گفت‌وگو با مسعود کیمیایی درباره فیلم خون شد

تکنوکرات‌ها جای روشنفکرها نشسته‌اند

احمد غلامی

سبکی واقعیت و سنگینی حقیقت

در آغاز گفت‌وگویم با مسعود کیمیایی می‌خواهم از دو استعاره واقعیت و حقیقت که نقش تعیین‌کننده‌ای در فیلم «خون شد» دارند، رمزگشایی کنم و این مفاهیم را به شیوه‌ای انضمامی با مفهوم خانه، وطن که در فیلم بر آن تأکید می‌شود تحلیل کنم. فیلم‌های مسعود کیمیایی چندلایه‌اند و به نوعی پیش‌گویانه‌اند. «گوزن‌ها» نمونه بارز این ادعاست. آنچه کیمیایی را از دیگر فیلم‌سازان نسل خود متمایز می‌کند سهل و ممتنع‌بودن آثار او است. فیلم‌هایش هم مردم کوچه و بازار را اقناع می‌کند و هم تماشاگران جدی سینما. بر این اساس بیراه نیست اگر بگوییم او محبوب‌ترین کارگردان ایرانی در بین مردم فرودست است. اگر بخواهیم تعریف دقیقی از مسعود کیمیایی به دست دهیم این گفته حق مطلب را ادا خواهد کرد: کیمیایی کارگردانی است به مثابه سینما. آخرین ساخته او هم از این قاعده مستثنی نیست. بگذریم از اینکه خواسته یا ناخواسته انتقاد از کیمیایی اپیدمی شده و بیش از آنکه مبتنی بر حقیقت باشد، برساختهٔ چیزی است از جنم این روزگار. «خون شد»، همانند دیگر آثار این کارگردان متکی بر انتقام و دفاع از حقیقت است. حقیقتِ خانه و خانواده: «پدر قدیمی نمی‌شود، مادر قدیمی نمی‌شود، خانواده قدیمی نمی‌شود». واقعیت فیلم خون شد، چاقو و چاقوکشی، خون و خون‌ریزی است که باید از آن گذشت تا به عمق روایت کیمیایی رسید. ماندن در این سطح کیمیایی را سزاوار نقدهای تند و تیز می‌کند. اما همچون کیمیایی نباید در این سطح ماند. او حرفی برای گفتن دارد و شاید خون شد، عصاره فیلم‌های مهم او است. فیلمی که می‌توان با دو مفهوم واقعیت‌ها و حقیقت‌های استراتژیک آن را تفسیر کرد. تفسیری نه همچون تفاسیر مألوف نقدهای سینمایی، تفسیری از جنس سیاست. اگر به گفته کلاوزویتس، سیاست ادامه جنگ است به شیوه‌ای دیگر، «خون شد» ادامه سیاست به معنای دیگر و ادامه جنگ در دفاع از صلح است. دفاع از حقیقتِ صلح با اتکا بر واقعیتِ جنگ در قالب واقعیت‌های استراتژیک و حقیقت‌های استراتژیک که کاملا از یکدیگر متمایزند. همچون اتفاقاتی که در کشورمان خاصه در خاورمیانه رخ می‌دهد و تبعات آن گریبان‌گیر سیاست داخلی ما می‌شود. «فضلی» قهرمان داستان، در شبی تاریک با سایه بلندی که بر دیوارهای آجری و کرکره‌های بسته دکان‌ها نقش