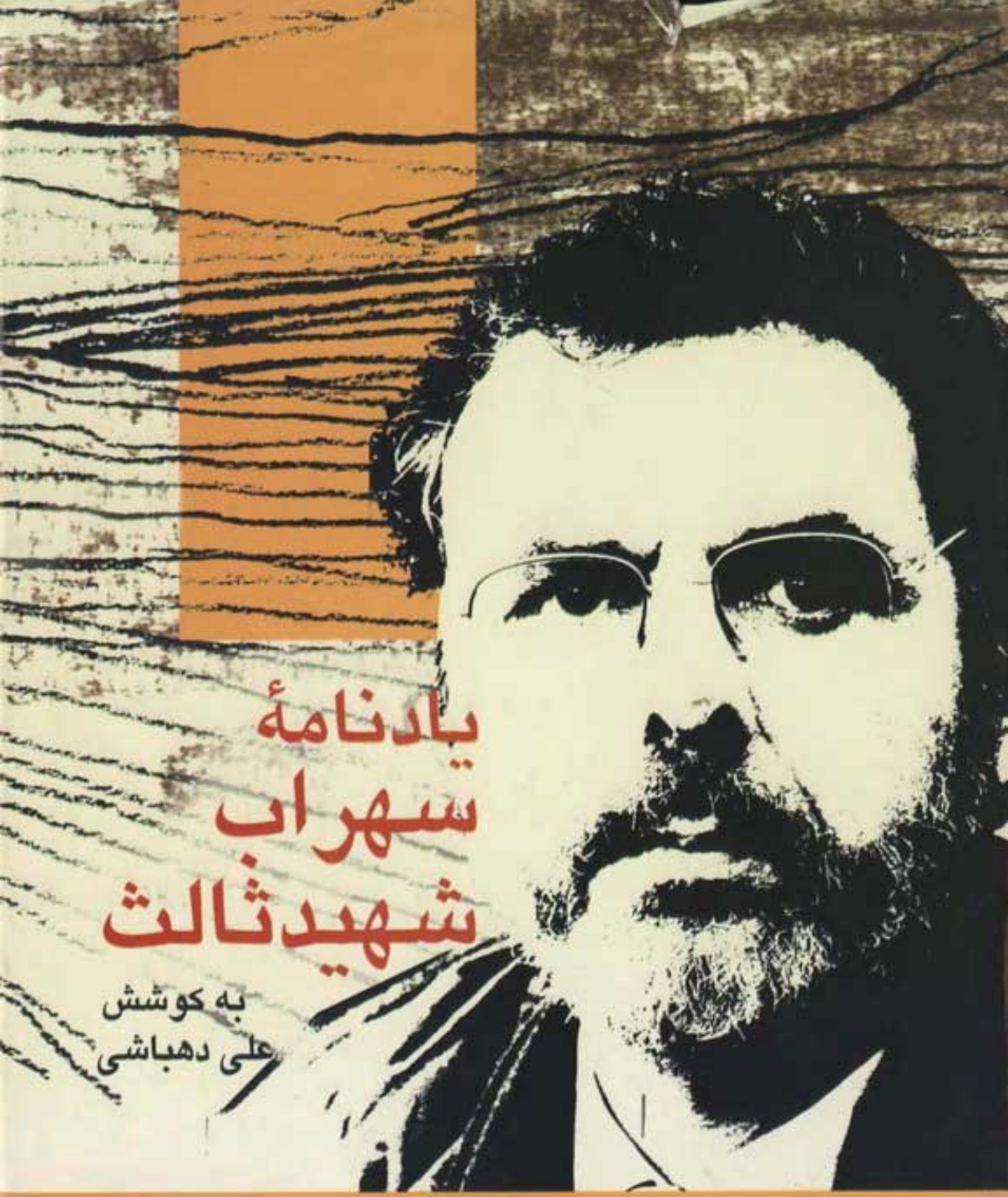


یادنامهٔ سهراب شهید ثالث

به کوشش
علی دهباشی

یادنامه

سهراب شهید ثالث

به کوشش علی دهباشی

یادنامهٔ
سهراب شهید ثالث

به‌کوشش
علی دهباشی

تهران ۱۳۷۸

یادنامهٔ سهراب شهید ثالث/ به‌کوشش علی دهباشی
تهران. انتشارات سخن با همکاری انتشارات شهاب ثاقب ۱۳۷۸.
۵۹۲ ص. ۳۹ ورق عکس
ISBN 964- 6138- 012- X
فهرستویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرستویسی پیش از انتشار).
۱. شهید ثالث، سهراب، ۱۳۲۲-۱۳۷۷، نامه‌ها و یادبودها. ۲. سینما ایران تهیه‌کنندگان و کارگردانان. الف. شهید ثالث، سهراب، ۱۳۲۲-۱۳۷۷. ب. دهباشی، علی، ۱۳۳۷- ، گردآورنده.
PN ۱۹۹۸/۳/ی۲ش۹ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۷م-۱۵۷۲۷

انتشارات شهاب ثاقب

انتشارات سخن

یادنامهٔ سهراب شهید ثالث

بکوشش: علی دهباشی

چاپ اول: ۱۳۷۸
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
حروفچینی: ارشد
لیتوگرافی: صدف
چاپ: مهارت
خیابان انقلاب ـ مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۹۲ تلفن: ۶۴۶۰۶۶۷

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۲ ـ ۹۳ ـ ۵۹۸۳ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 5983 - 93 - 2

فهرست

یادداشت / علی دهباشی ۶
فیلم‌شناسی سهراب شهیدثالث / غلام حیدری ۷
سهراب در گذر زمان / احمد شهیدی ۲۵
با سهراب بینا شدیم، دیدیم / احمدرضا احمدی ۵۵
سهراب به یاد ماندنی است / مرتضی ممیز ۵۹
نگاهی به یک اتفاق ساده / زوان قوکاسیان ۶۷
مروری بر آثار سهراب شهیدثالث / مهرناز سعیدوفا ۷۱
یک اتفاق ساده در غربت / محسن سیف ۸۱
یک اتفاق ساده و نظرها / ۸۷
نگاهی دوباره به یک اتفاق ساده / مهرناز سعیدوفا ۹۵
سینمای خیامی شهیدثالث / زاون قوکاسیان ۱۰۳
راوی انسان‌های ضعیف، تنها، ترس‌خورده و غریب / غلام حیدری ۱۲۱
خواب در چشم ترم می‌شکند / امید روحانی ۱۲۵
جایزهٔ ممتاز / ایرج کریمی ۱۳۷
سلام ای غرابت تنهایی / احمد طالبی‌نژاد ۱۵۱
تنها یادگار از یک استاد / محمد حقیقت ۱۵۷
در کمال سادگی / خسرو پرویزی ۱۵۹
سینمای لهجه‌دار / حمید نفیسی / شهرزاد رحمتی ۱۶۵
دیالکتیکِ طبیعتِ زنده و طبیعتِ بی‌جان / شیوا کاویانی ۱۷۷

تاریخ و اسطوره سهراب / بهزاد عشقی ۱۸۳
جهانی بسته و کوچک / یعقوب رشتچیان ۱۹۳
طبیعت بی‌رتوش / محمدرضا عدل ۱۹۷
گزارش پشت صحنه فیلم فرزندخواندهٔ ویرانگر / محمد حقیقت ۲۰۳
نه فقط مرثیه برای دوست / احمدرضا احمدی ۲۱۱
تو در تهران هیچ ندیدی، هیچ / پرویز کیمیاوی ۲۱۵
کاروان شهید رفت از پیش / محمدرضا اصلانی ۲۱۷
سرایندهٔ سرود ملال / مجید اسلامی ۲۲۷
زندگی در خاطره‌ها... / پیروز کلانتری ۲۳۱
گوهری و خریدار دیگری / جمشید ارجمند ۲۳۳
به همان یک دانه بادام تلخ می‌ساختم، اگر می‌ماند / آیدین آغداشلو ۲۳۷
از آن سال‌های دور که سهراب شد زین جهان فراخ / رضا جلیلی ۲۴۵
سهراب دیگر / مانی پتگر ۲۵۳
... و کسی در خیابان نبود / مهدی پاک‌شیر ۲۵۷
ریل‌ها رو آب برد، سهراب رو خواب برد / پرویز کیمیاوی ۲۵۹
دیدار در غربت / محمد حقیقت ۲۶۱
هورا شهیدثالث! / فاطمه امان ۲۶۵
ساختارزدایی ملال / احمد میراحسان ۲۶۹
قله تنهایی / بهار ایرانی ۲۷۹
سهراب با رستم درون / میهن بهرامی ۲۸۷
... و دنیا مال او شد / حمیدرضا صدر ۲۹۳
سهراب آرزوی مرا با خود به گور برد / ماهور احمدی ۳۰۹
نامه‌ای به فراسو / دکتر هوشنگ کاوسی ۳۱۱
شهیدثالث فرزند خلف برسون بود / گفتگو با بهمن مقصودلو / پرویز جاهد ۳۱۵
نوشدارو پس از مرگ سهراب / پرویز جاهد ۳۲۱

مانند آدم‌های آثارش / هانس هلموت پرنیتزلر ۳۲۵
سیاهی آرام / هانس اشمیتز ۳۲۷
همهٔ ما دلتنگ خواهیم شد / ابرهاردشوی ۳۲۹
سفر مرغ دریایی ۳۳۱
شهیدثالث در پانتئون هنر هفتم ۳۳۷
سهراب شهیدثالث از دیدگاه: امید روحانی ـ داریوش مهرجویی ـ زوان توکاسیان ـ علیرضا وزل شمیرانی و ابوالفضل جلیلی ۳۴۱
آشنا در غربت / پیام یزدانجو ۳۴۵
آخرین دیدار با سهراب / محمد پاک‌شیر ۳۴۹
گفتگو با سهراب شهیدثالث / علی دهباشی ۳۵۳
گفتگو با سهراب شهیدثالث و محمدعلی طالبی / هوشنگ کیارستمی ۳۸۹
چرا چخوف؟ / گفت‌وگویی با شهیدثالث ۴۰۳
یک اتفاق ساده / رضا بهرامی ۴۱۱
زندگی بدتر از مرگ / حرف‌های سهراب شهیدثالث درباره ساختن طبیعت بی‌جان ۴۱۷
گزیده اظهارات شهیدثالث درباره یک اتفاق ساده ۴۲۱
آخرین گفتگو با سهراب شهیدثالث درباره یک اتفاق ساده / مهرناز سعیدوفا ۴۳۷
ستارهٔ یک شب تیره / سهراب شهیدثالث ۴۴۹
فیلمنامهٔ قرنطینه / نوشتهٔ سهراب شهیدثالث ۴۵۳
وابستگی / علی نصیریان ۴۷۷
وابستگی / ترجمهٔ رحیم آزران ۴۷۹
فیلمنامهٔ ستارهٔ یک شب تیره / سهراب شهیدثالث و ه. علوی ۴۹۵
۹ نامه از سهراب به احمد شهیدی ۵۱۹
یک نامه ۵۳۷
دو نامه از سهراب شهیدثالث به خانواده‌اش ۵۳۹
تهمت / آنتون پاولویچ چخوف / سهراب شهیدثالث ۵۴۱
کتابشناسی مقالات دربارهٔ سهراب شهیدثالث / علی شیرمحمدی ۵۴۷
عکسها ۵۴۹

مقدمه

بدون تردید سهراب شهیدثالث و آثارش در تاریخ سینمای ایران جایگاهی ویژه خواهد داشت. شهیدثالث با عمری کوتاه اما یادگارهایی ماندنی توانست برای یک دوره نسبتاً طولانی سینمای ایران را تحت‌تأثیر قرار دهد. همچنین در سالهایی که خارج از ایران فعالیتهای سینمایی خود را ادامه می‌داد در سطح سینمای جهانی نیز موفق به کسب موقعیت‌هایی ویژه شد. و این همه نشان از عشق و علاقه و استقامت در کاری بود که با آن زنده بود و زندگی می‌کرد.

درباره ویژگی و اهمیت کارهای سینمایی سهراب شهیدثالث صاحبنظران و متخصصان در طی مقالات این مجموعه به تفصیل حرف و سخن خود را نوشته‌اند.

سعی کردیم تا از بین مقالات چاپ شده درباره سهراب شهیدثالث مقالاتی را برای چاپ در این مجموعه انتخاب کنیم که به شناسایی جنبه سینمایی او مدد برساند. از سوی دیگر مقالاتی را در زمینه نقد آثار سینمایی سهراب شهیدثالث که مورد نقد قرار نگرفته بود سفارش دادیم که برای اولین بار در این مجموعه مطالعه خواهید کرد. مباحثی همچون ساختار فیلم‌های اولیه شهیدثالث، و دیگر زمینه‌های آثار شهیدثالث. برای اولین بار کاملترین فیلم‌شناسی وی در دسترس علاقه‌مندان قرار می‌گیرد. همچنین مجموعه‌ای از گفتگوها و مصاحبه‌های شهیدثالث که در واقع مروری است بر دوره‌ای از تفکرات وی در عرصه سینما، ادبیات فرهنگ و...

