غیرمترقبه

خسرو دهقان

دوستم آقای سهراب حسینی محبت کرد و مرا به دیدن تئاترش دعوت کرد؛ تئاتر خونین‌زار. ادای احترامش را پاسداری کردم و برای دیدن تئاترش رفتم. یکی، دو هفته پیش. راستش بدون پیش‌داوری رفتم. احساس پنجاه‌پنجاه داشتم. فکر نمی‌کردم کار مهمی را شاهد خواهم بود. مطمئن بودم که تئاتر بد و به‌دردنخوری هم نخواهد بود. بنابراین بیش‌وکم بدون پیش‌داوری به دیدن تئاتر رفتم و باز راستش شگفت‌زده شدم.

خیلی‌وقت بود نمایشی این‌چنین ندیده بودم. نمایش فقط خوب نبود؛ بلکه عالی بود. کم‌نظیر نبود؛ بی‌نظیر بود. موفق در متن و اجرا و بازی و کارگردانی. یک کار ساده، بی‌ادعا، گرم و درعین‌حال پرویپمان و وزین و متین و پرمحتوا و غیرشعاری. متنی تلخ و بیش‌وکم جانکاه و واقعی. متن بی‌زمان و مکان بود. یعنی قیدِ زمان و مکانِ خاصی نداشت. با سرگذشتی جبری و تلخ و غم‌انگیز. گویی همیشه و همواره و همه‌جا آدم‌ها این‌گونه‌اند. اجرا در صحنه‌ای خالی و ساکت و بدون آکساسوار و تزئین و بزک و دوزک بود. در صحنه هیچ‌چیز نبود. تقریبا نه؛ که تحقیقاً خالی. و ازاین‌رو چیزی به متن آویزان نبود. صحنه‌ای خشک‌وخالی باید در درونش جان داشته باشد که بتواند نفس بکشد و به حیاتش ادامه دهد. متن سوار بر صحنه بود. در صحنه خالی فرصت به اجرا و متن و بازی می‌رسد که جبران کند؛ که کرد. بازی نور و صدا درخور و مناسب و اندازه و مطابق متن بود. و بازیِ بازیگر؛ غیرقابل پیش‌بینی. بازیِ غیرباور و نرم و مسلطَ و شیرین و چندپهلو، که زشتی و زیبایی متن را به‌خوبی منتقل می‌کرد. آذین رئوف که بازیگر کمترشناخته‌شده‌ای است در حد یک بازیگر حرفه‌ای تمام‌عیار نمایان شد و بازی کرد. یک‌ساعت متنِ مونولوگی را به پیش‌بردن تک‌نفره و بدونِ آکساسوارِ صحنه اجراکردن کار آسانی نیست که حتی مشکل هم هست. بازیگری کم‌ادعا و عمیق و عاشق کار. آذین رئوف به معنی دقیق کلمه بازیگرِ بی‌نظیری است. او را به تمام کارگردانان مهم ایران توصیه می‌کنم. و روشن است که آینده‌ای درخشان در پیش رو دارد. سهراب حسینی ـ در مقام کارگردان ـ بازیگرِ خود را هوشمندانه و بسیار دقیق راهنمایی کرده. سواد و ظرافتِ او در بازی‌گرفتن از آذین رئوف مثال‌زدنی است. کمااینکه یک مونولوگ را فقط یک بازیگر فوق‌حرفه‌ای می‌تواند و باید به‌درستی اجرا کند. اجرای آذین رئوف هم شوک‌دهنده بود. تبریک به سهراب عزیزم و همه عوامل نمایش.

نمایش خونین‌زار، به نویسندگی و کارگردانی سهراب حسینی و تهیه‌کنندگی سهیل حسینی، در مکتب تهران روی صحنه رفت. نمایش خونین‌زار نمایشی است تک‌بازیگر که با استفاده از کلیشه‌ها و نوستالژی‌ها و روایت داستانی ملموس، سعی در نمایش معصومیتی ازدست‌رفته دارد. سهراب حسینی، شاعر، منتقد ادبی و سردبیر ماهنامه گذر است. او این‌بار در مقام کارگردان یکی از متون خود را به صحنه آورده که اتفاقا بازخورد بسیاری هم داشته است و حالا در این گفت‌وگو او را درباره این تجربه تازه‌اش به چالش کشیده‌ایم.

