رزماری می‌توان گفت این شراکت محکوم است، اما در مورد عروس، چنین نیست که دختر در یك موضع انفعالی قرار کیرد و خودش را به آلودگی موجود بسپارد، چرا که وقتی می‌پذیرد شریك شوهرش است، درواقع می‌پذیرد برای جبران گذشته کوشش کند. امّا وقتی رزماری می‌پذیرد که مادر آن بچه است درواقع می‌پذیرد که درجهت حاکمیت شیطان فعالیت کند، بچهٔ شیطان را پرورش دهد و برای از بین بردن دین و معابد، یکی از دستیاران اصلی او در دنیا باشد. به همین لحاظ، در مورد آثار هنری از تاثیرگیری یا اسمش را هرچه می‌خواهید بگذارید، شخصاً واهمه‌ای ندارم. مهم، نتیجه‌ای است که حاصل می‌شود و قطعاً باید متفاوت باشد. نتیجهٔ فیلم‌بچهٔ رزماری این است که خودتان را به توطئه‌ای که در دنیا جریان دارد بسپارید، این توطئه‌ای برای حاکمیت شیطان است و اجتناب ناپذیر. در مقابل چیزی که من می‌گویم این است که اگر دریابید در آلودگیهای به وجود آمده شریك بوده‌اید، آن وقت ممکن است بتوانید جبران کنید، یعنی موضع عروس برخلاف موضع بچهٔ رزماری انفعالی نیست، بلکه فعال است اما از یك نظر کاملاً شبیه آن است، یعنی به نوعی در حد یك اشاره. تصور می‌کنم قبل از توضیح خودم در این مورد، تعداد کمتری این مطلب را بفهمند ولی خود پولانسکی یقیناً این مطلب را می‌فهمد، چون برای او پایان رزماری بیش از حد مشخص است و وقتی. درست همین دیالوك در پایان فیلمی قرار می‌گیرد به نوعی جواب گفتن به آن فیلم محسوب می‌شود. گذشته از این، ورود پسر به تونل در پایان فیلم عروس شبیه پایان معروف **شمال از شمال‌غربی** هیچکاك است، منتها در آنجا، نوعی شوخی هیچکاکی که یك سطح جنسی هم دارد مطرح است. درعین حال به تاریکی حاکم برفیلمهای هیچکاك نیز مربوط می‌شود و گذشته از مفهوم جنسی، مفهوم تاریکی کامل نیز دارد. در فیلم عروس به دلیل مقدماتی که چیده شده آدم همواره انتظار خروج از تونل را دارد. البته فیلمهای مختلفی بود که احساس می‌کردم شباهتهایی با کارم دارد، اما تنها این دو مورد را که شناخته شده بود مثال زدم تا بگویم نتیجه‌ای که حاصل می‌شود حائز اهمیت است و لاغیر.

■ فکر می‌کنید کدامیك از اینها که گفتم مثلاً یك تصویر یایك موقعیت یایك فیلم یا یك شخصیت، برای شروع دارای اهمیت بیشتری است؟ یعنی دستاویز محکمتری برای شروع فیلمنامه است؟

● در بسته شدن نطفهٔ اثر و در اولین جرقه‌ای که اثر می‌زند یك عنصر نامعقول، کاملاً درگیر است. ما به هیچ وجه نمی‌دانیم از کجا می‌آید، و اصلاً قانونمند نیست، یعنی معلوم نیست چه چیزی باعث می‌شود که یك حادثه یا یك شخصیت یا یك تصویر آنقدر جالب به نظر بیاید که نطفهٔ یك کار هنری را در خودش داشته باشد. بعضی وقتها یك خبر موجب انعقاد نطفهٔ فیلمی مثل **مرد عوضی** هیچکاك می‌شود که براساس چند سطر خبر، در روزنامه است، خبر این است که شخص کاملاً بی‌گناه و سربه‌زیری به طور اشتباهی به جای دزدی، که به یك شرکت بیمه دستبرد زده، به خاطر شباهتهای ظاهری بین این دو و شهادت و تأیید چهار نفر مبنی براینکه این آدم همان آدم است، گرفتار شده است. حتی دست خط وی هم شبیه دزد اصلی از آب درمی‌آید و ضمناً نمی‌تواند به پلیس اثبات کند هنگام وقوع سرقت کجا بوده، درواقع، خودش هم درست نمی‌داند کجا بوده. البته پس از اینکه متوجه می‌شود کجا بوده با وجود شهود زیادی که دور و برش بوده‌اند، نمی‌تواند بی‌گناهی‌اش را اثبات کند، چون آدمهای غریبه‌ای که برای پیك‌نیك به رستورانی آمده بودند و هیچ کدام همدیگر را نمی‌شناختند، تنها شهود حضور وی بودند و طبیعتاً هیچ کس نمی‌تواند شهادت بدهد که او آن روز، در آن شلوغی بین مردم آنجا بوده. این چند سطر دستمایهٔ هیچکاك برای شروع یك سناریو می‌شود. شما چطور می‌توانید بگویید چه چیزی به ذهن وی متبادر شده که باعث خاص شدن چنین حادثه‌ای و زمینهٔ شروع یك کار هنری گشته است. یعنی، خواندن آن چند سطر چه تاثیری روی هیچکاك گذاشته تا فیلم مرد عوضی را خلق کند؟ فیلمی که به نظر من از بهترین فیلمهایی است که تابه حال دیده‌ام، درحالی که نظیر این اخبار و سطور خبری در صفحات حوادث روزنامه‌ها بسیار یافت می‌شود و لزوماً با اهمیت هم نیستند. بعضی مواقع ممکن است یك شخصیت جالب نامتعادل و واجد تناقض، خاص به نظر برسد و گاه یك تصویر چنین حالتی دارد، که قبلاً توضیح دادم. منتها به طور کلی به نظر می‌رسد که این، عنصری نامعقول است که به کارکرد ذهنی در هنگام الهام کرفتن آن حالتی مربوط می‌شود، که قابل توصیف است.

■ چه انگیزه‌ای تو را برای نوشتن فیلمنامه تحریك می‌کند؟

● هردفعه یك چیز است، مثلاً سناریویی که الان سعی می‌کنم بنویسم راجع به زندگی شهید عراقی است، که از سالها پیش در ذهنم بوده، و تصمیم داشتم اگر روزی فرصت کردم، سراغ نوشتن این سناریو بروم. انگیزهٔ اصلی در این مورد، خاطره‌ای است از زندگی امام که ـ ظاهراً ـ از زبان حجت‌الاسلام محتشمی در نوفل لوشاتو است. در آنجا توضیح داده شده که شهید عراقی پیر و شکسته شده بود و تمام موهایش سفید. و چون قبل از اینکه به زندان برود جوان بود، باور نمی‌کردیم که ده سال زندان آنقدر او راپیر کرده باشد. همان موقع هم البته سن زیادی نداشت. ۴۷ یا ۴۸ ساله بود. به هرحال او را پیش امام بردیم و پشت سر امام نماز خواندند. بعد از اینکه اطاق خلوت‌تر شد و امام با همه صحبت کردند، شهید عراقی را نشناختند، به دلیل همین موهای سفید و

چهره‌ای که به شدت تغییر کرده بود، و من توضیح دادم که ایشان شهید عراقی هستند. امام گفتند مهدی من چرا این‌قدر پیر شده؟ شهید عراقی گریه‌اش گرفت و سرش را روی پای امام گذاشت. حدود یک ربع گریه می‌کرد، امام هم آرام آرام سر او را نوازش می‌کردند.

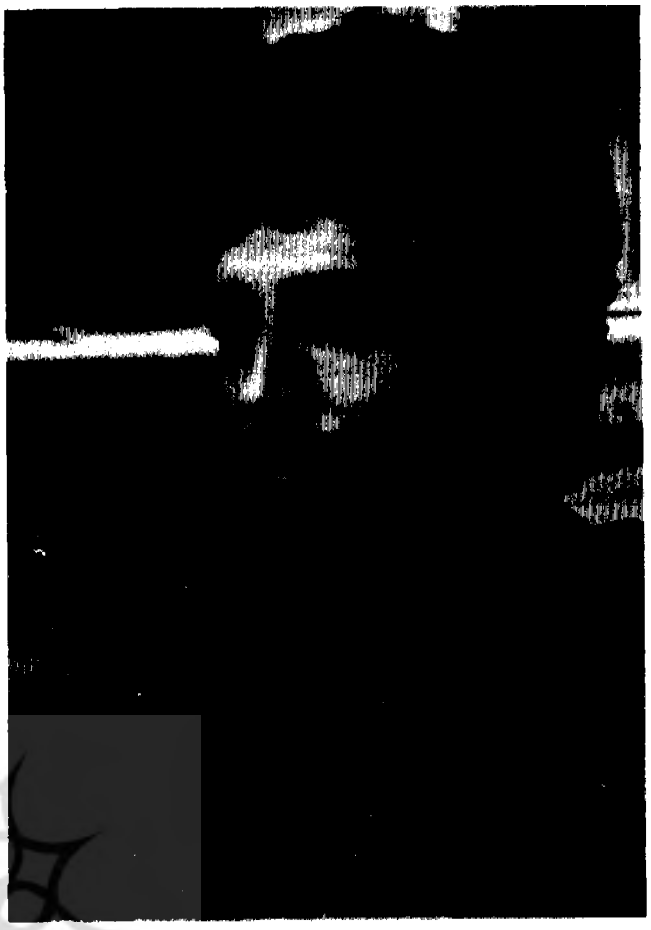
از موقعی که من این خاطره را شنیدم حس کردم این لحظه، لحظه‌ای است که عالمی مفهوم دارد، این وضعیت و موقعیت مستلزم عالمی درد کشیدن و نرسیدن و عقب افتادن و آرزومند بودن است و تنها کسی که می‌تواند چنین موقعیتهایی را تحمل کند، موجودی مثل امام است که با نوازش آرام یک مرد ۴۸ ساله این مفهوم را القاء می‌کند که همه چیز را می‌فهمم و تمام آنچه را که گذرانده‌ای درک می‌کنم. این اتفاق، با شهادت شهید عراقی چند ماه بیشتر فاصله نداشت. همواره در فکر نوشتن سناریویی از شهید عراقی، به خاطر همین لحظه بودم، یعنی تمام فیلم، هرچه باشد، مقدمه‌ای برای همین لحظه خواهد بود، لحظه‌ای که یک مرد ۴۸ سالهٔ به سرعت پیر شده که ماههای آخر زندگی‌اش را می‌گذراند، کاملاً خودش را تسکین و تسلی دهد. و در حالی که زندگی‌اش را برای چنین لحظه‌ای داده است سرش را روی پای امام بگذارد و گریه کند. همین یک تصویر یا خاطره یا حادثه یا هرچه که هست، می‌تواند زمینهٔ شروع یک فیلمنامه باشد.

■ درواقع در این مورد بخصوص، یک مظلومیت تو را ترغیب به نوشتن کرد.

● نمی‌توانم تعریفش کنم. به نظرم این مظلومیت نیست، چون واژهٔ مظلومیت چنین شخصیتی را غیرفعال می‌کند. در حالی که این آدم در اوج فعالیت بوده یعنی همان لحظه که سرش را روی پای پدر معنوی‌اش گذاشته بوده و گریه می‌کرده کاملاً فعال و زنده و با نشاط وحتی مهیای زندگی جدید ومبارزات طولانی بوده. اگربخواهم بافرمولهای خودم بیان کنم شاید بشود گفت این یک لحظهٔ عاشقانه است، عشقی مردانه و عشقی کاملاً معنوی، افلاطونی و آسمانی است، لحظه‌ای است که عاشق به معشوق می‌رسد، داستان عاشقانه‌ای است با پایانی موفق.

■ ابعاد مختلف درام را چگونه با هم هماهنگ می‌کنی؟ یعنی اگربخواهیم به‌فورستربرگردیم شخصیت‌پردازی، دیالوگ، داستان، و تنش درون داستان را هنگام نوشتن فیلمنامه چگونه در هم می‌بافی و می‌تنی و کنترل می‌کنی؟ آیا لزوماً یکی از این ابعاد، باید پیکرهٔ اصلی فیلمنامه را تشکیل بدهد؟ یا هرچه پیش آید مورد استقبال قرار می‌گیرد؟ هرطور که کار ایجاب کند انجام می‌دهی؟

● نمی‌توانم قاعده‌ای قطعی مشخص کنم، یعنی بگویم کشش از همه چیز مهمتر است، اگر چه خود من کشش را از همه چیز مهمتر می‌دانم، یعنی همیشه وقتی داستان می‌نویسم تمام همّ و غمم این است که کشش داستان از بین نرود. ظاهراً چیزهای دیگر برای من آنقدر آسان است که در موردشان فکر نمی‌کنم، یعنی درست کردن یک شخصیت یا نوشتن دیالوگهایی که هم طبیعی به نظر بیایند و هم درونیات آدمها را بیان کنند برای من چندان مشکل نیست. شاید خودخواهانه به نظر برسد اما به هرحال در این مورد، راحت به نتیجه می‌رسم. تنها چیزی که همیشه نگرانش هستم این است که کار کشش لازم را از دست ندهد و از سطح اولیهٔ داستان



● مهم این است که فیلمساز پس از درگیر کردن تماشاگر با فیلم، او را به چه نتیجهٔ مهمی می‌رساند؟ یعنی چه نوع تجربیاتی را در ذهنش می‌کارد؟ و این یادآوری کامل در ذهن تماشاگر، بالأخره به اینکه چه اعمالی از او سر بزند منجر خواهد شد.