در این کتاب برای اولین‌بار متن چند فیلمنامه منتشر نشده از شهیدثالث را خواهید دید که حائز اهمیت است. فیلمنامه‌هایی همچون «ستاره یک شب تیره»، «قرنطینه»، و «وابستگی» که در همین جا باید از آقایان بیژن اسدی‌پور و علی نصیریان بخاطر در اختیار قرار دادن این فیلمنامه به بنده تشکر کنم.

و نکته دیگر این که مجموعه‌ای از نامه‌های سهراب شهیدثالث در این کتاب منتشر می‌شود که بیانگر بسیاری از زمینه‌های فکری او در دورانهای زندگی در ایران و خارج از ایران است.

و آخر این که آلبوم عکسی از صحنه‌های فیلم‌های شهیدثالث را در انتهای کتاب آورده‌ایم که بسیاری از این تصاویر برای اولین‌بار است که منتشر می‌شود.

علی دهباشی

بهمن ۱۳۷۷

فیلم‌شناسی سهراب شهیدثالث

غلام حیدری

بارها گفته و نوشته‌ام که تهیهٔ فیلم‌شناسی و نقد و مقاله‌شناسی در این مُلک، با توجه به ضعف منابعِ اطلاعاتی و بضاعت آرشیوهای دولتی، کاری است که به هفت جفت کفش و عصای آهنین نیاز دارد، و همیشه، در هر موردی، بایستی از نقطهٔ صفر آغاز کرد؛ زیرا فیلم‌ها و اسناد مکتوب از گزند و تاراج ایام و حوادث در امان نمانده‌اند، و در حافظهٔ اشخاص، در اغلب موارد، کم‌تر اطلاعات دقیق و کاملی محفوظ مانده است. اما در این سال و زمانه کم نیستند اشخاص «پخته‌خوری» که همواره امضای خود را پای حاصل زحمت دیگران می‌گذارند و به روی مبارک هم نمی‌آورند. شاید خیال می‌کنند که اگر اسم گردآورندهٔ اصلی را پای حاصل زحمات او بنویسند اعتباری برای آنها به دست نمی‌آید. البته درست هم خیال می‌کنند. همین جا اشاره کنم که عرض من در این چند سطر کلی است و ارتباطی با فیلم‌شناسی شادروان سهراب شهیدثالث ندارد.

اما دربارهٔ این فیلم‌شناسی.

شهیدثالث فیلم‌های کوتاه و مستندش را به طور پراکنده در وزارت فرهنگ و هنر و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته است، و کم‌تر کسی است که همهٔ این فیلم‌ها را دیده باشد، یا سراغی از آن‌ها داشته باشد. خودش گفته است: «در وزارت فرهنگ و هنر بیست و دو فیلم کوتاه در عرض سه سال ساختم؛ فیلم‌هایی که زیر هیچ کدام را اسم نمی‌گذاشتیم، چون دربارهٔ کار نقاشی، راجع به شهر مهاباد، و چندین موضوع دیگر بود.» البته در همهٔ موارد این طور نیست، و نام شهیدثالث در پاره‌ای از عنوان‌بندی‌های این فیلم‌ها ثبت است.

نسخهٔ پزتیو بسیاری از فیلم‌هایی که شهیدثالث در دورهٔ کارمندی در وزارت فرهنگ و هنر ساخته است موجود نیست، و ظاهراً نخستین فیلم کوتاهش، قفس، که برای استخدام در «وزارت فرهنگ و هنر»، با هزینهٔ شخصی، ساخت گم شده است و به نظر می‌رسد که کوشش زیادی برای حفظ و نگهداری نسخهٔ پزتیو بسیاری از فیلم‌های بعدی او نشده است یکی این موضوع و دوم پراکندگی و عدم دسترسی به پاره‌ای از فیلم‌هایی که او در آلمان ساخته است کار تهیهٔ این فیلم‌شناسی را مشکل و دشوار کرد. در هر حال در حدّ مقدورات و اطلاعات، و با توجه به فرصت اندکی که در اختیار بود، کامل‌ترین فیلم‌شناسی از سهراب شهیدثالث فراهم شد، که دست‌کم اهمیت آن این است که به کار تبت در تاریخ می‌آید.

● قفس (۱۳۴۸)

● کاری از: سهراب شهیدثالث ● تهیه کننده: سهراب شهیدثالث ● با مشارکت: وزارت فرهنگ و هنر ● ۱۶ میلی‌متری ● سیاه و سفید.

بچه‌ای همواره صدای دعوای پدر و مادرش را می‌شنود، و امکان ارتباط با آن‌ها را ندارد. تمام توجّه او به یک قناری در قفس است که با آن سرگرم می‌شود. گربه‌ای قناری را می‌خورد و کودک تنها می‌شود.

قفس نخستین فیلم کوتاهی است که شهیدثالث به عنوان امتحان ورودی و استخدام در وزارت فرهنگ و هنر با سرمایهٔ شخصی و امکانات فنی فرهنگ و هنر ساخت، و به‌تعبیر خودش «فیلم بسیار بدی» است که هر وقت ماجرای آن را به یاد می‌آورد به خنده می‌افتد. **قفس** همان سال‌ها گم شد و اثری از آن در دست نیست. روایت‌هایی که از آن موجود است نشان می‌دهد که شهیدثالث در نخستین فیلم تجربی خود تنهایی و ارتباط را موضوع فیلم خود قرار داده بوده است.

● مهاباد (۱۳۴۸)

● کاری از: سهراب شهیدثالث ● محصول: وزارت فرهنگ و هنر ● ۱۶ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۱۰ دقیقه.

یک گزارش تصویری از شهرستان مهاباد و موقعیت اقلیمی و آب و هوای آن و محصولاتی که

کشاورزان تولید می‌کنند.

یک فیلم گزارشیِ ساده، بدون خلاقیّت و نوآوری که فیلم‌ساز تمایلی به نهادن امضای خود پای فیلم ندارد.

● رقص درویشان (۱۳۴۸)

● کاری از: سهراب شهیدثالث ● محصول: وزارت فرهنگ و هنر ● ۱۶ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۶ دقیقه.

صحنه‌هایی از مراسم ذکر و سماع دراویش در خانقاهی در غرب کشور تصویر شده است.

یک اثر سردستی و خام از مراسم سماع دراویش با رقصندگانی که ادای دراویش را در می‌آورند؛ در اوضاعی که ساختن فیلم‌های پرداخته و پرورده‌ای مثل **بادجن** (ناصر تقوایی)، یا **ضامن آهو** (پرویز کیمیاوی)، **اربعین** (ناصر تقوایی) از مراسم و مناسک مذهبی رواج داشت.

● رستاخیز / تعمیر آثار باستانی تخت‌جمشید (۱۳۴۸)

● طرح از: سهراب شهیدثالث ● فیلم‌بردار: سهراب شهیدثالث ● تدوین: روح‌الله امامی ● محصول: وزارت فرهنگ و هنر ● ۳۵ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۱۰ دقیقه.

نمایش ویرانه‌های تخت‌جمشید و عملیات ترمیم این اثر باستانی موضوع فیلم است.

یکی از آن فیلم‌های کوتاه مستندی که شهیدثالث به آزمایش‌گری در خصوص هماهنگی شکل و صورت می‌پردازد، و علاقهٔ خود را به حرکت‌های پُر اعوجاج دوربین نشان می‌دهد. در صحنه‌هایی خود او با گرفتن دوربین ۳۵ میلی‌متری بر روی دست و تاختن در محوطه تخت جمشید مقداری «فیلم اکسپوز شده» را در لابه‌لای تصاویر نماهای فیلم درج می‌کند.

● دومین نمایشگاه آسیایی (۱۳۴۸)

● فیلم‌برداران: کریم دوامی، محمود نوربخش، حسین کمالی، ● دستیاران فیلم‌برداران: محمدکاظم کاظمی، جمشید مجلسی ● صدابردار: سیروس شب‌خیز ● تدوین: زری خلج ● محصول:

ادارهٔ کل امور سینمایی کشور ● ۳۵میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۲۱ دقیقه.

انجام عملیات ساختمانی مرکز نمایشگاه آسیایی و تزیین غرفه‌ها و افتتاح نمایشگاه در ۱۳ مهرماه ۱۳۴۸ و بازدید مردم از نمایشگاه تا دوم آبان‌ماه همان سال موضوع این فیلم است.

یک گزارش خام و در عین‌حال شیک به عنوان «انجام کار» ماهانه در وزارت‌خانهٔ فخیمه، که ظاهراً از دست شهیدثالث دررفته و نام او در عنوان‌بندی فیلم درج است.

● رقص‌های تربت‌جام (۱۳۴۹)

● فیلم‌برداران: فریدون ری‌پور، نقی معصومی ● دستیاران فیلم‌برداران: محمدکاظم کاظمی، عزت‌الله رمضانی ● صدابردار: محمدصادق عالمی ● تدوین: زری‌خلج ● منشی صحنه: روبرت دووارن ● طراح لباس: هما پرتویی ● تنظیم آهنگ‌ها: اسماعیل واثقی ● ضرب: روبن‌خاچاطوریان ● بازی‌ها: فرزانه کابلی، شکوفه وکیلی، فتانه سرلک، فرح‌دخت محمودیان، ژاله بیک‌پی، غلام‌رضا سبحانی، جهانسوز فولادی، قاسم پاک‌رو، صادق خرسندی، صادق موسوی ● محصول: ادارهٔ کل سینمایی کل کشور ● ۳۵میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۱۱ دقیقه.

نمایش رقص‌های محلی تربت‌جام که توسط رقصندگان آموزش‌دیدهٔ وزارت فرهنگ و هنر اجرا می‌شود.

دو دوربین ثابت و تصاویری از رقص زنان و مردان رقصندهٔ «سازمان ملی فولکلور» بدون هرگونه بدعت و ظرافت.

● رقص‌های محلی ترکمن (۱۳۴۹)

● فیلم‌برداران: فریدون ری‌پور، نقی معصومی ● دستیار فیلم‌بردار: محمدکاظم کاظمی ● صدابردار: محمدصادق عالمی ● تدوین: زری‌خلج ● منشی صحنه: روبرت دووارن ● طراح لباس: هما پرتویی ● محصول ادارهٔ کل امور سینمایی کشور ● ۳۵میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۵ دقیقه.

مردان ترکمن رقص سنّتی و محلّی خود را اجرا می‌کنند.

● رقص بجنورد (۱۳۴۹)

● فیلم‌برداران: فریدون ری‌پور، نقی معصومی ● دستیار فیلم‌بردار: محمدکاظم کاظمی ● صدابردار: محمدصادق عالمی ● تدوین: زری خلج ● منشی صحنه: روبرت دووارن ● طراح لباس: هما پرتویی ● محصول ادارهٔ کل امور سینمایی کشور ● ۳۵ میلی‌متری ● رنگی ● مدت‌زمان: ۱۰ دقیقه.

اجرای رقص‌های سنتی بجنوردی توسط مردان و زنان با لباس‌ها و آرایش سنّتی.

مجموعه‌ای از دو رقص بجنوردی که طراحی رقص پرداخته‌تر از طراحی و کارگردانی خود فیلم است.

آیا...؟ (۱۳۵۰)

● مدیر فیلم‌برداری: فریدون ری‌پور ● دستیاران فیلم‌بردار: فرج‌الله ظهوریان، فؤاد مرعشی ● صدابردار: احسان‌الله توفیق، ابوالقاسم فیروزه ● تدوین: ابراهیم ابراهیمی‌نژاد ● مدیر تهیه: حبیب‌الله اکبریانی ● محصول: ادارهٔ کل امور سینمایی کشور ● ۱۶ میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۱۵ دقیقه.

نگاهی به زندگی جوانان و گفت‌وگو با چند جوان که مسایل اجتماعی و اخلاقی خود را مطرح می‌کنند. نمایش شکاف نسل گذشته و امروز و بررسی فساد اجتماعی، که پاره‌ای طرف‌های گفت‌وگو آن را نتیجه پناه‌بردن جوانان به مواد الکلی و دوری از آموزش‌های اخلاقی و مذهبی می‌دادند.

● برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه در چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ سپاس (۱۳۵۱).

نمایش معاشرت و ولگردی و علافی و تحصیل جوانان که نقش کارگردان بیش از انتخاب آدم‌ها و گفت‌وگو با آن‌ها نیست؛ بدون ایدهٔ مشخص در پرداخت نماهای متفاوت فیلم و تداخل آن‌ها در یک‌دیگر.