می‌بندد، به خانه پدری‌اش بازمی‌گردد؛ اما این خانه، خانه‌ای نیست که رهایش کرده و به سفری نامکشوف رفته است. خانه در آستانه فروش است و سند آن در گرو رؤیاهای نافرجام پدر در بنگاه ملاک. برادر در تیمارستان است و از دو خواهر یکی در سودای عشق به دام فحشا و اعتیاد افتاده است و دیگری با فقر دست‌وپنجه نرم می‌کند. خانه، نمادی است از سرزمین مادری. مادری که سالیان بسیاری به عشق فرزند تنی و فرزندان ناتنی خود یکه‌سالاری شوهر را تاب آورده است. اما اینک خانه سیاه است و سند آن در دست بیگانگان. باید کسی کاری کند. کسی که در شب هم سایه‌ای بلند دارد، سایه‌ای به بلندای درختان و دیوارهای شهر. فضلی بازمی‌گردد تا چراغ خانه را روشن کند. به دل حادثه می‌زند تا برادر و خواهرانش را بعد از مصائبی بی‌شمار به خانه بازگرداند و سندشان را با تنها سلاح ممکن (چاقو) بازپس بگیرد. بازپس‌گیری این سند کار سترگی است. همچون بازپس‌گیری سرزمین از بیگانگان، اراده و خون می‌طلبد. کاری که فضلی همچون گرگ بیابان آموخته آن است. سند آغشته به خون را وامی‌ستاند و به دست برادر می‌سپارد تا از آن خانه و خانواده و هویتشان صیانت کند. «خون شد» با دو استعاره شکل می‌گیرد؛ استفاده از واقعیت‌های استراتژیک و حقیقت استراتژیک. بازگشت فضلی به خانه و تلاشش برای بازگرداندن برادر و خواهرانش و انتقام از همه کسانی که به آن ظلم کرده‌اند و تلاش برای بازپس‌گیری سند خانه که همه این وقایع در لفافی از خشم، خون و انتقام پیچیده شده است، واقعیت استراتژیک «خون شد» را شکل می‌دهد. واقعیت‌هایی همچون بسیاری از واقعیت‌های سطح زندگی که بی‌واسطه با آنان روبه‌رو می‌شویم. اما تماشاگر نباید در این سطح بماند. کیمیایی در واکاوی شخصیت‌ها و تضادهای گفتاری و کرداری قهرمانانش تماشاگر را به عمق داستان می‌کشاند و پرده از این حقیقت‌ها برمی‌دارد: آواری که بر سر پدر فرو ریخته و یکه‌سالاری‌اش را بی‌اعتبار ساخته، مادری که سال‌ها خشمش را فرو خورده و خواهری که غیرت برایش همچون معصومیتی ازدست‌رفته است. فضلی در مواجهه با این وقایع سنگین و تلخ از پا نمی‌افتد و می‌داند ناگزیر است این راه را ادامه دهد. سرنوشتش را ایمانش رقم می‌زند نه چیزی دیگر. هیچ اتوریته‌ای حتی قانون او را وادار به اطاعت نمی‌کند. قانون خودش را دارد. وقتی پای دفاع از خانه و خانواده به میان می‌آید همچون دفاع از وطن، اطاعت رنگ می‌بازد.

