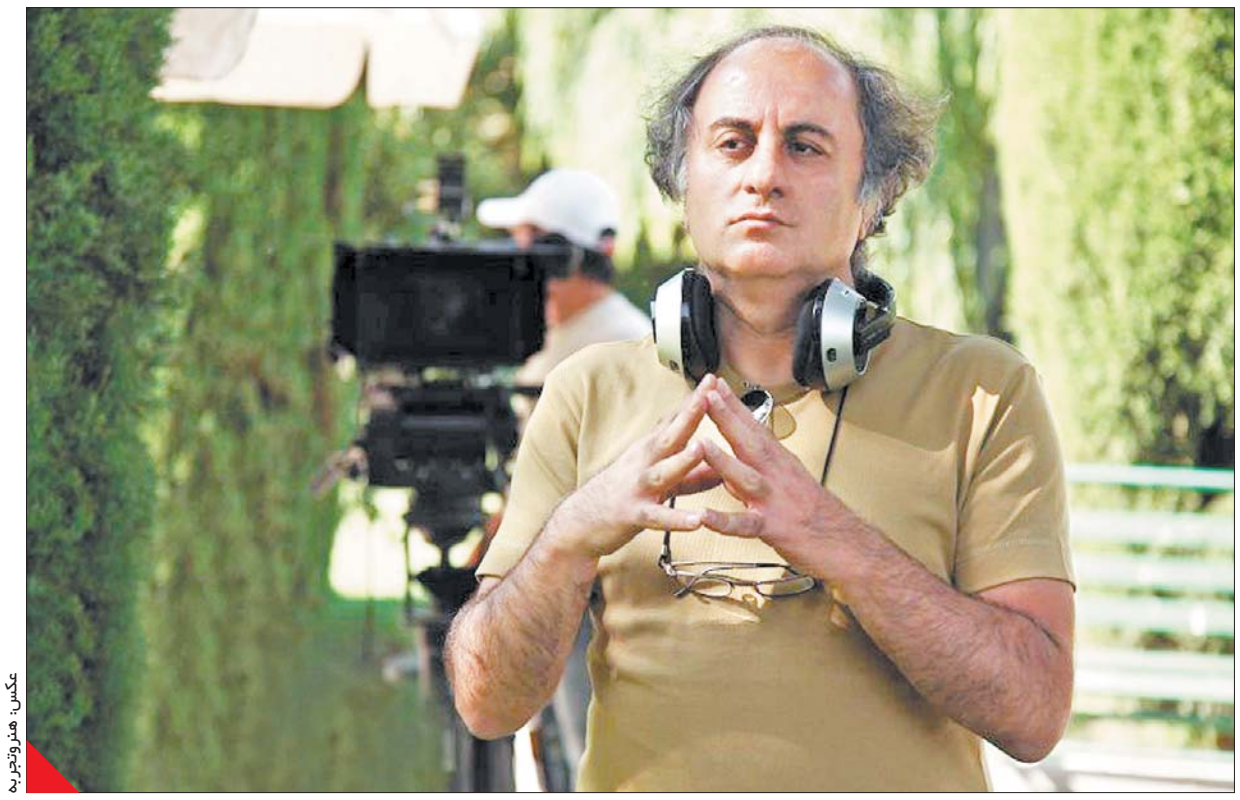
گفت‌وگو با محمدعلی سجادی، کارگردان فیلم «تمرین برای اجرا»

هنرمند خوب هنرمند مرده است

فرانک آرتا



عکس: هنروتجربه

فیلم «تمرین برای اجرا» با پرداختن به این اثر حماسی شاعر توانای پارسی که همواره در سینمای ما جایش خالی بوده، فرصتی فراهم کرد تا تلنگری به ما بزند که گذشته خود را فراموش نکنیم. این فیلم از هشتم آبان در گروه سینماهای «هنر و تجربه» اکران شده است. با محمدعلی سجادی به بهانه این فیلم، به گفت‌وگو نشستیم:

چرا بعد از مدت‌ها فیلم‌نساختن، سراغ چنین موضوعی در فیلم «تمرین برای اجرا» رفتید؟

این فیلم تجربه و تلاشی برای قابل‌فهم و لمس‌کردن شاهنامه است. علاقه من به داستان‌های شاهنامه فردوسی به‌ویژه داستان «سیاوش» و دغدغه من برای تئاتر باعث شد سراغ این سوژه بروم و اثری بسازم که در ارتباط با هردو آنها باشد. البته «تمرینی برای اجرا» فیلمی کاملا داستانی است منتها در بخش تجربی‌اش رویکردی جدید و نو داشته‌ام و به داستان شاهنامه پرداخته‌ام. مدت‌ها بود دغدغه‌ام ساخت فیلمی این‌چنین و با مضمون اسطوره‌ای بود. البته در «سیاوشان» چنین تفکری داشتم اما این فیلم مهجور ماند و دوباره به سراغ شاهنامه‌خوانی و فیلمی دراین‌باره آمدم. علاقه دارم در بخش اساطیری شاهنامه که براساس آن نقاشی می‌کنم فیلم‌هایی بسازم. متأسفانه در سینمای ایران فیلم‌هایی تاریخی البته با این‌گونه مضمون‌ها کمتر دیده‌ایم یا اصلا نداشته‌ایم. عده‌ای می‌گویند شرایط برای ساخت فیلم‌های اسطوره‌ای مهیا نیست؛ اما مگر برای ساخت فیلم‌های دیگر شرایط مناسب است؟! به‌هرحال، تصمیم گرفتم این فیلم را براساس علاقه شخصی خودم بسازم. بعد از هفت، هشت سال کارنکردن در دولت قبل این فیلمی بود که بعد از سال‌ها با زحمت بسیاری ساختم.

