نقد

نگاهی به فیلم به آهستگی ساخته مازیار میری

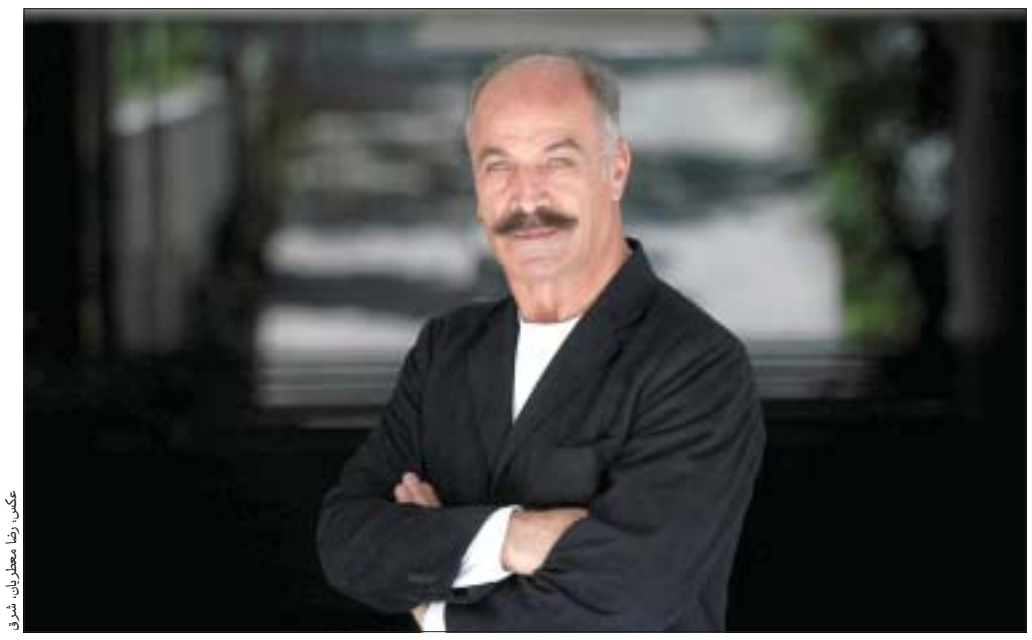
راهی به رهایی

سیدرضا صائمی

قطار (دوربین) به آهستگی روی ریل پر از برف به محمود می‌رسد تا سختی، سردی و صبوری این مرد غمگین را در بستر داستان در همان ابتدا تفهیم کند. سکوت و بی‌کلامی تیتراژ آغازین فیلم نیز به کمک این فضاسازی می‌آید تا دنیای بیرونی فیلم، بازنمای درون افسرده و بهت‌زده قهرمان داستان باشد. قهرمانی نه از تبار روشنفکران و اهل فکر و نه از طبقه ثروتمند و مرفه. مردی از قشر کارگر که ازخودبیگانگی مارکس‌گونه در چرخه بی‌رحم نظام اجتماعی او را می‌رنجاند و این رنج در ساختار قدرتمندتر دیگری به نام «سنت» تشدید می‌شود؛ سنتی جاهلانه که گاهی بیش از روح نظام بورژوازی به ازخودبیگانگی و الیناسیون آدمی می‌انجامد و زیستن را برای این پرولتاریای معصوم، تنگ می‌کند. او از سویی گرفتار در نظام کاری خویش است که او را از همسر و خانه‌اش دور ساخته و وادار به هجران کرده است که حتی برای دیدن همسر بیمار خویش باید به التماس کارفرمایش بیفتد و از سویی دیگر دربند خانه و محله و مردمی است که با سوءظن به همسرش تلخی این وضعیت تاریخی را افزون‌تر کرده‌اند؛ مردمانی که همواره با پیش‌داوری و قضاوت‌های عجولانه و اشاعه بی‌رحمانه آن به تخریب یکدیگر و یک زندگی دامن می‌زنند. حقیقت در فرآیند این سیستم یک کلاغ و چهل کلاغ چنان استحاله می‌یابد که عقل را در حجاب خویش پنهان کرده دایره تعصب و تحجر را وسعت می‌دهد.