کیمیایی ۷۸ساله می‌داند چگونه از واقعیت به نفع حقیقتَ استفاده کند. حقیقت ناب «خون شد» در آغاز و پایان فیلم شکل می‌گیرد. سایه‌ای بلند که وارد می‌شود و سایه بلندی از در می‌رود. قهرمانان سایه‌اند، اما سایه‌هایی که واقعیت را دگرگون می‌سازند و به زندگی معنا می‌بخشند.

در دهه ۷۰ عمر، دوره تازه‌ای از زندگی برای همه رقم می‌خورد. شما به‌عنوان هنرمندی فعال در این دوره از عمرتان فیلم‌سازی را چطور می‌بینید؟

خوشحالم که با شما صحبت می‌کنم. ما کمی از هم دور افتادیم و این دور افتادن دلایل خودش را دارد. یکی اینکه شما زمانی تمام وزن روزنامه را برای ادبیات گذاشته بودید و البته هنوز هم کم‌وبیش چنین است، سیاست و ادبیات. هرچند آرام‌آرام به سمت باوری می‌روید که سینما هم می‌تواند تأثیرگذار باشد. منتها اگر که نرم باشد؛ یعنی «هنر سفید». نمی‌گویم «هنر سیاه». نمی‌توانیم هم اثر سفید داشته باشیم و هم هنرمند سفید؛ چراکه حتی بعد از مشروطیت بر آن صندوقخانه زندگی ما که در آن کمی احساس آزادی می‌کردیم، سایه انداخته‌اند. یعنی این اضطراب با ما هست. انگار چادری روی اثرم کشیده‌اند. وقتی آن چادر را عقب می‌زنی که اثرت را ببینی، اگر نور خورشید به آن بتابد، می‌بینی چیزهایی آنجا است. هرجای نموری همین‌طور است. سینمایی که از اول با آن نفس کشیده و دیده‌ام، عشق اول زندگی‌ام بوده و تابه‌حال هم عشق اول مانده است. به دلیل یکتادوستی چه در رفاقت و چه خانواده، این را با خودم دارم. یعنی برایم خنده‌دار است که فضلی برای اینکه خواهرش را از شمال بیاورد، یک ژ۳ بخرد. در سینمای ما این همه گلوله ژ۳ و مسلسل و کلت درمی‌رود، ولی نمی‌شود، خریدنش به‌سادگی چاقو نیست که کنار خیابان پر است. یا در آشپزخانه به هر چیزی چنگ بزنی، کار چاقو را می‌کند. وقتی از کسی عصبانی هستی نمی‌توانی بگویی برو وقت اداری ساعت هشت با تو دعوا می‌کنم. این را من در یکی از فیلم‌هایم دارم. وای به حال ما اگر این ترس ریشه بزند که اگر کسی چراغ خانه‌اش را روشن کرد؛ چه اتفاقی می‌افتد؟ کسی که می‌خواهد چراغ خانه‌اش را روشن کند، دنبال سلاح مد روزگار نمی‌گردد. اسلحه برایش مد نیست، میخائیلکوف رئیس داوران جشنواره ونیز و برادرش، وقتی فیلم «گروهبان» من را دید، گفت فیلم را که دیدم یاد فیلم‌های آمریکایی افتادم که یک نفر، صد نفر را با مسلسل می‌اندازد. فیلمی که من از ایران دیدم سرگذشت یکی از همان آدم‌هایی است که می‌افتد. چرا فکر آن یک نفر نیستیم. فکر می‌کنیم همه چیز برای یک قهرمان باید خیلی خاص و مرتب چیده شود و تو تماشایش کنی. نه این‌جور نیست، فضلی یکدفعه به خانه می‌آید و می‌بیند همه چیز بوی مرگ گرفته حتی پدر و مادرش که یک گوشه هستند. تنها کاری که می‌کند، این است که مرگ را دور کند. چراغ‌ها را روشن کند. خانه‌اش را پس بگیرد. خانه‌ات را پس بگیر. یک عده در زیرزمین هستند. کلید هم دست دانای محل است. این دانای محل کیست؟

جای تأسف بسیار است که تکنوکرات‌ها جای روشنفکرها نشسته‌اند. خطر اینجاست که تفکر خیلی عمده‌ای که بار روشنفکر دارد، با چیز دیگری قاتی شود. تکنوکرات پر است از تفکرات اقتصادی _ سیاسی و ساختار تفکرش با روشنفکر برهنه فرق دارد. تکنوکرات وقتی حرف می‌زند بلد است چگونه اتاق روشنفکر را اجاره دهد

چرا دانای محل را نمی‌شناسیم که کلید خانه من دست اوست. خانه من! با هزار خاطراتی که از او دارم، هزار اتفاقاتی که در آنجا افتاده، عروسی‌ها و زایمان‌ها و مرگ‌ها. خانه فقط اتاق نیست. به قول پدرم که می‌گوید ما گوشت و خونیم، تو فقط فکر در و دیواری؟ خانه! و حالا آنها را می‌شود بندکشی کرد و رنگ زد. سند کجاست؟ ما دنبال سند هستیم. که اگر بخواهیم برای گرفتن سند خانه برویم، باید با چاقو برویم. نمی‌توانیم با کلت پس بگیریم. همه جنس‌های فیلم با هم جور است.

اشاره خوبی به یکتادوستی کردید. به نظرم شاید این مبنای همه فیلم‌هایتان باشد. یکتادوستی، خانه‌دوستی و وطن‌دوستی که در کارهای شما دیده می‌شود. اینکه به منطق دفاع از خود و گرفتن حق خود به‌صورت فردی اشاره می‌کنید، خیلی مهم است. آن هم با چاقو. یعنی دم‌دستی‌ترین اسلحه که بضاعت آن فرد برای دفاع از خودش است. و با همان بضاعتش می‌خواهد از خانه و خانواده‌اش دفاع کند. این اتفاق جالبی است. وقتی قهرمانی داریم که با ابتدایی‌ترین چیزی که در دسترسش است از حق خودش دفاع کند، در واقع با فردی طرف هستیم که جزء کوچکی از جامعه است و در جمعیت تعریف نمی‌شود؛ به قول شما اینکه یکباره ۵۰ نفر با مسلسل به زمین می‌ریزند. انگار شبحی از آدم هستند. شما با جزئی‌کردن این انتخاب، فردیت یک قهرمان را می‌سازید. حالا این یکتادوستی چطور به مسائل دیگر تعمیم پیدا می‌کند و آیا در جهان متلون امروز این یکتادوستی هنوز پابرجاست و چقدر؟