● سیاه و سفید (۱۳۵۱)

● دستیار کارگردان: امید روحانی ● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● بر اساس طرحی از: آزاده عباسی‌فر ● فیلم‌بردار: مهرداد فخیمی ● دستیار فیلم‌بردار: فیروز ملک‌زاده ● بازیگران: جلال

ذهنی، سعید ذهنی، حبیب‌الله اکبریانی ● محصول: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ● ۳۵ میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۴ دقیقه

سیاه و سفید در بارهٔ موضوع تبعید نژادی نیست، بلکه رنگ‌های سیاه و سفید فقط برای متمایز کردن دو نوع نیرو در انسان است: نیروی متجاوز و بازدارنده (سیاه) و نیروی خلاق و آفریننده (سفید).

● برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ جشنوارهٔ لوس‌آنجلس (۱۹۷۳) و جایزهٔ ویژهٔ جشنوارهٔ سانفرانسیسکو (۱۹۷۳).

فیلمی که ابتدا فیلم‌نامه‌اش رد شد و سپس با وساطت دوستان و با سرمایهٔ «کانون» و برای کودکان ساخته شد، اثری تلخ و سیاه که به تعبیر خود شهیدثالث «به‌درد بچه‌ها نمی‌خورد».

یک اتفاق ساده (۱۳۵۲)

● دستیار کارگردان: امید روحانی ● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، امید روحانی ● بر اساس طرحی از: آزاده عباسی‌فر ● فیلم‌بردار: نقی معصومی ● دستیار فیلم‌بردار: کاظم آقابابایی ● متصدی برق: کامل دزدار ● صدابرداران: داوود باقری، اسحق خانزادی ● میکساژ: محمدصادق عالمی ● تدوین صدا: کاظم راجی‌نیا ● تدوین: روح‌الله امامی ● مدیر تهیه: ایرج کرور ● بازیگران: آنه محمد ــ تاریخی، حبیب‌الله سفریان، هدایت‌الله نوید، مجید بقایی، حسین‌قلی بیدگلی، نورمحمد گوگلانی، فریدون خوزینی، محمد خوزینی، صفر توماج، محمود ارسطو، آرازمحمد خواجه، عبدالحمید زیانی، بهرام عیسگلدی، محمد قربانی، پرویز سرداری، محمد زمانی ● محصول: ادارهٔ کل امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر ● ۳۵ میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۸۸ دقیقه.

محمد زمانی، برخلاف تذکر نگهبان خط آهن، از روی ریل به مدرسه می‌رود. او به درس و تذکرهای معلم توجهی ندارد، و به همین دلیل معلم او را جریمه می‌کند. مادر او بیمار و بستری است، و پسر کارهای خانه را انجام می‌دهد. پدر او که صیاد است اعتنایی به زن و فرزندش ندارد. مادر محمد می‌میرد و پدرش پس از به خاک سپردن همسر علاقهٔ بیشتری به محمد نشان می‌دهد، پدر می‌کوشد کُت نیم‌داری برای محمد خریداری‌کند، و وقتی معامله سر نمی‌گیرد محمد در طول خیابان

به دنبال پدر به راه می‌افتد.

● دریافت دیپلم هیئت ژوری کاتولیک به‌علاوه چهارهزار مارک جایزهٔ نقدی از جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم برلین (۱۳۵۲) و دیپلم هیئت ژوری پروتستان‌ها و یک‌هزار مارک جایزهٔ نقد جشنوارهٔ برلین و جایزهٔ منتقدان بین‌المللی فیلم جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران (۱۳۵۲).

در **یک اتفاق ساده** مرگ مادرِ سالخوردهٔ محمد زمانی به عنوان اتفاقی ساده مطرح شده است. اگرچه در زندگیِ واقعیِ آدم‌ها چنین مرگی بر خلاف برداشت شهیدثالث این‌قدر ساده و بدون تأثیر و بازتاب نیست. فیلم، روایت متفاوت و خاصی از واقعهٔ مرگ است، که به رغم طبیعی و محتوم‌بودن آن، همواره چون ضربهٔ اتفاقی ناگوار تأثیر می‌کند. اگر عکس‌العمل سوزن‌بان پیر در طبیعت بی‌جان، فیلم بعدی شهیدثالث، پس از دریافت حکم بازنشستگی حیرت و گیجی است، واکنش پسرک در قبال مرگ مادر بیش از اندازه سرد و متصنع است. برداشت شهیدثالث این است که محمد زمانی فرصت نکرده است که با خواندن آثار ژان پل‌سارتر مرگ و نیستی را بشناسد؛ اما در مدت سه روز یا یک ماه متوجه فقدانِ مادرش می‌شود.

● طبیعت بی‌جان (۱۳۵۴)

● دستیار کارگردان: مهدی کفایی ● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● مدیر فیلم‌برداری: هوشنگ بهارلو ● فیلم‌بردار: ا. ابراهیمی ● کارگردان‌های هنری: مرتضی ممیز، هوشنگ بهارلو، سهراب شهیدثالث ● صدا: محمدصادق عالمی، احمد خانزادی، م. فرشیان ● تدوین: روح‌الله امامی ● تیتراژ: مرتضی ممیز ● مدیر تهیه: محمد کنی ● تهیه‌کننده: پرویز صیاد ● بازیگران: ز. بنیادی، زهرا یزدانی، حبیب‌الله سفریان، هدایت‌الله نوید، مجید بقایی، محمد کنی ● محصول کانون سینماگران پیشرو، تل فیلم ● ۳۵میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۹۳دقیقه.

سوزن‌بان پیری سال‌های عمر خود را در منطقه‌ای دورافتاده با همسرش که برای گذراندن زندگی‌شان در خانه قالیچه می‌بافد، زندگی می‌کند. تنها فرزندشان به خدمت سربازی رفته و فقط یک‌بار با گرفتن مرخصی نزد پدر و مادرش می‌آید، شبی را نزد آن‌ها می‌گذراند و صبح روز بعد به پادگان محل خدمتش باز می‌گردد. روزی بازرس راه‌آهن به همراه دو کارمند به محل خدمت پیرمرد

می‌روند. چندی بعد دریافت حکم بازنشستگی زندگی آرام سوزن‌بان پیر را به‌هم می‌زند. روز بعد راهبان جوانی به محل کار پیرمرد می‌آید و اعلام می‌کند که جانشین اوست. پیرمرد متأثر از وضعی که برایش پیش آمده، قبل از ترک محل خدمت، به ادارهٔ محل کارش می‌رود و به حکم بازنشستگی اعتراض می‌کند؛ امّا مسئولان اعتنایی به دادخواست او نمی‌کنند، سوزن‌بان به کافه‌ای می‌رود و مست می‌کند. روز بعد به اتفاق همسرش محل سکونتش را تخلیه می‌کند و می‌رود.

● برندهٔ دیپلم هیئت ژوری پروتستان و یک‌هزار مارک جایزهٔ نقدی، دیپلم هیئت ژوری کاتولیک و چهارهزار مارک جایزهٔ نقدی و جایزهٔ خرس نقره‌ای به عنوان بهترین کارگردانی از جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم برلین (۱۳۵۳).

طبیعت بی‌جان از نمونه‌های موفقی است که داستان آن به شیوهٔ سوم شخص مفرد روایت می‌شود، و ماجراها حول‌وحوش «او» (سوزن‌بان‌پیر) پیش می‌رود. شهیدثالث با نظارت از بیرون، ــ خارج از میدانی که ماجراهای داستان در آن جریان دارند ــ سوزن‌بان را وامی‌دارد تا ذهن و زبان خود را به کار بیندازد، و آن چه را که از سر می‌گذراند، یا بر سرش می‌آورند، نشان دهد. در چند نما حضور شهیدثالث را به عنوان راوی می‌بینیم؛ بدون داوری قضاوت مستقیم او. مواردی که دوربین شهیدثالث، به عنوان راوی، ایفای نقش می‌کند مواردی نیستند که عدول از آن‌ها اجتناب‌ناپذیر باشد. به عنوان مثال در نخستین فصل فیلم بعد از این‌که محمد سرداری با حرکات آرام خود راه قطاری را باز می‌کند و بعد به اتاقک نگهبان می‌رود و رو به دوربین، دست روی زانو، می‌نشیند، شهیدثالث بیننده را به بیرون از اتاقک می‌برد تا تعدادی گوسفند را در حال عبور از روی خط‌آهن نشان بدهد. بعد دوباره به داخل اتاق باز می‌گردد تا نشان داده شود که پیرمرد در خواب است. در این فصل اگر واقعاً شهیدثالث حکمتی در نشان دادن عبور گوسفندها از روی خط‌آهن دیده بود ــ و نه فقط نشان‌دادن دو نما ــ می‌توانست زاویهٔ دید راهبان را در موقع نشستن طوری انتخاب کند که از پنجرهٔ اتاقک نگهبانی، ناظر عبور گوسفند باشد. خصلت دیگر این نوع روایت در **طبیعت بی‌جان** امساک در استفاده از گفت‌وگو و ایجاز است، به نحوی که سادگی و صمیمیت لحن و زبان سوزن‌بان و همسرش حضور کارگردان و اندیشه و زبان او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، و بیانگر تفاوت میان آدم‌های فیلم و کارگردان است.

● در غربت (۱۳۵۴)

● دستیار کارگردان: اسماعیل ثابتی ● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، هلگا هوتزر ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● دستیار فیلم‌بردار: وولفگانگ کنبجی ● صدابردار: فرانک سجرز دستیار صدابردار: ماکس گالینسکی ● تدوین: روح‌الله امامی ● بازیگران: پرویز صیاد، جیهان آناسل، رقاته گانر، عمران کایا ● محصول مشترک کانون سینماگران پیشرو، تل فیلم، پروییس فیلم هانبورگ ● ۳۵ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۹۱ دقیقه.

حسن، کارگر مهاجر ترک، در کارخانهٔ پرس‌کاری در آلمان غربی کار می‌کند. او هر روز بعد از کار با مترو به محلهٔ «کروتیزبرگ» برلین می‌رود، که در آن‌جا با چند کارگر هموطنش در مجتمعی مسکونی زندگی می‌کند. آن‌ها، که قادر نیستند با مردم و محیط اطرافشان ارتباط برقرار کنند، زندگی اندوه‌باری دارند. روزی هم‌اتاق حسن که از این وضع به تنگ آمده چمدان خود را می‌بندد و آپارتمان محل سکونتش را به قصد بازگشت به وطن ترک می‌کند.

● برندهٔ جایزهٔ منتقدان بین‌المللی جشنوارهٔ برلین.

در فیلم **در غربت**، زمان، عامل مورد تأکیدی نیست. فیلم با الگوهای زمان، مستقیم، روایت می‌شود. به سیاق واقعیت عینی، گذشت زمان هرگز تُند و کُند نمی‌شود؛ حادثه‌ها و ماجراها ــ اگر فیلم حادثه ماجرایی داشته باشد ــ در مسیری بدون خم و پیچ پیش می‌روند؛ اما از محدوده‌ای معین خارج هستند؛ یک روز، یک هفته، یا یک ماه نیست، شاید هم باشد و از یک ریتم درونی تبعیت می‌کند.

● قرنطینه (۱۳۵۵ ــ ناتمام)

● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● محصول: وزارت فرهنگ و هنر ● ۳۵ میلی‌متری

ماجراهای فیلم در پرورشگاهی در یکی از محله‌های جنوب شهر تهران (حوالی گمرک) می‌گذرد. در بارهٔ پسربچه‌هایی که پدر و مادر ندارند و با فقر و تنگدستی زندگی می‌کنند، و دعوا، چاقوکشی و عرق‌خوری جزوی از زندگی آن‌ها است. مأموران ادارهٔ ممیزی پس از سه روز فیلم‌برداری بر سر راه

ساختن فیلم مانع تراشیدند.

● زمان بلوغ (۱۹۷۶)

● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، هلگا هوتزر ● فیلم‌بردار: رامین مولایی ● بازیگران: اِوا مانهارت، مایک هنینگ، اِوا لیسا، چارلز هانس ووگت ● محصول: جمهوری فدرال آلمان ● ۳۵ میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۱۰۶ دقیقه.

پسر بچه‌ای با مادرش، که بیشتر شب‌ها به سر کار می‌رود زندگی می‌کند. پسرک که در آرزوی داشتن یک دوچرخه است خریدهای زن نابینایی را، که در همسایگی آن‌ها زندگی می‌کند، انجام می‌دهد و گاهی مختصری از پول پیرزن را به جیب می‌زند. او در مدرسه با کسی رابطهٔ نزدیکی ندارد؛ زیرا همه به او به عنوان یک دزد مظنون هستند. سرانجام وقتی پسرک متوجه می‌شود که مادرش یک زن معروفه است رابطه‌اش با او هم قطع می‌شود.

تکرار درون‌مایه و روابط بدفرجامی که **یک اتفاق ساده** آغاز آن است و **زمان بلوغ** ادامه آن. نمایش روابط سست و بدون عاطفه‌ای که حاصل‌اش انسانِ یکّه و تنها و منزوی است. روابط پسرک با مادرش خشک و تهی است، و وقتی او را به کار خودفروشی می‌بیند و از او «جدا» می‌شود به خلوتی پناه می‌برد تا تنها و «منزوی»‌تر شود. شهیدثالث تأکید دارد تا با دیدن این آدم‌ها دچار «دلشوره» و «ناراحتی» می‌شود.