یعنی «بعدش چی شد» برخوردار باشد و تدریجاً به نقطهٔ اوج نزدیک بشود، البته به نظر من حتی نزدیک شدن به نقطهٔ اوج نیز، چندان مهم نیست. یعنی معمولاً موفق نمی‌شوم طرح خوبی به معنای فورستری‌اش بدست آورم، به این معنی که قابل جابجا کردن نباشد و یک نقطهٔ اوج هم درست در پایان فیلم داشته باشم. در فیلم عروس موفق به انجام چنین کاری نشدم و ضمناً پایان فیلم نیز نقطه اوجی به مفهوم کلاسیک ندارد، شاید بتوان گفت طرح عروس طرح خوبی نیست، اما در تمام مدتی که عروس را می‌نوشتم، سعی می‌کردم کشش داشته باشد یعنی همیشه مواظب و نگران این بودم که فیلم برای تماشاچی، «بعدش چی شد» دارد؟ یا نه، تماشاچی تکلیفش روشن شده و حدس زده که آخرش به کجا می‌رسد، که در این صورت سناریو از دست رفته است، ولی اگر تماشاچی نتوانسته باشد حدس بزند و من به اندازهٔ کافی توانسته باشم تا پایان او را با خود همراه کنم، من موفق شده‌ام. در مورد جنبه‌های دیگر، فکر می‌کنم خیلی راحت و آسان گذشته،مثلاً برای نوشتن یا تغییر دادن دیالوگهای شخصیت حمید، یا مهین یا سعید زیاد نگران نبودم و غصه‌ای نداشتم و چندان فکر نمی‌کردم، البته در فیلمنامهٔ اولیه، این شخصیتها توسط آقای داودنژاد ساخته و کار شده بود و نقاط قوتی هم در فیلمنامهٔ اولیه بود.

■ اتفاقاً در فیلم عروس کشش مسئلهٔ عمده‌ای است. چون من هم فیلمنامه‌راخوانده‌ام و هم فیلم رادیده‌ام، تصویر نسبتاً دقیقی دارم که صحنهٔ تصادف حداکثر پتانسیل عاطفی را در ارتباط با تماشاگر، در میانهٔ داستان به وجود می‌آورد. شاید توافق و تصوری عمومی در این زمینه وجود دارد که وقتی صحنه‌ای، با این شدت پتانسیل ایجاد می‌کنی. برای اینکه مخاطب را از دست ندهی باید سیری صعودی طی کنی، یا حداقل نقطه‌ای هم‌عرض با آن از لحاظ پتانسیل عاطفی ایجاد کنی تا تماشاچی داستان فیلم را رها نکند، اما من فکر می‌کنم بزرگترین اشکال عروس در ساختار فیلمنامه‌اش این بود که از لحاظ پتانسیل عاطفی تا دقیقهٔ چهلم خوب پیش می‌رود و در آنجا به حداکثر اوج خود می‌رسد، پس از آن فیلمنامه از لحاظ کشش، قوت نیمهٔ اول داستان راندارد و اُفت می‌کند. البته نقطهٔ عطف دیگری هم وجود دارد که پتانسیل دارد، منتها پایین‌تر ازپتانسیلی که باید داشته باشد، یعنی صحنهٔ انتقام گرفتن حمید از پدرزنش و آن صحنهٔ دعوا و درگیری که صحنه‌ای هیجانی است. در این مورد کمی توضیح بده.

● اصولاً کشش این طور حفظ نمی‌شود که ما ببینیم آیا پتانسیل هرصحنه بالاتر از صحنهٔ قبلی است یا نه، فقط کافی است که تماشاچی نداند بعدش چه می‌شود، یعنی همین که نداند بعدش چه می‌شود می‌نشیند و فیلم رانگاه می‌کند. تنها از لحاظ طرح است که این داستان ممکن است اشکال داشته باشد، به خاطر اینکه مثلاً اواسط داستان به شدت زیادی می‌رسد، شدتی که انتهای داستان نمی‌تواند بالاتر و شدیدتر از آن باشد، یعنی وقتی از مقولهٔ شدت لحن تأکید، جابجایی و اوج صحبت می‌کنیم، درواقع دربارهٔ طرح صحبت می‌کنیم نه کشش، و به قول فورستر کشش همان شکل سادهٔ داستانی است که مثل کرم کدو همین طور بند از پشت بند می‌آید و همه‌اش هم، شکل هم است، معلوم هم نیست که بالاخره کی تمام می‌شود، مثل یک طناب یا خط بی‌انتها، همین طور دنبالش می‌کنی و می‌خواهی ببینی بالاخره کی تمام می‌شود و به کجا می‌رسد. البته ممکن است آخرش به هیچ جایی هم نرسد. این مسئلهٔ اصلی من است. تأکید می‌کنم که چندان نگران طرح نیستم، و تصور می‌کنم اگر آدم بدون اینکه به خودش فشار بیاورد و موضوع داستان را معوج کند و حرکات غیرمعقولی از شخصیتها انتظار داشته باشد، به یک طرح خوب دست پیدا کند، شانس آورده است. ولی اگر هم دست پیدا نکرد، نباید خودش را عذاب بدهد تا به یک طرح خوب برسد، امّا کشش مسئلهٔ اصلی است، تماشاچی حتی اگر یک صحنهٔ خیلی قوی و شدید دیده باشد و بعد به یک صحنهٔ شدید نرسد، چندان اهمیت نمی‌دهد، فقط کافی است مایل باشد که بداند بعدش چه می‌شود، این مهم است، اگر این از دست برود، همه چیز از دست رفته. تماشاچی نباید بگوید من می‌دانم بعدش چه می‌شود یا برایم مهم نیست بعدش چه می‌شود. اگر هرکدام از اینها از ذهنش بگذرد، شما دیگر از دست رفته‌ای و تماشاچی را نیز از دست داده‌ای. به هرحال لازم نیست تماشاچی در هرصحنه، متشنج‌تر از صحنهٔ قبل داستان را دنبال کند. درواقع، تماشاچی لزوماً نباید متشنج‌تر از سابق بشود، چه در آن صورت، این فرضیه را که هنرمندترین افراد کسی است که بیشترین سکته قلبی را باعث شود، تأیید کرده‌ایم. من حتی فکر می‌کنم یک جاهایی به لحاظ زاویه و دکوپاژ، می‌توانستم صحنه‌های حساسی مثل تصادف را به نحوی قویتر، بگیرم. موقع صداگذاری و مراحل دیگر کار هم، خیلی‌ها این حرف را می‌زدند که آیا قویتر از این باشد یا نه؟ من همیشه فکر می‌کردم برای چه باید قویتر از این باشد؟ فیلم به اندازه‌ای که تماشاچی را درگیر کند قدرت دارد، بنابراین چه نیازی وجود دارد؟ این صحنه باید، از یک تصادف، برای تماشاچی تجربه‌ای به وجود آورد، یعنی تماشاچی تصادف را تجربه کند، نه اینکه تماشاچی از ترس شروع به لرزیدن کند و از بقیه فیلم منفک شود. مثلاً در فیلمهای کمدی باید دقت شود که اگر صحنه‌ای آنقدر خنده‌دار است که شلیک خندهٔ تماشاگر را باعث می‌گردد و مانع شنیده شدن صدای هنرپیشه‌ها در صحنه بعد می‌شود، صحنهٔ بعد جایگاه مهمی نداشته باشد، چرا که علیرغم اهمیتی که دارد دیالوگهایش شنیده نخواهد شد، و این شگردی است که در نوع فیلمهای کمدی رعایت می‌شود. این هم، شبیه آن است و شدت، مسئله اصلی نیست، اگر چه آدم باید دنبالش برود تا طرح محکمتری داشته باشد. شدیدتر شدن تدریجی و هماهنگی در لحن و شدت چیزی است که شما باید دنبالش بروید، ولی اگر نرسیدید خیلی هم نباید خودتان را اذیت کنید، اما کشش مسئله اصلی است، همان چیزی که «مفتعلن مفتعلن مفتعل» شاعران است، همان وزن و قافیه که آدم را بیچاره می‌کند، ولی اجتناب ناپذیر است، و هرکس بخواهد شانه خالی کند، کارش به ساختن شعر نو می‌کشد، و نتایجی که دارد.

■ سؤالی دارم در مورد اینکه یک فیلمنامه چطور باید کنترل شود؟ هنگام نوشتن فیلمنامه از لحاظ تخیل و چیزی که به ذهنت می‌آید و پرداختش می‌کنی، چه کنترلهایی برای خودت داری؟

● من احساس می‌کنم به نحوی از خود بیخود می‌شوم، مثل بیماری که هیچ چیز از اتفاقاتی که در اطرافش رخ می‌دهد، نمی‌فهمد، چه بسا دیگران با او حرف می‌زنند و او نمی‌شنود. فیلمنامه، همیشه مشکلات وحشتناکی در طول نوشتن به وجود می‌آورد و بعداً ممکن است آدم فکر کند برای حل آن مشکلات خیلی هم تلاش نکرده، در ساعاتی که می‌نویسم به مشکلات‌ریزی برخورد می‌کنم که باید با تمرکز کامل به آنها فکر کنم تا بتوانم حلشان کنم، ضمناً موقع نوشتن فیلمنامه معمولاً مریض می‌شوم، بداخلاق می‌شوم، وکسی جرات نمی‌کند زیادبه‌من‌نزدیک‌شود یا چیزی از من بخواهد. روزی چهار پنج ساعت می‌نویسم، راه می‌روم و فکر می‌کنم، یا ممکن است متوالیاً ده ساعت بنویسم. اما مهم این است که ساعتی هم که نمی‌نویسم، به چیزی غیر از آن کاری که می‌کنم، فکر نمی‌کنم. همهٔ فکر و ذکرم این است که بالاخره، مجبورم این صحنه را بنویسم. بعضی وقتها، مستقیماً دنبال چیزهایی می‌روم که کمکم کند، خواندن چیزهایی که ذهنم را به موضوع نزدیک می‌کند یا چیزهایی که به نظرم کاملاً متفاوت است، معمولاً چیزهایی که خیلی نزدیک است و چیزهای بینابینی را نمی‌خوانم.

■ با توجه به اینکه فیلمنامهٔ عروس را که آقای داودنژاد نوشته،بازنویسی کردی،چه‌دیدگاهی دربازنویسی و تجدیدنظر در هرفیلمنامه‌ای داری؟ آیا به عنوان منتقد تجدیدنظر می‌کنی یا تماشاگر؟ از چه دیدگاهی کارت را انجام می‌دهی؟

● اولین کاری که می‌کنم کسب اجازهٔ بازنویسی کامل است. البته در مورد فیلمنامه‌های مختلف فرق می‌کند مثلاً در مورد فیلمنامه‌ای مثل ۵۳ نفر که بازنویسی‌اش کردم، طرح و یادداشتهای اولیهٔ نوشته شده را برای نوشتن سناریو به آقای مهدوی دادم. پس از اینکه سناریو نوشته شد، به نظرم رسید که در بسیاری موارد، انرژی کافی به خرج داده نشده و برخی صحنه‌ها، کم مایه است. بعد، پیشنهاد کردم خودم بازنویسی‌اش کنم، آقای مهدوی هم قبول کرد. و چون در طرح اولیه‌اش دخیل و شریک بودم، سناریو را بر آن اساس نوشتم، از متنی هم که آقای مهدوی نوشته بود، به عنوان راهنما استفاده می‌کردم و به آن مراجعه می‌کردم. در این مورد چون درواقع خودم را پایه‌گذار سناریو احساس می‌کردم، در نتیجه در بازنویسی چیزی را وارد می‌کردم که خودم از پیش فکر کرده بودم لازم است، اما در مورد عروس اینطور نبود. فکر می‌کنم چیزی که من پسندیدم دو شخصیت یا درواقع چهار شخصیت حمید و مهین، پدر عروس و پسرعموی داماد بود، یعنی این چهار شخصیت را از نوشتهٔ داود نژاد پسندیدم. ضمناً از لحاظ داستانی، موقعیت کلی را داشت، اینکه یك مراسم عروسی از همان شب اول با نفرت آمیخته است، و تا فردا صبح به تصادف و جنایت کشیده می‌شود. من، جذین مجموعه‌ای را تحویل گرفتم، منتها فکر نمی‌کردم پایانش به آن نتایجی برسد که خود داود نژاد علاقه‌مند بود. وقتی اولین بازنویسی را انجام دادم و داود نژاد خواند، برایش مشکل بود که بپذیرد این پایان، پایان قابل قبولی است، فکر می‌کرد بالاخره باید یك پایان روشن و کمتر آزار دهنده وجود داشته باشد. احساس می‌کنم، تصور می‌کرد من دارم کار خطرناکی می‌کنم و به شدت تماشاچی را پس می‌زنم، ناامیدش می‌کنم و آزارش می‌دهم و احتمالاً ممکن است فیلم از لحاظ تجارتی نیز با شکست مواجه شود، منتها من بر پایان خودم اصرار داشتم. بعد که فهمید من بازنویسی نیمهٔ دوم را برای این انجام داده‌ام که به پایان مورد نظر خودم برسم، وارد این بحث شد که بعضی صحنه‌ها را بی‌مزه نوشته‌ای، یعنی بعضی را که من با مهدوی کردم او با من کرد و دیالوگهای یکی دو صحنه را درباره برایم نوشت که بعضی از دیالوگهایی را که واقعاً شیرین و مؤثر نوشته بود، استفاده کردم. بنابراین در مورد عروس اینطور نبود که من از پیش طرحی در ذهن داشته باشم و آن را جهت تکمیل و نوشتن به کسی داده باشم و بعد به نظرم آمده باشد که به اندازه کافی قوی نوشته نشده و سپس شروع به نوشتن یا بازنویسی کرده باشم. در ۵۳ نفر، از شروع می‌دانستم به سمت چه پایانی می‌روم اما در عروس وقتی شروع کردم، تنها می‌دانستم که این پایان را نمی‌خواهم و تلاش می‌کردم به یك پایان دیگر برسم، منتها به چه پایانی، خودم هم نمی‌دانستم.