دامنه این دایره به ویژه آن جایی که مسئله زن و ناموس و عاطفه به هم گره می‌خورد تنگ‌تر می‌شود. در فرهنگی که تعصب و بدبینی و تحجر به «غیرت» معنا می‌شود بذر سوءتفاهم و بی‌عدالتی اخلاقی نیز کاشته می‌شود که محصول آن جز خشونت و نفرت نیست. در این میان اما محمود صبورتر و عاقل‌تر از تجربه و پایگاه اجتماعی‌اش به نظر می‌رسد. او سعی می‌کند به سرعت قضاوت نکند و زود تصمیم نگیرد. نگاه پرسشگر و سکوت تامل‌برانگیز او مبین این معنا است. اما فشار نظام اجتماعی و به اصطلاح حرف مردم او را دست کم به لحاظ ذهنی و از درون دچار تزلزل می‌سازد. فروریختگی و آشفتگی روانی محمود با بازی فوق‌العاده فروتن در صورتش و نگاه مضطرب چشمانش هویداست. به قول دایی پری حرف مردم کمر فیل را می‌شکند. این خودشکستی حتی تا مرز فکر خودکشی در ذهن محمود می‌رود اما زود پشیمان شده به دامن ایمان برمی‌گردد و با اقامه نماز، طلب امداد می‌کند؛ راهی که به رهایی او کمک می‌کند. او با تحمل حرف غریبه و آشنا از خانواده خویش گرفته تا بستگان همسرش و تا همسایه‌ها و دوستانش گویی همچنان دل از پری نبریده است و در نهایت باز هم به سخنان او اعتماد می‌کند و دل از دیگران می‌برد و برای در امان بودن از مردمان و زخم زبان‌هایشان سفر را برمی‌گزیند و به سرزمینی هجرت می‌کند که پری در آن آرامش گمشده خودش را پیدا می‌کند. او ظاهراً دارای ناراحتی اعصاب به معنای جسمانی‌اش نیست. زنی است تنها گرفتار در میان مردمی عامی که او را درنمی‌یابند و درک نمی‌کنند. او گویی این سال‌ها در رنج بی‌معنایی به سر می‌برده است و زبان مشترکی با اطرافیانش نداشته است و این تفاوت البته به نامتعارفی معنا شده است؛ همان وضعیتی که برای روشنفکران دیار ما تجربه می‌شود و البته «زن بودن» او بر جرمش می‌افزاید. عدم حمایت نظام اجتماعی را نیز باید به این عوامل افزود. پری وقتی سه راه کتک خوردن، کشته شدن و طلاق گرفتن را از سوی محمود دریافت می‌کند عاجزانه از او می‌خواهد طلاقش ندهد. در واقع او مردن را بر جدایی و حقارت ترجیح می‌دهد چرا که می‌داند در ساختار فرهنگی–

اجتماعی جامعه‌ای که او زندگی می‌کند نگاه مثبتی به زن مطلقه نیست و تنهایی او عمیق‌تر خواهد شد. این اضطراب وجودی زنان و تهدید امنیت روانی– اجتماعی آنان تن دادن به تقدیر تاریخی آنان را سبب می‌شود. این سوء قضاوت تاریخی به ویژه به زن، دستمایه داستان مازیار میری در «به آهستگی» می‌شود که به گفته خودش همیشه دغدغه به تصویر کشیدن این خصیصه عمومی را داشته است. ناپدید شدن پری از خانه بیش از آنکه مورد سوءتفهیم غیبت او باشد برساخته متحجرانه مردم از جنسیت اوست. عمق این نگرش گاهی چنان است که گویا خلقت این مخلوق یک سوءظن بزرگ بوده است. در نگرشی که زن، سپاه شیطان تلقی می‌شود و هرگونه تصرفی در او شرعاً و عرفاً حق مرد به حساب می‌آید (صحبت‌های همسایه نجار) و غیبت پری بدون اثبات علت او حتی از سوی خانواده‌اش (دایی) به هرزگی تعبیر می‌شود تا حدی که مرگ (اشتباهی) پری را بر ننگ این رسوایی ترجیح می‌دهد. (سکانس رستوران) جایی برای زیستن باقی نمی‌ماند و زندگی تماماً به بازتولید مداوم این سوءظن‌ها در عرصه خصوصی آدمی تبدیل می‌شود. همان عرصه‌ای که به قول سیدمحمود در زندگی او جایی ندارد؛ عرصه‌ای که به دلیل کنجکاوی زائد این فرهنگ به عرصه عمومی فراخوانده می‌شود و حیطه خصوصی زندگی را چندان به رسمیت نمی‌شناسد. وضعیتی که محمود و پری برای رهایی از آن گریختند و به مشهد محل شهود و آرامش پناه می‌برند. آنان با خروج از ساختار ظالمانه و یکسویه اطرافیان، زندگی در غربت آزادی‌بخش را ترجیح می‌دهند و نمای گنبد امام رضا نشانه آن آرامش و اعتدالی است که محمود و پری به آن رسیده‌اند. در ابتدای فیلم محمود روی ریل (راه زمینی) کار می‌کرد و در پایان بر بلندی یک ساختمان. (نمودی از رشد او) مازیار میری اما در زیرلایه داستان خود به شکل زیرکانه‌ای به نقد فرهنگ عامه دست می‌زند و آسیب‌پذیری نظام خانوادگی را در بستر مولفه‌های آن بازشناسی می‌کند. از ریشه‌گیری و ریاکاری و دخالت‌های بی‌جا تا انگ‌زنی و دورویی و مرده‌پرستی این قوم که رفتارشان بعد از اثبات مرگ (صوری) پری تغییر و تیغ تیز نقدشان کند شده بود. انگار مرگ، غسل تعمیدی بر گناهان آدمی است. تجلی این نگرش را در امضای اهالی محل برای گواهی دفن پری و اثبات همسربودگی محمود شاهدیم. در حقیقت میری به جامعه شناسی خودمانی و نقد از درون دوران می‌پردازد و زیر پوست فرهنگ را می‌شکافد. در این وضعیت تاریخی ماندن تنها به قیمت نابودی تمام می‌شود. پس باید یافتن و شدن را در رفتن جست‌وجو کرد؛ راهی که هم برای بانوی روشنفکر مهرجویی و هم محمود جوشکار میری، تنها طریق رستگاری است. رفتن، یافتن و راهی به رهایی جستن.