از نظر او یکی از ناهنجاری‌های اجتماعی این است که افراد آدمی اعتنایی به یک‌دیگر نداشته باشند؛ آدمی به صورت کالا درمی‌آید و جامعه هم او را مثل یک کالا مصرف می‌کند. بنابراین او خودش سازندهٔ این جامعهٔ مصرف کننده و قربانیِ ساختهٔ خویش است.

● خاطرات یک عاشق (۱۹۷۷)

● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، هلگا هوتزر ● مدیر فیلم‌برداری: منصور یزدی ● بازیگران: کلاس سالکه، ایوا مانهارت، اینگه بورگ، زیمن دورف، ادیت هیلده‌برانت، رابرت دیتل ● محصول: جمهوری فدرال آلمان ● ۳۵ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۹۲ دقیقه.

مرد سی‌ساله‌ای که در یک فروشگاه بزرگ کار می‌کند ماجراهای روزانه‌اش و حوادثی را که بین

خانه و رستوران و فروشگاه برای او پیش می‌آید در دفتر خاطراتش می‌نویسد. او از ارتباط برقرارکردن با دیگران عاجز است. فقط گاهی مادرش به دیدارش می‌آید، و چون هیچ موضوع مشترکی برای صحبت پیدا نمی‌کنند رابطه‌ای خشک و رسمی دارند. مرد هر روز در انتظار نامزدش است و چون او هیچ‌گاه به دیدارش نمی‌آید، تصور می‌کند که دختر قصد دارد رابطه‌اش را با وی قطع کند.

● برندهٔ جایزهٔ جشنوارهٔ لندن

فیلم با دویست هزار مارک پول نقدی که شهیدثالث برای درغربت جایزه گرفته بود ساخته شد. از لحاظ او **خاطرات یک عاشق** در بارهٔ عشق به یک زن نیست، بلکه در باره ایمان داشتن به خوشبختی، حقیقت، عدالت و دموکراسی است. به زعم او **خاطرات یک عاشق** در بارهٔ آدمی است که اگر زندگی‌اش خالی و غم‌انگیز است، به دلیل این نیست که منزوی و فراموش شده زندگی می‌کند، بلکه به این علت است که آن آدم ثمرهٔ جامعه‌ای است که در آن از گذشته‌های دور توازن و مساوات گم شده است.

خاطرات یک عاشق قسمت سوم از سه‌گانه‌ای است که قسمت اول آن **زمان بلوغ** بود و شهیدثالث برای ساختن قسمت دوم آن به دنبال تهیه‌کننده می‌گشت. در همین سال‌ها داستان بلندی به نام «اتوپیا» نوشتهٔ توماس مور را خوانده و تحت تأثیر قرار گرفته بود.

● تعطیلات طولانی لوته آیزنر (۱۹۷۸)

● دستیار کارگردان: محمد حقیقت ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● بازیگر: لوته آیزنر ● محصول مشترک: فرانسه و جمهوری فدرال آلمان ● ۱۶ میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۶۰ دقیقه.

لوته آیزنر (بازیگر، منتقد، مورخ نام‌آور آلمانی و همسر اوّل فریتس لانگ) از خاطرات کودکی و همسرش، همکارانش در دورهٔ درخشش اکسپرسیونیست‌های آلمانی و روزهای سخت تبعید در سال‌های جنگ جهانی دوّم و دوستی با هانری لانگلوا،رئیس سینماتک پاریس، سخن می‌گوید.

فیلمی در بزرگ‌داشت و ادایِ دین به منتقد و تاریخ‌نگار نام‌آور سینمای آلمان که حق بزرگی بر گردن هنرمندان همدوره‌اش، به ویژه همسرش فریتس لانگ، دارد. شهیدثالث عنوان فیلم خود را از

لحظهٔ خداحافظی لوته‌آیزنر با خانواده‌اش گرفته بود که برای بدرقهٔ آیزنر به ایستگاه راه‌آهن آمده بودند. آیزنر، در دوره رایش، بایستی کشورش را به تبعید ترک می‌کرد. او به اعضای خانواده‌اش گفت که برای یک تعطیلات کوتاه به سفر می‌رود. این تعطیلات طولانی شد و آیزنر به وطنش بازنگشت.

● نظم / همه چیز روبه‌راه است (۱۹۸۰)

● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، دیتر رایفارت، برت اشمیت ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● موسیقی متن: رالف باوئر ● بازیگران: هینز لیفن، دوریتاموریتز، داگما هنسلاند، اینگرید دومان، دیتر چاد، پیترشوتزه ● تهیه‌کننده: مارتین تاگه ● محصول: جمهوری فدرال آلمان ● ۳۵ میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۹۴ دقیقه.

هربرت اسلادکووسکی، مهندس متوسط‌القامهٔ آلمانی، چند ماه است که بیکار است و با دستمزد همسر شاغلش زندگی می‌کند. او صبح زود یک روز یک‌شنبه از خواب برمی‌خیزد و در کوچه‌ها و خیابان‌ها می‌گردد و فریاد برمی‌دارد: «برخیزید!» سپس، برای رضایت همسرش، با او و دوستانش به گردش می‌رود، همسرش او را به علت مقاومت منفی که از خود بروز می‌دهد به آسایشگاه بیماران روانی می‌سپارد. مدتی بعد پزشکان او را برای زندگی اجتماعی آماده می‌بینند و مرخص می‌کنند. مسئولان آسایشگاه قبل از آنکه اجازه خروج او را صادر کنند کاغذ یادداشتی در اتاقش می‌یابند که قطعه شعری روی آن نوشته شده است. هربرت سرودن شعر را انکار می‌کند.

● برندهٔ جایزهٔ هوگو نقره‌ای از جشنوارهٔ شیکاگو (۱۹۸۰)

داستان سیاه و تلخی از زندگی، به روایت فیلم‌سازی که معتقد است «تا دنیا، دنیا بوده رنج هم بوده» است. به تعبیر شهیدثالث آدم اصلی فیلم «نمایندهٔ درد دیگران» است.

● آخرین تابستان گرابه (۱۹۸۰)

● براساس داستانی از: توماس والنتین

● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، توماس والنتین ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● بازیگران: ویلفرید کریمپ، رفاته شروتر، اولریش فون‌باخ ● تهیه‌کننده: رادیو برمن ● محصول: تلویزیون آلمان فدرال ● ۱۶ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۲۰۷ دقیقه.

داستان زندگی کریستین دیتریش گرابه، شاعر و نمایشنامه‌نویس نام‌آور آلمانی که در سال ۱۸۶۰ بین دو دورهٔ فرهنگی گوته و هاینریش هاینه می‌زیست و در نمایشنامه‌هایش به دلیل محدودیت‌های صحنه‌ای قابل اجرا نبود. ازدواجی ناموفق با زنی از طبقهٔ اشراف داشت و در سی‌وشش سالگی چشم از جهان فروبست.

● برندهٔ جایزهٔ بهترین کارگردانی، بهترین فیلم‌نامه و بهترین بازیگر مرد، به علاوه پنج‌هزارمارک و برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم تلویزیونی (۱۹۸۱).

وقتی داستان **آخرین تابستان گرابه** از طرف مسئولان برنامهٔ اول تلویزیون آلمان به شهیدثالث پیشنهاد شد، او با کمال میل پذیرفت زیرا ماجرای شاعری را روایت می‌کند که به تعبیر خود شهیدثالث با تمام «جامعه بورژوا» و «جامعه ضد هنر» در می‌افتد و «خودش را داغان می‌کند»: موضوعی که کاملاً با افکار سیاسی و تمایلات اجتماعی و فرهنگی شهیدثالث سازگار است.

● یک زندگی: چخوف (۱۹۸۱)

● نویسندگان فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث، پیتر اوریان ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● محصول مشترک: تلویزیون آلمان‌فدرال و اتحاد شوروی و ایتالیا ● ۱۶ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۹۵ دقیقه.

مروری بر حیات فرهنگی آنتوان چخوف، نویسنده و نمایش‌نامه نویس روس، با استفاده از عکس و اسناد و آلبوم‌های خانوادگی و دست‌نویس‌های چخوف و نامه‌های برادرش، خواهرش و همسرش و اظهارنظرهای استانیسلاوسکی و قسمت‌هایی از داستان‌ها و اجرای بخش‌هایی از دو نمایش‌نامهٔ «ایوانف» و «مرغ دریایی» با اجرای خود شهیدثالث.

یک فیلم مستند در بارهٔ نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس محبوبِ شهیدثالث، که همواره می‌گفت «دین زیادی» بر گردن او دارد، و با تفاخر اعلام می‌کرد که او اولین کسی در دنیا است که موفق شده است فیلمی در بارهٔ چخوف بسازد. تقدّس چخوف برای شهیدثالث تا آن حد بوده است که هیچ بازی‌گری را در نقش او قرار ندادو با استفاده از متن دست‌نوشته‌ها، نامه‌ها، بخش‌هایی از نمایش‌نامه‌ها و گفت‌و گو با چخوف شناسان و سفر به مکان‌هایی که چخوف در آن جاها می‌زیسته روایتش را از پیش برده است. شهیدثالث گفته بود با آلبوم‌های عکسی که از چخوف موجود است این

خود اوست که می‌تواند نقش‌اش را بازی کند.

● مدینهٔ فاضله / اتوپیا (۱۹۸۲)

● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● موسیقی متن: رالف باوئر ● بازیگران: مانفرد زاپاتکا، ایمکه بارنستد، گودولا پتروسکا ● محصول جمهوری فدرال آلمان ● ۳۵میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۱۹۲ دقیقه.

پنج زن با آرزوهای متفاوت در پی زندگی ایده‌آلی برای خود هستند. آن‌ها با تمایل‌های مختلف به «کلوپ آرنا» یک مکان بدنام، وارد شده‌اند و با تلخ‌کامی تن به خودفروشی می‌دهند، بی‌آن‌که به آرزوهای خود رسیده باشند. باج‌خوری آن‌ها را استثمار می‌کند.

● برندهٔ جایزهٔ آکادمی هنرهای تجسمی به عنوان بهترین فیلم سال (۱۹۸۳)

از لحاظ شهیدثالث **اتوپیا** رادیکال‌ترین فیلم اوست که موضوع آن برای وی «اهمیت ویژه‌ای» دارد. نمایش زندگی آدم‌هایی که در یک سیستم دست‌وپاگیر زندگی می‌کنند و «استثمار» می‌شوند. **اتوپیا** اگرچه شهیدثالث برای آن «ارزش» خاصی قایل است و با تفاخر «مُهر خود» را بر آن می‌زند ولی از حیث روایت و ساختار بصری در ردیف **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان** نیست. او تعمد دارد که با **اتوپیا** فیلمی تلخ و سیاه و بدبینانه عرضه کند. چنان که خودش گفته، یاد گرفته است که «به اندازهٔ کافی سرد باشد، مثل یخ» شهیدثالث نقل کرده است که وقتی **اتوپیا** در جشنوارهٔ برلین به نمایش درآمد، نصف تماشاگرها داد می‌زدند و علیه او و فیلمش ناسزا می‌گفتند، و نصف دیگر به آن‌هایی که ناسزا می‌گفتند پرخاش می‌کردند.

● گیرندهٔ ناشناس (۸۳ــ ۱۹۸۲)

● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● موسیقی متن: ولفگانگ هیتز ● بازیگران: مانفرد زاپاتکا، ایریس فون‌پیرت، فون بیسمارک ● محصول جمهوری فدرال آلمان ● ۱۶میلی‌متری ● سیاه و سفید ● مدت زمان: ۱۱۰ دقیقه.

«کارگران میهمان» عنوانی است که به کارگران خارجی مقیم آلمان داده‌اند، آن‌ها درگیر مسایل و ناگواری‌های اجتماعی فراوانی هستند و زیر بار مشکلات کمر خم می‌کنند، فیلم به «خارجی‌کشی در

آلمان می‌پردازد.»

فیلمی در بارهٔ انزجار و وحشت و هراسی که افراد آدمی از خود دارند؛ در بارهٔ گرفتاری‌های «کارگران میهمان» یا خارجی، در آلمان، که شهیدثالث در آن قایل به «بحثی اساسی پیرامون مردم کشور میزبان و کارگران مهاجر» است. خود او گفته است که روزی در روزنامه‌ای می‌خواند که یک زن تُرک خود را زنده در آتش،روبه‌روی مردم و در خیابان، سوزانده است تا وحشت و انزجار خود را از رفتار فاشیستی گروهی از شهروندان به نمایش بگذارد، و او با الهام از درون‌مایهٔ این ماجرا **گیرندهٔ ناشناس** را ساخته است.