ببینید، ریاضیاتی که در ادبیات و در هنر پنهان است، گاهی کار دست‌مان می‌دهد؛ یعنی فرضا اینکه به قول شما خانه را که می‌خواهیم پس بگیریم. خب، می‌رویم سند المثنی می‌گیریم؛ اما مگر می‌شود خانواده کهنه شود؟ مگر می‌شود حس به مادر و پدر و حس به تنها درختی که از بچگی با آن زندگی کرده‌ای، کهنه شود. وقتی مادر از آن بالا صدا می‌کند: «از طرف بید برو، زیر آجرها آب است»، این یعنی نشانه‌های توی خانه. در زیرزمین، پنجدری، اتاق زاویه و مگر می‌شود یک روز اینها بد باشند. مگر می‌شود خانواده بد باشد؟ آنکه می‌گوید اینها دیگر مد نیست. اینجا من حرف دارم، بحث هم نمی‌کنم. می‌گویم تو این‌طور فکر می‌کنی. اینکه الان دیگر کسی به خانواده اهمیت نمی‌دهد، الان دیگر خواهر و برادر خودشان می‌دانند چه کار کنند، پدر هم که زن می‌گیرد و اگر زنش فرضا پایش آب بیاورد و چشمش به سمت کم‌بینی برود، یکی دیگر را می‌گیرد. در را باز می‌کند و می‌آید می‌گوید خانم‌جان برایت یک مستخدم تازه آورده‌ام، زن تازه‌اش را می‌گوید و همین‌طور سومی و... . اینها هیچ‌وقت مدال زندگی نمی‌گیرد. اینها جایی از زندگی هستند که بوده‌اند. تو می‌گویی نه، من می‌گویم بله. هیچ بحثی هم با تو ندارم؛ چون تو بزرگ‌ترین عاشقانه‌ات را بخواهی ثابت کنی، ۵۰ درصد قبول کرده‌ای که نیست؛ یعنی قبول کرده‌ای که طرف مقابل درست می‌گوید و می‌خواهی ثابت کنی ۵۰ درصد من هست. من دیگر، اصلا حوصله این بحث را ندارم. خواهر، برادر، مادر، پدر مثل قبل هستند، همیشه زیرزمین گنج من است، کتاب‌های پدرم که یک گوشه کنارش می‌گذاشت، بوی‌شان از ذهن من بیرون نمی‌رود. مهم‌تر اینکه اخلاق از درِ این خانه بیرون می‌رود و وارد جامعه می‌شود. چیزی که از کوچه بیرون می‌رود، در خانه است. مگر می‌شود در بی‌خانمانی خانه ساخت؟ اول باید این خانه‌ها را داشته باشد. به‌هرحال در آن زندگی، زیبایی خیلی کم است؛ چون در فقر اصلا زیبایی وجود ندارد و کار همیشگی‌ای که از فقر و رنج و آبرو بسازی؛ چون فقر را داری و حالا بگردی دنبال اینکه نداشته باشی، چطور آدم دنبال چیزی بگردد که بخواهد نداشته باشد. از کودکی دارد. خب، بودلر این کار را می‌کند. تاریخ آن شعر تاریک را می‌سازد. البته من با انتهایش زیاد موافق نیستم؛ به دلیل اینکه خیلی روشنفکربازی را دوست دارد و بعد از فوت پدرش، مادرش با یک کلنل ازدواج می‌کند. بودلر ارثش را از مادرش می‌گیرد و با آنها روشنفکربازی درمی‌آورد که ما این را خوب می‌شناسیم و تجربه کرده‌ایم. دوستی من با احمدرضا چرا این‌قدر زیاد است؟ شعر و سینمای من جایی با هم برخورد کرده‌اند که نمی‌تواند این‌قدر دوام داشته باشد. چیزی که این‌قدر دوام دارد، این است که نگاه‌مان به فقر یکی است. اصلا از او نمی‌ترسیم، عاشقانه دوستش داریم؛ چون زنده است؛ برای اینکه همه‌کار می‌کند.