واقعیت این است که شما در مقام فیلم‌ساز در کارنامه هنری‌تان تنوع ژانرهای سینمایی را دارید و جدا از آن در عرصه نقاشی هم فعال هستید. به‌تازگی نمایشگاه نقاشی شما با عنوان «گلدان راگا» در گالری شمس برگزار شد. همین‌طور در عرصه رمان‌نویسی دستی بر آتش دارید. خودتان بهتر می‌دانید رمان‌نوشتن کار راحتی نیست؛ اما با وجود این همه کار و استعداد، به نظر می‌رسد آنچنان که باید در سینما دیده نشده‌اید. تحلیل‌تان از این نکته چیست؟

همیشه گفته‌ام کسی مثل نیما می‌تواند الگوی من باشد یا مادرم. نیما می‌گوید من کار خودم را می‌کنم خواه بپسندند یا نپسندند. گفتم مادرم، آدم‌های عادی به چه امیدی زندگی می‌کنند؟ کسی برایشان هورا نمی‌کشد. عادی زندگی می‌کنند و هم می‌میرند. اما به نظر می‌رسد جماعت هنرمند خودشیفتگی دارد و داریم. اگر من نقاشی می‌کنم یا رمان می‌نویسم، برای این است که به خودم پاسخ دهم. در سینما کار می‌کنم تا به خودم و دیگران پاسخ دهم. چون طبیعت سینما این است. ولی با تحلیل شما موافقم. به میزان زحمتی که در سینمای ایران کشیده‌ام، کمی کم‌لطفی شده. چون احتمالا هنرمند خوب هنرمند مُرده است. اما واقعا مهم نیست.

چرا شما در دسته‌بندی‌های سینمایی، فرمول خاصی را دنبال نمی‌کنید؟

فکر می‌کنم به دلیل جنس سینمایی است که انتخاب کرده‌ام. من سعی نکرده‌ام متفاوت‌نما باشم. خودم بوده و هستم و درعین‌حال، سعی کرده‌ام فیلم‌هایی بسازم که مردم ببینند بی‌آنکه بخواهم شعارهای پوپولیستی بدهم. چون معتقدم سینما یعنی سالن پر، یعنی مردم که برای دیدن فیلم بلیت می‌خرند. ولی به شهادت آثارم باج ندادم و درعین‌حال، از تجربه گریزان نیستم. مهم نیست برای من هورا بکشند. جالب است الان که دو، سه فیلم تجربی و مستند کار کرده‌ام، در مصاحبه‌ها از من می‌پرسند چرا دیگر فیلم‌هایی مانند «اثیری» و «رنگ شب» نمی‌سازید. گفتم آن زمان کسی نگفت یا کمتر گفت دستت درد نکند و حالا که ساخته نمی‌شود می‌گویند؟! حالا به ضرورت فیلم «تمرین برای اجرا» را ساختم که موضوع دم دستی ندارد که برایش سر و دست بشکنند!

ولی روی موضوع عمیقی دست گذاشته‌اید. هرچند موضوع آن به‌ظاهر امروزی و دهن‌پرکن نیست، اما باید درباره فیلم نوشت و روشنگری کرد.

خب، اگر به سرنوشت فیلم‌های من نگاه کنید، بهتر متوجه خواهید شد. مثلا فیلم «جدال» تم حقیقت و دروغ در ابعاد فردی و اجتماعی را دنبال می‌کرد آن هم سال ۶۴؛ فضایی ناکجاآبادی که در «گمشدگان» در دهه ۶۰ ایجاد کردم، الان مانی حقیقی بعد از چند سال در فیلم «اژدها وارد می‌شود» به سمتش رفته است. «چون باد» نگاه به زندگی ایرانی بود و هست. اما قرار نیست کسی آن را ببیند. وقتی «رنگ شب» من توقیف شد، چرا کسی حرفی نزد؟ دلم نمی‌خواهد مدام تکرار کنم. اما مخاطبانم نسل جدیدند؛ مجبورم برای آنها این قصه مکرر را بگویم تا فقط یادشان باشد کسانی مثل من بودند و هستند که از دو سو، ممیز و منتقد، انکار شدند. با مجموع اتفاقات به این نتیجه رسیدم فقط باید کارم را انجام دهم و همین.