● هانس، جوانی از آلمان (۱۹۸۳)

● کاری از سهراب شهیدثالث ● مدیر فیلمبرداری: رامین مولایی

زندگی و احوالات جوانی به نام هانس

● درخت بید (۱۹۸۴)

● نویسندگان فیلم‌نامه: گورگن برست، گوتا بوهی ● بر اساس داستانی از: آنتوان چخوف ● مدیر فیلمبرداری: رامین مولایی ● صدابرداران: المار اشمیت، میشل مولریج ● موسیقی: ایگوت سرپناه ● بازیگران: جوزف ستهک، پیترستامک ● محصول: شبکهٔ اوّل تلویزیون آلمان ● ۳۵ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۱۰۲ دقیقه.

هیمز، پیرمردی ماهی‌گیر، در کلبه‌ای در کنار رودخانه زندگی آرامی دارد. تا این‌که روزی مرد جوانی به نام مانفرد روبه‌روی کلبهٔ او، مردی هم‌سن‌وسال خود را به قتل می‌رساند. کیف مرد را در شکاف درخت بید کنار کلبهٔ خود پنهان می‌کند و با مضروب کردن خود به راهش ادامه می‌دهد. مدتی بعد هیمز کیف محتوی پول‌های مسروقه را به شهر می‌برد و تحویل رئیس پاسگاه ژاندارمری می‌دهد. مانفرد سراغ پیرمرد می‌رود و چون کیف را نمی‌یابد او را با مشت و لگد مضروب می‌کند. آن دو چند روز به پاسگاه ژاندارمری مراجعه می‌کنند و کیف را می‌خواهند، رئیس پاسگاه آن دو را جواب می‌کند، یک روز صبح که پیرمرد در خواب است، جوان خود را در رودخانه غرق می‌کند.

فیلمی با الهام از داستان کوتاهی از چخوف، نویسندهٔ محبوب فیلم‌ساز، که از حیث درون‌مایه و

ساختار، بیش از هر اثر دیگر شهیدثالث در تداوم **طبیعت بی‌جان** قرار دارد؛ با نورپردازی و فیلم‌برداری خیره‌کنندهٔ رامین مولایی که رنگ قهوه‌ای سوخته و طلایی و ترکیب‌بندی (یا «کمپوزیسیون») تصاویر آن یادآور نقاشان امپرسیونیست است.

● ساعت آبی (۱۹۸۵)

● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● بر اساس داستان طلای آبی نوشتهٔ هانس فریک ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● تهیه‌کننده: شبکهٔ اوّل تلویزیون آلمان غربی (ZDF)

چک‌واسلواکی سال ۱۹۴۳، یک مادر چهل سالهٔ مجرد با پسر چهارده ساله‌اش زندگی فقیرانه‌ای دارد. پسر، حاصل رابطهٔ زن با یک مرد مجار یهودی در سال‌های قبل از شروع جنگ دوم است. هم‌زمان با آغاز جنگ، زن را ترک کرده و از او خبری نشده است. پسرک نیمه یهودی است و با حضور آلمان‌ها برای مدت شش ماه می‌گریزد، با ورود آمریکایی‌ها پسرک بازمی‌گردد. در سال‌های بعد از جنگ که مادر بزرگ او مرده است، همسایه‌ها برای زن نامه‌های توهین آمیز می‌فرستند و با کنایه «دوشیزه، هایل هیتلر!» او را می‌رنجانند. زن بیمار و زمین‌گیر است و پسرک نامه‌های بدون امضا را می‌سوزاند.

● شهیدثالث به دنبال درگیری با تهیه‌کننده حاضر نشد اسمش را در عنوان‌بندی ثبت کند.

فیلمی در بارهٔ خطر تداوم فاشیزم که شهیدثالث به دنبال درگیری با سرمایه‌گذاران فیلم حاضر نشد نامش را در عنوان‌بندی فیلم درج کند.

● فرزند خواندهٔ ویرانگر (۱۹۸۵)

● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● مدیر فیلم‌برداری: رامین مولایی ● عکاس: محمد حقیقت ● محصول: جمهوری فدرال آلمان

یک خانوادهٔ نسبتاً مرفه که بچه‌ای ندارد، دختر بچهٔ هفت ساله‌ای را از پرورشگاه تحویل می‌گیرند تا از او مراقبت کنند. زن که در کودکی‌اش رابطهٔ بدی با مادرش داشته، بر خلاف شوهرش، قادر نیست با دخترک رابطهٔ عاطفی برقرار کند. دخترک بنای ناسازگاری می‌گذارد و با نوشتن یادداشتی به مرد، که او را عمو میخواند تقاضا می‌کند که او را به پرورشگاه بازگردانند، زن یادداشت را زیر بالش دخترک می‌یابد، و چون می‌ترسد که شوهرش به تلافی او را طرد کند از دختر می‌خواهد که یادداشت را پاره کند. دخترک امتناع می‌کند، و زن با ملاقه بر سر و صورت او می‌زند، دخترک از خانه می‌گریزد،

و مرد غروب همان روز او را تحویل پرورشگاه می‌دهد.

روایت دیگری از رنج و درد دنیای ناشاد آدم‌ها، از دیدگاه فیلم‌سازی که معتقد است نمی‌تواند سر خود را کلاه بگذارد و بگوید که دنیایی که او در آن زندگی می‌کند، خوش و مسرت‌بخش است. «از زمانی که سیستم سوسیالیستی به هم ریخت، با تمام ضعف‌هایی که داشت، من به تمام همکارانم و تهیه‌کنندگانم گفتم که آدم‌خواری خواهد شد و الان داریم به چشم می‌بینیم که دارند این کار را می‌کنند.»

● گلهای سرخ برای آفریقا (۱۹۹۱)

● نویسندهٔ فیلم‌نامه: سهراب شهیدثالث ● بر اساس داستانی از: لودویک فلس ● فیلم‌بردار: ارهارد سچی ● موسیقی متن: هلگا گلاسر ● بازیگران: اسیلور پی‌یرلریچ، اورسلارو سینهرگر، یان پیرزاکلا، هانس هارزمن، مانفرد زاپاتکا، آکسل گانز ● محصول: آلمان ● ۳۵ میلی‌متری ● رنگی ● مدت زمان: ۱۹۰ دقیقه.

کارولا پس از آشنایی با پل، او را به خانه‌اش می‌برد و بین آن دو روابط صمیمانه‌ای برقرار می‌شود. پل، کاری به عنوان رفتگر برای خود دست‌وپا می‌کند و به تدریج روابط کارولا با او به سردی می‌گراید. چندی بعد کارولا به کمک یکی از بستگانش پل را وادار به ترک خانه می‌کند و او به آپارتمان دوست پیرمردش پناه می‌برد و با رفتار خود او را از خود می‌رنجاند. پل با اسلحه‌ای که از پیرمرد می‌گیرد دست به سرقت می‌زند و وقتی پیرمرد مانع او می‌شود، ناخواسته، با شلیک گلوله‌ای او را از پا در می‌آورد و جسدش را بر مزار همسرش رها می‌کند. پل پس از این‌که از کیوسک تلفن با کارولا تماس می‌گیرد با شلیک گلوله‌ای به زندگی خود خاتمه می‌دهد.

● جایزهٔ بهترین فیلم سال از تلویزیون آلمان (۱۹۹۱) و بهترین فیلم‌نامه و کارگردانی (۱۹۹۲).

یکی از طرح‌های معوق‌ماندهٔ شهیدثالث که از ۱۹۸۶ برای ساختن آن تلاش می‌کرد، و بالاخره در ژانویهٔ ۱۹۹۱ فیلم‌برداری را شروع و در ژوئیه همان سال به پایان برد؛ فیلمی که در ادامه **اتوپیا** قرار می‌گیرد: داستان مردی که در رؤیای پرواز به آفریقا است و وقتی با شلیک گلوله‌ای به زندگی خود خاتمه می‌دهد، و خون از گوشهٔ چشمش جاری می‌شود، صدای پرواز هواپیما به گوش می‌رسد. از لحاظ شهیدثالث نمای آخر فیلم نمادی از مردی است که «انگار تمام زندگی‌اش را خون گریه کرده باشد».

● تدارک دو فیلم ناتمام Obsequim , Arkadia **(۱۹۹۳).**

سهراب در گذر زمان

احمد شهیدی

مرگ چنین خواجه نه کاریست خرد

سهراب شهیدثالث کوله‌باری از درد و رنج را که یک عمر بر دوش داشت بر زمین نهاد. مرغ روحش سبکبال به آسمانها پرواز کرد. و آثاری جاودانه که از او به جای ماند به سینه تاریخ سینما سپرده شد.

شمع وجودش مدتی بود که ذره‌ذره آب می‌شد. آن روز که تا به آخر سوخت و به خاموشی ابدی گرائید، دهم تیر بود. درست سه روز پس از سالروز پنجاه‌وچهارمین سال تولدش. در غربت. در گوشه‌ای از شهر شیکاگو.

گرچه کوتاه زیست، اما عمر پرباری داشت. به تصدیق همهٔ منتقدان و صاحب‌نظران رشته فیلم و سینما، او آغازگر شیوه‌ای نو در فیلم‌سازی بود. چه در داخل کشور و چه در خارج، فیلمهایی تهیه کرد که از آثار متعارف سینما کاملاً متمایز بود.

سهراب از اوان کودکی و نوجوانی علاقه شدیدی به خواندن کتاب و عشق عجیبی به سینما رفتن داشت. همبازیهای او خوششان می‌آمد که در حین بازی، یا آخر بازی، فرصتی و یا بهانه‌ای پیدا کند تا ماجرایی را شرح دهد و یا قصه و داستانی را که خوانده نقل کند. همیشه لازم نبود واقعاً شاهد و ناظر صحنه‌ای باشد تا به تشریح آن بپردازد. بسیاری از اتفاقاتی را که شرح می‌داد، زائیدهٔ نیروی تخیلش بود. گاهی پیش‌آمد ساده‌ای را چنان شاخ و برگ می‌داد که اسباب تعجب بچه‌های دیگر می‌شد. وقتی داستان فیلمی را که تازه دیده بود و یا قصه‌ای را که تازه خوانده بود تعریف می‌کرد، همه سراپا گوش

می‌شدند.

به هر حال او موقع که به دستش می‌آمد، شمع جمع می‌شد و با داستان‌سرایی و شور و حالی که داشت سر بچه‌های دیگر راگرم می‌کرد. بعضی اوقات احساساتش را هم بروز می‌داد و از همان زمان، روشن بود که بچه خیلی حساس و لجوجی است. فکری که به خاطرش می‌رسید، از آن دست‌بردار نبود. این نکته را مکرر به زبان می‌آورد که وقتی بزرگ شد، می‌خواهد کارهایی بکند که دیگران نتوانند انجام بدهند!

به تناسب بالا رفتن سن، بر علاقه‌مندی او به مطالعه و عشق به سینما افزوده می‌شد. سهیلا خواهرش نقل می‌کند وقتی با خانواده در اصفهان بودیم، هر شب به اصرار او به سینما می‌رفتیم. یک شب که به او گفته شد امشب سینما موقوف، تهدید کرد که اگر چنین کنید خود را می‌کشم، کسی اعتنایی نکرد. ناگهان خبر آوردند که او مچ دستش را با تیغ بریده است. همه مضطرب شدند. او را به بیمارستان بردیم. پس از بخیه زدن و پانسمان، به همان حال که دستش را بالا گرفته بود، مجبور شدیم دسته‌جمعی به سینما برویم.

در زمانی که شاگرد دبیرستان بود، وقتی برای دیدن فیلمی به سینما می‌رفت، احساس می‌کرد مسئله‌ای روح حساسش را سخت می‌آزارد. و آن این بود که می‌دید میان آنچه در روی پرده سینما نمایش داده می‌شود با آنچه در زندگی مردم اطرافش می‌گذرد تفاوت فاحشی وجود دارد. بارها از خود علت را می‌پرسید و چون جواب قانع کننده‌ای نمی‌یافت، بیزاری عجیبی از این اختلاف موذیگرانه در خود احساس می‌کرد. رفته‌رفته این احساس تبدیل به تمایلی در او شد که در آینده به مبارزه و مقابله با این فریب‌کاری و خدعه سینمایی برخیزد. و به جای آن حوادث و صحنه‌های هیجان‌آور و دور از حقیقت، زندگی روزمره مردم عادی را بی‌پیرایه و آن چنان‌که هست به صورت فیلم درآورد.

در سالهای آخر دبیرستان ضمن آنکه به تحصیل و مطالعه آثار نویسندگان مورد علاقه‌اش نظیر صادق هدایت و فراگرفتن زبان خارجی، از برنامه کلاس درس مشغول بود به تفکر درباره یافتن راه عملی ساختن «تمایلی» که در او بوجود آمده بود نیز طی می‌پرداخت. با هوش و استعدادی که در او سراغ می‌رفت، افراد خانواده برحسب عرف و عادت زمان، امیدوار بودند که این پسر تحصیلات خود را در یک رشته علمی باب روز نظیر پزشکی یا مهندسی ادامه دهد. اما وقتی این موضوع را با خودش

در میان گذاشتند و نظر و تصمیمش را جویا شدند، پاسخی شنیدند که برخلاف انتظار همه بود. سهراب قصد داشت به دنبال تحصیل در رشته سینما برود و در آینده فیلم‌ساز شود. نخست خود را به ناباوری زدند و آن را نوعی شوخی انگاشتند. بعد که دریافتند این فکر مدتی است او را به خود مشغول داشته و به هیچ وجه از تصمیمی که گرفته است دست‌بردار نیست، سخت نگران آینده پسرشان شدند. در عین حال که به یک‌دندگی او وارد بودند، اما بعید نمی‌دانستند که گذشت زمان این پسر لجوج را بر سر عقل آورد و از دنبال کردن این اندیشه خام منصرف سازد.