فیلم شما همواره دو لایه دارد؛ واقعیتی که پوسته اولیه است. رئالیسمی از اجتماع که ظاهر قضیه است. اگر بخواهیم در همین رئالیسم بمانیم، چیزی از فیلم دست‌مان را نمی‌گیرد. این درباره فیلم آخرتان هم صادق است و نباید در مرحله انتقام و چاقوکشی بمانیم. اصل ماجرا اینجا حرکت می‌کند. به نظرم اگر در بحث چاقو و انتقام بمانیم، کُنه فیلم را درک نمی‌کنیم. کُنه فیلم به موضوع خیلی اساسی‌تری اشاره می‌کند که در جهان امروز همواره تهدید می‌شود؛ خانواده، کشور و چیزی که شما به‌عنوان سنت یا فرهنگ نام می‌برید. معتقدم فیلم شما یک واقعیت و یک حقیقت دارد. برای رسیدن به حقیقت آن، باید واقعیت را همان‌طور که هست، ببینیم. واقعیتی که از زیر پوست اجتماع خبر می‌دهد. این حقیقت را می‌توانید برای من ترسیم کنید؟

گفت‌وگوی‌مان من را یاد نقب‌زدن می‌اندازد. «خانم‌جان» با اینکه زن خانه است و یک انفجار ناگهانی باعث می‌شود یاد کل مادران‌مان بیفتیم که چه زندگی‌ای داشته‌اند، هنوز دلبسته صندوقچه زیرزمین است. اصلا هم نمی‌دانیم چیست. یک جا می‌رفت سراغش که مرغ و خروس دارد و کهنه است؛ اما چیزی که درمی‌آورد و نگاه می‌کند، فرسوده نیست. اگر بتوانیم بفهمیم داشته‌های‌مان چیست و اینکه توان و نیروی‌شان کجاست، در تفکر ما تأثیر فراوان خواهد گذاشت و این نشت می‌کند و نقب می‌زند به ادبیات، شعر، نقاشی و خیلی از هنرها و حتی به پاشویه هنرها؛ مثلا حومه شهر همین‌طور که از خانواده‌ها و آدم‌های جدید از کوچنده‌ها، مدام ورم می‌کند و وارد متن می‌شود. دنبالش برویم، می‌بینیم متن خطرناک می‌شود. اگر حاشیه‌سازان متن را بسازند، این یک هشدار است. اگر سراغ پیداکردن اصل‌ها برویم و نهراسیم، به این بهانه که قدیمی شده‌اند، هیچ موضوع قدیمی‌ای نداریم؛ موضوعی در جهان نیست که با حرکت مترقی جهان هم‌صدا و همسو نباشد. هیچ چیزی به جا نمی‌ماند. شعر و سیاست جا می‌ماند؟ نه، آدم‌ها جا نمی‌مانند.

تفکر انسان است که جا می‌ماند. تو اگر بخواهی این را بگویی، محکوم به گفتن یک ظاهر قدیمی می‌شوی که هرچه هست در همین ظاهر قدیمی است و اینکه ظاهر قدیمی به وجود نمی‌آید، مگر با باطن قدیمی. این باطن قدیمی می‌تواند ما را به جاهای خیلی آفتابی و پاکیزه پرتاب کند؛ چون زیر پایت تاریخ است، نه حرف و تئوری. پاشویه هنر، همان حاشیه‌نشینان هستند که در جامعه ما پاشویه می‌شوند. اگر همه چیز در این پاشویه بیفتد و برود، چیزی از آن نمی‌ماند. این را باید دریابیم؛ نه اینکه من دریابم، باید گفته و دریافته شود. اصلا شوخی نیست. ما خیلی رها شده‌ایم؛ جایی نیست که پایمان را دراز کنیم و قرص نفس بکشیم و بگوییم شد؛ این روزها همه‌اش گفته‌ایم نشد.

برای اینکه خودم را با ذهن شما وفق دهم، می‌خواهم بپرسم...

ذهن شما با من خیلی منطبق است.

به گفته شما، حاشیه‌نشین‌ها اقلیتی هستند که به متن فشار می‌آورند؟

بله و تبدیل به متن می‌شوند.

از حاشیه‌هایی که تبدیل به متن می‌شوند، احساس خطر می‌کنید؟

بله و اگر آن اصل را پیدا کنم، حاشیه خیلی زود وارد متن می‌شود و به‌شدت آسیب می‌زند؛ چون پایه و اساسی ندارد. میهمانی است که با خودش هیچ چمدانی ندارد.

نه آورد فرهنگی دارد، نه هنری و نه اقتصادی؟

فقط آورد اقتصادی؛ آن‌هم در حد شکم سیرکردن، نه اقتصاد.