عکس: رضا معطریان، شرق

گفت‌وگوی اختصاصی با سعید راد

بعد از یک گریه مفصل

جواد طوسی

بخش پایانی

■برای همین هم در سینمای حرفه‌ای یک‌بار برای همیشه شد زیرا قواعد بازی را نمی‌دانست. . .

به قول امیر نادری خیلی نسبت به مسائل نگاه بورژوامنشانه داشت. البته آمرخته‌ها و تکنیکش فوق‌العاده بود و می‌دانست چه کار می‌کند.

■«ساخت ایران» آخرین همکاری شما با نادری بود، آیا از بازی در این فیلم راضی هستید؟

صد درصد، برخلاف نظر مخالف عده زیادی نسبت به این فیلم، من نگاه دیگری دارم. فیلم فضای بکری داشت و داستانش فوق‌العاده بود. زمانی ما درگیری‌مان بالا گرفت که فهمیدیم هیچ‌کدام مال آن فضا نیستیم. حالا ممکن بود من بیشتر باشم چون فیزیکی بود و. . . مثل این بود که اسکورسیزی بیاید به سیر «گوزن‌ها» و روانشناسی خشونتش بپردازد. Yes و No من و نادری در حد خرید روزمره کاربرد داشت، اما چه جوری می‌خواستیم خیابان پنجم نیویورک را بشناسیم؟ با این همه امیر حاضر نبود کوتاه بیاید. وقتی به ایران برگشتیم او حتی برای دوبله انگلیسی فیلمش دوبلر ایرانی (چنگیز جلیلوند) را برد. امیر می‌خواست پرتاب جهانی داشته باشد اما فکر می‌کنم او با همین افق دید در اروپا راحت‌تر و بی‌دغدغه‌تر بود.

■پس با این گفته کنایه‌آمیز موافق نیستید که «نادری در «ساخت ایران» علی خوشدست را به خیابان‌های نیویورک کشاند. . .»

نه این جوری نبود، اصلاً فضا طور دیگری بود. چیزی که آنجا کمک کرد، باز فیزیک من بود. ورزش کردم، بوکسور شدم. . . شرایط خوب بود که فیلم خوبی دربیاید، اما شناخت نبود.

■فکر نمی‌کنید امیر نادری برای تثبیت خودش در یک فضا و موقعیتی که سنخیتی با هویت و شناسنامه جنوبی‌اش ندارد، تقلای بیهوده‌ای می‌کند؟ علت چیست که او اصرار دارد خودش را همچنان به آن محیط وصل کند و همواره می‌خواهد عدم تمایلش به بازگشت را با نگاهی توام با کینه و نفرت توجیه کند؟

چون من سال‌ها کنار امیر نبودم، نمی‌توانم قضاوت درست کنم. . .

■در مورد خود شما می‌بینیم یک‌جا تکلیف‌تان را هم با کار هنری، هم با کانون خانوادگی که خودتان رقم زده بودید، مشخص کردید. حالا اسمش را می‌خواهیم غیرت و هویت‌مندی ایرانی بگذاریم یا هر چیز دیگر. . . به هر حال، به ایران برگشتید و زیاد سختی و ریاضت کشیدید. حتی یک انزوای ناخواسته و سکوت چندساله را طی کردید، ولی سعی داشتید سعید رادی باشید که به همین محیط و جامعه وابسته است. این تفاوت‌ها، ریشه در چه دارد؟

ببینید، من شرایط او را چون ۲۰ سال آن طرف بودم، درک می‌کنم. اما یک وضعیتی پیش می‌آید که تو می‌بینی ریشه‌ات نخشکیده و به خودت می‌گویی «برو وصل شو بهش.» خدا کند آن شرایط را مثل من زود به دست بیاورند، چون دیگر وقتی که می‌آیند جان و رمقی ندارند که وصل شوند. در مورد خود من می‌بینید ریشه‌ام خشک نشده بوده. . . احمد رضا درویش که یکی از فیلمسازان خوب بعد از انقلاب ما است، به سراغم می‌آید. چرا ناصر تقوایی عزیز آمد با من کار کند؟ یا دیگر استادهایم هنوز می‌خواهند با من کار کنند؟ اینها همان اخلاقیاتی است که اگر از بین برود، ریشه‌ها خشکیده می‌شود. به هر حال، آنجا بافت و فرم دیگری دارد. . . به عقیده من، فیلم‌هایی که نادری در آن طرف ساخته، یک فصل «مرثیه» نمی‌شوند. بنابراین سکوی جهانی شدن نادری، اینجا بود. آنجا اصلاً رنگ ما نیستند. . . نادری درگفت‌وگویی که اخیراً در مجله فیلم چاپ شد به این موضوع اشاره کرده بود که «سعید آمده بود نیویورک در انسرینگ ماشین پیغام گذاشته بود ولی من نمی‌خواستم جواب بدهم.» من نمی‌دانم، شاید شب گریه کرده بودم. (امیر! سعیدم ب، گوشی را بردار من نیویورکم کارت دارم.)