گفت‌وگو با سهراب حسینی درباره تئاتر خونین‌زار

من تئاتری نیستم

فکر می‌کنم بد نباشد بدانیم تجربه نمایش‌نامه‌نویسی برای شما از کجا شروع شد؟ من شخصا شما را با شعرهایتان و سردبیری چند مجله هنری می‌شناختم. اصلا نمی‌دانستم نمایش‌نامه‌نویس هم هستید؟!

من را درست شناخته‌اید؛ نمایش‌نامه‌نویس نیستم. حالا اینکه شاعر باشم یا نه، خودش بحث مفصلی است، اما باز شاعری کاری است که می‌کنم. لااقل سال‌هاست به آن مبتلا شده‌ام. مثل مریضی می‌ماند. نمی‌توانی هی عطسه کنی و منکر بیماری باشی. برای من همه‌چیز این جهان در زبان اتفاق می‌افتد. حتی اگر نه مهم‌ترین انگیزه، جدی‌ترین مشغله ذهنی‌ام از کار مطبوعاتی هم همین بوده. تئاتر را از خیلی سال پیش به‌واسطه فعالیت‌های جلال تهرانی می‌شناختم؛ یعنی در کنار تئاتر زندگی کرده‌ام، اما نه هیچ‌وقت جدی. بیشتر درگیر حواشی آن بوده‌ام. از تئاتر به‌عنوان یک شغل بیزارم؛ اما شیفته نوشتن دیالوگ هستم. به‌هرحال من به خاطر تنبلی ذاتی و انزوای روحی، شعر را انتخاب کرده‌ام. باقی حوزه‌های ادبی را هم نه تجربه کرده‌ام و نه گمان می‌کنم در آینده وسوسه‌ام کنند. چند نمایش‌نامه تکه‌وپاره نوشته‌ام که شاید این‌طرف و آن‌طرف اجرا هم شود، اما دوباره تکرار می‌کنم؛ من نمایش‌نامه‌نویس نیستم.

چه اصراری دارید به تکرار این موضوع؟ آن هم در شرایطی که این کار را انجام داده‌اید.

هر کاری که شما انجام بدهید، کار شما نیست؛ یعنی شغل شما نیست. نمایش‌نامه‌نویسی یک شغل است و شغل من نیست. هر شغلی مختصاتی دارد. همه رانندگی می‌کنند؛ اما همه راننده نیستند. رانندگی فقط شغل بعضی‌هاست.

پس شما ژورنالیست هم نیستید؟

نه؛ نیستم.

چه شد که همین چند تجربه را نوشتید؟

هیجان کاذب. وسوسه. میل تجربه‌کردن در بافت زبان. فضولی. خستگی از شعر. سرخوردگی از کار مجله. سرکشی در حوزه‌های دیگر کار خلاقه و یکی دو دلیل شخصی.

اتفاقا مهم‌ترین پارامتر این متن هم همان بافت زبان است؟

لااقل برای من به‌عنوان نویسنده همین‌طور است.

اما زبان متن یکدست نیست. جاهایی از آن برش‌هایی دارد که شبیه پاساژهای روایی شده است. این موضوع در روایت خلل ایجاد کرده. ضمن اینکه مرا بسیار به یاد تجربه‌های رمان نو می‌اندازد. شما آگاهانه به مرزهای خلل روایت نزدیک شده‌اید؟

به‌هرحال هنوز عقل من سر جای خودش است. پس طبعا هر اتفاقی برای من آگاهانه می‌افتد، اما من به‌خاطر تجربه فرم‌هایی که منجر به شکست زمان در زبان می‌شوند، آن هم در شعر، اینجا هم مشغله اولم در تجربه بافت زبان همان درهم‌ریختگی زمان رولان بارتی است. زبان به‌هرحال یا یک امر پیش‌برنده است، یا اتمسفر فضا را می‌سازد. روایت در زمان اتفاق می‌افتد. من یا باید زمان را از این متن می‌گرفتم یا باید به آن فرم می‌دادم. تا اواسط نگارش، اولی را انتخاب کرده بودم، اما از یک جایی نظرم عوض شد. در نهایت تصمیم گرفتم فرم زمان را دست‌کاری کنم.