عکس: رئوفه رستمی

شما به نکته مهمی اشاره می‌کنید. در سیاست هم حاشیه‌نشین‌ها متن را دچار التهاب می‌کنند؛ در واقع حاشیه‌نشین‌ها کم‌کم خیابان‌ها و محله‌ها را پر می‌کنند. نمی‌توان برخورد فیزیکی کرد؛ باید حاشیه‌نشین‌ها را دریافت که از بحث ما خارج است. شما به جغرافیا هم اهمیت می‌دهید که خیلی مهم است. از نظر شما، فقر و جغرافیا درهم‌تنیده هستند؛ یعنی اگر فقری وجود دارد، نمی‌توان به دلیل وجود آن، جغرافیا را نادیده گرفت. یکتادوستی دارید، جغرافیا و فقر؛ این زنجیره تفکر شماست. در واقع شما افرادی را که در وضعیت فقر گرفتار هستند، از حاشیه‌نشین‌هایی که فقیر هستند، جدا می‌کنید. شما می‌گویید فقر با حاشیه‌نشینی یکی نیست. زنجیره من یکتادوستی، جغرافیا و فقر است. اگر فقری هست، می‌توان مبارزه کرد و با یکتادوستی از این جغرافیا حمایت کرد.

بله.

شما ثابت کرده‌اید که به جغرافیا وفادار هستید. اوایل انقلاب می‌توانستید از ایران خارج شوید و بیشتر ارج و قرب داشته باشید؛ اما مثل شاملو و کسان دیگر، در این جغرافیا ماندید و دفاع کردید. دلبستگی شما به این جغرافیا از کجا می‌آید؟

اگر این قضیه درک شود که سرزمین تو فقط همین خاک و گِل نیست، گوشت و خون هم مهم است؛ اگر روی این جغرافیا بایستیم و بفهمیم نسیم و توفان و آفتابش از کدام سمت است، سایه‌های سردش از کجاست؛ حالا اگر بخواهیم واردش شویم و چاقوی خودمان را دربیاوریم، باید خیلی به ما حق داده شود؛ چون بحث ترمیم نیست، بحث ساخت است. تو برای ساخت آمده‌ای نه برای ترمیم. خیلی فرق دارد با اینکه در حادثه نباشی و از حادثه حرف بزنی. بارها گفته‌ام که وقتی سربازی که در جنگ بوده از جنگ تعریف می‌کند، شنیدنی‌تر است تا کسی که تئوری جنگ را می‌شناسد و خوانده است. سرباز درست‌تر تعریف می‌کند؛ چون وسط جنگ بوده است. باید با حادثه بود و از حادثه حرف زد. حرف‌ها کهنه می‌شود؛ اما مفهومش نه. مفهومش همیشه همین است. به نظرم فقط جغرافیا نیست. گاهی جغرافیا تبدیل به مردم می‌شود؛ درهم‌بودگی مردم با جغرافیا تبدیل به یک جریان و نیرو می‌شود.

یکی از نکات بارز فیلم‌های‌تان، زبان است و این را به‌ندرت در کار فیلم‌سازان ایرانی می‌توان دید. اگر نسبت زبان فیلم را به دیالوگ‌ها، یک بگیریم، تجلی‌گاه زبان شما در دیالوگ‌هاست و دیالوگ‌ها به‌تنهایی بار مهمی از فیلم را بر دوش می‌گیرند. این دیالوگ‌ها زاده چه تجربیاتی هستند؟

من الان که با شما صحبت می‌کنم، به آن گفت‌وگوها نزدیک هستم. حس نمی‌کنید؟

دقیقا.

واژه‌گردی، انبارکردن واژه و اینکه امورات حست را با آنها بگردانی؛ یعنی امورات حس تو از جای خوبی می‌آید، تو یک انبان واژه داری. هرچه دنیای واژگانت فراخ‌تر باشد، واژه‌ای بهتری انتخاب می‌کنی؛ یعنی فقط کلمه نیست. فقط هرم کلمه نیست. اتفاقا دقت بکنی، می‌بینی نوشتن آن کلمه با گویش یکی است. لام، لام است. میم، میم است. این دو کاف، به اندازه یک‌صدم هر چیز، اصلا میلی‌متر، توی هشتی دهان فاصله دارند. جابه‌جا شوند، همه چیز به‌هم می‌ریزد. در مفهوم هم همین است. در مفهوم هم اگر درست پیدایش کنید، همین است. حالا آن مفهوم را به زبان عام تبدیلش کنید؛ یعنی، من از کودکی از در کوچه گشتن، در کف خیابان گشتن، به ۸۰سالگی نرسیده‌ام. من هرچه را خوب بوده، با خودم برداشته‌ام، چمدان‌های پُر دارم. وقتی می‌گویم اگر صدای مصدق یک‌کم بم‌تر بود، ترس شاه بیشتر می‌شد.