■ منظورم دقیقاً این بود که هنگام خواندن فیلمنامه جهت بازنویسی از چه موضعی با آن برخورد می‌کنی؟ آیا خودت را به جای شنونده داستان قرار می‌دهی؟ یا به جای منتقدی که آگاهانه با متنی روبه‌رو می‌شود؟ یا به عنوان بیننده‌ای که فیلم را تصور می‌کند؟ کدامیك؟

● هیچ کدام، بلکه به عنوان نویسنده، نویسنده‌ای که اجازه دخل و تصرف در نوشته دیگران را دارد. موقعیت خیلی جالبی است، مثل اینکه شعری را بخوانی، بعد دوست داشته باشی برخی از کلمات این شعر را عوض کنی، بعد بدون اینکه اجازه بگیری، شعر را تا جایی که کاملاً معنی‌اش عوض شود تغییر دهی و از آن به بعد برای خودت بخوانی،اگر اجازه این تغییر دادن را بگیری کار جالبی است. عین موقعیت نویسنده است.

■ با توجه به‌اینکه درمراکز آموزشی و دانشکده‌های هنری معمولاً با کلامهای گزارش نویسی و داستان نویسی و امثال این سعی می‌کنند دانشجو را برای نوشتن فیلمنامه تمرین بدهند و آماده کنند، فکر می‌کنی برای نوشتن فیلمنامه و تبحر در این فن چه نوعی از نوشتن تمرین خوبی است، و مقدم بر انواع دیگر؟

● من فکر می‌کنم نوشتن نباید مقدمه تمرین باشد بلکه‌بیشترخواندن یعنی خواندن ودیدن بایدمقدمه تمرین باشد، خواندن به این معنی که هرچقدر هم تکرار کنید، کم است. اگر داستان خوبی پیدا کنید که خوب نوشته و خوب ترجمه شده و خیلی پخته باشد و صدبار آن را بخوانید ـ صدبار نه از روی اغراق بلکه به عنوان یك رقم دست یافتنی ـ بهتر از این است که صد تا داستان خوب را یك بار بخوانید. مثلاً تصور کنید نویسنده‌ای مثل میخاییل بولگاکف برای نوشتن مرشد و مارگریتا چند بار نوشته و بازنویسی کرده؟ چقدر فکر کرده؟ چقدر چرك نویس کرده؟ سالها کار کرده و زحمت کشیده، مرشد و مارگریتا یك کار ده ساله است، شما نمی‌توانید از مرشد و مارگریتا چیزی یاد بگیرید، مگر اینکه حداقل حدود یکی دو سال با آن درگیری دائمی داشته باشید یعنی تقریباً داستان را از حفظ شوید،یعنی بارها و بارها بخوانید و آن قدر بخوانید که به نظر بیاید دیگر چیزی ندارد، دیگر تمام شد. یك مدت به نظر می‌آید که در تاریکی پیش می‌روید، بعد یك مرتبه مشت

نویسنده برایتان شروع می‌شود به باز شدن و مثل اینکه حالا دیگر دارید جای او فکر می‌کنید، دقیقاً هرجمله را ارزیابی می‌کنید و اینکه چرا این جمله در اینجا واقع شده و چرا این پاراگراف قبل از این آمده رامی‌فهمید، یک مرتبه وارد سطح جدیدی از درک کردن کار نویسنده می‌شوید، به خاطر اینکه شما زحمت فوق‌العاده‌ای را متحمل شده‌اید. در خطاطی این قضیه خیلی آشناست، وقتی تئوری خط را یاد می‌گیرید کسی نمی‌گوید تئوری در آوردن دایره‌ها را براساس مسائل هندسی بگویید. معمولاً بین شاگرد و استاد خیلی کم حرف زده می‌شود، شاگردانی که چیزی می‌شوند آدمهای سمجی هستند که همین طور چهار چشمی به استادشان نگاه می‌کنند و ممکن است این کار را ماهها و سالها ادامه دهند. بعد روزی می‌بینید از بین شاگردان استاد که همه‌شان علاقه‌مند به نظر می‌رسیدند تنها یک نفر است که می‌تواند به حد او برسد و شاید هم از او فراتر رود. چنین شاگرد شایسته‌ای درواقع فکر می‌کند که کار هنری از جنس فکر کردن نیست بلکه از جنس شهود کردن است، یعنی به وجود آمدن یک انرژی در وجود آدم که چیز نفهمیدنی و یاد نگرفتنی و اکتساب نشدنی را می‌فهمد، یاد می‌گیرد و کسب می‌کند و یاد گرفتن در کار هنری بیشتر از جنس علم حصولی است. یعنی کشف یک توانایی در خود آدم و باز کردن آن.

■ **مهم‌ترین زمینه و آمادگی قبلی برای فیلمنامه‌نویسی چیست؟**

● فیلمنامه نویسی در ایران، ادامهٔ داستان‌نویسی است. فیلمنامه‌نویس باید داستان نویس خوبی باشد و برای داستان نویس، هم زندگی کردن و تجربه کردن لازم است هم خواندن داستان. نویسنده باید داستانهای خوب را بارها و بارها بخواند. بعضی می‌گویند ما هرسال یک بار یا هر دو سال یک بار دن کیشوت را می‌خوانیم، یا دورهٔ شکسپیر را می‌خوانیم، بسیاری از این افراد اغراق می‌کنند، اما واقعاً به این نتیجه رسیده‌اند که این آثار چیزی بیشتر از یکی دوبار خواندن در خود دارند. اینها چیزهایی است که باید ملکهٔ ذهن شود و برای یادآوری مداوم، در ذهن آدم بماند تا یک نوع توانایی را به آدم القاء و درواقع یادآوری کند.

■ **نوشتن برای سینما و تلویزیون چه تفاوتی دارد؟**

● درجهٔ تمرکز تماشاچی یا از خود بیخود شدن مخاطب، در تلویزیون با سینما خیلی فرق می‌کند تلویزیون اصولاً آن امکاناتی که تماشاچی را کاملاً از موقعیت خود منفک کند و باعث شود که موقعیتش را فراموش کند ندارد، یا لااقل به اندازهٔ سینما ندارد. بنابراین در مورد این خصوصیت تلویزیون دو گونه قضاوت وجود دارد یعنی دو راه وجود دارد، یکی اینکه فیلم تلویزیونی از لحاظ ریتم باید آنقدر تند باشد و حوادث با آتراکسیونها و معماها تماشاچی را چنان درگیر کند که حواس او را از اطرافش منفک کند، دیگر اینکه، فیلم تلویزیونی نباید طوری باشد که توجه کامل بطلبد بلکه باید طوری باشد که تماشاچی اگر خواست به برخی کارهای خانه‌اش برسد داستان را از دست ندهد و به محض اینکه برگشت بفهمد که چه اتفاقاتی افتاده. هردو نوع اینها در بین فیلمهای تلویزیونی دیده می‌شوند. مثلاً بعضی از سریالهای تلویزیونی را اگر یک دفعه نبینید خیلی خط داستانی را از دست نمی‌دهید یا اگر ضمن تماشای سریال، چند دقیقه حواستان متوجه جای دیگری شود حادثهٔ خیلی مهمی اتفاق نخواهد افتاد، یعنی از لحاظ طرح یک ساختمان به هم پیوستهٔ منسجم و فشرده ندارد، مثل اوشین. عکس این حالت در مورد سریالهای امریکایی مصداق دارد مخصوصاً مجموعه‌های یک قسمتی و مجموعه‌هایی که هرهفته داستان تازه‌ای دارند، مثل مجموعه‌های پلیسی و کارآگاهی. امریکائی‌ها معمولاً طوری می‌سازند که ریتمش از فیلم سینمایی تندتر است و در نتیجه شما نمی‌توانید جایی سر بزنید، اگر کاری هم در آشپزخانه دارید فراموش می‌کنید، این را خود امریکاییها به صورت دستورالعمل در آورده‌اند و گفته‌اند که فیلم تلویزیونی را یا باید طوری بسازید که تماشاچی بتواند به آشپزخانه برود و به بیفتک سر بزند و برگردد و چیزی از داستان را از دست ندهد و یا جوری بسازید که بیفتک بسوزد، بین این دو نمی‌شود. یعنی نمی‌شود جوری ساخت که تماشاچی یک گوشهٔ حواسش به بیفتک باشد و در عین حال نتواند از کنار تلویزیون تکان بخورد و جدا شود. این همان حالتی است که فیلم سینمایی دارد یعنی لزوماً آن قدر تند نیست که حواس و توجه کامل تماشاچی را معطوف فیلم کند، چون حضور آگاهانهٔ تماشاچی در سالن تاریک سینما و اختصاص اوقاتی برای تماشای فیلم، این مقدمه را ایجاد می‌کند که فیلمساز بتواند یک جاهایی حتی فیلم را کند نگه دارد. فرض کنید در یک فیلم سینمایی تا ۱۵ دقیقهٔ اول فیلم، هنوز داستان راه نیفتاده باشد، در چنین وضعی احتمال اینکه تماشاچی را از دست بدهد بسیار کم است اما در مورد فیلم تلویزیونی چنین نیست، اگر فیلم همان ۵ دقیقهٔ اول گیرایی نداشته باشد امکان اینکه تماشاچی کانال تلویزیون را عوض کند بسیار زیاد است، مگر اینکه بداند این داستان، داستان کندی است و او می‌پسندد. بنابراین ریتم فیلمهای تلویزیونی یا باید از ریتم متوسط فیلمهای سینمایی خیلی تندتر باشد یا خیلی کندتر.

■ **حتماً منظورت ریتم داستان است؟**

● **شاید به جای ریتم بهتر باشد بگوییم شدت توجهی که فیلم تلویزیونی از تماشاچی می‌طلبد، که یا باید بیشتر از شدت** توجه متوسطی باشد که فیلم سینمایی می‌طلبد یا کمتر از آن. به هرحال اگر با فیلم سینمایی منطبق باشد نتیجهٔ مناسبی نمی‌دهد. البته این تمهید را باید از لحاظ داستانی به کار برد. یعنی یا باید مکثهایی در میان بندهای داستان باشد که چنین نتیجه‌ای بدهد، یا حتی از فواصل معمولی خودش هم بریده بریده‌تر باشد!

■ **سؤال دیگری مطرح می‌کنم، به نظر شما راه‌حلهای اساسی و نکات قابل توجه در اقتباس فیلمنامه از داستان و رمان و تفاوت آن با اقتباس از نمایشنامه چیست؟**

● در مورد اقتباس از نمایشنامه، اگر نمایشنامه‌ای خوب نوشته شده باشد شاید اصلاً هیچ احتیاجی به تغییر مهمی وجود نداشته باشد. حتی اینکه می‌گویند صحنه‌های نمایشنامه‌ها را متنوع می‌کنند و از یک محیط محدود بیرون می‌برند و از این قبیل کارها، به نظر من در بسیاری از موارد لازم نیست، بلکه فقط باید دید که خود نمایشنامه یعنی گفتگوهایش شنیدنی و خوب است یا نه. مثلاً خیلی از نمایشنامه‌های تنسی ویلیامز را کم و بیش در همان موقعیتی که خود ویلیامز نوشته اجرا کرده‌اند یعنی نمایشنامه را خیلی گسترش نداده‌اند، به این معنی که سعی کنند صحنه‌ها را و

ساختمان نمایشنامه را به کلی عوض کنند. شما مجبور می‌شوید فیلمنامه‌ای بنویسید که بسیاری از حوادث، بسیاری از صفحات و بسیاری از شخصیتها را دور انداخته‌اید، اما در مورد نمایشنامه، مجبور نیستید مگر اینکه خودتان خیلی وسواس داشته باشید که اشکال حرافی آدمها را رفع کنید و اگر خیلی در این مورد وسواس دارید آن وقت باید از شما پرسید که چرا می‌خواهی نمایشنامه را به سناریو تبدیل کنی؟ خوب برو یک سناریو بنویس. این وسواس طبیعی نیست، بالاخره آدمهایی که ظاهراً زیاد حرف می‌زنند درواقع اصلی‌ترین ابزار نمایشنامه‌نویس را نشان می‌دهند و به کار می‌گیرند، اگر شما بخواهید تغییرات عمده‌ای بدهید باید در اصل و نیت شما شک کرد، چرا که شما در انجام چنین عملی مجبور نیستید. برای کسی که تا این حد وسواس دارد صلاح می‌بینم که نمایشنامه را تبدیل به فیلمنامه نکند، بلکه فیلمنامه‌ای مجرد بنویسد.

■ هنگام اقتباس از یک داستان یا نمایشنامه چه چیزهایی را بیشتر تغییر می‌دهی یا مایلی که تغییر بدهی؟

● من تا به حال سعی نکرده‌ام نمایشنامه‌ای را به فیلمنامه تبدیل کنم، اما در مورد داستان، می‌توانم داستان «مردی از جنگل» احمد احرار را که مبنای فیلمنامهٔ تقوایی بود و من هم مطالعه کردم مثال بزنم. به طورکلی متوجه شدم تقوایی همان کاری را کرده که در مورد هررمانی باید کرد. به عنوان یک خط خیلی کلی و خیلی مبهم به آن رشته از حوادث داستان که برای او مهم بوده، مراجعه می‌کرده و حوادث و صحنه‌هایی را که نمی‌پسندیده، اصلاً نمی‌نوشته و متوقف می‌شده. بعضی جاها نیز فقط لوکیشنی را که احمد احرار نوشته بوده استفاده می‌کرده. در برخی موارد عین حادثه را حفظ می‌کرده ولی لوکیشن را عوض می‌کرده و از این قبیل. مثلاً در سناریوی تقوایی، به خاطر فراری دادن یک آلمانی در یک میدانچه درگیری ای اتفاق می‌افتد و باعث می‌شود میرزا از آن بگریزد و نطفهٔ نهضت جنگل بسته شود. در داستان احمد احرار این درگیری در یک میخانه پیش می‌آید، به خاطر اینکه آقای احرار فکر می‌کرده چندان عیبی ندارد که سر و کلهٔ میرزا کوچک‌خان توی میخانه هم پیدا شود و بین اراذل و اوباشی که آنجا بوده‌اند گاهی وقتها دعوا هم بکند. تقوایی، تقریباً کلیّات حادثه را حفظ کرده بود منتها صحنهٔ دعوا را از میخانه به یک میدانچه در شهر رشت منتقل کرده بود. در مواردی هم ۵۰ صفحه از داستان را رها کرده و اهمیت نداده بود، و واقعاً هم آن بخش از داستان احرار اهمیت نداشته. به نظر من هم، رفتار تقوایی با داستان احرار درست بود. درواقع به قول بسیاری از داستان نویسهای بزرگ، رمان را باید چند بار خواند، بعد از اینکه مطمئن شدیم احساسش را دریافته‌ایم، کنار بگذاریم و در صورت نیاز به یادآوری یا راهنمایی، مجدداً به آن مراجعه کنیم ولی فیلمنامه را باید خودمان بنویسیم، اما در مورد نمایشنامه چنین نیست.