سنگ صبور

در این میان من باطناً با فکر و تصمیم سهراب موافق بودم. و این به علت علاقه و سابقه‌ای بود که خود در اوایل جوانی نسبت به این رشته هنری داشتم. آنان که سنشان اجازه می‌دهد شاید به خاطر بیاورند که در سالهای پیش از ۱۳۲۰ این قلم مدتی همه روز نقدی درباره فیلمهایی که روی اکران سینماهای تهران بود در روزنامه اطلاعات می‌نوشت*. به سائقه همین ذوق و علاقه، در خفا سهراب را به عملی ساختن نقشه‌ای که برای آینده خود داشت دلگرم کردم. بخصوص وقتی متوجه شدم برای تحصیل، مدرسه معروف «ایدک» در پاریس موردنظر اوست بیشتر به تشویقش پرداختم. تماس و مذاکره درین باب باعث نزدیکی من و برادرزادهٔ سینما دوستم شد. نزدیکی و رابطه‌ای که روزبروز استحکام بیشتری یافت تا آنجا که بعدها هر مشکلی در راه رسیدن او به هدفش پدید می‌آمد، در حل و رفع آن از من کمک می‌خواست. این ارتباط روحی و فکری تا آخرین مراحل زندگی کوتاهش به قوت تمام باقی بود، به‌طوریکه همواره به عنوان «سنگ‌صبور» از من یاد می‌کرد.

از وین به پاریس

هجده ساله بود که پس از پایان تحصیل در دبیرستان، ترتیب سفرش به خارج داده شد. اما نگرانیهایی از جهات مختلف دربارهٔ این سفر وجود داشت. از جمله این که هنوز وضع و برنامه تحصیلش روشن نبود. دیگر آنکه با آن جثه ضعیف، یکه و تنها، در یک کشور غریب، بدون تجربهٔ

---

* دکتر هوشنگ کاوسی گاهی از راه لطف، اشاره‌یی به آن دوره می‌کند.

کافی چگونه می‌توانست خود را اداره کند. به هر صورت، در میان دلهره و اضطراب خانواده، پسر جوان با یک دنیا شور و امید، راه سفر به خارج را پیش گرفت. مقصد او فرانسه بود، لیکن در سر راه، مدت کوتاهی در اتریش ماند و سپس عازم پاریس شد. وقتی به این شهر بزرگ رسید و تلاش کرد بلکه زودتر وسایل یک زندگی دانشجویی را برای خود فراهم کند، به مشکلات مختلفی برخورد که مهمترین آن گرانی عجیب زندگی بود. با این وضع نتوانست زیاد دوام بیاورد و بهتر آن دید که به اتریش برگردد، چون لااقل کشور ارزانتری بود.

وقتی به «وین» منتقل شد، دریافت ندانستن زبان مانع هر گونه اقدامی برای شروع تحصیل در یک کشور خارجی است. او که در تهران، انگلیسی را در حدود برنامه دبیرستان فراگرفته بود و به زبان فرانسوی هم در انجمن فرهنگی ایران و فرانسه آشنا شده بود، در اتریش مدت یک سال وقت خود را صرف آموختن زبان آلمانی کرد. آنگاه به فراگرفتن دروس هنرپیشگی و کارگردانی پرداخت و بعد در مدرسه فیلم وارد شد. مقارن همان ایام سفری برای من به اتریش پیش آمد و در آنجا سعی کردم با وضع برادرزادهٔ خود از نزدیک آشنا شوم. او را در موقع دشواری دیدم. زندگی راحتی نداشت و با آنکه سعی می‌کرد وقتش تلف نشود و مرتب به مطالعه ادامه می‌داد، اما می‌بایستی به موقع به تحصیل خود هم برسد. در این سفر کوتاه من به خوبی به تحول فکری و طرز برداشت او از مسایل واقف شدم. در بازگشت، نخستین نامه‌ئی که از او دریافت کردم حاکی از سرگرم شدنش به درس خواندن بود. متاسفانه چندی نگذشت که به دنبال ابتلای به ذات‌الریه، آثار بیماری سل در او ظاهر شد. با تمام این احوال ضمن تماس‌هایی که با دانشجویان دیگر داشت، به فراگرفتن و تکمیل زبان‌های خارجی، بخصوص برای مطالعه کتاب‌های مورد علاقه‌اش ادامه داد. به علت بیماری و ضعف بنیه، نتوانست زیاد در اتریش دوام بیاورد و چون تحصیلاتی را که انجام داده بود کافی به مقصود خودش نمی‌دانست، ناچار روانه پاریس شد.

دوران بیماری

در آن زمان بیست‌ودو سال داشت و با آن استعداد سرشار، نگاهش به زندگی و تحصیل در رشته دلخواهش به کلی تغییر کرده بود و دید تازه‌ای داشت. این تحول فکری در نامه‌هایی که برای من می‌نوشت کاملاً آشکار بود و مخصوصاً در دوره‌ای که ناچار شد در بیمارستانی در شهر پاریس بستری

شود، فرصتی به دست آورد تا افکار و نظریات خود را با قلمی شیوا بیان کند. استعداد نویسندگی در او رفته‌رفته شکفته می‌شد و من متوجه بودم که او هنر را با ادبیات یکجا پیش می‌برد. از رنجوری و بیماری‌اش سخت نگران بودم؛ اما سعی داشتم ضمن آنکه از دور، با کمک افراد خانواده که همه به او علاقه مخصوص داشتند، راهی برای رهایی جانش از چنگال بیماری وحشتناک بیابم، به نامه‌هایش مرتب پاسخ دهم. از آنجا که آینده او در این مکاتبات تا حدود زیادی انعکاس یافته بود و به تدریج که قلم تند و تیزش پخته‌تر می‌شد و مکنونات خاطرش را بهتر آشکار می‌کرد، آنها را چون یادگار گرانبهایی حفظ کردم و اینک فرصت مناسبی است که قسمتهایی از نوشته‌های او را به نظر دوستداران آثار به جای‌مانده‌اش برسانم.

۲۲ فیلم مستند

سهراب تحصیلات خود را در فرانسه در «مدرسه کنسرواتوار مستقل سینمای فرانسه» به اتمام رسانید و برای درمان خونریزی معده‌اش که بر اثر خوردن قرص‌های معالج سل پدید آمده بود چهار ماهی را در بیمارستان گذراند. پس از هشت سال زندگی در خارج، در سال ۱۳۴۸ به تهران بازگشت.

بیکار که نمی‌خواست بماند. نخست برای عرضهٔ توانایی خود در رشته کارگردانی، به مؤسسات خصوصی فیلم‌سازی مراجعه کرد. فیلمنامه‌هایی را هم که نوشته بود، همراه داشت؛ اما از تلاش خود نتیجه‌ای نگرفت و همه‌جا جواب منفی شنید. خودش می‌گوید: «هیچ تهیه‌کننده‌ای به من راه نداد.» لاجرم از سر اجبار در وزارت فرهنگ‌وهنر به عنوان کارگردان استخدام شد. معلوم است با روحیه‌ای که او داشت و افکاری که در دوره تحصیل و مطالعه به مغزش راه یافته بود، بخصوص با طبع لطیف و روح حساس و دردآشنایش، کار کردن در یک سازمان دولتی که مخالف و ضد هر نوع نوآوری بود تا چه اندازه دشوار می‌نمود. از این زمان من قسمتی از وقت خود را یا برای راهنمایی و همدلی و شنیدن شکایت‌ها و در واقع تظلمات او صرف می‌کردم، یا به مذاکره با رؤسا و مدیران وزارت فرهنگ‌وهنر، به منظور از میان برداشتن موانعی که بر سر راه فیلم‌ساز و کارگردان جوان تحصیل کردهٔ خارج و صاحب افکار نوگرایانه ایجاد می‌شد مشغول بودم.

کار به زحمت پیش می‌رفت. ولی من نمی‌گذاشتم او زیاد درگیر شود و انواع کارشکنی‌ها و سنگ‌اندازیهای مسئولان اداری را رفع و رجوع می‌کردم. سهراب ماموریتهایی که در اوایل امر به عهده

می‌گرفت منحصر به تهیه فیلم‌های کوتاه مستند بود. او بی‌آنکه توجهی به خواست دستگاه سفارش دهنده داشته باشد، همین مستندها را هم با دید و فکر خود می‌ساخت. در واقع محصول کار او از لحاظ کارفرما نقض غرض بود. آنها می‌خواستند این فیلمها را به عنوان نشانه‌هایی از بهبود زندگی طبقات روستایی و کارگران قالب بزنند و یا از توسعه و پیشرفت برنامه‌های عمرانی و یا دائر شدن مراکز هنری و ایجاد نمایشگاههای فرمایشی را به رخ بکشند. ولی وقتی نتیجه کار این فیلم‌ساز جوان به روی پرده می‌آمد، غالباً آه از نهادشان برمی‌خاست. روی‌هم‌رفته در عرض سه سال ۲۲ فیلم مستند به وسیله سهراب تهیه شد، ولی با هوشیاری او، از نامش در هیچ یک از حلقه‌های فیلم اثری به چشم نمی‌خورد. سرگذشت این فیلمها همراه بود با کشمکش‌ها و قهر و آشتی‌ها. در نتیجه بعضی از آنها را بی‌آنکه به نمایش عمومی گذاشته شود، تحویل انبار می‌دادند! به هر صورت، منظور سهراب از اینکه دیگر زیر بار تهیه این مستندها نرود حاصل شد. پس از آن، نخستین فیلم کوتاهی که به عنوان «آیا» ساخت چون برندهٔ جایزه «سپاس» شد، اوضاع اندکی به نفع او تغییر کرد. سپس فیلم کوتاه دیگری را برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان کارگردانی کرد به نام «سیاه‌وسفید» که به آن هم کاپ طلا تعلق گرفت.

توپی شلیک شد

حال دیگر موقع آن فرا رسیده بود که یک کار اساسی انجام دهد: ساختن یک فیلم بلند! با اینکه توفیق دو فیلم کوتاه اخیرش راه را برای قبولاندن فکر و پیشنهادش تا حدودی هموار ساخته بود، اما مگر به آسانی کسی در محیط فرهنگ‌وهنر زیر بار می‌رفت. خوشبختانه وجود جوانان تحصیل کردهٔ در رشته فیلم و سینما در بعضی قسمتهای آن سازمان قوت قلبی برای او بود. پس از برخورد با مخالفت‌های اولیه، طرح پیشنهادی خود را عوض کرد و توانست اجازهٔ ساختن یک فیلم کوتاه بیست‌دقیقه‌ای را بگیرد. همین اجازه به او امکان آن را بخشید که دست به کار تهیهٔ نخستین فیلم بلند خود شود. با مشقت بسیار و امکانات خیلی مختصری که در اختیارش گذاشتند، به راه افتاد. فکر خلاق خود را به کار گرفت و در منطقه شمال، چند تن از افراد عادی و بخصوص یک پسربچه سینما ندیده را به نام «محمد زمانی» حاضر به همکاری کرد و با این جمع غیرحرفه‌ای، فیلم «یک اتفاق ساده» را در بندر «ترکمن» ساخت.

برقی جست که چشمی را خیره نکرد، رعدی غرید که صدای آن به گوش احدی نرسید، و به دنبال آن توپی بزرگ شلیک شد که از صدای آن کسی از جا برنجست!

این فیلم به ظاهر ساده و عاری از هرگونه زرق‌وبرق و به دور از هر نوع داستان‌پردازی و حادثه‌سازی، به عنوان پیشتاز شیوه‌ای نو در سینمای ایران شناخته شد. با وجود استقبال سرد و عکس‌العمل مخالفت‌آمیز مسئولان آن روز سازمان سینمایی، رئیس جشنواره فیلم تهران «هژیر داریوش» این فیلم را برای نمایش در فستیوال انتخاب کرد. بخت با سازندهٔ جوان و گمنام فیلم یار بود که در هئیت داوران فستیوال، افراد سرشناس و صاحب‌نظری از زمرهٔ کارگردان‌های بین‌المللی شرکت داشتند مانند «فرانک کاپرا» از امریکا، «سرگئی باندار چوک» از شوروی سابق، «رنه کلر» از فرانسه و «جیمس میسون» از انگلستان. وقتی رای داوران اعلام شد و «یک اتفاق ساده» به عنوان بهترین فیلم از نظر کارگردانی برنده جایزه «بز بالدار» شناخته شد، صدای آن توپ نیز به گوش جهانیان رسید.