دغدغه شما درباره اساطیر و افسانه از کجا نشئت گرفته است؟ راحت نیست که در گونه‌های مختلف همچنان نظری به افسانه و اسطوره داشته باشید. اصلا چرا در فیلم‌سازی به ژانرهای مختلف پرداختید؟

به نظرم، اگر نخواهیم گرفتار «موضوع» شویم، می‌توان به چنین نگاهی رسید. هرچند در کشوری زندگی می‌کنیم که همه گرفتار «موضوعات» هستند.

موضوع یعنی چه؟

یعنی مضمون. یعنی امر وضع‌شده. امر مورد بحث و... بنابراین فیلم‌هایمان موضوع‌محورند. چون به نسبت جاهای دیگر، جامعه ملتهبی داریم. مثل وضعیت ایتالیای پس از جنگ که زایای نئورئالیسم ایتالیا شد. اما در بحث تبیین و تألیف در ساختار اگر کسی بخواهد به سمت آنالیزکردن لحن و سبک برود، با زبان کار دارد. من در این حوزه متمرکز هستم. سعی کردم زبان خودم را داشته باشم، چه خوب چه بد و آنجا منِ واحد وجود دارد. من با نوعی از سینما کار می‌کنم که به نظر می‌آید دست دوم است.

یعنی زیاد کار شده؟

بله، قصه‌های قراردادی و معمایی مثلا. آن طرف چون فلان آدم گنده نظریه‌ساز گفته خیلی مهم است و اینجا اگر کسی انجام داد، مهم نیست. کاری که منتقدان آمریکایی با هاکس و هیچکاک و... تا قبل از کشف‌شان از سوی موج نویی‌های فرانسوی کردند. آنجا گفتند قصه‌ها مستعمل و قراردادی است و چه‌وچه. هرچند من جان کندم تا از همان بازجویی زبان و مضمونم بومی باشد.

مثل بیان خلاصه داستان فیلم که به نظرم معنی ندارد! چون به‌راحتی کل فیلم را نمی‌توان در دو، سه جمله توضیح داد. آیا وقتی موضوع‌محور و محتوازده می‌شویم، به دلیل بی‌سوادی است؟

کاملا. در جایی زندگی می‌کنیم که یک برند را یا دفن می‌کنند یا بی‌خود و بی‌جهت بزرگش می‌کنند. شوخی بسیار خوب با موضوع برند در فیلم عشق در رم وودی آلن به‌خوبی ترسیم شده. شخصیتی که بنینی آن را بازی می‌کند. اینکه گفتی در ژانرهای مختلف کار می‌کنم و با اسطوره در یک جا و با مفاهیم اجتماعی یا روان‌شناسانه در یک جا، سطح ماجراست. در همه آثارم، این لایه‌ها وجود دارد. در فیلمی یکی از وجوه برجسته می‌شود و در یکی دیگر نه. در فیلم‌های اجتماعی‌تعلیقی هم با بنیادهای اسطوره‌ای کار کرده‌ام. این نگاه از «بازجویی یک جنایت» با اسطوره برادرکشی شروع می‌شود. اینها تنوع نیست، بلکه تداخل است. در «شیفته» وجه روان‌شناسانه وجود دارد. از این دست می‌شود مثلا از صادق هدایت نام برد که الگوی فوق‌العاده‌ای است. هدایت یک‌سری روان‌داستان مثل «سه قطره خون» و «بوف کور» دارد. یک‌سری داستان مثل «حاج‌آقا» یا نمایش‌نامه‌های باستانی. این تنوع وجود دارد اما همه‌جا این زبان دیده می‌شود. حتی در نقاشی‌هایم «گلدان راگا» که درباره بوف کور هدایت بود، جوانی به من گفت بیشتر فضای «حیرانی» را دیده تا خودِ هدایت را.

منظورش رمان «حیرانی» شماست؟

بله، گفتم این خیلی خوب است و خوشحالم. اینجا تا تو را بفهمند و کشف کنند عین دستمال‌کاغذی مصرفت می‌کنند و دور می‌اندازند. از اینکه مصرف نشده‌ام، خوشحالم. دائما کار می‌کنم. البته خیلی رنج‌آور است. چون باید به‌سختی پیش بروی. الان با شرایطی کار می‌کنم که مشابه کارکردن جوانی است که تازه می‌خواهد وارد سینما شود. این شرایط را چه کسی به من تحمیل می‌کند؟ من و همکارانی شبیه من باید کنار فیلم‌سازانی کار کنیم که با امکانات افسانه‌ای کار می‌کنند.