■این برای خود من خیلی سئوال‌برانگیز است که امیر نادری که می‌آید «سازدهنی»، «انتظار» و «تنگنا» را می‌سازد و این قدر خوب به طبقه «علی خوشدست» نزدیک می‌شود و یا در یک حال و هوای عدالتخواهانه اجتماعی داستان «تنگسیر» را انتخاب می‌کند و به تصویر می‌کشد، چطور می‌تواند آن قدر بی‌رحمانه به جامعه و ریشه‌های خود و آدم‌های این سرزمین پشت کند؟ در میان همین آدم‌ها کسانی هستند که هنوز امیر نادری را عاشقانه با فیلم‌های آن دورانش دوست دارند.

یک جمله خوبی در فیلم «خط قرمز» بود، با این مضمون: «توی مبارزه اگر رودربایستی داشته باشی، کار دست خودت می‌دی.» به عقیده من امیر نادری آنجا دنبال سوئیچی گشت که هیچ‌وقت نتوانست پیدا کند. این را سر «ساخت ایران» هردویمان متوجه شدیم، اما تصمیم‌گیری با خود افراد است. جایزه‌های امیر نادری برای «انتظار» و «سازدهنی» – به قول خودش– دوتا گونی بود. او اگر مانده بود باعث سربلندی صنعت سینمای ایران می‌شد. خوشبختانه در گفت‌وگویی که اخیراً در مجله فیلم از او چاپ شد، احساس کردم نگاهش خیلی مهربان و عاطفی شده است.

■در مورد کولی فیلم «سفر سنگ» گویا جلوتر از شما خیلی‌ها قرار بود این نقش را بازی کنند.

بله، ولی نهایتاً کیمیایی تشخیص داد که این نقش را من بازی کنم. در شرایطی که آن همه فیلم تجاری بازی کرده بودم، کیمیایی خواست مرا متفاوت نگاه بکند.

■من معتقدم که سینما ابزار هنرمندانه‌ای است که در عین حال می‌تواند حضور و نقش تعیین‌کننده اجتماعی داشته باشد. کیمیایی براساس زمانه‌شناسی به موقع خود و شاخک‌های تیزش فیلم «سفر سنگ» را ساخت. اما همین فیلم باعث شد سعید رادی که در معیزی ارزشی این دوران به دلیل بازی در تعدادی از فیلم‌ها مورد انتقاد واقع می‌شود متقابلاً نقطه ذهنی و عاطفی طیف‌های مختلف این جامعه از یک متعصب مذهبی بگیر تا یک روشنفکر آرمانخواه قرار می‌گیرد و با شخصیت غربتی (یا کولی) او ارتباط سمپاتیک برقرار می‌کنند. انگار که حدیث زمانه خودش را با این کولی عدالتخواه و مبارز می‌شنود و به آدمی مثل او نیاز دارد تا پشت سرش سینه بزند.

در حقیقت نقش ما تابع نگاه و اجرا و انتخاب یک مولف است. زمانی در هیئت یک آدم مطرود و بداقبال مثل علی خوشدست درمی‌آید، زمانی آن غربتی را روی اسب می‌سازد و زمانی دیگر با یک پاپیون، نقش «امانی» را درمی‌آورد.

■البته شما آدم بدشانسی هم هستید، زیرا برای یکی از بهترین بازی‌ها و نقش‌هایتان در فیلم «خط قرمز» امکان نمایش عمومی فراهم نشد. شخصاً معتقدم که اگر بخواهیم مقوله بازیگری را در آن استانداردهای حرفه‌ای خودش تعریف کنیم، فیلم «خط قرمز» بی‌برو برگرد یکی از بهترین فیلم‌های این دوران است، چون تعریف متفاوت و خلاقانه‌ای از بازیگری ارائه می‌دهد.

خوشبختانه در این مورد، هم مولف و رهبر ارکسترش هست و هم نوازنده‌اش. پس بیاییم به یک اجرای دیگر فکر کنیم، اما اگر یک ویولنیست خوش‌دست با به امان خدا رها کنیم، ساز خودش را می‌زند.

■این بدشانسی‌ای که من عنوان می‌کنم، از این جهت هست که اگر این فیلم در یک شرایط مناسب اکران عمومی می‌شد، اصلاً تعریف کاملاً متفاوتی از سعید راد این دوران رقم زده می‌شد که حتی می‌توانست جریان‌ساز باشد.

من خودم این فیلم را خیلی دوست دارم ولی می‌گویم دور از دسترس نیست که کاری از آن قوی‌تر نیز دوباره عرضه شود زیرا آن تجربه را پشت سر گذاشته‌ایم. فیلم‌هایی مثل «خط قرمز» یا «دوئل» برای من تجربه‌های فوق‌العاده‌ای بودند. اگر اعتمادبه‌نفس بالا و این فهم وجود داشته باشد که سینما منفرد نیست و در جمع شکل می‌گیرد، این تجربه‌ها را می‌توان به صورت کامل‌تر تکرار کرد. یکی از مسائل مهم جریان فیلمسازی Casting بازیگری است که متاسفانه در سینمای ما نگاه خوبی به آن نمی‌شود. یکی از دلایلی که ناصر تقوایی ناچار شد «زنگی و رومی» را متوقف کند، خالی بودن دستش توی Casting بود. بازیگران حرفه‌ای‌اش من بودم و هدیه تهرانی و قریبیان. . . مگر چقدر تقوایی تاب تحمل دارد؟ من می‌گویم شروع نشود بهتر است تا به اینجاها برسد. خدا نکند این خستگی و دلسردی به تفکر بدنی سینمای ملی ما که تالیف است لطمه عاطفی بزند.