این موضوع مخاطب را گیج نکرده؟

شما گیج شدید؟

بله، کمی. من از اواسط نمایش فهمیدم زمان خطی پیش نمی‌رود، اما مشکلی که دوباره برای من در اواخر اجرا پیش آمد این بود که توالی زمان درهم‌ریخته را نمی‌فهمیدم، چون در انتها انگار زمان دوباره خطی روایت می‌شود.

خب این ایراد متن نیست.

ایراد اجراست؟

من هنوز نپذیرفته‌ام که ایراد است! اصلا ایراد نیست. شاید ایراد شما باشد. شما، یعنی مخاطب؛ نه شخص شما.

این تجربه خیلی مرا به یاد آثار کیمیایی و حاتمی و رادی و خلج و اینها انداخت. شما هم در حین نوشتن متن به آثار این‌چنین نظر داشتید؟

آن چهار نفر را می‌شناسم، ولی منظورتان از «اینها» را نفهمیدم. اساسا بلد نیستم از روی دست چیزی- به‌خصوص سینما ـ کپی کنم. اگر برداشتی هم باشد، سویه نگرشم ادبیات است. من بیشتر از آلن رب‌گریه تأثیر پذیرفته‌ام، اما نه در چیدمان زمان. برای این متن مشخص، ظرف‌های زمانی متعددی را در یک پلات منسجم طراحی کردم و بعد شخصیت اصلی متن را در آن بازه‌های زمانی خُرد کردم. رب‌گریه نخ اصلی را برای به‌هم‌پیوندزدن صحنه‌های مختلف، داستان فرض نمی‌کند؛ او با کاراکترها این کار را می‌کند. برای من جذاب بود که این ایده او را بازآفرینی کنم. از همان اولین‌باری که رب‌گریه خواندم، تصمیم گرفتم روزی این شیوه پرداخت داستانی- قصه‌ای- را تجربه کنم.

در مونولوگ معمولا مهم‌ترین رکنِ کار، زبان است و البته انتخابِ نوع زبان.

رومن یاکوبسن مقاله معروفی دارد در بابِ «زبان‌پریشی». این مقاله به تشریحِ مفاهیمِ استعاره و مجاز در «خشم و هیاهوی» فاکنر می‌پردازد. اگر برای کسی مهم باشد و بخواهد بداند رویکرد من در انتخاب زبانِ این متن چیست، خواندن این مقاله هم ضروری است که البته می‌دانم برای کسی مهم نیست. اما این پَرش‌های زبانی در این متن مبتنی‌بر بُرش‌های زمانی است. من می‌خواستم یک نمایش‌نامه آتنال بنویسم چون نخستین‌بار با تجربه شنیدنِ موسیقی مدرن بود که به خاصیتِ پریشان‌احوالی زمان در زبان پی بردم. یکی از آسیب‌های چنین رویکردی، آسیب مجاورت زبانی است؛ یعنی هم‌نشینی زبان‌هایی با خاصیت‌های متفاوت در کنارِ هم.

شما از سنت مرسومِ مَجاز استفاده کردید که اتفاقا از بنیان‌های سمبولیسم است. اما در گپ پیش از شروع این گفت‌وگو گفتید که از تجربیاتِ سمبولیستی در زبان بیزارید.

مَجاز به کارِ شاعرانگی و فلسفی‌شدن زبان می‌آید. من اتفاقا مهری را به‌شدت سمبولیک نوشته‌ام. چون احساس کردم به یک واحد سمبولیک در این کار احتیاج دارم. اما چون باید فضا را به قولِ فرنگی‌ها «بالانس» می‌کردم، شخصیت یکی، دو مرد را با رویکرد دیگری نوشتم. اصل مسئله برای من همنشین‌کردن اینها بود.

شما ظاهرا تا مرز افراط در انتخاب عناصر صحنه پیش رفته‌اید. نه دکوری، نه حرکتی و نه چیدمان خاصی.