■ به نظرت درام مطلوب یا بهترین شکل یک درام که از لحاظ نظری می‌توان به عنوان نمونه یا الگو از آن یاد کرد چه خصوصیاتی دارد؟ البته نمونهٔ مطلق منظورم نیست.

● من فکر نمی‌کنم بتوان چنین شکلی برای درام پیدا کرد. در چهارچوب زیباشناختی، تقریباً مطمئنم که هیچ کدام از داستانهای خوب دنیا به یک چهارچوب خوب و زیبا نمی‌رسد. مثلاً در مورد مکبث معروف است که صحنهٔ اول و دوم آن اضافه است و این را همهٔ کسانی که دربارهٔ قواعد کلاسیک در نمایشنامه‌نویسی یا داستان‌نویسی بحث می‌کنند قبول دارند، ولی در عین حال قبول دارند که مکبث از چنان قدرتی به عنوان یک اثر هنری برخوردار است که بعد از صدها سال هنوز این قدرت را حفظ کرده و احتمال دارد در آینده هم چیزهایی که با آن مقایسه می‌شوند چندان زیاد نباشند. در مورد اکثر آثار بزرگ ادبی و نمایشی دنیا همین طور است، یعنی نمایشنامه و رمانهای بزرگ پر از قطعات اضافه‌اند. اگر شما حوادثشان را کنار هم بچینید و سعی کنید ساختمان آنها را بررسی کنید متوجهٔ نقایص آنها خواهید شد، ضمناً پی خواهید برد که بسیاری از حوادث آنها قابل حذف و جابجایی است. به نظرم آن چیزی که یک رمان بزرگ یا یک نمایشنامهٔ بزرگ یا یک فیلمنامهٔ بزرگ را می‌سازد، یک جور قریحه و شدت خلاقه است که آن را از سایر آثار شبیه خودش ممتاز می‌کند و اینکه هنرمندی که این قریحه را دارد چقدر می‌تواند به‌اثر شکل بدهد و آن را زیبا و منظم دربیاورد. البته‌نه اینکه این موضوع فاقد اهمیت است، بلکه نسبت به توانایی خلاقه در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد. معمولاً نویسنده‌هایی که از این قدرت خلاقه برخوردارند توانایی نظم دادن و زیبا در آوردن کار را هم تا حد زیادی دارند، یعنی توانایی پیراستن طرح و در آوردن یک طرح منسجم و یک شکل ساختمانی محکم را تاحد زیادی دارند. درواقع به نظر می‌رسد که خود آنها هم متوجهٔ کم اهمیت بودن این مسئله هستند. درست مثل زیبایی است، موارد نادری اتفاق می‌افتد که در یک چهرهٔ زیبا همه چیز با هم هماهنگ باشد و از قواعد کامل زیبایی پیروی کند. بسیاری از اوقات احساس می‌کنید نقصهایی در صورت زیبا وجود دارد ولی این صورت با وجود این نقصها، از چهره‌ای که شاید کم نقص‌تر و متوسط‌تر است زیباتر و مؤثرتر به نظر می‌آید. این به اصطلاح همان حالتی است که تصور می‌کنم در آثار هنری هم به وجود می‌آید.

■ وقتی در دانشکده‌ها قواعد درام‌نویسی را درس می‌دهند، معمولاً یکسری قواعدرا که‌صرفاً نظری و انتزاعی هستند، برای به شکل در آوردن و صیقل دادن و زیبا کردن درام مطرح می‌کنند مثل نقطهٔ اوج یا کشش یا... و می‌گویند مثلاً اگر یک داستان به موقع شروع و تمام شود و نقطهٔ اوج آن در جای درستی واقع شده باشد و کشش داشته باشد و واجد صفات شناخته شدهٔ نظری باشد، درواقع شکل درستی دارد. به نظر تو خصوصیات یک درام خوب چیست؟ البته سؤالم ناظر بر نوعی الگوی نظری و انتزاعی است و منظورم پیدا کردن الگوی عملی نیست.

● از لحاظ نظری همین چیزهایی است که گفتید یعنی واجد کشش باشد، طرح صحیحی داشته باشد، شخصیتها، قوی و به یاد ماندنی باشند، یک جور انگاره یا پترن و یا الگوی زیبا از تقارن میان حوادث یا شخصیتها در ذهن به وجود بیاید و غیره، که از جنبه‌های رمان است. در نمایشنامه‌نویسی هم همان است، البته به جز فرابینی، و شاید بعضی از جنبه‌هایی که در رمان مطرح

می‌شود در فیلمنامه‌نویسی چندان معادل نداشته باشد.

■ به‌نظرت نوشتن فیلمنامه به‌صورت فردی بهتراست و به‌نتایج بهتری می‌انجامدیا جمعی؟ واصولاً کدامیک‌ارجحیّت دارد؟ ضمناً در مورد نوشتن به صورت جمعی، فکر می‌کنی چگونه باید این همکاری صورت بگیرد تا منجر به نتایج بهتری شود به عبارت دیگر چگونه می‌توان خلاقیت فردی هریک از افراد گروه را برای نوشتن یك موضوع از حالت منحصر به فرد هریك خارج کرد و در ترکیب کلی اثر دخیل و متوازن نمود؟

● به نظرم شروع کار فیلمنامه نویسی بعد از اینکه یك فکر اولیه پیدا شد ـ که آن فکر اولیه را مسلماً یك نفر باید بدهد ـ این است که یك تیم سه یا چهار نفره در چند جلسهٔ چند ساعته دربارهٔ آن طرح حرف بزنند و در صورت امکان مطالب ضبط بشود تا جایی که مشکلات اصلی طرح شناخته شود بعضی از حوادث یافته شود، یك سری ایده از طرف دیگران داده شود و بهترین آنها یادداشت شود تا در ذهن فیلمنامه نویس بماند. از این مرحله به بعد فکر نمی‌کنم کار به صورت سه یا چهار نفره پیش برود یعنی بعد از این، یا دو نفر از این گروه می‌توانند کار را ادامه دهند، یا کسی که فکر اولیه را داده. باز در این مرحله اگر مایل باشند، می‌توانند یك طرح کارتی فراهم کنند که تمام سکانس‌ها را مشخص کرده باشد و در مرحلهٔ بعد هم لازم نیست که از همان کارت اول شروع کنند، مثلاً اگر علاقه‌مند بودند می‌توانند سکانس ۳۶ را اول بنویسند و به نظرم بهتر است این کار را بکنند، هم تنوع خوبی دارد و هم بامزه است. بعد یك متن اولیه به دست می‌آید. من فکر می‌کنم هرچه این طرح اولیه مفصلتر باشد بهتر است. آدم نباید جلوی خودش را بگیرد، بهتر است هرچه گفتگوی خوب به نظرش می‌رسد بنویسد. اگر آدمها دارند حرفهای جانانه‌ای می‌زنند و متلکهای آبداری به هم می‌گویند و حرفهایشان خیلی خوب است، عیبی ندارد سکانسی که قرار است یك صفحه باشد چهار صفحه شود، بد نیست که متن اولیه در این حالت حتی دویست صفحه باشد. خیلی هم خوب است چرا که بعد شروع می‌کنیم به کوتاه کردنش، زبده‌ترین دیالوگها را انتخاب می‌کنیم، توصیفات صحنه‌ها را کم می‌کنیم، دوباره‌نویسی می‌کنیم و احتمالاً سعی می‌کنیم سکانسها را کوتاه کنیم تا آن تنوعی را که لازم است ایجاد کنیم، مثل تنوع در لوکیشن. بعد از این مرحله شما سناریویی دارید که می‌توان فیلمبرداری را با آن شروع کرد، البته ممکن است این فیلمنامه را برای یکی دو فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای بخوانید و راهنماییهای خوبی هم بکنند. ممکن است یکی از آنان بگوید من می‌توانم به تو کمك کنم مثلاً دیالوگ را بنویسم یا دوباره‌نویسی کنم یا در چند صحنه دیالوگ را تغییر بدهم. این، مرحلهٔ پولیش کشیدن و پرداخت کردن سناریوست که می‌تواند بسیار با دقت انجام شود، البته همیشه بستگی به قدرت فیلمنامه نویس دارد. فیلمنامه‌نویسهایی هستند که همان نسخهٔ اولیه‌ای که می‌نویسند نسخه‌ای کامل است و خیلی تمیز و کامل پرداخت شده است ولی من فکر می‌کنم برای اغلب فیلمنامه‌نویسها، این راه عملی‌تر باشد.

■ رابطهٔ بین فیلمنامه‌نویس و کارگردان را چگونه پیشنهاد می‌کنید و اصولاً سهم فیلمنامه در یك فیلم چه

● غیر ممکن است آدم تحت تأثیر به اصطلاح، تمام دنیای فرهنگی و هنری پشت سرش نباشد، اینکه این تأثیر آگاهانه است یا غیرآگاهانه به هیچ وجه اهمیت ندارد، لزومی هم ندارد که دغدغه چگونه پیدایش این تأثیرات را داشته باشیم، اینها واقعیات دنیای ما هستند و همانقدر که حوادث واقعی، دنیا را تغییر می‌دهند، فیلمها و آثار فرهنگی- هنری نیز حائز اهمیت هستند و دنیا را تغییر می‌دهند.

● فیلمنامه‌نویس باید داستان‌نویس خوبی باشد و برای داستان‌نویس، هم زندگی کردن و تجربه کردن لازم است هم خواندن داستان، نویسنده باید داستانهای خوب را بارها و بارها بخواند.

اندازه است؟

● به نظر من شکل کامل فیلم کار یك نفر است. منتها این یك نفر کارگردان نیست بلکه کسی است که فیلمنامه‌ای را نوشته و کارگردانی بکند. در مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه ممکن است از کمك همکاران یا دستیارانی استفاده کند اما همان کسی است که نهایتاً با توجه به تواناییها و سلیقهٔ خودش فیلم را کارگردانی می‌کند. در صورتی که اگر کسی، هم فیلمنامه را بنویسد و هم کارگردانی کند، به مرحله‌ای که ما بگوییم شخصیت خودش در فیلم حضور دارد بسیار نزدیك می‌شود، بنابراین شکل صحیح این است که نویسنده‌ای که اصل کار را انجام داده، خود، کارگردان نیز باشد. اما اگر این طور نباشد و شما فیلمنامه خوبی داشته باشید که خوب هم پرداخت شده باشد چرا باید کارگردانی‌اش را به دیگری واگذار کنید؟ معتقدم این فیلمنامه‌نویس اگر کارش را خوب انجام داده پس چرا کارگردانی نکرده؟ آیا به دلیل اینکه مسائل فنی سینما پیچیده و یاد گرفتنش مشکل است؟ من این را باور نمی‌کنم، تا آنجا که می‌دانم مسائل فنی سینما مسائل ساده‌ای است و به راحتی می‌توان بر آنها مسلط شد مگر اینکه آدم بخواهد با دوربین، کله معلق بزند، که در آن صورت هم قاعده‌ای ندارد و هر کار دلت بخواهد می‌توانی انجام بدهی. ولی اگر بخواهید قواعد کلاسیك فیلمسازی را یاد بگیرید، امری ساده است و ذهن منطقی آدمی با هوش، به راحتی می‌تواند این قواعد را فرا گیرد. پس چه کمبودی باعث می‌شود که خود فیلمنامه‌نویس فیلم را کارگردانی نکند؟ شاید عدم توانایی در مدیریت و برقراری ارتباط با عوامل، مانع اصلی است و شاید مثلاً نمی‌تواند بازیگران را هدایت کند، خیلی آزارشان می‌دهد و خودش نیز آزار می‌بیند، به هرحال اینها باعث می‌شود او در کارگردانی فیلم ناتوان باشد و ممکن است یك تکنیسین خوب، کم و بیش فیلمنامه‌اش را خوب کارگردانی کند و سر و سامان دهد. در چنین حالتی به نظرم سازندهٔ اصلی فیلم، فیلمنامه‌نویس است و درواقع، ارتباط فیلمنامه‌نویس با کارگردان ارتباطی خلّاق بوده به این معنا که فکرهای اصلی و حس اصلی را او داده است و کارگردان به‌نوعی کارگزار اوبوده، این‌گونه موارد درسینما زیاد پیش می‌آید. به هرحال به نظرم رابطهٔ خوب بین فیلمنامه‌نویس و کارگردان رابطه‌ای است که در آن کارگردان از فیلمنامه‌نویس یا فیلمنامه‌نویسان به عنوان دستیاران خودش استفاده می‌کند و خودش نقش نویسندهٔ اصلی را دارد، یا رابطه‌ای است که کارگردان نقش کارگزار فیلمنامه‌نویس را دارد و مستقیم یا غیر مستقیم، آشکار یا پنهان، نیروی اصلی کارش را از ذهن فیلمنامه نویس دریافت می‌کند. هردوی این رابطه‌ها ممکن است موجب ساختن فیلم خوب بشود و اینکه این فیلم از آن کیست در هرمورد فرق می‌کند. ولی آنچه برای ما اهمیت دارد، این است که فیلم خوب چطور ساخته شود.