■حالا این وسواس و دقت عمل در انتخاب، اقتضای سنتان است؟

نه، من گفتم که مدعی‌ام. من می‌توانم علی خوشدست تنگنا را با همین شرایط سنی بازی کنم و هنوز می‌گویم: «آقای کیمیایی سنگ را بده بکشم. . .» فکر می‌کنم که هنوز عامل اجرایی خوبی هستم.

■این نگاه متعصبانه و توانایی بالقوه شما در سینمایی که به سنت ستاره‌سازی به درستی بها دهد، معنا پیدا می‌کند. در صورتی که در طول این سال‌ها در سیاستگزاری‌های بخش خصوصی و دولتی شاهد بوده‌ایم که هر کسی تفسیر خودش را از «سینما» داشته و همواره در مورد سنت «ستاره‌سازی» نگاهی کنترل شده و محافظه‌کارانه اعمال شده است. مثلاً در فیلم «خط قرمز» شما می‌آید در یک نقطه فاصله گرفته از فیلم «سفر سنگ» قرار می‌گیرید و براساس محوریت شخصیتی که نقش آن را اینفا می‌کنید (بازپرس امانی)، امکان بیشتری برای نمایش توانایی‌ها و قابلیت حرفه‌ای خود دارید. شکل بازیگری شما از همان سکانس اول و دیالوگ‌های نوشته شده برای این نقش و نوع ادا کردن آن به گونه‌ای است که کاملاً به بیننده القا می‌شود این شخصیت، شکارچی انسان است. خشونت استتار شده بازپرس امانی رفته رفته در اجرا به خشونتی عیان و بیرونی و گسترده تبدیل می‌شود. شما در همان محدوده سنت ستاره‌سازی با فهم درستی از نقش خود و هماهنگی با کارگردان، این شخصیت چند وجهی و در کانون بحران قرار گرفته را به نمایش می‌گذارید.

این بهایی است که مسعود کیمیایی به بازیگرش می‌دهد. بازیگر او حتماً باید در «سنت ستاره سازی» جای بگیرد و به خوبی تعریف شود.

■یک نمونه در همین «خط قرمز» مثال می‌زنم. در این فیلم با دو شیوه بازجویی از سوی بازپرس امانی روبه‌رو می‌شویم. یک سکانس درخشانی که «امانی» از برادر زنش (برادر لاله) بازجویی می‌کند شیوه بازیگری شما (آن عصبیت و خشونت و بد دهنی و تک مضراب‌های کاذب مهربانانه)، با آن فضا و موقعیت مکانی و حرکت چرخشی استادانه دوربین و نورپردازی تند صحنه همخوانی دارد. البته آن عصبیتی که از طریق ور رفتن با یقه پیراهن و پاپیونتان نشان می‌دهید و آن بالا آوردن‌های ناشی از درد معده به عنوان یک «موتیف» در کلیت فیلم به کار رفته است اما جنس بازجویی امانی از زن خودش (لاله) دوگانه است. شما در نقش امانی هم می‌خواهید عاشقانگی را حفظ کنید و هم مراقب هستید که از آن موقعیت و استبداد شغلی نبایست عقب بیفتید. انگار که آن مسئول رده بالای امنیتی دارد زاغ شما را چوب می‌زند. این تغییر و تبدیل و منفک کردن خود از یک حس و موقعیت و پرت‌شدن در حس و حالی دیگر کار دشواری است. یک‌جا می‌خواهید عشق‌تان را به لاله نشان دهید، دقایقی دیگر احساس می‌کنید فریب خورده‌اید و با یک عنصر خائن (به‌جای همسر) سر و کار دارید و در ادامه این وضعیت پر تلاطم، ناخواسته به گذشته و محله قدیمی‌تان رجعت می‌کنید و بغضتان را با کلامی نوستالژیک می‌شکنید.

همه این ظرافت‌ها و جزئیات برمی‌گردد به همان نگاه مولف و رعایت درست قواعد. مثلاً کلنجار رفتن با آن پاپیون وسیله و تمهید خوبی برای اجرا و نمایش «خفقان» می‌شود، یا آن چوب سیگار که دیدید خوب به زمین زدم. اصلاً آقای کیمیایی به من نگفت زمین بزن، دیدم موقعش هست. . . او در مورد امانی به من گفت «آدمی را می‌خواهد که زخم معده دارد و آنقدر عصبی است که خون بالا می‌آورد ولی به لحاظ خودخواهی و غرور و اعتبارش حاضر نیست این مشکل جسمی‌اش را لو بدهد.» خوب در شرایطی که مولف در برابرت نشسته و سرش هم کلاه نمی‌رود، تو باید خصوصیات و زیر و بم این نقش را بدانی تا نمره قبولی بگیری.