روز بعد از توزیع جوائز دومین جشنواره سینمای ایران، سهراب در جواب خبرنگاری که نظرش را نسبت به رای هئیت داوران جویا شد، با صراحت و جسارت گفت: «داوری یازده نفر مهم نیست، داوری مردم اهمیت دارد.» جالب آن که همزمان با نمایش فیلم «یک اتفاق ساده» کارگردان جوان آن برای پی بردن به آراء عمومی، با دوربین فیلم‌برداری خود به میان مردم رفت و از نظر و عقیدهٔ آنها نسبت به فیلمش پرسش کرد و از مجموع جواب‌هایی که شنید، فیلم مستندی ساخت. او در همه حال با مردم بود و درد مردم داشت.

داستان فیلم شرح زندگی یک خانواده ماهیگیر در یک دهکده است. پسر دهساله آنها هر روز دوان‌دوان خود را از مدرسه به خانه می‌رساند تا به پدرش و کارهای خانه کمک کند. پدر به طور غیرمجاز به صید ماهی می‌پردازد و از این راه ارتزاق می‌کنند. پسرک پس از آنکه ماهی‌های صید شده را در بازار می‌فروشد و پولش را به پدر می‌رساند، کارهای خانه را انجام می‌دهد. با این که درآمد خانواده از طریق صید ماهی بسیار ناچیز است؛ اما پدر با وجود رنجی که از تنگدستی می‌برد، از می‌خوارگی دست‌بردار نیست. زن او که سخت بیمار است طاقت نمی‌آورد و می‌میرد. پس از مرگ مادر، پسرک به جای این که طبق معمول، وقتی به خانه می‌آید، همچنان با نان و پنیر سرکند، با پدرش به کافه می‌رود و با او هم‌غذا می‌شود. یک پیسی نیز اضافه می‌نوشد. برنامه روزانه‌اش هم تغییر می‌کند. دیگر نمی‌تواند مرتب به مدرسه برود. بیشتر در خانه وقتش می‌گذرد، در ضمن گاهی

هم سری به مدرسه می‌زند.

در واقع فیلم «یک اتفاق ساده» بیانگر زندگی عادی یک خانواده فقیر است. آنچه بر این خانواده می‌گذرد از هیجانات بی‌مورد و اغراق‌آمیز بدور است. چون در اساس، قصد کارگردان جلب‌توجه تماشاگر از طریق حادثه‌آفرینی نیست. به حقایق زندگی توجه و تکیه دارد. او با نشان دادن همان صحنه‌های عادی، تماشاگر را به درک عمق بدبختی آن خانواده وامی‌دارد. و با مهارت و چیره‌دستی، اما به سادگی و خیلی آرام، به چنین نوع زندگی اعتراض می‌کند.

در مصاحبه مطبوعاتی که در پایان نمایش این فیلم تشکیل شد، نخستین سؤال از کارگردان این بود که چرا فیلم این قدر طولانی بود؟ صحنه‌ها چرا کند عوض می‌شد؟ سهراب جواب داد: «برای القای فکری که در سر داشتم و مجسم کردن محیطی که فیلم نشان می‌داد لازم بود.» در مقابل سؤال دیگری دربارهٔ علت تکرار صحنه‌ها، گفت: «زندگی چنین است.» بعد ضمن توضیحات بیشتری که داد، خاطرنشان ساخت: «... در این فیلم تاکید بر عدم ارتباط نبود، بلکه بر سردی روابط میان افراد خانواده بود، سردی که حاصل فقر، می‌خواری پدر و بیماری مادر بود.» یکی از تماشاگران اظهار کرد: «سردی تا این حد که بچه پس از مرگ مادر، حتی گریه هم نکرد؟» جواب داد: «درک ماهیت مرگ برای بچه‌ها یکسان و یک شکل نیست. همه بچه‌ها لزوماً گریه و زاری نمی‌کنند. این بچه که هر شب بلافاصله بعد از این که به رختخواب می‌رفت، لحاف بر سر می‌کشید و می‌خوابید، آن شب خوابش نبرد. این بی‌خوابی او کم از گریستن نیست.» در پایان همین مصاحبه مطبوعاتی، یکنفر پرسید: «پیام شما در فیلم چیست؟» سهراب در جواب گفت: «من منتهای سعی را کرده‌ام که فیلم پیامی نداشته باشد. فیلم من فقط مروری بر زندگی سیاه روزمره این مردم است. این یک نمونه است. ما به اندازه کافی هر روز نمونه‌های دیگری را می‌بینیم.»

طبیعت بی‌جان

در پی توفیق درخشانی که با نخستین فیلم بلندش نصیب او شد، امکان ساختن فیلم دیگرش «طبیعت بی‌جان» فراهم آمد. اما مخالفت و مانع‌تراشی حاسدان هم شدت یافت. با این حال او از میدان مبارزه و مقاومت نگریخت و به ایستادگی در برابر آنان ادامه داد.

داستان فیلم «طبیعت بی‌جان» دربارهٔ پیرمرد راهبان فرتوتی است که عمری را به نگهبانی در

نقطه‌ای از راه‌آهن شمال به سر آورده است. همسر او پیرزنی است که برای کمک به زندگانی فقیرانه‌شان در خانه به بافتن فرش می‌پردازد. یگانه پسر آنها مشغول گذراندن خدمت سربازی است. وقتی مرخصی می‌گیرد، به دیدن پدر و مادر می‌آید، یک شب را با آنها می‌گذراند و دوباره به سر خدمت بازمی‌گردد.

زندگی یکنواخت پیرمرد و پیرزن روزی تغییر می‌کند که حکم بازنشستگی به دست راهبان پیر می‌رسد. از آن زمان و پس از این که مردی جوان به عنوان جانشین او در محل حاضر می‌شود، پیرمرد احساس می‌کند که همه چیزش به خطر افتاده و پایان زندگی‌اش فرا رسیده است. این احساس چنان در او قوت می‌گیرد که در صدد برمی‌آید به شهر برود تا از رئیس خود اجازه بگیرد همچنان در محل کارش باقی بماند. صحنه یاس‌انگیز فیلم آنجاست که راهبان بازنشسته سوار بر واگونی از محل راهبانی که می‌گذرد، جانشین جوان خود را می‌بینند که به جای او مشغول نگهبانی است...

این فیلم نیز مانند فیلم «یک اتفاق ساده» آهنگ آرام و آهسته‌ای دارد. کارگردان می‌خواهد با سکون و سکوت فضای فیلم و استفاده از خاصیت تکرار، یکنواخت و بی‌حادثه بودن زندگی راهبان پیر را برجسته‌تر کند تا بعد که نوبت رسیدن حکم بازنشستگی می‌شود، تماشاگر به عمق یاس و نومیدی پیرمرد بهتر پی ببرد. ورود جانشین جوانش دیگر چنان ضربه روحی بر او وارد می‌سازد که تاب تحمل آن را در خود نمی‌بیند. عکس‌العملی که سعی می‌کند برای مبارزه با رقیب نشان دهد به حدی ضعیف و بی‌اثر است که سرانجام تن به قبول شکست می‌دهد. بساطش را جمع می‌کند و جایش را به حریف جوان وامی‌گذارد. مبارزه را باخته است.

آخرین صحنه فیلم، با نگاهی که راهبان بازنشسته، در آئینه دیواری به تصویر خود می‌اندازد، تسلیم شدن در برابر سرنوشت محتوم یک مرد پیر از کار افتاده را مجسم می‌سازد.

سهراب در همان چهارچوبی که اساس فکر و روال فیلم‌سازی‌اش را تشکیل می‌داد ــ و نمونه بارز آن «یک اتفاق ساده» است ــ «طبیعت بی‌جان» را نیز جان بخشید. سکون و سکوت بر فضای فیلم بلند دومش هم حاکم بود. همچنین تکرار برای ذهنی کردن یکنواختی زندگی. به جای هنرپیشگان حرفه‌ای باز از افراد عادی و ساده استفاده کرد. با این که این فیلم به صورت رنگی فیلم‌برداری شده است، اما سهراب در رنگ‌آمیزی آن نیز سلیقه خاصی به کار می‌برد، و همچون نقاشی چیره‌دست از رنگهایی هم‌آهنگ با فضای فیلمهایش استفاده می‌کند.

فیلم «طبیعت بی‌جان» به بیست‌وچهارمین جشواره جهانی برلین فرستاده شد. اداره کنندگان فستیوال آن را برای شرکت در قسمت مسابقه پذیرفتند. نمایش فیلم غوغا کرد. چهار جایزه گرفت. همان سال «یک اتفاق ساده» برای قسمت جنبی در همان جشنواره عرضه شد که آن نیز به دریافت دو جایزه نائل آمد. در آن موقع سهراب ۲۹ سال داشت.

با این که هرگز از این توفیق‌ها و جایزه‌ها دچار نخوت و غرور نشد و همیشه می‌گفت: «ما چه منتی می‌توانیم بر سر مردم داشته باشیم که فیلم می‌سازیم... و گاهی هم جایزه می‌گیریم» اما باز اعتراف می‌کرد که «در آن موقع برای من گرفتن شش جایزه در خارج از کشور مهم بود، چون من جوان بودم و دلم می‌خواست فیلم بسازم.»

قرنطینه

پس از بازگشت از جشنواره برلین، با شور و شوق فراوان دست به کار نوشتن فیلمنامه تازه‌ای شد به نام «قرنطینه». سوژه بسیار ساده‌ای داشت. قصه‌ای سیاه و تلخ از زندگی بچه‌های یتیم در یک پرورشگاه جنوب شهر تهران. قبلاً با من مذاکره کرد که در مورد انتخاب پرورشگاه با مسئولان امر تماس بگیرم تا زمینه کار کاملاً آماده باشد. من نیز موضوع را با شهردار تهران در میان گذاشتم. او هم که آن روزها در جریان توفیق چشمگیر دو فیلم بلند سهراب در جشنواره جهانی برلین قرار داشت، از این امر استقبال کرد و مرا مطمئن ساخت که همه‌گونه اقدام لازم انجام خواهد داد. مشکلی در کار نخواهد بود. سهراب با این ترتیب، با خاطری آسوده و به معرفی شهردار، ملاقاتی با رئیس پرورشگاه کرد. او نیز وعده کمال همراهی را داد. بنابراین کارهای مقدماتی انجام گرفت و شروع به انتخاب بچه‌هایی از میان یتیم‌های پرورشگاه شد.

روز اول مسئله‌ای پیش نیامد و سهراب از آمادگی وسائل کار اظهار رضایت کرد. اما روز دوم که کارمندان پرورشگاه تا حدودی به فکر و طرح کارگردان و سازنده فیلم پی بردند، رئیس خود را اغوا کردند که اگر این فیلم ساخته شود کار او زار خواهد بود. کارگردان می‌خواهد فیلمی بسازد انتقادی که اسباب رسوایی پرورشگاه خواهد شد. رئیس پرورشگاه وقتی در جریان امر قرار گرفت، از ترس رسوائی دست به کار شد. سهراب را به دفتر خود خواست، منتهی به خاطر سفارش شهردار، با لحن خیلی محترمانه به مذاکره پرداخت و سربسته متذکر شد که بهتر است طرح خود را برای ساختن فیلم

به صورتی درآورد که جنبه مثبت داشته باشد.

البته این تذکر بر سهراب حساس و زودرنج خیلی گران آمد و با صراحت کامل در جواب رئیس پرورشگاه گفت که به کسی اجازه نمی‌دهد در روال کارش مداخله کند و دربارهٔ موضوع فیلمش به اظهارنظر بپردازد.

آن روز وقتی به دفتر کار من آمد، سخت برافروخته بود و از مذاکره‌ای که با رئیس پرورشگاه صورت گرفته بود به شدت اظهار نارضائی کرد و گفت: «از این قرار من باید فکر دیگری بکنم، چون با این «آدم» آبمان به یک جوی نخواهد رفت.» و بعد با همان زبان تیزی که داشت مقداری بدوبیراه نثار رئیس پرورشگاه کرد. من کوشیدم او را آرام سازم، چون تصور نمی‌کردم با قول همکاری که شهردار داده، مشکل لاینحلی پیش آید. سخنان اطمینان‌بخش من تا اندازه‌ای او را نرم کرد. ولی وقتی از من جدا شد، همچنان قیافه‌ای دژم و درهم داشت. چون به خصوصیات اخلاقی‌اش آشنایی کامل داشتم، می‌دانستم که این قصه سردراز دارد.