جمله اول فیلم «اثیری» که «هیچ‌کس از گور برنخاست، جز در رؤیای ما»، دعوت شما به جهان اسطوره بود. یعنی اعلام می‌کنید می‌خواهید به پس ذهن‌تان بروید. البته برخی از فیلم‌هایتان چنین نگاه مستقیم و سراراستی ندارند مثل «رنگ شب» یا «شیفته». اما در «تمرین برای اجرا» مستقیم به اسطوره نزدیک شدید. مهم است که ذهنیت فیلم‌ساز چطور در تاروپود فیلم شکل گرفته و به نمایش درآمده. چطور توانستید شاهنامه فردوسی را با آن تم حماسی که برآورد هزینه‌اش میلیاردی است، به طبیعت و سن تئاتر ببرید؟ درواقع به‌نظرم خیلی جسارت به خرج دادید که با شاهنامه این‌طور برخورد کردید.

با اثری مثل شاهنامه می‌شود با شیوه‌های مختلف روبه‌رو شد. داستان فرود، اصل داستان شاهنامه است که باید با امکانات تولیدی عظیم ساخته شود اما متأسفانه این امکان در سال‌های گذشته به من داده نشد. می‌خواستم داستان سیاوش را به‌روز و لمس‌پذیر کنم و این ایده هم مربوط به الان نبود. طرح اولیه مربوط به دهه ۶۰ به نام «سیاوش در آتش» بود که شکل دیگری از داستان وجود داشت. یک‌سری داستان به نام «سیاوشان» دارم. سه سال قبل هم فیلم تجربی ساختم به نام «سیاوشان» که در جشنواره سه سال قبل در بخش «هنر و تجربه» به نمایش درآمد ولی اکران نشد. به‌هرحال، سال‌ها با بی‌چیزی جست‌وجو کردم. اما غم‌انگیز است که مثلا طرف فقط در ذهنش تصمیم می‌گیرد درباره موضوعی پژوهش کند، بلافاصله چندین میلیون به حسابش واریز می‌شود. اما من هیچ‌وقت این‌طور فیلم نساخته‌ام. بگذریم. درباره ساخت «تمرین برای اجرا» ضرورت ساختش را احساس کردم. فکر کردم «تمرین برای اجرا» باید ساخته شود، چون وقتی یک نمایشگاه نقاشی از داستان سیاوش گذاشتم، دیدم اکثریت به اتفاق چیز زیادی درباره‌اش نمی‌دانند. وقتی فیلم را ساختم از طریق بنیاد سینمایی فارابی حمایتی که مشمول همه فیلم‌ها می‌شد، به این فیلم هم شد، اما تا پایان کار دیگر هیچ کمکی نشد. به‌راحتی می‌توانستند فیلم را با زیرنویس به چند کشور ارسال کنند، اما چنین نکردند و فیلم را منزوی کردند. من هم که پشتوانه مالی ندارم. از این فیلم باید حمایت می‌شد که نشد. انگیزه‌های عمیق شخصی‌ام باعث ساختن این فیلم شد. چه کسی از پژوهنده‌هایی مثل مهرداد بهار، احمد تفضلی و... حمایت کرد؟ واقعا حمایتی از این قضایا نمی‌شود.

من فکر کنم با این نگاه فقط انگیزه‌های شخصی‌تان به شما انرژی برای ادامه کار می‌دهد؟

انگیزه «تمرین برای اجرا» پاسخ به دل‌مشغولی خودم بود که دست‌کم به این بهانه شاهنامه فردوسی، اثر مهم تاریخی‌مان، خوانده و داستانش روی پرده سینما مرور شود.

زبانی که انتخاب کردید به نظرم، زبان شیرینی است. به جز میکائیل شهرستانی سایر بازیگران چهره‌های شناخته‌شده نیستند. درخت‌های فیلم یادآور باغ‌های مینیاتورهای ایرانی است و ریزه‌کاری‌هایی در فیلم وجود دارد که شاید هرکسی متوجهش نشود. این زبان را چطور پیدا کردید؟

اینها مسبوق به سابقه است. درباره زبان تصویری صحبت و ادبیت کار می‌کنیم. ادبیت درون کار، سخت بود. در فیلم «گنج» هم گریزی به تاریخ وجود دارد. زبان کار با پلان‌سکانس‌ها و میزانسن‌های ترکیبی در همه کارهایم وجود دارد. اما آنچه در این فیلم مهم است، این است که بتوانید جهان اساطیری را با شرایط امروز ترکیب کنید. جاهایی با هم همگن نمی‌شوند و جاهایی می‌شوند. اگر اسطوره را رؤیا بگیریم که هست، تقابل بین رؤیا و واقعیت است. اسطوره روایت تاریخ به زبان رؤیاست. در «تمرین برای اجرا» حقیقت ارتباط بین رؤیا و واقعیت است که در همه فیلم‌هایم است و بعضی جاها برجسته می‌شود و گاهی هم پنهان است. من ۳۰ساله بودم که از خودم سؤال کردم اگر الان سیاوش زنده بود، چه اتفاقی می‌افتاد. این‌طور بود که رمان «حیرانی» خلق شد. چون سیاوش رمانم در آن زمان دانشجوی معماری بود که پدر سنتی دارد. همه درگیری رمان «حیرانی» کشاکش بین واقعیت و رؤیاست. همه ما رؤیاها و آرمان‌های فردی و جمعی داریم و همه اینها در تقابل یا هم‌زیستی با واقعیت قرار می‌گیرند. سعی کردم این اتفاق بیفتد. رسیدن به داستان شاهنامه ثقیل است. در «تمرین برای اجرا» گروهی هستند می‌خواهند داستان سیاوش را تمرین کرده و اجرا کنند. این داستان در حقیقت کار بزرگی می‌کند و به ما می‌گوید حتی اساطیر شکل گرفته‌اند یا تفاوت‌ها و فاصله‌هایشان را با هم باید متوجه شویم.