■ اگردرست فهمیده‌باشم می‌گویی که‌معمولاً درمورد یك فیلمنامهٔ خیلی خوب، وقتی که ساخته می‌شود اگرچه فیلم منتسب به کارگردان است، اما درواقع می‌توان گفت چنین فیلمی را فیلمنامه‌نویس ساخته است. اما مواردی به نظر من می‌رسد که به نوعی این نظر را نقض می‌کند، چه در مورد همکاری دادلی نیکولز با جان فورد، و چه در مورد بن هکت ـ که در زمینهٔ نوشتن فیلمنامه، غولی بوده و توانایی‌اش را در کارهایی که برای هاوکز و هیچکاك کرده، نشان داده و در مواردی متنی که او به دست هیچکاك داده، واقعاً غنی و ارزشمند بوده ـ از طرفی هیچکاك هم در زمینهٔ فیلمسازی استادی است که دیدگاه خاص و کاملاً سینمایی داشته. در چنین موردی آیا می‌توان گفت فیلم مال هکت است؟ یا هیچکاك بی‌تأثیر بوده؟!

● مواردی که مثال می‌زنید خیلی سخت است چون هر دو طرف هم فیلمنامه‌نویس و هم کارگردان خیلی خوبی هستند. نظر شخصی من این است که مثلاً فیلم **بدنام** بیشتر مال بن‌هکت است تا هیچکاك. البته می‌دانم که اثبات کردن این مسئله تقریباً غیرممکن است، چرا که این شناخت کاملاً شخصی است. شاید به این علت که با نگاهی به بن‌هکت در داستانهایش و در فیلمنامه‌هایی که برای دیگران نوشته متوجهٔ شخصیت بسیار با ظرفیت، عجیب و غریب، چند جنبه‌ای و چند وجهی وی می‌شویم، آدمی که می‌تواند **صورت زخمی** را برای هاوکز بنویسد و دنیای عجیب و غریب آن آدم را احساس کند و حتی بهتر از خود هاوکز ترسیم بکند، تا جایی که صورت زخمی یکی از فیلمهای خیلی مشخص هاوکز می‌شود که بیش از دیگر فیلمهای وی یادآور اوست، و وقتی بدنام را می‌نویسد همین کار را در مورد هیچکاك انجام می‌دهد. یعنی فیلم بدنام بیش از فیلمهای دیگر هیچکاك یاد آورندهٔ او و حال و هوای هیچکاکی است و همان طور که گفتم به نظر من علتش این است که بن‌هکت هردو جنبه را به قوت داشته و روح بسیار عجیبی بوده که می‌توانسته یك مرتبه تغییر ظرفیت بدهد و خودش را با دنیای عجیب و غریب هیچکاك یا دنیای متفاوت هاوکز منطبق کند.

■ در مورد دادلی نیکولز و فورد، چی؟

● چیز زیادی نمی‌دانم و الان خاطرهٔ درستی از فیلمهای دادلی نیکولز و فورد ندارم و تنها فیلمی که به یاد دارم و دیده‌ام **خبرچین** است و راجع به خبرچین هم نمی‌توانم قضاوت کنم.

■ برای یك نویسندهٔ فیلمنامه بهترین و مهمترین زمینه و آمادگی قبلی چیست؟

● هم تجربه کردن است، هم فیلم دیدن و هم داستان خواندن. ولی اگر بخواهم بین اینها یکی را انتخاب کنم، می‌گویم تجربه کردن، زندگی کردن، هرکس بیشتر زندگی کند و واقعاً زندگی کند و موقعیتهای متفاوت و خطرناکی را تجربه کند، ماجراجو باشد و حوادث زیادی را از سر گذرانده باشد، بیشتر زندگی را می‌شناسد، هرموقعیتی را به راحتی می‌شناسد، می‌فهمد که آدمها در موقعیتهای مختلف چه عکس العملهایی نشان می‌دهند و یا آدمهای مختلف چه عکس العملهای مختلفی نشان می‌دهند و این به او کمك می‌کند تا بتواند داستانهای خوبی بسازد. اصولاً آدمی که تجربهٔ زیادی داشته باشد و ماجراهای زیادی از سر گذرانده باشد، همواره نقلهای جذابی برای دیگران دارد.

■ آمادگی فنی چی؟

● واقعاً فکر می‌کنم در دورهٔ ما با این همه فیلمی که مردم می‌بینند، فیلمنامه‌نویسی اصولاً احتیاج به آمادگی فنی ندارد

و اگر کسی با این همه فیلمی که می‌بیند، نفهمد که برای فیلم چه باید نوشت باید آدم خیلی نادانی باشد. فرض کنید یك صحنهٔ دعوا و درگیری را این گونه بنویسد که طرفین درگیر آنچنان همدیگر را می‌زدند که قلم از شرح آن عاجز است. مسلماً چنین نویسنده‌ای آدم نفهمی است چرا که پس از تماشای این همه فیلم، هنوز در نیافته که فیلمنامه‌نویسی چه چیزی لازم دارد. علاوه بر این هم، یاد گرفتن چند اصطلاح است که حتی اگر آنها را بلد نباشید، می‌توانید یك تصور تصویری به وجود بیاورید. من خودم در فیلمنامه‌هایی که نوشته‌ام سعی کرده‌ام هیچ اصطلاحی به کار نبرم یعنی حتی **روز، خارجی**، را هم سعی کرده‌ام به کار نبرم، منتها بعضی مواقع برای تقسیم‌بندی سکانسها و سهولت کار برنامه‌ریز و غیره، لازم است که این اصطلاحات ذکر شود و شاید گاهی نوشتن یك کلمهٔ شب، به مراتب بهتر از توضیح صحنهٔ شب باشد.

■ نقش لحن در فیلمنامه چیست؟

● به اعتقاد من مهمترین عنصر در کارهای هنری، فیلمنامه‌نویسی و فیلمسازی همین لحن است. البته این اصطلاح، شاید شناخته شده نباشد و شاید چیزی است که من خودم پیدا کرده‌ام و به کار می‌برم، ولی امیدوارم روزی مصطلح بشود یعنی هرچه بیشتر بر اینکه «آنچه یك اثر هنری را می‌سازد لحن آن اثر هنری است،» تأکید شود. البته لحن از چیزهای غیرقابل توجیه و غیرقابل توصیف نیز هست. مقدار زیادی با ریتم ارتباط دارد، مقداری هم با تایمینگ فیلم مرتبط است. با نور فیلمبرداری و سبك فیلمبرداری و نورپردازی و طراحی صحنه و امثال اینها ارتباط دارد و وظیفه و عمل فیلمساز آن است که از زمان شروع نوشتن فیلمنامه تا اتمام مراحل بعد اعم از انتخاب هنرپیشه، انتخاب رنگ دیوارها و نوع نورپردازی، تمام عناصر و انتخابها را در جهت به وجود آوردن یك لحن خاص، هماهنگ نماید. منظورم از لحن هم دقیقاً همانست که در موسیقی به کار می‌رود. یعنی اصولاً این الحان اشاره به موسیقی دارند. ما از یك قطعهٔ موسیقی به میزان زیادی به روحیه کسی که این موسیقی را نوشته پی می‌بریم، بدون اینکه واسطهٔ معنی داری به کار رفته باشد. وقتی که به چنین موضوعی فکر کنیم، متوجه می‌شویم آن چیزی که آثار هنری را می‌سازد و با ارزش می‌کند معنی داری آنها نیست بلکه چیزی از جنس لحن است، همان چیزی که در موسیقی به صورت کاملاً انتزاعی عرضه می‌شود، یعنی هماهنگ کردن تعداد زیادی انتخاب که همان لحن است. مثلاً وقتی شما یك تابلوی نقاشی از ون گوگ ببینید می‌توانید تاحد زیادی روحیهٔ این آدم را توصیف کنید. ممکن است بلافاصله و بعد از چند ثانیه احساسی به شما دست دهد، که اگر بگویند او خودش را کشته، تعجب نکنید. در مورد رنوار چنین نیست، وقتی تابلواش را می‌بینید اگر بگویند این آدم خودش را کشته حتماً تعجب می‌کنید چون تابلوی او اصلاً چنین حسی را منتقل نمی‌کند، ون گوگ یك صندلی را روی یك **تکه** حصیر کشیده و رنوار هم یك گل کشیده، در حالی که گل لزوماً نباید این حس را بدهد که این آدم خودکشی نخواهد کرد. البته، شاید گل امیدبخش باشد ولی وقتی زنی را در حال شستن رخت و لباس کشیده که نباید این حس را بدهد که او آدم خیلی شاد و امیدواری بوده، از تابلو رنوار این حس را دریافت می‌کنیم و از تابلوی ون گوگ هم که یك مزرعهٔ گندم کشیده آن حس را می‌گیریم که، او آدم بسیار پریشانی است. این از کجا می‌آید؟ چگونه چنین حسی به صورت خیلی شهودی به آدم منتقل می‌شود؟ من خیال می‌کنم ربطی به موضوع ندارد. همچنین به کاربرد نشانه‌های فکر شده که به وسیلهٔ فکر هم فهمیده بشود. بلکه آن چیزی است که باید اسمش را لحن بگذاریم. همان گونه که در تابلوی ون کوک هماهنگی رنگها و نقشها، تا حدودی پریشانی حس و حال و روحیهٔ او را منتقل می‌کند در سینما هم همین اهمیت دارد یعنی از لحظه‌ای که کلمهٔ اول را در فیلمنامه می‌نویسیم تا آخر، یعنی زمانی که برای نمایش، میکس و صداگذاری آماده می‌شود کارگردان یا فیلمساز یعنی کسی که روی همهٔ این مراحل کنترل دارد، شاید بیش از میلیونها انتخاب می‌کند. و خیلی جاها انتخابهای خیلی ریزتر و کم اهمیت‌تری هم انجام می‌دهد ولی به هرحال اگر در این همه انتخاب یك هماهنگی احساس شود و احساس شود که انتخابهای ناهماهنگ با این مجموعه، اندك است شما تدریجاً حس می‌کنید یك حس پایدار و چیزی از جنس لحن، ضمن دیدن این فیلم به شما منتقل می‌شود و کارگردانی موفق یعنی همین. من فکر می‌کنم اصولاً هنرمند با توانایی‌اش در منتقل کردن یك لحن خاص شناخته می‌شود، هیچ چیز به این اندازه اهمیت ندارد، عده‌ای که دنبال یك خط داستانی یا مفاهیم مشترك نو در فیلمهای فیلمسازان می‌گردند به نظر من اصلاً از مرحله پرت هستند. مسئله این نیست که فیلمسازها اندیشه‌هایی را تکرار کنند شاید به خاطر اینکه منتقدین خوششان بیاید، اما فیلمساز واقعی کسی است که یك لحن را تکرار می‌کند و البته ممکن است با توجه به تغییرات سن و سالش، تغییرات تفکرش و تغییرات نوع زندگیش، در آن لحن نیز تغییراتی ایجاد شود، اما همواره، نوعی جوهر واحد که مربوط به یك شخصیت است در آثارش احساس می‌شود. مثلاً جورج روی هیل انواع فیلمهایی را ساخته که از لحاظ داستانی و اندیشه و پیامی که در آنهاست هیچ ارتباطی با هم ندارند، ولی جورج روی هیل قابل شناسایی است، چرا که لحن خاص او در هرفیلمی که بسازد احساس می‌شود.

در مورد ملویل ممکن است مخالفین چنین استدلال کنند که ملویل داستانهای شبیه به هم می‌سازد و مرتباً مایه‌های فکری و پیامهایش را تکرار می‌کند ولی فیلمسازی مثل جورج روی هیل اینطور نیست، نمی‌توان او را در یك طبقه‌بندی گنجاند. فیلم وسترن می‌سازد، فیلم خلبانی میسازد، فیلمی راجع به هاکی روی یخ می‌سازد، فیلم جاسوسی می‌سازد در بعضی فیلمهایش قهرمانها در پایان داستان می‌میرند و در بعضی زنده می‌مانند، در برخی از آنها پیروز می‌شوند و در بعضی شکست می‌خورند. بسیار مشکل و به اصطلاح با بالانس و پشتك وارو زدن، شاید بشود خط اندیشه‌ای شبیه به هم و هماهنگ، در کارهای روی هیل پیدا کرد، اتفاقاً به خاطر همین ویژگی بود که سعی کردم او را مثال بزنم، البته باز هم اگر کسی بخواهد مقابله کند و این نظر را نپذیرد، ممکن است در فیلمهای روی هیل هم به دنبال چنین اندیشه‌هایی که شبیه به هم است باشد و تأکید کند، اما فکر می‌کنم چنین آدمی مصرانه منکر توانایی تکنیکی جورج روی هیل می‌شود که هرداستانی را شکیل و خوب درمی‌آورد. یا فیلمسازی مثل پیتر ویر استرالیایی که در دههٔ هشتاد. خیلی فیلمهای خوب ساخته و زمینهٔ کارش را هم مرتباً عوض می‌کند. او داستانهای متفاوت و مختلفی می‌سازد و البته بسیاری از فیلمهایش

از مایه‌های مذهبی برخوردارند و واضح است که مقید به مسائل مذهبی است، اما گذشته از این، زمینه‌های داستانیش خیلی تغییر می‌کنند و به نظر می‌آید او می‌تواند هرداستانی را که واجد جذابیتی است، خوب کارگردانی کند و به نحوی روحیهٔ شخصیتش را در آن داستان آشکار کند. هدف اصلی من از مثالهایی که می‌زنم، اثبات این مدعاست که آنچه یك فیلم یا اثر هنری را بوجود می‌آورد، لحن است. یعنی چیزی نه از جنس اندیشه که چیزی کاملاً غیرقابل تعریف، مثل طعم.