اگر تو بزرگ‌ترین عاشقانه‌ات را بخواهی ثابت کنی، ۵۰ درصد قبول کرده‌ای که نیست؛ یعنی قبول کرده‌ای که طرف مقابل درست می‌گوید و می‌خواهی ثابت کنی ۵۰ درصد من هست. من دیگر، اصلا حوصله این بحث را ندارم. خواهر، برادر، مادر، پدر مثل قبل هستند، همیشه زیرزمین گنج من است، کتاب‌های پدرم که یک گوشه کنارش می‌گذاشت، بوی‌شان از ذهن من بیرون نمی‌رود

کاملا درست است. در اینجا من با فیلم‌سازی روبه‌رو هستم که مردم کوچه و بازار ستایشش می‌کنند. او را فیلم‌ساز مردمی می‌دانند. اما در این میان پارادوکسی عجیب‌وغریب وجود دارد؛ اینجا با کیمیایی‌ای روبه‌رو می‌شوم که بسیار فرهیخته است. کیمیایی فرهیخته را کسانی ستایش می‌کنند که به‌ندرت دیگران را می‌ستایند. مثل ابراهیم گلستان. این پارادوکس برای من خیلی جذاب است. این تضاد در بطن فیلم‌های شما وجود دارد. اشاره کردم که در همه فیلم‌های شما یک واقعیت و یک حقیقت وجود دارد. در «گوزن‌ها» واقعیت و حقیقت به‌شدت درهم تنیده است. واقعیت چیزی است که مردم کوچه و بازار با پوست و استخوانشان لمس می‌کنند اما نمی‌توانند بیان کنند و شما با بهترین شیوه حقیقتش را بیان می‌کنید. دیالوگ صحنه آخر فیلم «گوزن‌ها» می‌گوید «نمردیم و تیر هم خوردیم» این تضاد، بازتاب شگفت زبان مردم کوچه و بازار است که در نگاه فیلم‌سازی چون شما می‌توان باز جست.

به عقیده من، روشنفکر کسی نیست که فقط با مردم فاصله داشته باشد. تعریف لای زرورق پیچیده‌اش این است که روشنفکر عام نباشد؛ بلکه بدنه حرف و حدیث روشنفکر، مردم هستند. اگر مسافر آنجا نباشد، باسمه‌ای است؛ باید مسافر آنجا باشد و از این سفر توشه‌ای با خودش داشته باشد. منتقدانی داریم که به‌شدت از روی دست منتقد دیگر تفکر می‌کنند؛ یعنی با آن فکر می‌کنند در فرم نه در مفهوم. وارد اینها نشویم. بحث‌های کوچکی‌اند.

شما تجربه زیادی با آدم‌ها داشته‌اید که برای من جذاب است؛ مثلا با شاملو و گلستان. شاید مردم این وجهه از شخصیت شما را کمتر بشناسند. از ارتباطتان با شاملو صحبت کنید.

به محض اینکه وارد این حیطه می‌شویم، خیلی وقت می‌برد که تظاهر را از آن بگیریم.

اما ما این را از شما پذیرفته‌ایم. شما آن‌قدر مشهور هستید که نیازی به این سنجاق‌کردن‌ها نداشته باشید.

شاملو جایی با حریری و درباره من می‌گوید، سینمایی که با مردم است، یک شکلش می‌شود گنج قارون و گاهی از مردم جدا شده و شکل فرهیخته‌تری به خود می‌گیرد. همین‌طور از فیلم مهرجویی نام می‌برد. جایی هم هست که هر دوی اینها را دارد که تنها با مهارت به دست نمی‌آید. با زندگی‌کردن و فراموش‌نکردن به دست می‌آید. مثال «گوزن‌ها» را می‌زند که هم مردم دوستش دارند هم سر جای خودش به‌مثابه یک اثر روشنفکرانه ایستاده است. منظورم این است که تفکراتمان با شاملو شکل هم بود.