میکائیل شهرستانی لیموی تلخ‌شده است. ندیده‌گرفتن‌ها و دلسردی‌ها باعث می‌شود گوهر وجودی خلاقانمان را کشف نکنیم؛ همین‌طور بازیگران دیگر فیلم؛ جوانان مستعد کنار بازی‌سازان با تجربه. این نظر شما دلگرم‌کننده است. چون در ابتدا یک‌سری از دوستان، به‌ویژه بازیگر، فکر می‌کردند این پروژه ساخته‌شدنی نیست. چون خودشان قدرت جسارت ندارند

در فیلم‌های دیگرتان از بازیگران چهره کمک گرفتید و جنبه عامیانه‌تری داشته است. چرا در این فیلم از بازیگران تئاتر استفاده کردید؟

لازم است درباره بازی و بازیگری پرانتزی باز کنم. مقوله بازی و بازیگری الان در سینمای ایران یک بحران است که به عدم توازن تولید و توزیع برمی‌گردد. حجم تولید زیاد و بازیگران کمتری داریم که دستمزدهای حیرت‌انگیزی دریافت می‌کنند. اگر می‌خواستم هر فیلمی را به‌گونه‌ای کار کنم که دستمزدهای زیادی بپردازم، فیلمم به طور اعم ساخته نمی‌شد. به طور مشخص در «تمرین برای اجرا» نیازمند بازیگر بودم نه چهره. هرچند بازیگرانم فاقد چهره نیستند.

میکائیل شهرستانی که نقش کیکاووس و افراسیاب را بازی می‌کرد، تفاوت شخصیت از صدا مشخص است ولی واقعا متوجه نشدم صدای واقعی ایشان کدام است.

میکائیل شهرستانی لیموی تلخ‌شده است. ندیده‌گرفتن‌ها و دلسردی‌ها باعث می‌شود گوهر وجودی خلاقانمان را کشف نکنیم؛ همین‌طور بازیگران دیگر فیلم؛ جوانان مستعد کنار بازی‌سازان با تجربه. این نظر شما دلگرم‌کننده است. چون در ابتدا یک‌سری از دوستان، به‌ویژه بازیگر، فکر می‌کردند این پروژه ساخته‌شدنی نیست. چون خودشان قدرت جسارت ندارند، فکر می‌کردند این فیلم ساخته نمی‌شود. به نظرم، بهتر است وارد این وضعیت خفت‌انگیز نشوم. متأسفم بازیگری و بازی به تجارت روباتیک تبدیل شده و در کنار حاکمیت سرمایه و ایدئولوژی تولید فیلم را دچار خدشه کرده. هرچند این مسئله درباره برخی بازیگرانی که خودمان آن را ساختم، صدق می‌کند. ما کم‌کار و خانه‌نشین کم نداریم.

یکی از خرده‌داستان‌ها که در این فیلم جذاب است، داستان چشم‌چرانی بازیگر نقش افراسیاب به بازیگران زن است. چرا روی این قضیه تأکید داشتید؟

بازیگر تئاتر در دیالوگ آخر فیلم به من می‌گوید انگار حسادت ازلی- ابدی است. در اسطوره کیکاووس یک مثلث داریم؛ کیکاووس، سودابه و سیاوش. سودابه، همسر کیکاووس که هوس داشتن یک پسر جوان را می‌کند مثل زلیخا. این اسطوره‌ها به زمان مادرشاهی برمی‌گردد. در فیلم مابازای اسطوره‌ای این مایه حسادت کیکاووس به سیاوش ابعاد واقعی‌اش را می‌بینیم.

به نظرم، طنز تلخی است. آیا پایان فیلم موردعلاقه‌تان بود؟ به نظرتان، این پایان به درد این داستان می‌خورد؟

بله.

چقدر خوب بود که پایانش هم اسطوره‌ای بود؟

با آنکه هنوز جهان باستان نفس می‌کشد، ولی عصر زیست اسطوره و آیین‌هایش تمام شده و به قول اکتاویو پاز، از اسطوره‌ها و آیین‌ها فقط شاعرانگی‌شان مانده.

اما بخواهیم یا نخواهیم اسطوره در ما جاری و ساری است.