■ نماد یا سمبل در فیلمنامه را چگونه ترتیب می‌دهی؟ و آیا اصلاً آن را در فیلمنامه می‌پسندی یا نه؟!

● من فکر می‌کنم سینما اصولاً تمایل ذاتی به نماد یا سمبل ندارد، مثلاً وقتی شما در سینما یك گل یا یك سیب یا یك لاله را نشان می‌دهید بیش از آنکه مفهوم فرضاً شهادت یا عشق یامحبت را القاء کند، خود آنها را نشان می‌دهد. این البته در ادبیات فرق می‌کند. در ادبیات، کلام احساسات خاصی را همراه می‌آورد که ادبیات را متمایز می‌کند، و یا به طور ذاتی این توانایی را به آن می‌دهد که یك زمان نمادین داشته باشد، اما در سینما چنین نیست و تمایل ذاتی سینما به چیز دیگریست. گرچه بعضی اوقات می‌شود موقعیتهایی را دید که در آن اشیاء و حتی برخی موقعیتها، در عین حال که واقعی هستند سمبیلك نیز باشند. به نظر من موردی که به طور کلی غلط است و با سینما ناسازگار، این است که شما چیزهایی را در ساختن یك فیلم سمبل اختیار کنید و نماد فرض کنید تا جایی که کاربرد واقعی این چیزها را منکر شوید. مثلاً با یك انار در سینما طوری رفتار کنید که تماشاچی بفهمد منظور از انار، دیگر انار نیست، چیز دیگری است. چنین موردی به شدت خلاف ذات سینماست و حاکی از این است که مثلاً شاعر راه گم کرده‌ای سر از استودیو فیلمبرداری در آورده و به جای قلم و کاغذ، دوربین به دست گرفته و از مرحله پرت افتاده است. اما در اینکه ممکن است چیزهایی در سینما پیدا شود که دو پهلو باشد تردیدی نیست، یعنی ضمن اینکه واقعیت و کاربردهای واقعی‌اش حفظ می‌شود، در عین حال مفاهیم نمادین را هم القاء می‌کند.

■ نظرت دربارهٔ اینکه داستان فیلم در نهایت تبدیل به یك الگوی تمثیلی شود چیست؟ مثلاً در مورد فیلم پنجرهٔ عقبی هیچکاك می‌شود چنین تمثیلی از آن دریافت کرد و آن محله‌ای را که جیمز استیوارت از پنجرهٔ اطاقش خانه‌های مختلف آن را زیر نظر می‌گیرد، کنجکاوی می‌کند و به نحوی چشم چرانی می‌کند، الگوی کوچکتری از یك جامعه یا دنیا فرض کرد و به همین اعتبار، چنین تعبیر کرد که جیمز استیوارت نماینده آدمهایی است که در زندگی معمولی‌شان، بغل گوششان و در همسایگی آنان اتفاقات مختلفی رخ می‌دهد که از آنها بی‌خبرند، مثلاً ممکن است یك نفر کشته شود یا خودکشی کند و الی آخر، و فقط در موقعیت مشخصی که جیمز استیوارت در آن قرار می‌گیرد این چیزها دیده می‌شوند. راجع به چنین استنباط واستنتاجی که از فیلمهایی مثل پنجرهٔ عقبی می‌شود چه می‌گویی؟

● اول بگویم به نظرم این برداشت از پنجرهٔ عقبی، برداشت تمثیلی نیست، بلکه تحمیلی است. یعنی پنجرهٔ عقبی این جور نیست که بخواهد پنجره‌های مقابل را نمادی از دنیا نشان دهد، درواقع شکل درست این است که بگوییم پنجرهٔ عقبی فیلمی است که مثل یك کابوس اتفاق می‌افتد و آنچه که در آن دیده می‌شود بیشتر مفاهیم سوبژکتیو ذهنی دارد تا مفاهیم عینی. هم بنا شدن ساختمان داستانی بر سوبژکتیو یعنی کاربرد مداوم پوینت آوویو و ری‌اکشن، فیلم را به محصور بودن در فضای ذهنی یك آدم خیلی نزدیك می‌کند و هم آن پردهٔ مقابل پنجرهٔ این آدم که به نوعی برون فکنی تصورات

● درجهٔ تمرکز تماشاچی یا از خود بیخود شدن مخاطب، در تلویزیون با سینما فرق می‌کند. تلویزیون اصولاً آن امکاناتی که تماشاچی را کاملاً از موقعیت خود منفك کند و باعث شود که موقعیتش را فراموش کند ندارد، یا لااقل به اندازهٔ سینما ندارد.

● آن چیزی که یك رمان بزرگ یا یك نمایشنامهٔ بزرگ یا یك فیلمنامهٔ بزرگ را می‌سازد، یك جور قریحه و شدت علاقه است که آن را از سایر آثار شبیه خودش ممتاز می‌کند و اینکه هنرمندی که این قریحه را دارد چقدر می‌تواند به اثر شکل بدهد و آن را زیبا و منظم دربیاورد.

او راجع به ازدواج است. شروع داستان راجع به آدمی است که در مورد ازدواج کردن تردید دارد. بعد متوجه می‌شویم هرچه او از پنجره می‌بیند شکلهای مختلف ازدواج است، ازدواجهای ناکام، ازدواجهای خیلی مدرن، ازدواجهای لاقیدانه، ازدواجهای تازه‌اتفاق افتاده‌وکسانی که ازدواج نکرده‌اند، کسانی که می‌خواهند ازدواج کنند، کسانی که نمی‌توانندازدواج‌کنند، و خلاصه هیچ‌چیزبه‌جزمسائل مربوط به ازدواج مطرح نمی‌شود، هرکسی به سادگی می‌تواند بفهمد اتفاقاتی که از پنجره دیده می‌شود، به شکل غیرطبیعی و کابوس واری مربوط به ذهن جیمز استیوارت است. شاید چنین توصیفی قابل قبولتر باشد که همهٔ اینها، خوابی است که جیمز استیوارت می‌بیند، آدمی که پایش شکسته و درون اتاقی گرفتار شده و راجع به مسائل زندگی و دختری که می‌خواهد با او ازدواج کند فکر می‌کند. در این دو ساعتی که فیلم را می‌بینیم درواقع شاهد ذهن کابوس زدهٔ او هستیم که شاید لب پنجره خوابش برده و چنین داستانی را می‌بیند. بنابراین، اتفاقات درون داستان بیشتر مفاهیم ذهنی را القاء می‌کنند، و می‌توان گفت برون فکنی وضعیت ذهنی یکی از قهرمانان داستان بیش از هرچیز نمود دارد و این با تمثیلی بودن وضعیت فرق می‌کند، تمثیل ارتباطی با سوبژکتیویزم ندارد، پنجرهٔ عقبی نمونهٔ یک کار سوبژکتیو است. اگر بخواهیم راجع به تمثیلی شدن شکل یک داستان صحبت کنیم باید نمونه‌های دیگری پیدا کنیم. نمونه‌هایی از داستانها، فیلمها و فیلمنامه‌ها وجود دارند که نهایتاً شکل تمثیلی پیدا می‌کنند و فیلمنامه‌های خوبی نیز هستند، مثلاً فیلمنامهٔ **مکبث** یا **مستاجر** یا **بچهٔ رزماری** که هرسه از فیلمهای پولانسکی هستند. داستانهای اغلب فیلمهای پولانسکی طوری است که نهایتاً مفاهیم تمثیلی یا اشاره‌های خیلی وسیعتر از محدودهٔ داستان از آنها برمی‌آید، ضمن اینکه جنبهٔ واقعی و واقع نمایانهٔ داستان نیز کاملاً محفوظ می‌ماند.

■ نظرمن ازتمثیل دقیقاً معادل کلمهٔ Allegory بود که در فارسی اسمش را تمثیل می‌گذاریم یعنی یک داستان، ضمن اینکه در معنای واقعی‌اش رویداد و ماجرایی را برای ما روایت می‌کند و همه چیز هم سر جای خودش است و هیچ یک از اجزایش هم دال برمعنای دیگری نیست، در کلیت خود به معنای دیگری هم اشاره کند و به شکل دیگری فراتر و وسیعتر از خود داستان نظر داشته باشد، نه در جزئیات و نه اینکه دوربین جیمز استوارت در پنجرهٔ عقبی معنای دیگری بدهد، که در آن صورت از نماد صحبت می‌کنیم. سؤال من بیشتر ناظر بر تمثیل است.

● بله، به خاطر همین به فیلم پولانسکی اشاره کردم. در مستأجرپولانسکی آدم احساس می‌کند چیزی بیشتر از داستان یک آدم تنها در یک مجتمع آپارتمانی در فیلم مطرح است. شباهتهایی هم به پنجرهٔ عقبی دارد ولی مستأجر اشاره‌ای به تنها بودن آدم و دور افتاده بودنش در دنیاست، آپارتمان تمثیلی از دنیاست مینیاتوری از دنیاست، شکلی است که به شبکه‌های وسیعتری اشاره دارد. اما در پنجرهٔ عقبی این طور نیست. مستأجر به نظر من اثر بسیار موفقی است، ضمن اینکه یک داستان واقعی کوچک را بیان می‌کند قابلیت تفسیر بزرگتری را هم داراست و می‌توان احساس کرد که فیلم دربارهٔ مفهوم زندگی، تنهایی آدم در هستی ـ از این قبیل مفاهیم است.

■ در فیلمنامه، تا چه حد تصاویر یا صحنه‌ها را شرح می‌دهید؟

● تا حدی که فیلمنامه برای کسانی که لازم است چیزی بفهمند، فهمیده شود. البته به اختصار فهمیده شود یعنی هرگاه برای فیلمنامه توصیفی می‌نویسم به این فکر می‌کنم که این توصیف برای چه کسی نوشته می‌شود آیا فیلمبردار هم می‌تواند برای نورپردازی و فیلمبرداری صحنه ایده‌ای از آن بگیرد؟ و آیا هنرپیشه هم می‌تواند بفهمد دیالوگ را چگونه باید اجرا کند یا حرکات بدنی‌اش چگونه باشد؟ و به هرحال درحد مختصری که بتواند پیام را خیلی تلگرافی به او برساند، وگرنه نمی‌نویسم.

■ آیا به نظر تو تحصیلات آکادمیک سینمایی می‌تواند برای نویسندهٔ فیلمنامه کمکی باشد؟

● تحصیلات آکادمیک سینمایی تا آنجا که آدم را در شناخت سینما کمک کند خوب است و برای نویسندهٔ فیلمنامه هم مفید است، ولی من اصلاً شک دارم در اینکه تحصیلات آکادمیک در جهت شناخت سینما کمکی بکنند.

■ ترجیح می‌دهید بیشتر چه نوع فیلمنامه‌ای بنویسید، جنگی؟عشقی؟، جنایی؟، پلیسی؟، درام اجتماعی؟...

● من واقعاً به انواع مختلف داستان علاقه‌مندم. نمی‌دانم چرا هرلحظه در ذهنم چند زمینه و چند داستان و فکر دارم و خیال می‌کنم اگر روزی فرصت پیدا کنم می‌نشینم و می‌نویسم، زمینهٔ خاصی را هم در نظر ندارم. البته فیلمنامه‌نویسی را با نوشتن فیلمنامهٔ پلیسی شروع کردم و داستانها و طرحهای پلیسی زیادی وجود دارد که می‌پسندم. به نظرم می‌رسد داستانهای پلیسی را راحت‌تر می‌توانم شکل بدهم و سر و ته‌اش را جمع و جور کنم، البته نه اینکه علاقه‌ام به آنها بیشتر از شکلهای دیگر باشد.

■ تا چه‌اندازه می‌توانیم و یا باید از شخصیتهای فیلمنامه‌ای که می‌نویسیم شناخت و اطلاع داشته‌باشیم؟ باتوجه‌به‌محدودیت‌شناخت و تجربهٔ ماراجع به اشخاص، نسبت به مدت زمانی که زندگی می‌کنیم و همچنین با توجه به اینکه آگاهی و شناخت ما در این زمینه به هرحال ما را در پرداخت شخصیتهای فیلمنامه کمک خواهد کرد، چگونه می‌توان این دو را با هم جمع کرد؟

● اوایل، این مسئله برای من خیلی مشکل بود. حتی این مسئله در مورد شخصیتهای عادی و شخصیتهایی که فکر می‌کردم نمونه‌هایش را می‌شناسم کار مشکلی بود و راه‌حلی که همیشه داشتم این بود که آدم خاصی را در نظر می‌گرفتم، مثلاً در دستنوشته‌ها طرح داستانی مربوط بود به یک راننده تاکسی که قبلاً مأمور کمیته و جزو نیروهای هوادار انقلاب بوده، اما حالا یک مقدار دلسردی پیدا کرده و آمده رانندهٔ تاکسی شده است. برایم مشکل بود که چنین آدمی را تصور کنم و برایش چیز بنویسم. بنابراین یکی از بچه‌های محله‌مان را که کمابیش چنین خصوصیاتی داشت در نظر گرفتم. هرصحنه‌ای که می‌خواستم بنویسم فکر می‌کردم که اگر حسین در چنین موقعیتی بود چه می‌گفت ـ اسم آن پسر حسین است ـ یا اگر در این وضعیت قرار می‌گرفت با زنش چگونه رفتار

می‌کرد و اگر با او دعوا می‌کرد چطوری جوابش را می‌داد و به همین نحو کارم پیش می‌رفت، ولی الان دیگر زیاد از این نظر مشکل ندارم مگر در مواردی که مثلاً قرار باشد دربارهٔ یك نمایندهٔ مجلس بنویسم، در این صورت سعی می‌کنم دور و برم شخصیتی را پیدا کنم که درجه‌ای است که می‌تواند نمایندهٔ مجلس باشد، مثلاً اگر در تلویزیون کار می‌کنم از مدیران بالای تلویزیون یکی را در نظر می‌گیرم و براساس آن شروع به نوشتن می‌کنم.