■خب شما که این قدر نگاه متفاوت و حرفه ای به مقوله بازیگری دارید چگونه می‌خواهید بعد از یک دوران فترت، در سینمای خودمان که تعاریف دیگری دارد کار کنید و به نقش‌های ایده‌آلتان دست یابید؟

من در بازگشت دوباره‌ام به عرصه بازیگری برای خودم متر و معیاری دارم و فعلاً دارم مقاومت می‌کنم و چندین پیشنهاد کار را که مورد پسندم نبود رد کردم. البته حضور حرفه‌ای امثال من بستگی به رونق اقتصادی سینما و جذب درست مخاطب دارد. آمار نشان می‌دهد که سینمای ما در یک دوره ۲۰ ساله همین جور تماشاگرش را از دست داده است. آیا ظرفیت شهری با تعداد جمعیت و گستردگی تهران، این تعداد سینمای ورشکسته است؟ ما به جایی رسیدیم که با نگاه جبری وضعیت دوره‌ای سینما را ارزیابی می‌کنیم مثلاً تا اطلاع ثانوی می‌گوییم «اگر فیلم کمدی نباشد کار نمی‌کند.» شما ببینید سینمای داستانی ما از بین رفته است. سینمای تالیف ما کجا است؟ چرا باید یک «جریان مولف» از این واهمه داشته باشد که در مقابل جریان غالب طنزهای سخیف و سطحی، کم بیاورد و قافیه را ببازد؟ سینما شخصیت خودش را دارد. ولی الان گویا قرار است مردم فقط به سینما بروند و این ادا و اصول‌ها را ببینند و دیالوگ‌های مشمئزکننده را بشنوند و غش‌غش بخندند و بیایند بیرون. خندیدن هم برای خودش تعریفی دارد. مثلاً یکی از بهترین «Casting»ها را در فیلم «مارمولک» می‌بینیم. هر آدمی سر جای خودش بود، لوکیشن درست و بازی‌ها حرفه‌ای بود. متاسفانه ما الان در اغلب فیلم‌هایمان «Casting» حرفه‌ای نداریم.

■مشکل این است که ما هنوز تکلیفمان با سینما روشن نیست که آیا آن را یک «هنرصنعت» می‌دانیم یا صنعت صرف و بر این اساس چه برنامه‌ریزی کارشناسانه‌ای برای تولیدات سالانه خود داریم تا بتواند گونه‌های مختلف سینمایی را جوابگو باشد؟ مثلاً فیلم «دوئل» که شما در آن بازی کردید قرار بوده که در چارچوب آن قواعد کارشناسانه و از پیش تعیین‌شده خودش، یک پروداکشن استثنایی و متفاوت با استانداردهای فیلمسازی ایران داشته باشد. ولی آیا در نمایش عمومی به آن افق دید آرمانی‌اش رسید و جریان‌ساز شد؟ من می‌خواهم بگویم که سیاست‌های سینمایی ما با تداوم ساخت این گونه فیلم‌ها و بها دادن به استانداردهای حرفه‌ای هم‌سویی ندارد.

بها را خود فیلمساز و تالیفش می‌دهد. به هر حال فیلم «دوئل» در همین شرایط نابسامان نزدیک یک میلیارد تومان فروش داشت.

■این رقمی که شما می‌گویید رقم واقعی است؟

شاید هم بیشتر از این کار کرد. . . فیلم چهار ماه در اکران عمومی بود. ما دیدیم حسادت بالا گرفته است، آنها نمی‌خواستند باور کنند که در یک فیلم قواعد حرفه‌ای رعایت شده است. سینمای ما تعریفش مشخص است و صنعت سینمای ملی ایران در آن مستتر است. براساس این تعریف، بودجه برایش (از بخش دولتی یا فارغ از آن) تعیین می‌شود.

■اما در سیاستگزاری‌های ما هنوز معلوم نیست که قرار است سینما صرفاً از طریق بخش خصوصی سرپا باشد یا ما یک سینمای دولتی داریم؟ در این شرایط پا در هوا و بی‌ثبات، عامل منتقد و تخطئه کننده فیلم «دوئل» در دوقدمی‌اش جا خوش کرده و چه بسا هیچ غرض و مرض و حسادتی هم نداشته باشد. منطق او این است که در این اوضاع نامساعد بهتر است با بودجه فیلم «دوئل»، پنج شش فیلم کم‌خرج خوب ساخته شود. اما در شرایطی ایده‌آل و تثبیت شده، هیچ اشکالی ندارد که در کنار آن چند فیلم کم‌خرج، فیلم‌هایی با استانداردهای حرفه‌ای و پروداکشن دوئل ساخته شوند و تحولی در صنعت فیلمسازی ما ایجاد کنند.

مشکل ما برای شکل‌یابی و جهت‌دهی یک سینمای ناب و تاثیرگذار این است که خط مشی و حوزه تصمیم‌گیری متولیان این سینما با تعویض‌شان و آمدن افراد بعدی کاملاً دگرگون می‌شود.

■اصلاً می‌آیند یک سلیقه دیگری را اعمال می‌کنند، در حالی که چه اشکالی دارد سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های سازنده و درست تجربه شده، استمرار پیدا کند و متاسفانه می‌بینیم که این آزمون و خطا همچنان ادامه دارد. . .