از زندگی بدون افراط، هنر درنمی‌آید. رادیکالیستِ محافظه‌کار که نداریم! شما یا نگرانید یا نیستید. برای من هنر عرصه جولانِ زبان است. نمی‌توانم در حینِ «زبان‌اندیشی» به میزان رضایت مخاطب فکر کنم. من ترجیح می‌دهم شبیه نقاش‌های غارِ لاسکو کار کنم؛ یعنی کسی که نمی‌داند برای چه کسی یا اصلا چرا نقاشی می‌کشد

از زندگی بدون افراط، هنر درنمی‌آید. رادیکالیست محافظه‌کار که نداریم! شما یا نگرانید یا نیستید. برای من هنر عرصه جولانِ زبان است. نمی‌توانم در حینِ «زبان‌اندیشی» به میزان رضایتِ مخاطب فکر کنم. من ترجیح می‌دهم شبیه نقاش‌های غارِ لاسکو کار کنم؛ یعنی کسی که نمی‌داند برای چه کسی یا اصلا چرا نقاشی می‌کشد

نمی‌خواهم بدانم چرا چندپاره است؟ چون با این نکته‌ای که الان شما مطرح کردید، حس تجربه چندپاره‌بودن کاراکتر اصلی می‌تواند تأویل همان تکه‌های حقیقت را در من زنده کند.

شاید بهتر باشد به‌جای چندپاره بگویید که مهری، چند نفر است. این‌طوری نظر هر دوی ما جلب می‌شود. درواقع شخصیت اصلی من چند نفر است.

و آذین رئوف چقدر خوب این چندگانگی را روی صحنه نشان داده است.

شاید هر کسی جز آذین بنا بود این نقش را بازی کند من در همان حین نوشتن پا پس می‌کشیدم. آذین خودش هم ذاتا بیرون از این نقش و این تئاتر یک بازیگر چندوجهی است. کارنامه‌اش به‌مرور این خصیصه را نشان خواهد داد.

اینکه چطور و با چه ترفند و روشی با هم تعامل کردید و به این سطح از بازی رسیدید جالب است. توضیحی دارید؟

دارم اما مایل به گفتنش نیستم. هم روش من برای بازی‌گرفتن متعارف نیست و هم روش آذین برای بازی‌کردن. به نقطه مشترکی رسیدیم و آن را حفظ کردیم و اگر شما از نتیجه رضایت دارید، یعنی کار ما درست بوده.

من بسیار از بازی او در این اجرا شنیده‌ام. در محافل هنری و مجامع تئاتری و سینمایی تقریبا موضوع روز بازی آذین رئوف در خونین‌زار است. حتما به گوش خودتان هم رسیده. برای شما به عنوان یک نویسنده اینکه اجازه داده‌اید بازی او بر بقیه عناصر اجرا بچربد مهم نبوده؟ یا نیست؟

الان همه عناصر در بازی آذین حل شده. اجرای درست نتیجه بازی درست بازیگران اجراست. همه اینها که گفتید برای من مهم نیست. نه پررنگ‌بودن عنصر بازیگر از باقی عناصر اجرا. نه حتی تأیید و تکذیب دیگران در محافل عمومی و خصوصی. خودم را هم‌کار اصناف نامبرده هم نمی‌دانم. تنها چیزی که برای من مهم است استمرار این تجربه است. آذین رئوف برای این نقش زحمت غیرمتعارفی کشیده. طبیعی است که محصول این زحمت به چشم همکارانش بیاید و چیزی که من می‌دانم این است که خونین‌زار تکه کوچکی از ظرفیت‌های او در این شغل است.

بهاره رهنما چه چیزی می‌دانست که او را برای این نقش پیشنهاد کرد؟

این سؤال را باید از بهاره رهنما بپرسید. اما طبعا از همان ظرفیت‌ها مطلع بوده.

آذین رئوف چطور بازی در نقشی را که بسیار دور از کارنامه‌اش بوده، پذیرفته و نگران نبوده که از پسش برنیاید؟

این را هم باید از آذین رئوف بپرسید. در گفت‌وگوهایی که درباره این کار کرده توضیحات مبسوط و مفصلی داده. اما طبعا او هم از ظرفیت‌های خودش مطلع بوده. پس دلیلی برای نگرانی نداشته است.