■ نظرت راجع به بداهه‌پردازی در بازیگری یعنی بداهه‌پردازی توسط بازیگر و دورافتادگی او و فاصله‌ای که ضرورتاً از فیلمنامه می‌گیرد، چیست؟ و اصولاً آیا چنین چیزی به فیلمنامه کمك می‌کند؟

● خیلی می‌تواند کمك کند. وقتی دارید فیلمنامه را با بازیگر تمرین می‌کنید، اگر فیلمنامه‌نویس همان کارگردان باشد، می‌تواند به نتایج خیلی خوبی دست پیدا کند. چون با اعتماد به نفس کامل می‌تواند چیزی را که نوشته تغییر دهد و بسیاری از مواقع تمرینهای بازیگر کمك می‌کند تا چیزهایی را جابجا کند یا دیالوگهایی را حذف کند و یا بعضی از نگاهها و حرکات بدنی و حالتها را تغییر دهد. اینها، موقع تمرین پیش می‌آید که به نظرم با بداهه پردازی تفاوتی ندارد. البته، بداهه‌پردازی مقابل دوربین اتفاق می‌افتد، بدین معنی که هنگام تمرین، فی‌البداهه ممکن است اتفاقاتی پیش بیاید و شما استفاده کنید و به صورت متن نوشته شده در بیاورید.

مثلاً صحنه‌ای در عروس داریم که قهرمان داستان مقابل آینه ایستاده است و به خودش فحش می‌دهد. من این صحنه را خیلی دوست نداشتم و هنگام نوشتن این صحنه هم چندان مطمئن نبودم که آن را در فیلم حفظ کنم، ولی وقتی با بازیگر تمرین می‌کردیم، به او گفتم تو داری صورتت را می‌تراشی، یك جایی دست از تراشیدن صورتت برمی‌داری، به خودت خیره می‌شوی و به تصویرت فحش می‌دهی. بعد بازیگر شروع به تمرین کرد و آن کلماتی را که من برایش نوشته بودم گفت و دستش خود به خود بالا آمد و شروع کرد ادای ریش تراشیدن را در آوردن، من دیدم این حرکت، حرکت معنی داری است در صورتی که هیچگاه قبلاً فکر نکرده بودم که چنین کاری بکنم، تصور کنید آدمی به خودش می‌گوید گاو و بعد دوباره شروع می‌کند به تراشیدن ریشش. در موقع نوشتن، این حرکت را نمی‌شود تصور کرد،شاید اگر به ذهن خودم هم می‌رسید به نظر احمقانه می‌آمد و بازیگر هم این کار را فقط به خاطر اینکه به او گفته بودم، به طور اتوماتیك انجام داد، وقتی مکث کرد و دید من هیچ حرفی نمی‌زنم دستش آمد بالا و ادای تراشیدن ریش را در آورد ولی من متوجه شدم این حرکت بیشتر از دیالوگها نشان دهندهٔ پریشانی روحی این آدم است. خنده‌دار و در عین حال ترسناك است که یك آدم بعد از اینکه به خودش فحش می‌دهد به طور عادی شروع می‌کند به تراشیدن ریشش. من این تمرین را در فیلمنامه نوشتم و بعد هم اجرایش کردم فکر می‌کنم اصلاً همین حرکت باعث شد که این صحنه در فیلمنامه باقی بماند وگرنه خود دیالوگها به اندازهٔ کافی تکراری شده بود و چون در یکی دو فیلم، مشابه آن را دیده بودم، اگر بنا بود این حرکت آخری را نداشته باشد این نما را به خاطر جلوگیری از اینکه شبیه فیلمهای دیگر نشود، یا مطلب تکراری در آن نباشد از فیلم حذف می‌کردم، اما فکر می‌کنم این حرکت آخر، حرکت جنون‌آمیزی بود که آن نما را پر کرد و باعث شد این صحنه را همچنان در فیلمنامه حفظ کنم.

■ آیا قوانین عام، خطوط یا سرنخهای هدایت کننده‌ای را برای پیدا کردن آغاز، وسط یا پایان یك فیلمنامه دنبال و پیروی می‌کنید؟ یعنی قواعدی برای خودت داری یا خودت را آزاد می‌گذاری؟

● قاعدهٔ خاصی ندارم. ولی فکر می‌کنم یك چیز در مورد فیلم خیلی مهم است و آن این است که خیلی خوب تمام شود یعنی به نظر من اگر شما فکر جالب و تازه‌ای برای تمام شدن فیلم نداشته باشید بهتر است فیلمنامه را کنار بگذارید. من اگر یك پایان جالب و غیرمنتظره برای فیلمنامه‌ای که می‌نویسم پیدا نکنم معمولاً همان اواسط کار، فیلمنامه را کنار می‌گذارم. یعنی به مرحلهٔ ساختن یا فروختن نمی‌رسد.

■ آیا وقتی فیلمنامه را شروع می‌کنی از ابتدا می‌دانی چطور تمام می‌شود؟

● در مورد دستنوشته‌ها، ۵۳ نفر و عروس نمی‌دانستم. یعنی در مورد هیچ کدام وقتی شروع به بازنویسی و نوشتن فیلمنامه کردم واقعاً نمی‌دانستم چگونه تمام می‌شود. تنها امیدوار بودم در طول کار، برایم روشن شود و بتوانم پایان خوبی پیدا کنم.

■ آیا مایلی هنگام فیلمبرداری به عنوان فیلمنامه‌نویس، سرصحنه حضور داشته باشی؟ در این صورت فکر می‌کنی چه کمکی می‌توانی بکنی؟

● به عنوان فیلمنامه‌نویس مایل نیستم سر صحنه حضور داشته باشم. ضمناً اگر خودم فیلمنامه‌ای را بنویسم و کامل کنم و از همکاری کسی هم برخوردار نباشم، معمولاً بقدری خسته می‌شوم که حتی حوصلهٔ کارگردانی آن را هم ندارم و اصولاً ترجیح می‌دهم دیگران کارگردانی کنند و من هم اصلاً سر صحنه نباشم، اما اگر در نوشتن فیلمنامه به نحوی با من همکاری کرده باشند و فیلمنامه راحتتر به‌نتیجه رسیده‌باشد درآن صورت ممکن است حوصله کنم و خودم آن را بسازم ولی به عنوان کسی که سر صحنه حاضر شود و همین طور تماشا کند تا شاید گاهی وجودش لازم بشود اصلاً حوصله‌اش را ندارم. این البته به خصوصیات شخصی من مربوط می‌شود یعنی فکر نمی‌کنم قاعده‌بردار باشد، بعضی که حوصله بیشتری دارند می‌توانند در این زمینه کمك کنند.

■ از خودت که صرف نظر کنی، فکر می‌کنی فیلمنامه‌نویسهایی که حوصله‌شان بیشتر باشد، سر صحنه می‌توانند کمکی به فیلم بکنند؟ و چه کمکی؟

● بله فکر می‌کنم وقتی کارگردان مشغول ساختن فیلم است، فیلمنامه‌نویس ایده‌هایی به نظرش برسد و بتواند به کارگردان بگوید و کمکش کند. این کار در دنیا اتفاق می‌افتد. البته حضور فیلمنامه‌نویس سرصحنه، گران تمام می‌شود. هم به لحاظ شکل تولید، یعنی تغییراتی که ایجاد می‌کند، و هم اینکه، باید برای تغییرات صحنه‌ها و دوباره نوشتنشان جایی قائل شد. حتی بعضی وقتها شاید به فیلمبرداری دوباره نیاز باشد، خود فیلمنامه‌نویس هم برای حضور سرصحنه، حتماً دستمزدی مطالبه خواهد کرد. این کار

در ایران اتفاق نمی‌افتد ولی اگر بیفتد، نتایج بسیار خوبی خواهد داشت، به خصوص در مورد فیلمنامه نویسان با قریحه و ممتاز

■ علیرغم اینکه‌رعایت قواعد کلاسیك فیلمنامه‌نویسی مانندمحل قرارگیری نقاط عطف واوج وفرودهاو... دراستوار نگهداشتن داستان حائز اهمیت است، از طرف دیگر به وجود آمدن داستان خودش یك کیفیت خودبخودی و فرّار دارد، یعنی مقید به قاعده‌ای نیست که بگوییم مثلاً در صفحهٔ سی‌ام فلان حادثه را به وجود آوریم. چگونه می‌توان این قواعد شناخته شده را با کیفیت خودبخودی به وجود آمدهٔ داستان هماهنگ کرد؟

● من کیفیت خودبخودی را ترجیح می‌دهم، ضمن اینکه آن قاعدهٔ نقاط عطف اول و دوم و نقطهٔ اوج و تقسیم فیلمنامه به سه بخش و غیره را می‌پسندم و فکر می‌کنم می‌تواند برای فیلمنامه شکل مطمئن و محکمی باشد. اما خودم همیشه شیفتهٔ آن تکان ناگهانی هستم که ممکن است به تماشاچی دست دهد، آن هم بادیدن یك فیلمنامهٔ شسته‌ورفته و متنی که‌ممکن است حتی کمی کند به نظر برسد و سخت پیش برود، اما یك مرتبه موقعیتش را با یك ویراژ ناگهانی تغییر بدهد. این حالت، به کیفیت خودبخودی مربوط می‌شود. من این را می‌پسندم و اغلب فیلمنامه‌هایی که نوشته‌ام به همین دلیل مورد اشکال و ایراد واقع نشده‌اند که مثلاً این فیلم از لحاظ کلاسیك ایراد داشت. مثلاً صحنهٔ تعقیب دستنوشته‌ها، که خیلی مؤثر است و داستان با این صحنه یك مرتبه هیجانی می‌شود و ورم می‌کند یا متشنج می‌شود، جایی آمده که بعد از آن دیگر نمی‌توان فیلم را بالا برد، یعنی این صحنه به شکل نابجایی تماشاچی را هیجان زده می‌کند. یا صحنهٔ تصادف عروس ممکن است مورد ایراد واقع شود، منتها من این را می‌پسندم و تصور می‌کنم این حالت شوریدگی و این حالت زنده و غیر منتظره، ارزش نادیده گرفتن آن قواعد کلاسیك را دارد و خلاصه، می‌ارزد که آدم خطر کند. من علیرغم اینکه سعی می‌کنم عملاً خودم را در قواعد کلاسیك محدود کنم، اما مرتباً شورش می‌کنم.

■ بهترین داستان، بهترین رمان، بهترین نمایشنامه، بهترین فیلمنامه، بهترین فیلم از نظر تو کدام است؟

● بدون ترتیب می‌توانم اینها را نام ببرم:

بهترین داستان: پیرمرد و دریا، دوست باز یافته، حضور، پرواز را به خاطر بسپار، جاسوسی که از سردسیر برگشت، میرا، بارتلبی محرر، مارکهایم، شاهین مالت، دل تاریکی.

بهترین رمان: مرشد و مارگریتا، جنایت و مکافات، ازچشم غربی، تام جونز.

بهترین نمایشنامه: مکبث و بهترین فیلمنامه: اسپارتاکوس، البته من همیشه دلم برای فیلمنامهٔ اسپارتاکوس سوخته که چقدر خراب شده، البته زیاد تقصیر کوبریك نبوده، تقصیر کرك داگلاس بوده.

بهترین فیلم: بچهٔ رزماری، بیلیارد باز، بل دوژور، سون گالی، بدنام، روح، مرد آرام، جویندگان، ریوبراوو، داشتن و نداشتن، گرمای شدید، ال‌سید، وینچستر ۷۳، سامورایی، سانشوی مباشر می‌باشد.

بهترین فیلمنامه‌نویس‌ها دالتون ترومبو و بن هکت، هستند.

■ راجع به‌جهت‌گیریهای سیاسی، ایدئولوژیك و یا اخلاقی در فیلمنامه چه نظری داری؟ اصولاً مضمون مورد نظرت را که حاکی از دیدگاه و جهان بینی خودت است از چه راهی به فیلمنامه منتقل می‌کنی؟

● ساختن فیلم و فیلمنامه‌نویسی، اصولاً یك کار ناخودآگاه است. وقتی هنرمند کاری نیمه خودآگاه یا ناخودآگاه انجام می‌دهد، به مصداق از کوزه همان برون تراود که در اوست، چیزی را که واقعاً و از ته‌قلب فکر می‌کند بیرون می‌ریزد و به شکل خیلی گویایی آشکار می‌کند، بدون اینکه بتواند جلویش را بگیرد. اگر کسی مدّعی مثلاً یك ایدئولوژی خاص یا هواداری از یك ایدئولوژی خاص است و ته قلبش نسبت به آن ایدئولوژی شك کرده یقیناً این شك هم به اندازهٔ وضوح ادعایش در فیلمی که می‌سازد یا فیلمنامه‌ای که می‌نویسد ظاهر می‌شود و چه بسا چیزهایی آشکار شود که حتی خود شخص هم به خودش اعتراف نکرده و نخواسته که معلوم شود. بنابراین من اعتقاد دارم این موارد ایدئولوژیك و سیاسی در آثار هنری خوب و قوی کاملاً آشکار می‌شود و حتی بیش از آنچه که خود هنرمند دوست داشته فهمیده شود، آشکار و برون فکنی می‌شود، و انتقال چنین مفاهیمی از طریق همان کار کرد ناخودآگاه یعنی درگیری نیمه‌خودآگاه و نیمه آگاهانه با یك موضوع است.