به نظرم شما بازمانده‌های نسل جریان روشنفکری ایران هستید. شما و مهرجویی. به نظر می‌رسد نسلی که طلایه‌دار جریان روشنفکری به شمار می‌رفت، این مرجعیت را از دست داده است. اگر چنین باشد، آیا این را خطری برای جامعه نمی‌دانید؟

چرا.

آیا بخشی از همین نابسامانی در نقد سینمای ما از همین جای خالی جریان روشنفکری برنمی‌آید؟

بله. جای تأسف بسیار است که تکنوکرات‌ها جای روشنفکرها نشسته‌اند. خطر اینجاست که تفکر خیلی عمده‌ای که بار روشنفکر دارد، با چیز دیگری قاتی شود. تکنوکرات پر است از تفکرات اقتصادی _ سیاسی و ساختار تفکرش با روشنفکر برهنه فرق دارد. تکنوکرات وقتی حرف می‌زند بلد است چگونه اتاق روشنفکر را اجاره دهد؛ وقتی هم می‌خواهد اجاره دهد، اگر ببیند قیمتش مناسب است، برای خودش سند می‌زند، چون تکنوکرات است و بلد است قیمتش را پایین بیاورد و قیمت روشنفکر را مجازا بالا ببرد. زمانی بود که اگر می‌گفتیم کانون متفکران این را خواسته، حکومت توجه می‌کرد، حتی در فرانسه و انگلیس. در آمریکای جنوبی که فراوان است یعنی روشنفکر حرفش در مقابل حکومت خریدار داشت. ۲۰ امضا کافی بود که روی قوه قضائیه‌شان تأثیر بگذارد؛ یعنی قوه قضاوت را دچار شک کند که آزاد کنند، چون کانون خواسته، کانون تفکر خواسته. آن تکنوکرات‌ها الان این کانون تفکر را از دست روشنفکران گرفته‌اند.

به‌درستی اشاره می‌کنید که روشنفکران همواره منتقد بوده‌اند و وجهه انتقادی‌شان می‌چربیده است و چون نسبتی با قدرت نداشته‌اند، راحت‌تر انتقاد می‌کردند و صدای مردم می‌شدند.

تکنوکرات پشت قانون می‌ایستد، پنهان می‌شود.

آیا برآیند شیفت ما از روشنفکر به تکنوکرات، وضعیت امروز سینمای ایران نیست؟ چون تکنوکرات‌ها با خودشان پول می‌آورند، می‌توانند سینما را مهندسی کنند و عجیب‌تر اینکه به‌راحتی هم آدم‌ها را بزرگ یا کوچک کنند.

در جهان این‌طور است اما در اینجا بیشتر.

برگردیم به فیلمتان. در فیلم آخرتان تصویری دارید که با آمدن سایه- که با نمادی از جاری‌شدن آب در کوچه است که گویا سال‌ها آب در کوچه جریان نداشته- آب دوباره به جریان می‌افتد. فرهنگ ما البته کوچه، سایه و آب را می‌شناسد. با این نمادهای زیرپوستی که کاملا آگاهانه هم هست و به فیلم تحمیل نمی‌شود، شخصی سایه‌وار وارد داستان می‌شود و سایه‌وار نیز از داستان خارج می‌شود. تلقی من این است که بهترین و درخشان‌ترین بخش فیلم‌های شما را باید در آغاز و پایان‌بندی آنها دید. قهرمان همواره سایه‌ای است که می‌آید و می‌رود؛ اما فضلی در واقع با سایه‌اش یکی نیست.

بله، یکی نیست.

وقتی فضلی می‌رود، دیگر آن فضلی‌ای نیست که آمده.

تکه‌تکه است. بحث کاملا وسیعی است و وارد اتوبان دیگری می‌شود. اگر قهرمان ساخته یک ذهن باشد، یک معنا دارد؛ یعنی سفرش به جایی است، اما اگر این قهرمان آشنای من و شما باشد _ نه از نظر اسم و فامیل _ از نظر کنش‌های اجتماعی‌اش، ما قبولش می‌کنیم. برای اینکه دردخورش مثل ماست. آن گردن‌کلفتی‌اش است که خوب است؛ یعنی ما تحسین می‌کنیم و از اینجا به بعد وارد بحث دیگری می‌شویم. اجازه دهید بماند برای بعد.