همه سلول‌های «تمرین برای اجرا» همین را می‌گوید. نگاه من به اسطوره از منظر امروز است. ما با همه وجودمان خواسته و ناخواسته در این وضعیت فرهنگی نفس می‌کشیم. در تاروپود فرهنگی ما هست. البته آغشته به تناقض. تناقض بین اسطوره و واقعیت.

معتقد هستید تلقی از اسطوره‌ها در گذر زمان تغییر می‌کند؟

طبیعتا چون اسطوره لزوما مفهوم متافیزیکی نیست. هرچند برداشت‌های بسیاری چنین است. اینها تجربیات بشری است. اسطوره نیاز اولیه بشر به تألیف و تفسیر جهان است. دو بخش پیشاتاریخ و پساتاریخ داریم. از جایی که اثر مکتوب درباره تاریخ وجود دارد، قبل از آن اسطوره‌ها نقش کلیدی دارند. بدون اسطوره جهان‌مان را به‌سختی می‌توانیم معنا کنیم. چون بدون رؤیا نمی‌توانیم زندگی کنیم. آنچه بحث معنویت را ملموس می‌کند، جهان رؤیاست. در تفسیر یونگی، اسطوره‌ها خاطره‌های جمعی هستند پس وجود دارند.

ادامه از صفحه ۱۱

این برج‌های زخمی

این دون ژوان‌ها سرگردان در کومه/ خیمه‌ها از آن خشنودند که چون کازانوا۱۰ از آپاته (=خیال‌انگیزی)ای بهره برند که گرگیاس سوفسطایی در کتاب دفاع از هلن بران نشان می‌داد و اما آنچه دون ژوان اثر مولیر از آن لذت‌خواهی غرایز به انسانی فرهنگی با سرنوشتی سیزیف‌وار صعود می‌کند، دخالت بیجای کی‌یرکه‌گور و کامو است. وگرنه دون ژوان می‌توانست تا آخر عمر جهان از روابط به‌اصطلاح ناهنجارش لذت ببرد بدون اینکه وصله سیزیف‌وارگی و بی‌تفاوتی و سردی عاطفی بر او بچسبد. اما دون ژوان از طریق کلمات به اغوا متوسل می‌شود؛ اغوایی که با سحر کلمات جادوگون خود لذت‌انگیز است. همین زخم یا شکاف بر بدنه برج‌ها، بسترِ تکرر ترومایی داستانی می‌شود که هر نیمفومانیا یا دون ژوان را در نمایشگاه ماهر برای رهایی از این سرنوشت دردناک به سخن گفتن وامی‌دارد. در این واگویی روان‌کاوانه است که صدای اعتراف این نمادهای ترکیبی، این برج‌های شکاف‌دار در هم تنیده می‌شود و به موازات آن از این گوریدگی تخلیه روانی شخصیت‌ها شاید بتوان، داستان‌های جدیدی هم بیرون کشید. اما چگونه می‌توان زخم‌های بسترِ برج‌ها را برای داستان‌سرایی یا صحنه‌های دیگر تا به انتها تاب آورد؟ آیا مجازیم آنها را بخیه کنیم یا بگذاریم از آنها خونابه سر رود تا لایه‌های آلوده جهان رسوب‌زده‌مان برای حفاری و واشکافی به آیندگان سپرده شود... . باید گذاشت تا می‌شود این تندباد گذشته در حفره اکنون حالا، حالاها طنین بیندازد... تا قالب‌های داستانی متنوع‌تری شکل گیرند و زمینه برای صدور حکم قطعی آماده شود. فعلا باید به ماهر، دست‌مریزاد گفت؛ ازآن‌رو که تصاویر آینده و سوررئالیستی را برای ما آفریده است و از اینکه خواسته باستان‌شناسی آینده ما را با روان‌کاوی درهم‌آمیخته و به هنر بسپرد باید به او آفرین گفت.

۱. نیمفومانیا، معادل میل مفرط یا بیمارگونه زن برای آمیزش جنسی است. نیمف (νύμφη, nymphē) در اساطیر یونانی و روم باستان به الهه‌های کوچک طبیعت گفته می‌شد که به طور معمول با یک مکان یا یک سرزمین خاص همراهی داشتند. نیمفو در اسطوره‌های یونان در اصل روح رودخانه به شمار می‌آید و الهه‌هایی هوسران و اغواگر هستند.

۲. اروس: به معنی عشق جنسی، در اسطوره‌های یونان، خدای عشق و البته طبق روایتی فرزندِ پسر آفرودیته و معشوقش ارس است. خوب، اروس الهه زن نیست و البته خود عاشق پسوخه هم هست و به شهادت رساله میهمانی افلاطون، اروس با آفرودیته پیوند می‌یابد و به طرق مختلف، اروس‌ها و آفرودیته‌های گوناگون پیدا می‌شوند.