■ یعنی رفتار یا شگردی آگاهانه به کار نمی‌بندی؟

● نیمه آگاهانه است. یعنی آدم احساس می‌کند داستانی را می‌پسندد، دوست دارد و در آن لحظه‌ای هم که چنین احساسی راجع به داستانی پیدا کرد لازم نیست جهت تبدیل آن به فیلم خیلی فکر کند و سعی کند همه چیز را واضح کند، چون اگر همه چیز را واضح کند، احتمالاً همه چیز بی‌ارزش می‌شود و لطافت خود را زیر نگاه وقیحانهٔ آدمی که خیلی واضح نگاه می‌کند از دست می‌دهد. باید از کوشهٔ چشم به هرچیز نگاه کرد و خیلی هم نباید کوشش کرد که آن چیزها خودشان را لو دهند و عریان و کامل و با تمام جزئیات دیده شوند.

■ نظرت دربارهٔ خصوصیات و کیفیتهای شروع یا پایان فیلمنامه چیست؟ یعنی یك شروع خوب یا پایان خوب چه خصوصیاتی دارد؟

● یك شروع خوب ضمن اینکه به طور طبیعی آن اطلاعات اصلی را که ما برای پیش بردن داستانمان لازم داریم، همراهش دارد و تاحد ممکن به طور موجزی این اطلاعات را ارائه می‌کند و به شکل طبیعی نیز در یك بافت داستانی گنجانده می‌شود، باید وضعیت غیره منتظره‌ای را عرضه کند. و یك پایان خوب باید وضعیت غیره منتظره‌تری را عرضه کند.

■ یك سکانس از فیلمنامه عروس

شب ـ خارجی ـ ایوان خانه سعید

ماه تمام در آسمان می‌درخشد.

سعید روی ایوان جای خواب پهن کرده و مشغول انداختن ملحفه روی تشك خودش است. حمید روی تشك خودش افتاده و سیگار می‌کشد.

حمید: دیروز نزدیك بود یه نفر دیگه روهم بکشم، اما این دفعه عمدی ...

سعید: کی بود؟

حمید: بابای مهین

سعید به طرف حمید می‌چرخد.

سعید: وای وای! کشتن پدرزن! چه جنایت کثیفی

حمید: می‌دونستم دارم چیکار می‌کنم، به نظرم کار درستی می‌اومد، از خودم می‌ترسم سعید.

سعید دوباره مشغول کار می‌شود و روی تشك خودش دراز می‌کشد.

سعید: نترس تو عرضهٔ کشتن کسی روداری، تو فقط بی‌احتیاطی، هم تو زندگی، هم توی رانندگی ... دیوونه‌ای دیگه!

حمید: (می‌خندد) امشب هم شب دیوونه‌هاست ... شبهایی که بدر ماه کامله دیوونه‌های زنجیری، تو دیوونه خونه‌ها شورش می‌کنن.

سعید: ... این حرفها خرافاته

حمید: نه بابا، تویه کتاب علمی خوندم

سعید: (با سوء ظن) زر نزن!

حمید: به جان تو ... نوشته بود آمار جنایت و خودکشی و تصادفات رانندگی شبهای چهاردهم ماه بالا می‌ره ... باور کن.

سعید بعد از مکث کوتاهی از جا بلند می‌شود و به داخل ساختمان می‌رود.

سعید: کار از محکم‌کاری عیب نمی‌کنه.

حمید در جایش نیم‌خیز می‌شود و کنجکاو منتظر بازگشت سعید می‌ماند. سعید درحالی که چوب چماق مانندی در دست دارد برمی‌گردد.

سعید: البته من به تو اعتماد دارم‌ها ... تو پسر عموی من هستی، اما خب امشب شب چهاردهم ماهه و اگر این زیر تشك من باشه ضرر نداره.

حمید از خنده به خود می‌پیچد. سعید چماق را زیر تشك خود می‌گذارد.

سعید: دلخور نشو تو پسر عاقلی هستی، یواش، ... خودت گفتی که دیروز می‌خواستی پدر زنتو بکشی، قبول کن که این عمل خوبی نیست.

صدای قهقهه حمید بلند می‌شود.

سعید: یواش بابا! چه خبرته ... مادرم بیدار می‌شه، خدمت هر دوتامون می‌رسه‌ها.

حمید دستش را جلوی دهان خود می‌گیرد و به سختی خود را کنترل می‌کند.

سعید: ... فردا می‌خوای بری زندان، این خنده‌داره؟!

حمید دوباره به خنده می‌افتد و صدایش بلند می‌شود. سعید با حیرت به او نگاه می‌کند. صدای جغدی از دوردست بگوش می‌رسد.

■ یك سکانس از فیلمنامه پنجاه و سه نفر

شب ـ داخلی ـ ساواك الف ـ اتاق بازجویی پر از دود است

احمد روی زمین بیهوش افتاده است. تیموری با دمپایی و بدون جوراب وارد تصویر شده و بالای سر او می‌ایستد. زیر پیراهنی به تن دارد.

صدای تیموری: بریز!

یك سطل آب روی احمد پاشیده می‌شود. تیموری کنار احمد چمباتمه می‌زند و دو سه سیلی آبدار به صورت او می‌نوازد. احمد عکس‌العملی نشان نمی‌دهد. تیموری به صدری نگاه می‌کند. صدری که به میز تکیه داده به منظره نگاه می‌کند. دگمه‌های پیراهنش باز است. زیرپوش تنش است.

صدری: دکتر

کسی از اتاق بیرون می‌رود. صدری ته سیگارش را در جاسیگاری روی میز خاموش می‌کند. کنار جاسیگاری یك انبردست آغشته به خون و یکی دو سوزن افتاده است. صدری میز را دور می‌زند و پشت آن می‌نشیند.

صدری: یه سطل دیگه بریز!

صدری سیگار دیگری روشن می‌کند. صدای بازشدن شیر آب و پرشدن سطل شنیده می‌شود. سطل آب دیگری روی احمد پاشیده می‌شود. صدری نگاه می‌کند. صدای سیلی‌های آبدار می‌آید.

تیموری: فایده نداره

دکتر وارد اتاق می‌شود. کنار احمد می‌نشیند. کیفش را روی زمین می‌گذارد و مشغول معاینه می‌شود. صدری سیگار می‌کشد و نگاه می‌کند. دکتر ضربان قلب و نبض را می‌گیرد و مردمك چشم را نگاه می‌کند.

تیموری: چه جوریاست دکترجون

دکتر: (به زمزمه) فشار خون افتاده

تیموری: خب، ورش‌دار

دکتر با بی‌اعتنایی از تیموری رو می‌گرداند و به صدری نگاه می‌کند.

دکتر: (به صدری) شوك شدید. مثل شیشه‌یی که سرد و گرم شده باشه.

تیموری: خودشو زده به موش‌مردگی.

دکتر سرنگی از کیف بیرون می‌آورد و پر می‌کند. صدری نگاه می‌کند.

صدری: زنده می‌مونه دکتر؟

دکتر: زنده می‌مونه، اما بیشتر از این طاقت نداره.

تیموری: بادمجون بم آفت نداره.

دکتر آمپول را تزریق می‌کند.

دکتر: تا یکی دو ساعت دیگه به هوش میاد.

صدری از جا بلند می‌شود و مشغول بستن دگمه‌های پیراهنش است.

صدری: تحویل شده به شما دکتر ... ببرش درمانگاه ... پاسمانش کن، ریشو بزن، غذای خوب بده بخوره ... روبراهش کن

تیموری: رموتش کن دکترجون، سرویس کامل!

صدری به طرف در می‌رود و دست بر دستگیره می‌گذارد.

صدری: اگه بیست و چهار ساعته روبراهش کنی، می‌بخشمش به تو.

دکتر: به من!؟

صدری: آره، آزادش می‌کنم، ولش می‌کنم بره.

تیمـوری می‌خنـدد. دکتـر حیـران به صدری نگاه می‌کند. صدری بیرون می‌رود.

ب ـ راهرو و پله‌ها

صدری در راهـرو می‌آیـد. درحال راه رفتن کتش را می‌پوشد و پیراهنش را توی شلوارش می‌چپـاند. از پله‌هایی آهنین بالا می‌رود و در راهـروی دیگری حدود بیست متر جلو می‌رود. دری را باز می‌کند و داخل می‌شود.

ج ـ دفتر شازده

صدری وارد می‌شود. دفتر شازده وسیع و مبله است و مهم‌ترین تفاوت آن با دفاتر معمـولی مدیـران رده‌بالای طاغوتی، وجود حفاظ کرکره‌یی فولادی پشت پنجره‌هاست.

صدری: سلام، سلام

شازده پشـت میـز مشغـول ورق زدن نسخـه‌یی از مجلهٔ زن روز است. متـوجه صدری می‌شود.

شازده: چی شد؟

صدری: هیچی

شازده: چیزی نگفت؟

صدری: هیچی

صدری سیگاری بر لب می‌گذارد و خود را روی مبل می‌اندازد. سیگار را روشن می‌کند.

شازده: این تلفنو می‌بینی صدری ... دو روزه که مرتب زنگ می‌زنه، اینقدر زنگ زده که دیگه گوش منهم داره زنگ می‌زنه.

صدری به شازده توجهی ندارد. سیگار و کبریت را روی میز عسلی مقابلش می‌اندازد.

صدری: این پدر سوخته بد بلاییه.

شازده عصبانی است.

شازده: به من چه این حرفها، بگو تو چکار می‌تونی بکنی؟

صدری متوجه شازده می‌شود.

صدری: هیچی! این به حرف نمیاد.

شازده: به حرف نمیاد؟!

صدری: نچ!

شازده: عجب! از کجا فهمیدی؟

صدری: از همون نگاه اول حدس زدم.

شازده: (با تمسخر) حدس زدی

صدری: (بـه سردی) وقتی ناخن اولشـو کشیدم مطمئن شدم.

شازده: دست وردار پسر.

صدری: من وظیفـه مو انجـام دادم، تا آخـرش، الآن بیهوش شده دارن می‌برنش درمانگاه.

صدری چشم‌هایش را می‌مالد. شازده او را نگاه می‌کند.

شازده: خسته شدی؟

صدری: خسته؟ نه! (دست از چشم‌هایش برمی‌دارد) ناامید شدم!

شازده: (بـا لحن پدرانـه) اینقـدر نازک نارنجی نباش، من روی تو حساب کردم پسـر! حالا که وقت جازدن نیست. این پرونده بدجوری داره برای ما باعث رسـوایی می‌شه، وزارت امـور خارجه شده شاکی خصوصی، معاون اروپا شخصاً دم به ساعت قضیه‌رو پی‌گیری می‌کنه.

صدری: چه غلطها! وزارت خارجه از کی تا حالا اینقدر پررو شده؟!

شازده: از وقتی که فرصت پیدا کرده. حالا وزارت خارجه به جهنم! من خبر دارم که دربار هم روی این پرونده حساسیت داره.

صدری: حتماً به خاطر اینکه رد می‌رسه به «قم».

صدری از جا بلند می‌شود و متفکر قدم می‌زند. شازده به تلفن اشاره می‌کند.

شازده: من می‌ترسم از اون روزی که از خود دربـار زنـگ بزنن به اینجا: «شما اونجا چه غلطی می‌کنین؟ اینهمـه پول می‌گیرین فقط واسهٔ ترسوندن مردم عادی؟»

صدری مقابل شازده می‌ایستد.

صدری: پیشنهاد من اینه که ... آزادش کنیم.

شازده خیره به صدری نگاه می‌کند.

صدری: آزاد اما تحت نظر.

شازده: صدری!

صدری هیـجـان زده جلو می‌آیـد و دست‌هایش را روی میز ستون می‌کند.

صدری: جدی می‌گم شازده! ببـین! ساک که پوچ دراومد. این پسره هم بد جونوریه. اگه زیاد انگولکش کنیم داغ خودشـو به دلمون می‌ذاره، پس بیـا و روغن ریختـه‌رو نذر امامزاده کن.

شازده: (بی‌حوصله) صدری!

صدری: بذار ولش کنیم و دنبـالش بریم، شاید به یه جایی برسیم.

شازده: صدری تو دیگه داری حوصلهٔ منو سر می‌بری.

صدری خودش را توی مبل کنار میز می‌اندازد.

صدری: شازده! ما با یك گروه طرفـیـم. تعدادشون معلوم نیست. امّا این معلومه که هیچکدوم دوست ندارن زنـده گیـر بیفتن؛ از یکشنبـه تا دیروز سه نفرشون توی درگیری خودشونو به کشتن دادن، امروز شانس آوردیـم یك نفـرو زنـده گرفتیم ... من نمی‌خوام این یکی هم تبدیل بشه به جسد.

شازده: این شیـرین کاریها خوبه، اما به جای خود، نه برای همچین پرونده‌یی.

صدری: (چشم‌هایش را تنـگ می‌کنـد) شیرین کاری؟

شازده: (لبخند می‌زند) من قول دادم آقا پسر، قول دادم که چهل و هشت ساعتـه این پرونـده بسته بشه، فهمیدی؟ یه راه خیلی کوتاه میخوام.

صدری سیگارش را در جاسیگاری تمیز روی میز شازده خاموش می‌کند.

صدری: شما به حرفهای من توجه نمی‌کنید.

از جا بلند می‌شود.

صدری: من فکـر می‌کنـم بهتـره یه آدم باتجربه‌ترو مأمور این پرونده بکنید.

شازده: لوس بازی درنیار پسر، کجا داری میری؟

صدری: من از خودم سلب مسئولیت کردم قربان.

صدری در را باز می‌کند و در آستانه آن می‌ایستد.

صدری: دربار راست می‌گه؛ ما فقط بلدیم آدمهای عادی‌رو بترسونیم اگر هم کسی به تورمون بخوره که سرش به تنش بیارزه فقط بلدیم نفله‌اش کنیم ... با اجازه.

شازده کلافه است. سرش را توی دست‌هایش می‌گیرد. به در نگاه می‌کند.