شما چطور؟ سهراب حسینی چرا باید نقشی چنین پیچیده و چندلایه را به بازیگری محول کند که از او پیش از این تکه‌های کوچکی در سریال‌های سطحی تلویزیونی دیده‌ایم؟

پاسخ شما در کیفیت بازی آذین رئوف در خونین‌زار هست. من علاقه‌ای به تماشای سریال ندارم. اعتباری هم برای بازی در طنزهای سخیف تلویزیونی قائل نیستم. اما گاهی از لابه‌لای صحنه‌هایی در همان سریال‌ها می‌شود به استعداد هرزرفته یک بازیگر پی برد. الزاما بنا نیست یک چیز سطح بالا در یک بستر سطح بالا عرضه شود. اگر بشود خوب است. اما قاعده بازار این وضعیت را تضمین نمی‌کند. چرا مثال برعکس نمی‌زنید؟ فیلم‌های سینمایی روز را ببینید که با هزینه‌های گزاف و کارگردان‌های پرمدعایی تهیه و تولید شده. پر از بازیگران بی‌استعداد و سطحی است؛ نه‌تنها سطح بازی‌شان تفاوتی با بازیگران سریال‌هایی که شما عنوان کردید ندارد، که حتی در همان سطح، اتصال خانوادگی به بدنه تولید سینما علت اول این حضور سطحی است. یعنی ابتذال از مرحله توان بازیگر به ضابطه انتخاب بازیگر هم سرایت کرده. حالا زور همه ما به بازیگرها رسیده. درست یا غلط. سواد و دانش و شعور کدام کارگردانی را که همین امروز فیلمی روی پرده دارد معادل میلیاردها تومان پولی تلقی می‌کنید که هزینه تولید فیلمش شده؟ منظور من را گمان می‌کنم متوجه باشید. هیچ کسی سر جای خودش نیست؛ ایضا بازیگران. بعید می‌دانم بازیگر من هم شرمنده انتخاب‌هایش باشد. او ـ بدون چرخیدن در گردونه روابط موروثی و خاندانی ـ از بین پیشنهاداتی که داشته، بهترین‌هایش را انتخاب کرده و بهترین خودش را هم عرضه کرده است. حالا اگر نسبت دقیق‌تر و درست‌تری هست بین قابلیت‌های او و ظرفیت‌های خونین‌زار، من هم بابت سهم اندکی که در این توالی دارم، خوشحالم.

درباره شاعرانگی این متن هم مایلم پرسشی را مطرح کنم. تمام مدت داشتم فکر می‌کردم این متن انگار یک شعر بلند است.

اولا که ترجیح می‌دهم خونین‌زار به عنوان یک نمایش‌نامه بلند پذیرفته شود! دوم اینکه شاعرانه‌بودن یک متن ادبی- به شرط پذیرش چنین ادعایی- آن متن ادبی را به شعر تبدیل نمی‌کند. سوم اینکه زبانی که با آن این متن را نوشتم، ذاتا از خاصیت‌های سرایندگی ادبی به دور است. درمجموع از بیخ با شما مخالفم؛ اما اعتراضی ندارم.

ادامه از صفحه ۱۰

خشک‌خشک؟

هرچند در عکس‌هایی اندک ما چهره‌ای از یک کودک را می‌بینیم اما در اغلب آثار شکل ارائه تصویر از بدن‌های پیر و فرتوت یا سرهای بدون مو و بدن‌های خالکوبی‌شده و به‌تصویرکشیدن عضله‌های شل و آویزان نشانی از اضمحلال شخصیت‌ها و فضا دارد. به‌تصویرکشیدن این بدن‌های فرتوت که شبیه کیسه‌هایی هستند از جنس پوشت که با مشتی استخوان و چربی پر شده‌اند شاید در لایه نخست برای مخاطب قابل درک نباشد، اما پس از چند لحظه تأمل از میان عکس‌ها بیرون می‌آیند و ذهن مخاطب را به چالش می‌کشند؛ روایت نابودی‌ای که از بدن‌ها شروع می‌شود و درنهایت میان بخار و وهم فضای حمام‌ها بر جان دیوارها می‌نشیند. یکی از بارزترین عکس‌ها عکس پیرمردی است که از دوربین روی برگرداننده و نوری از بالا بدن او را مسیح‌وار روشن کرده است، بدنی فرتوت و برهم‌ریخته، پوستی آویزان و شانه‌هایی آویزان، یا عکس دیگری که یک پیرمرد را در حال کشیدن سیگار نشان می‌دهد و درنهایت عکسی که از بالا گرفته شده و سر بدون موی سوژه را بزرگ‌تر از اندام ناموزونش به رخ مخاطب می‌کشد.