۳. نام کهن سمنان که با ظهور اسلام از قومس تغییر یافت و تا همین اواخر دوره قاجار هم بر سر زبان‌ها رایج بود.

۴. condensed

۵. displaced

۶. برای به‌دست‌آوردن تصور کلی درباره رابطه فروید و یونگ، می‌توانید فیلم A dangerous method را نگاه کنید.

۷. رک، ص ۴۳۱؛ رساله میهمانی افلاطون ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، انتشارات خوارزمی.

۸. رک، همان؛ صص ۴۱۳ -۴۱۵.

۹. نمف یکی از مراحل رشد آفت‌های درخت.

۱۰. شاعر عاشق‌پیشه ایتالیایی که در جوانی به غیر از رابطه‌های عنان‌گسیخته، کار فرهنگی انجام نداد و دست به قلم نبرد؛ اما هنگام پیری، تلاش کرد با خاطره‌نویسی، دوران جوانی را زنده کند. زندگی این شخصیت دستمایه تولید فیلمی در سال ۱۹۷۶ به همین نام به کارگردانی فدریکو فلینی در استودیوی چینه‌تا شد.

ادامه از صفحه ۱۰

تاجربدی هستم

موسیقی‌های ملودیک را بیشتر می‌پسندید یا فرمیک؟

موسیقی‌هایی که برای شعرهای خانم دولت‌آبادی نوشتم همه ملودیک هستند؛ اما موسیقی در سینما، برای من مفهوم دیگری دارد. آنچه به عنوان پدیده موسیقی در سینما شناخته می‌شود، برای من کاملا متفاوت با موسیقی خارج از فضای سینمایی است. چون در درجه اول، فیلم‌ساز و آهنگ‌ساز قاعدتا باید در خدمت فیلم‌ساز باشد. هنگام ساخت موسیقی فیلم، در دست احساساتم قرار نمی‌گیرم و در خدمت فضای فیلم هستم. معمولا ملودیک یا فرمیک‌بودن موسیقی بستگی به فضای فیلم دارد.

معمولا در آهنگ‌سازی فیلم خِست به خرج می‌دهید یا با دست‌ودل‌بازی از موسیقی در فیلم استفاده می‌کنید؟

موسیقی در سینما برای من آن‌قدر محترم است که اگر جایی نیاز به آن را احساس نکنم، این احترام را از بین نخواهم برد.

به‌نظر شما اگر تصویر به لحاظ انتقال مفهوم و زیبایی‌شناسی در حد ایده‌آل باشد، اصلا نیاز به موسیقی، احساس می‌شود؟

در مجموع من سینما را یک ابزار می‌بینم. سینما در ذهن اتفاق می‌افتد و با ابزار بیان می‌شود. سینما در ذهن اشخاص مختلف با هم متفاوت است، ولی ابزار آن یکی است. دیوید لین می‌گوید: «کارگردانی یعنی تعداد زیادی از آدم‌ها را با یک‌سری ابزار مفصل در اختیار بگیری و از آنها به سبُکی یک قلم که با آن می‌نویسی، استفاده کنی». سینما با تمام ابزار و متعلقاتش دقیقا مثل یک قلم عمل می‌کند. اگر موسیقی فقط برای این ساخته شود که ضعف‌های ساختار فیلم را بپوشاند، کسی که حرفه‌ای باشد با این ترفند گول نمی‌خورد؛ اما اگر هر دو اینها در یک بافت قرار بگیرند و هم‌دیگر را کامل کنند، آن‌وقت نمی‌توانیم موسیقی را حذف‌کنیم. اگر زمانی بخواهم فیلمی بدون موسیقی بسازم، فقط برای یک تجربه است که ببینم آیا جرئت این کار را در خودم می‌بینم یا نه. درواقع ریشه‌های اصلی سینما به اپرای قرن نوزدهم برمی‌گردد. به عقیده واگنر، اپرا یک هنر مجتمع است. اپرا این نیست که ارکستر بنوازد و خواننده هم بخواند؛ بلکه اپرا مجموعه‌ای از موسیقی، طراحی‌صحنه، دکور، لباس، بازی و آواز است. هم‌زمان با این نوع اپرا، دستگاهی به‌نام آپارات شکل می‌گیرد و سینما به عنوان یک هنر مجتمع که با وسایل تکنیکی یک ایده را پیاده می‌کند، ادامه پیدا می‌کند.