صنعت سینمای ملی ایران یک تعریفی دارد و یک تالیف. . . آن تعریف در آن تالیف باید بگنجد. باید در مورد ردیف بودجه، نگاهی دقیق و کارشناسانه و منطبق با شرایط داشته باشیم، چون بخش خصوصی می‌خواهد تجارت خودش را بکند. . .

■اصلاً آیا در حال حاضر بخش خصوصی داریم؟ تا زمانی که بخش خصوصی تعریف واقعی خودش را پیدا نکند، سینمای ما نمی‌تواند به استانداردهای حرفه‌ای خودش دست پیدا کند.

آن افرادی هم که با حسن نیت و اهداف فرهنگی می‌خواهند از طریق بخش خصوصی در این عرصه سرمایه‌گذاری کنند، در درازمدت چنان تخریب می‌شوند که عطای این کار را به لقایش می‌بخشند.

در بخش پایانی گفت وگو با سعید راد این بازیگر کهنه کار از تجربه بازی در کنار کارگردانانی چون امیر نادری، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی و کامران شیردل می گوید.

■■■

■در کنار این جنس بازی شما که در «تنگنا» شاهد بودیم، در «صادق کرده» با یک شخصیت عاصی و ویرانگر و کاملاً کنشمند مواجه هستیم. چه شد که اصلاً «ناصر تقوایی» به سراغ شما آمد؟

ناصر تقوایی یکی از فیلمسازان خوب این سینما است که نگاهی مولف و حرفه‌ای دارد. شما Casting او را در فیلم «آرامش در حضور دیگران» یا سریال «دایی جان ناپلئون» ببینید! تقوایی مرا به خاطر صورت جهنده‌ام برای نقش صادق کرده در نظر گرفت. او (صادق) در عکس‌العمل‌ها، چه در خشم و چه در مهربانی، سریع جواب می‌دهد. تقوایی می‌گفت: «سعید با یک خنده کوچولو دنیایش عوض می‌شود.» او صادق کرده‌ای را نمی‌خواست که من به صورت یک خبر و شخصیت واقعی در نشریات خوانده بودم. مرا از اول تراشید و خنده را از من گرفت و رفته‌رفته همان آدم تودار خودش را خلق کرد.

■درست روی همین نکته می‌خواهم تاکید کنم. در تنگنا علی‌خوش‌دست در موقعیت کشتن قرار می‌گیرد و قرار نیست آدم بکشد. ولی در صادق کرده شما آگاهانه و با اعتمادبه‌نفس کامل می‌خواهید قصاص کنید.

بله، صادق کرده اصلاً با خودش و دیگران شوخی ندارد. او با نیت و دلایل از پیش تعیین شده‌اش، می‌رود توی امامزاده، سرنماز ظاهر می‌شود و. . . تقوایی شخصیتی درون‌گرا خلق کرد و برایش فلسفه به وجود آورد. این فلسفه توی بازی من درآمده است. مثلاً زمانی که صادق کرده می‌رود ماشین را از دوستش می‌گیرد، گریه‌اش می‌گیرد و برف پاک‌کن را می‌زند و اشکش را پاک می‌کند. او با درکی عمیق اقرار می‌کند که دیگر هر کسی را می‌بینم دلم به جوش نمی‌آید.

■با توجه به اینکه رل‌های مقابل‌تان را بازیگران تئاتر (عزت‌الله انتظامی و محمدعلی کشاورز) ایفا می‌کردند، نگران این تقابل در گستره نگاه یک بازیگر تئاتر و سینما نبودید؟

بازیگر تئاتر، بازیگر بیان و کلوزآپ است و بازیگر فرم نیست. به عقیده من، هیچ بازیگر تئاتری نتوانست بازیگر حرفه‌ای سینما شود. شما هیچ‌کس را نمی‌توانستید پیدا کنید که مثل بهروز وثوقی نقش «زائر محمد» را در فیلم تنگسیر امیر نادری بازی کند. فیلمسازی مثل مرحوم علی حاتمی نیز اساساً با بازیگر تئاتر و مشخصه‌ها و میزانسن‌های تئاتری کار می‌کرد.

■ولی بازیگرانی هم داشتیم مثل زنده‌یاد پرویز فنی‌زاده که خودشان را از سایه تئاتر جدا کردند. . .

فنی‌زاده یک استثنا بود، او فرم را خوب می‌شناخت. این نبوغ می‌خواهد که تو با یک تکیه‌کلام، بیننده را در سیزده قسمت یک مجموعه تلویزیونی (دایی جان ناپلئون) نگه‌داری و خسته‌اش نکنی. یا مثلاً نقش آقای انتظامی در صادق کرده یکی از بهترین کارهایشان بود.

■در آن زمان رابطه‌تان با دوبلورهایی که به‌جای شما صحبت می‌کردند چطور بود؟

دوبلورهای من منوچهر اسماعیلی، چنگیز جلیلوند و مرحوم ایرج ناظریان بوده‌اند و در اکثر فیلم‌ها صدای شاهد می‌گرفتم. آنها همیشه می‌گفتند: «ما وقتی جای سعید صحبت می‌کنیم امکان ندارد غیر از خودش بتوانیم صحبت کنیم.»