جالب آنکه این مجموعه طی سال‌ها عکاسی شده و همچنان عکاسی آن ادامه دارد اما مخاطب به هیچ‌وجه احساس نمی‌کند که فضای هویتی حمام‌ها با یکدیگر تفاوت دارند و به‌نظر می‌رسد همه این عکس‌ها در یک حمام گرفته شده درحالی‌که چنین نیست و این خود یکی دیگر از نکات جالب توجه این مجموعه است. از سویی دیگر هرچند عکاس می‌توانست با ارائه عکس‌ها به شکل سیاه و سفید و حذف رنگ روند اضمحلال را بیشتر به رخ مخاطب بکشد، اما پرهیز هوشمندانه صاحب اثر از چنین انتخابی و استفاده از رنگ که به دلیل فضای عکاسی بیشتر متمایل به غلبه زرد و بهره‌گیری از رنگ قرمز لنگ است - که خود یکی دیگر از خط‌های پیوندی مجموعه است - باعث به‌وجودآمدن فضایی تأمل‌برانگیز شده است. در کنار این اتفاق استفاده به‌اندازه از نور موجود در فضای حمام‌ها به این روند توانی مضاعف بخشیده است. مجموعه این عکس‌ها سمفونی‌ای از اضمحلال و نیستی را پیش‌روی مخاطب مترنم می‌کنند.

از سویی دیگر آثار هوشمندزاده را باید از دیدگاه مردم‌شناسانه مورد بررسی و تأمل قرار داد. این مجموعه دریچه‌ای به بخشی از کنش روزمره زندگی یک جامعه است که این روزها در حال فراموشی است؛ کنشی که نه می‌شود به آن نام سنت داد و نه می‌شود آن را فرهنگ نامید. این دسته‌بندی‌ها نیاز به اظهارنظر صاحب‌نظران خود دارد چراکه جداسازی این واژه‌ها از یکدیگر بحثی پیچیده است که به تخصص خود نیاز دارد. اما در سطحی که ما تولید عکس مستند اجتماعی را منبع تغذیه‌ای قوم‌نگارانه در نظر بگیریم، می‌شود این آثار را دارای اهمیت ویژه‌ای دانست.

به‌هرحال در جامعه امروز به دلیل گسترش و پیشرفت روند استحمام در منازل، دیگر کمتر کسی برای انجام این کار به حمام‌های عمومی مورد اشاره در عکس‌ها مراجعه می‌کند، چه بسیار حمام‌هایی که بنای آنها پس از چندی متروکه‌بودن در تهران و شهرهای بزرگ تغییر کاربری داده‌اند.

روندی که در عکس‌ها روایت می‌شود شاید برای نسل ما نقبی به خاطره‌های دور باشد اما برای بسیاری از مخاطبان امروزی به هیچ‌وجه خاطره‌برانگیز نیست از این جهت در نظر آنها تصاویر اشاره‌ای انتزاعی دارند به اتفاقی که این نسل آن را درک نکرده اما برای آیندگان دریچه‌ای است به رفتارشناسی بخشی از روزمرگی انسان‌هایی که در دوره خود زیسته‌اند. حمام‌های عمومی در مفهوم عام حلقه اتصالی هستند در گذر زمان میان گذشته و حال که پیوست آن با دوره معاصر در حال ازهم‌گسیختن است.