شما در فیلم «عروس آتش» از موتیف‌ها و سازهای بومی هم استفاده کردید. با توجه به اینکه شما تحصیلات کلاسیک داشتید، چگونه توانستید میان موسیقی کلاسیک و بومی ارتباط برقرار کنید؟

وقتی هر اثری را خلق می‌کنید، تا یک جایی شما اثر را به جلو می‌برید؛ اما از جایی به بعد، اثر شما را به جلو می‌برد. در اول فیلم عروس آتش، زنی را می‌بینیم که شاخه‌های خرما را جدا می‌کند. در ابتدا هنوز مطمئن نبودم موسیقی فیلمم چه خواهد بود. زمانی‌که آن زن داشت خرماها را از هم جدا می‌کرد، به این فکر کردم حالا که تنها نشسته، زیر لب آوازی را هم زمزمه کند. به این زن گفتم آوازی را زیر لب زمزمه کند که به عروسی مربوط باشد؛ اما قبول نکرد و گفت که فقط در عزاداری‌ها می‌خواند. بالاخره راضی شد و شروع کرد به خواندن چند ملودی. از یکی از آنها خوشم آمد و همان‌جا تصمیم گرفتم موسیقی اصلی فیلمم را براساس این ملودی بسازم. از یک‌سری دوستانی که سازهای محلی می‌نواختند، دعوت کردم و ریتم‌ها را نواختند و به این نحو موسیقی فیلم شکل‌گرفت.

در کارهای دیگرتان از فضای ایرانی استفاده کرده‌اید؟

بله، در دو فیلمی که راجع به نیشابور ساخته‌ام، از موسیقی ایرانی استفاده کرده‌ام.

با سازهای ایرانی چگونه آشنا شدید؟

شناخت و حسی که از موسیقی در من تربیت شده، با موسیقی غربی بوده است. اما همیشه معتقد بودم موسیقی فیلم باید از فرهنگی برخوردار باشد که با فرهنگ ایرانی هم تطبیق داشته باشد. حتی مدتی شروع به نواختن سه‌تار کردم که کارکردن با یک ساز ایرانی را هم یاد بگیرم. الان هم برای نوشتن موسیقی ایرانی، از تم‌های ایرانی استفاده می‌کنم؛ هارمونی‌هایی که استفاده می‌کنم بیشتر غربی هستند. البته این روش در سینما به‌خوبی جواب می‌دهد.

هیچ‌گاه از اینکه موسیقی را به‌صورت تخصصی دنبال نکردید، پشیمان نشده‌اید؟

زمانی که به تحصیل در زمینه سینما مشغول شدم، جوان و پرتحرک بودم، اما موسیقی بیشتر من را در یک اتاق می‌نشاند. الان به سنی رسیده‌ام که فکر می‌کنم اگر این دو، سه پروژه‌ای که در زمینه فیلم‌سازی می‌خواهم انجام دهم به نتیجه نرسد، کم‌کم وقتم را صرف موسیقی کنم.

فیلم‌سازهای دیگری هم مثل شما هستند که در زمینه موسیقی فعالیت می‌کنند. شما این پدیده را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

اگر شخصی با موسیقی سروکار داشته باشد، متوجه می‌شود که فیلم جدا از موسیقی به ذهن انسان نمی‌رسد. وقتی فیلم‌نامه‌ای را می‌نویسم، در لحظه نوشتن می‌دانم که کجاها نیاز به موسیقی دارد. اگر هر فیلم‌سازی با موسیقی آشنایی داشته باشد، خودش و فضای فیلمش را نمی‌تواند از موسیقی جدا کند. زمانی فیلم‌سازی را به‌صورت یک حرفه می‌بینید که هر کدام از عوامل به وظایف خودشان آشنا هستند و هرکسی در حیطه حرفه خودش عمل می‌کند. اما زمانی هست که فیلم‌سازی مثل کشیدن یک تابلوی نقاشی یا سرودن یک شعر است. در سرودن یک شعر شخص دیگری نمی‌آید که دو بیت از شعر شما را هم او بگوید؛ همه شعر یکجا در ذهن شما شکل می‌گیرد. سینماگر هم اگر با تمام پدیده‌های فیلم‌سازی آشنا باشد، به همین نحو همه فیلم یکجا در ذهنش جای می‌گیرد.

در موسیقی فیلم یک تئوری وجود دارد که مثلا برای شخصیت‌پردازی از سازهای مختلف استفاده می‌شود. شما به چنین نظریه‌ای اعتقاد دارید؟

همه‌چیز را به شرط خوب‌انجام‌دادن، قبول دارم. من همیشه به بچه‌های سینمایی می‌گویم در سینما داستان‌های زیادی هست که به سینما مربوط می‌شود. سر فیلم صادق هدایت من خیلی فحش خوردم. اما هرچقدر بیشتر می‌گذرد، بیشتر جا می‌افتد و آدم‌های بیشتری با آن به تفاهم می‌رسند.

چرا تابه‌حال موسیقی فیلم‌هایتان را منتشر نکردید؟

تجارت کار بسیار خوبی است، اما من تاجر بدی هستم. من همیشه فیلم را به عنوان یک کل می‌بینم. این کل در ذهن من شکل می‌گیرد و سعی می‌کنم آن را پیاده کنم. اگر زمانی به فکر تجزیه‌کردن و تکه‌تکه‌کردن فیلمم بیفتم، باید زمانی باشد که خیلی بی‌پول شده باشم. من موسیقی را فقط برای آن فیلم نوشته‌ام و موسیقی جزئی از یک کل است.