■آیا فکر نمی‌کنید که بخشی از تشخص فعلی سعید راد و حال و هوای نوستالژیک بعضی از بازی‌های شاخص آن دورانتان مثل «تنگنا»، «خداحافظ رفیق»، «صبح روز چهارم»، «صادق کرده»، «مسلخ»، «کافر»، «سفر سنگ» و «خط قرمز»، مدیون دوبلورهای شما است؟

دوبله فن خودش را دارد، کما اینکه همیشه می‌گفتند دوبله ایران در دنیا اول است. بچه‌های دوبلور در اتاق دوبلاژ بی‌نظیر بوده‌اند. اگر فرضاً فیلم تنگنا با صدای خودم بود شاید تاثیر بیشتری می‌گذاشت. ولی اگر قرار بود من بروم اتاق دوبلاژ جای خودم صحبت کنم اتفاقی نمی‌افتاد.

■اگر بخواهیم برای جریان موج نو تشخصی قائل شویم، بخشی از آن در شماری از فیلم‌های خیابانی متمرکز می‌شود که شما یکی از بازیگران مطرح آنها بوده‌اید. ولی متقابلاً شما در آن محدوده زمانی در تعداد قابل توجهی از فیلم‌های تجاری و غیرقابل دفاع بازی کردید. چرا این اتفاق افتاد و چه عواملی شما را وادار به این عملیات انتحاری کرد؟

این اجتناب‌ناپذیر بود که من به بدنه سینمای تجارتی وصل شوم. اگر وصل نمی‌شدم خاطره‌ای بود و چند تا فیلم. . . نه تنها من که خیلی از بازیگران شناخته شده آن دوران نتوانستند این شرایط را تحمل کنند. بهروز وثوقی هم در اوج کارش رفت فیلم «لیلی و مجنون» یا «ممل آمریکایی» و «ماه عسل» و «بت‌شکن» را بازی کرد. تازه ما خودمان را کنترل کردیم، بعضی‌ها ۵۰ برابر ما از این فیلم‌ها بازی می‌کردند. شما شاهد بودید که یک لهجه رشتی یا اصفهانی، فیلم متفاوت و صاحب‌سبکی را شکست می‌داد. حتی کارگردان‌ها آمدند تفکرشان را عوض کردند، چون بخش خصوصی آن موقع حمایت نمی‌شد. یک سازمان گسترش سینمایی نیز به‌وجود آمده بود که اصلاً قفل و کلید شخصی داشت و برای خودش «صحرای تاتارها» و. . . می‌ساخت. اگر این «سینمای موج نو» حمایت می‌شد و درست جا می‌افتاد، نه تنها آن فیلم‌ها به‌وجود نمی‌آمد بلکه تاثیر خودش را در سینمای بعد از انقلاب ما نیز می‌گذاشت. تماشاگر نسل امروز ما نمی‌داند چه سینمای نابی پشت‌سرش بوده است. متاسفانه از سینمای خوب و بالنده حمایت دولتی نمی‌شود، بخش خصوصی هم بیشتر نگاهی تجارتی دارد و صرفاً به فکر بازگشت سرمایه‌اش است. . . عاشق‌های این بخش نیز همه منزوی و «فید» شده‌اند. من در همان سال‌های خاکستر در طول یک‌سال در ۱۱ فیلم بازی کردم، یکی از یکی بدتر ولی از همه پرفروش‌تر. یا باید می‌نشستم مدال یک روز کار کردن با امیر نادری را توی سینه‌ام می‌زدم یا از حذف شدن ناگزیر خودم جلوگیری می‌کردم.

■ولی الان که من و شما نشستیم داریم از «صادق کرده» و «تنگنا» و «صبح روز چهارم» و «خداحافظ رفیق» و «خط قرمز» یاد می‌کنیم. شما در عین حال که به آن ورطه کشیده شدید ولی این هوشمندی را هم داشتید که هرازگاهی پای اصولتان سفت و سخت بایستید و در فیلم‌های خوب و غیرمتعارف بازی کنید.

بله، مثلاً من در طول شش ماه کار در فیلم «ساخت ایران» امیر نادری دیناری پول نگرفتم. از پول خودم رفتم بوکس یاد گرفتم و برگشتم. سنگ کیمیایی را خودم کشیدم. متاسفانه نقدها هم بیشتر خاص بودند. اگر نقد پرویز دوایی عزیز در سطح عام کاربرد پیدا می‌کرد، مطمئناً در ارتباط بیشتر و فراگیرتر فیلم‌هایی مثل تنگنا موثر بود.

■قبل از بازی در فیلم «صبح روز چهارم»، «از نفس افتاده» ژان لوک گدار را دیده بودید و اساساً کامران شیردل در مورد این فیلم و شیوه بازی ژان پل بلموندو با شما صحبت کرد؟

نه، بیشتر تلاشم این بود که نزدیک به شخصیت «علی خوشدست» نشوم. البته در مورد کامران شیردل باید بگویم که او شناختی از مناسبات سینمای حرفه‌ای آن دوران نداشت.

خلاصه گفت وگو

من در بازگشت دوباره‌ام به عرصه بازیگری برای خودم متر و معیاری دارم و فعلا