ادامه از صفحه ۱۰

فرهنگ برای من جایی است که نفس می‌کشم

این یک نشان مهم است، یعنی به نظر من اوزو از یک دورانی در تاریخ سینما آدم مؤثری است و هیچ‌وقت نمی‌شود نقش او را انکار کرد. در یک دوره لحنی را در سینما با فیلم‌هایش آورد، مشخصا همان «داستان توکیو» یا «آخر بهار» یا «بعدازظهر پاییزی» و بقیه فیلم‌ها، فیلم‌هایی که در دوره‌ای سبک خودش را پیدا کرده، چون اوزو فیلم‌ساز پرکاری است. از یک جایی یک لحنی پیدا می‌کند و این تقریبا در تمام تاریخ سینما بعد از خودش تأثیر گذاشته و امروز خیلی از فیلم‌سازها را می‌بینیم که راجع به اوزو و راجع به داستان توکیو حرف می‌زنند. این یعنی اینکه پس ذهن شما این جنس از فیلم بوده. می‌توانستم حدس بزنم که یاسوجیرو اوزو را دوست دارید.

برای من خیلی جالب است. هر چند وقت یک بار که می‌خواهم نفسم تازه شود، اگر وقت شود می‌نشینم «داستان توکیو» می‌بینم گاه حتی در خیال.

سینمای مستند در سینمای ما خیلی تأثیر داشته است. نه اینکه شکل مستند دارند. رفتار مستندوار سینمای کاملا داستانی‌مان- البته سینمایی که همه جای دنیا به نام سینمای ایران می‌شناسند- که بخش مفصل است.

راستش من قصه‌ای که زیر و بالای شدیدی دارد را دوست ندارم.

یعنی چی دوست ندارید؟ یعنی این ربطی به زندگی ندارد؟

کسی برای نوشتن فیلم‌نامه شرحی از ماجراهای خون‌بار و اکشن واقعی داد من فکر کردم نباید این کار را بنویسم. آن چیزی که با وقایع غیرقابل پیش‌بینی، حتی واقعی می‌خواهد به قولی بترکاند برایم جالب نیست. من معنای احتمالی که درون چنین خشونتی است را دنبال نمی‌کنم. شاید این سلیقه باعث می‌شود من داستان‌های کمی پیدا کنم برای ساختن. برای همین هم شاید با این حرکت و روند، شغل برای من یک تعریف دیگر پیدا می‌کند. به‌هرحال یک‌جور خودم را سازگار کردم با داستان‌هایی که من را جذب می‌کند. خب داستان برگ جان، داستانی نیست که در سینمای امروزی فروش بالایی داشته باشد. ولی به زندگی‌اش در سینمایمان امیدوارم و فکر می‌کنم با همین داستان‌ها می‌شود کارهای بسیاری کرد. در یک جمعیت ۸۰ میلیونی، ما ۵۰ میلیون تماشاگر بالقوه سینما داریم. یعنی اگر کهن‌سال، پیر، بچه، مریض و... را حذف کنیم، ۵۰ میلیون تماشاگر داریم. پرفروش‌ترین فیلم ما دوتا چهار میلیون نفر را به سینما می‌کشد؛ در آن شکل فرضی و ۵۰ میلیون نفر تماشاگر، حتما ۱۰ میلیون نفرش می‌آیند «برگ جان» ببینند؛ اگر سینمارفتن و آداب سینمارفتن به دورانی برگردد که در همین کشور بوده. تلویزیون با نوعی از فیلم‌ها، برنامه‌ها یا سریال‌ها سلیقه را پایین آورده و...

به نظر من نجات سینمای ایران، خیلی تصمیم عجیبی نمی‌خواهد، یعنی چهار، پنج تصمیم می‌تواند اوضاع سینما را تغییر کند. مثلا تصمیم گرفتند هرکس می‌خواهد مرکز خرید درست کند، مجبور است در طبقات بالا سالن‌های سینما بزند. با رغبت کم آدم‌ها این کار را کردند، ولی ناگهان جایی مثل پردیس کوروش که ساخته شد، به قطب فروش سینمای ایران تبدیل شد، یعنی ناگهان فهمیدند که چه امکانی داشتند و حالا پردیس‌های دیگر راه افتاده‌اند و همه‌شان دارند خوب می‌فروشند.

طوری شده که وقتی به مجموعه‌های فروشگاهی بزرگی می‌روید که قدیم ساخته شده و سینما ندارند، تعجب می‌کنید.

خیلی امیدوارم در شکل اقتصادی در شکل هنر و تجربه، به دلیل سانس‌بندی‌هایش، فیلم «برگ جان» دیده شود و به‌هرحال می‌دانم هم زحمت زیادی برای این فیلم کشیدید و هم هزینه بیشتر از معمولی خرج شد و فکر می‌کنم در جدول نمایش هنروتجربه، کسانی که می‌خواهند فیلم را ببینند، یک روز هست، دو روز نیست، دوباره هست و باز نیست. این باعث می‌شود ول کنند. این نوع جدول‌بندی می‌کوشد عدالت را برقرار کند اما به رونق اکران فیلم آسیب می‌زند. باید حجمی از فیلم‌ها را انتخاب کنند که بتوانند دست‌کم برای هر فیلم یک سانس ثابت داشته باشند که تماشاگر بداند فلان سالن هر روز سر این ساعت می‌تواند برود فیلم خودش را ببیند، یعنی مجبور نباشد در اینترنت بگردد ساعت این فیلم کی شده و سالنش کجا رفته؛ این سیاست به نظر می‌آید آسیب‌زاست. امیدوارم مسئله را حل‌وفصل کنند. چشم‌انداز شما از تماشاگر این فیلم روشن است؟

گمان می‌کنم حد متوسطی از تماشاگر هنروتجربه را خواهد داشت...

یعنی به سینمای ایران پیشنهاد می‌دهد از قابلیت‌هایی که قبلا استفاده نشده، استفاده شود؟ مثلا این فیلم که بسترش خراسان است و زبان خراسانی دارد، احتمالا در خراسان بتواند تماشاگر بیشتری داشته باشد؛ همین‌طور که یک فیلم کردی ممکن است در کردستان و یک فیلم به زبان و حال‌وهوای لری بتواند در لرستان خوب بفروشد؟

اینکه داستان فیلم در یک جغرافیا یا از یک قوم باشد در آن جغرافیا و در میان مردم آن قوم معمولا - تأکید کنم- معمولا به استقبال از فیلم کمک می‌کند.

با توجه به سینمای ایران، یعنی آن چیزی که پیش از فیلم در ذهنتان بود، حالا در پرده مجسم شده است.

بله، تا حدود زیادی.

چون می‌دانم همه عوامل شما تیم جوانی بودند و تقریبا با نسل خودتان در فیلم کار نکردید؛ یعنی منظورم با قدیمی‌ترهاست. مثل فیلم‌بردارتان، مثل صدابردارتان، مثل طراحتان، مثل تولیدتان؛ یعنی تقریبا تیم جوانی بودند؛ تجربه خوبی برایتان بود؟

آره، خیلی خوب بود. بازیگران از زمان دورخوانی فیلم‌نامه کمک و مشارکت می‌کردند. از مریم مقدم که خیلی کوشش برای کمک به فیلم‌نامه داشت تا پورصمیمی و مهدی احمدی و بازیگران دیگر، چه آنها که از تهران با گروه همراه بودند و چه آنها که در محل به گروه پیوستند. . یا اگر مجید گرجیان- مدیر فیلم‌برداری- نبود، شاید شکل فیلم یک‌جور دیگر درمی‌آمد یا مثلا بشاش به‌عنوان صدابردار، که وقتی یک صحنه را کس دیگری صدابرداری کرد، صداگذار بی‌آنکه بداند هنگام صداگذاری گفت صدای این صحنه را کس دیگری گرفته؟ همکاران صحنه و اعضای گروه طراح صحنه و دیگر گروه‌ها واقعا زحمت می‌کشیدند. دیگران از قلم نیفتند، مثلا بچه‌های چهره‌پردازی و...

ریتم شما با آنها هماهنگ می‌شد یا ریتم آنها با شما؟ چند روز فیلم‌برداری کردید؟

فکر می‌کنم ۴۵ روز، ولی در ۵۰ روز با رفت و برگشتن‌مان، اگر اشتباه نکنم.

یعنی کمتر از دو ماه؟

بله.

برای فیلم آرزوهای خوبی دارم و امیدوارم به‌سرعت فیلم جدیدتان را ببینیم.

من هم امیدوارم.