روز سوم خیلی زودتر از روزهای پیش سروکله‌اش نمایان شد. با خشمی که نمی‌توانست مخفی کند، بی‌مقدمه گفت: «عموجان، تمام شد. جلوی کارم را گرفتند.» من پریشان و متوحش از این سخن بی‌مقدمه، از پشت میز خود برخاستم و کوشیدم او را کمی آرام کنم. ولی دیدم کار از این مرحله گذشته است. گفت: «بله. به من اخطار کردند که دستور رسیده است مانع فیلمبرداری‌ام شوند. وقتی پرسیدم: چه کسی چنین دستوری داده است؟ گفتند نمی‌توانیم بگوییم...» من هم بساط کار خود را جمع کردم و آمدم ببینم تکلیف من چیست؟

او را به هر ترتیبی بود راضی کردم بنشیند تا معلوم شود کار از کجا خراب شده است. با شهردار موضوع را تلفنی درمیان گذاشتم. متوجه شدم قضیه به او ارتباطی ندارد. رئیس پرورشگاه که با مقامات درباری مربوط است، چنین تفهیم کرده است که سهراب «دست‌چپی» است و می‌خواهد با برداشتن فیلمی از بچه‌های یتیم آبروریزی کند! خلاصه شهردار آب پاکی را روی دست من ریخت و اظهار عجز کرد از این که دیگر بتواند اقدامی در این مورد انجام دهد.

مهاجرت

سهراب وقتی از نتیجه مذاکره من با شهردار آگاه شد، به دنبال تحقیق بیشتری رفت. از طریق

دوستانی که در فرهنگ‌وهنر داشت اطلاع پیداکرد که وضع به وخامت گراییده و ساواک هم در تعقیب اوست.

جریان از این قرار بود که درست هم‌زمان با سفری که سهراب به مشهد کرده بود،مقام امنیتی ساواک کارگردان‌های سینما را در مرکز فرهنگ‌وهنر گرد آورده و ضمن سخنرانی به آنها خطاب و عتاب کرده است که چرا نقاط ضعف را بزرگ می‌کنند، پیشرفت‌ها را نادیده می‌گیرند و در فیلمهایی که می‌سازند کارهای مثبت را منعکس نمی‌سازند. در آخر صحبت به غیبت شهیدثالث در آن جلسه هم اشاره می‌کند و به وسیله حاضران پیغام می‌دهد که سهراب پس از مراجعت، به او مراجعه کند.

دوستان به دنبال توضیحاتی که دربارهٔ اظهارات آن مقام در آن جلسه دادند، به او توصیه کردند پیش از آنکه گرفتار «سین جیم»های کذائی شود، فرار را بر قرار ترجیح دهد. آنها که دوست خود را بهتر می‌شناختند، می‌دانستند اگر با مقام ساواکی مواجه شود، با آن نافرمانی و لجاجت و آزادگی که در خمیره وجودش است، هرگز زیربار دستورهای خلاف آزادی و شیوه تفکر خود نخواهد رفت. بهتر است از موقع و شهرتی که در خارج کشور به هم رسانده استفاده کند و هرچه زودتر از ایران خارج شود.

این جریان و آنچه میان همکارانش و مقام ساواکی گذشته بود چنان او را منقلب کرد که دچار شوک عصبی شد و در پی آن یک هفته در بیمارستان بستری بود. پس ار ترک بیمارستان بی‌آنکه گذرنامه‌اش را به روال معمول، قبل از حرکت، به ساواک بدهد خطر کرد و به فرودگاه رفت. سوار هواپیما شد. خوشبختانه کسی هم ممانعت نکرد. یک سر خود را به آلمان رساند، یعنی همان جایی که او را خوب می‌شناختند و با جوائزی که از فستیوال جهانی برلین گرفته بود، برای کارهایش ارزش خاصی قائل بودند.

بدین‌ترتیب پروندهٔ فعالیت‌های یکی از سینماگران پیشروی ایران در وطنش بسته شد، گرچه همان دو اثری که از او به جای مانده بود کافی بود که نامش را در صدر کارگردانان صاحب‌سبک، در تاریخ سینمای ایران مخلّد گرداند.

در غربت

از سال ۱۳۵۳ دوران شکوفایی استعداد و خلاقیت او در رشته فیلم‌سازی در خارج از کشور آغاز

شد. به خاطر آشنایی که گردانندگان سازمان‌های فیلم و سینما با توانایی او در کارگردانی داشتند و شهرتی که با دریافت شش جایزه از جشنواره بین‌المللی برلین کسب کرده بود، به آسانی موفق به امضای قراردادهایی برای تهیه سه فیلم «در غربت»، «زمان بلوغ» و «خاطرات یک عاشق» شد.

آنچه برای سهراب مهم بود، حفظ همان روال و شیوه‌ای بود که در دو فیلم اولیه خود ابداع و اجرا کرده بود. این اصل را تا آخرین ساخته‌هایش نیز رعایت کرد. گرچه این سماجت و استقامت به تهیه کنندگان آلمانی خوش نمی‌آمد؛ اما او به هیچ قیمتی حاضر نبود از راهی که شروع به پیمودن آن کرده، منحرف شود. این مسئله همواره مایه بروز اختلاف نظر میان کارگردان و صاحبان سازمانهای سینمایی و تلویزیونی می‌شد و مشکلاتی برای ادامه کار این هنرمند مقاوم و صاحب سبک فراهم می‌آورد.

به هر حال سهراب در برابر تمام موانعی که زاییده تسلط اقتصاد بر هنر بود ایستادگی می‌کرد و تسلیم نمی‌شد. در نتیجه در مدتی متجاوز از ۲۰ سال که در آلمان بود، زندگی‌اش توام با مبارزه می‌گذشت و از ردّ نظر مخالفان هم هرگز دست نکشید. البته این روش از یک کارگردان عادی و معمولی تحمل نمی‌شد؛ ولی سهراب به لحاظ درک و فهم فوق‌العاده‌ای که در امور و مسایل مربوط به سینما داشت، مورد احترام و توجه تهیه کنندگان و کارگردانهای سینما و تلویزیون بود. فیلمهای متعددی که به سبک و شیوه متمایز از روش دیگر همکاران آلمانی‌اش ساخت غالباً در فستیوالهای مختلف شرکت داده می‌شد و به دریافت جوائز متعددی نائل می‌آمد. منتهی این گونه توفیق‌ها تهیه کنندگان و سرمایه‌داران را قانع نمی‌کرد، آنها سالنهای پر از تماشاگر و بینندگان پروپاقرصی که از تلویزیون جدا نشوند می‌خواهند.

همین اختلاف دیدها و اختلاف نظرها بود که روح سهراب را مانند خوره می‌خورد و جسمش را نیز به درد و رنج مبتلا می‌ساخت. بیماری همیشه مزاحم فعالیت‌های فکری او بود. اما او دمی از حرکت باز نمی‌ماند و دوست نداشت بی‌فعالیت روزگار بگذراند.

نخستین فیلمی که در آلمان ساخت «در غربت» نام داشت. این فیلم زندگی محنت‌بار کارگران ترک را در آلمان منعکس می‌کرد. با این که فیلمبرداری یازده روز بیشتر به طول نیانجامید، ولی اصالت فیلم باعث شد تا هئیت منتقدان مطبوعات آن را به عنوان بهترین فیلم به مفهوم مطلق در جشنواره فیلم برلین انتخاب کنند.

این فیلم گرچه در آلمان ساخته شد، اما همه چیز آن ایرانی بود، از هنرپیشه اول و فیلمبردار تا کارگردان. ضمناً در سرمایه هم ایرانی سهیم بود. به همین جهت بعضی از صاحب‌نظران، از جمله آیدین آغداشلو، دو فیلمی که در ایران تهیه شده بود و «در غربت» را مجموعاً «تریلوژی» یعنی سه‌گانه، سه فیلمی که به هم خیلی نزدیک هستند نام‌گذاری کرده‌اند.

فیلم «در غربت» تاکنون در ایران به معرض نمایش عمومی گذاشته نشده، ولی جزء برنامه بسیاری از جشنواره‌های سینمایی و جلسات تجلیل از سهراب در کشورهای خارجی از جمله در لندن قرار داشته و اخیراً هم «به صورت پیش‌بینی نشده و خارج از برنامه‌های قبلی... در سالن سینما تئاتر شهر لوکارنو به نمایش درآمد.»

به قراری که محسن مخملباف به هنگام اعلام خبر درگذشت سهراب اطلاع داد: «قرار شد امسال به مناسبت بیست‌وپنجمین سال تولد رئالیسم در سینمای ایران که با «یک اتفاق ساده» شروع می‌شود، یک سری از فستیوالهای خارجی بزرگداشت بگیرند. لوکارنو اولین جایی بود که این بزرگداشت شروع می‌شد.»

رئالیسم در سینمای ایران

بی‌مناسبت نمی‌داند اشاره کند که در مصاحبه مفصلی علی دهباشی با سهراب، هنگامی که نظرش را در باره سینمای ایران جویا می‌شود، این جواب را از او می‌شنود: «زیاد فیلم ندیده‌ام. یکی از چیزهایی که باعث خوشحالی من است استعداد خارق‌العاده‌ای است که در ایران وجود دارد به نام محسن مخملباف. من به کار این آدم احترام می‌گذارم.» و مخملباف هم در همان روز انتشار ضایعه درگذشت سهراب، در روزنامه «جامعه» چنین اظهارنظر می‌کند: «یک اتفاق ساده تنها فیلمی است که به ما که نسل بعدی هستیم یاد داد که چگونه نسبتی برقرار کنیم بین سینما و زندگی واقعی مردم ایران. همهٔ ما، همهٔ فیلمسازانی که امروز اسمشان در همه کشورهای جهان می‌گردد و جایزه می‌گیریم پیرو شهید ثالثیم که بنیان‌گذار رئالیسم در سینمای ایران است. این آدم سینمایی را به ما یاد داد که آن سینما یقیناً دید ما را نسبت به زندگی تصحیح کرد.»

زمان بلوغ

دومین فیلم سهراب در آلمان «زمان بلوغ» نام داشت که از نظر داستان از بعضی جهات بی‌شباهت به «یک اتفاق ساده» نبود، منتهی حال و هوای غرب در آن تاثیر گذاشته بود. باز از آن‌گونه حوادثی که در فیلم‌های عادی سینمایی پیش می‌آید در آن فیلم خبری نبود. پسری دهساله مانند محمدِ «یک اتفاق ساده» به مدرسه می‌رود؛ ولی به جای کار کردن در خانه برای پدر و مادرش، کار خرید را برای یک پیرزن کور انجام می‌دهد. در ضمن چند سکه پول سیاه در خرید بالا می‌کشد و در قلکش می‌ریزد تا پول خرید یک دوچرخه را پس‌انداز کند. مادرش شبها در یک بار مشغول کار است. پسرک با مادر چندان ارتباطی ندارد، کمتر او را می‌بیند و به تنهایی دنبال اداره کردن زندگی خودش است. روال زندگی عادی و بی‌حادثه آنان وقتی بر هم می‌خورد که پسر به حرفه مادرش پی می‌برد. در آخرین صحنهٔ فیلم، پسرک با حال تاثر و بلاتکلیفی خانه را ترک می‌گوید و مقداری که دور می‌شود، روی پلکانی می‌نشیند و به فکر فرو می‌رود. حس بزرگ شدن و به بلوغ نزدیک شدن تازه در او به وجود آمده و این احساس رنجش می‌دهد.

داستان این فیلم در مقایسه با فیلمهای قبلی سهراب، تماشاگر را به هیجان بیشتری دچار می‌کند و انتقاد ضمنی شدیدتری نسبت به جامعه‌ای که این گونه موجودات در آن به سر می‌برند دربر دارد. به عقیده بعضی منتقدان نفوذ و تاثیر نوشته‌های «چخوف» که نویسنده محبوب سهراب بود در این فیلم بیشتر ملموس است. با تمام این احوال نشان دادن مکرر فضاهای خالی و خلوت، وجه مشترک این فیلم و کارهای دیگرش است. زمان بلوغ جایزه فستیوال شیکاگو را در سال ۱۹۷۶ دریافت کرد.

خاطرات یک عاشق

فیلم «خاطرات یک عاشق» که در سال ۱۹۷۷ ساخته شد خاطرات یک مرد سی‌ساله را دربردارد که در یک دکان گوشت‌فروشی کار می‌کند و در انزوا بسر می‌برد. باز داستان در اطراف تنهایی و زندگی محدود در خانه و محل کار، و در واقع گرد غریبی دور می‌زند. مرد با مادرش میانه خوبی ندارد، ولی دائماً در انتظار معشوقه‌اش است، معشوقه‌ای که در پی بگومگو کردن به قهر از او جدا شده است. اما فیلم به صورتی ساخته نشده که عشق زن خمیرمایهٔ آن باشد، بلکه متضمن ناروائی‌های جامعه‌ای است که مرد در آن بسر می‌برد و رنج می‌کشد.

جایزه ویژه سینمایی کمیته «اف.بی.آی» به عنوان قدرشناسی، به کار برجسته سهراب در فیلم «خاطرات یک عاشق» تعلق گرفت.

فیلمهای مستند بلند

علی‌رغم شهرت و توفیق این سه فیلم هنری در محافل سینمایی غرب و بالا گرفتن مقام و موقع کارگردان جوان و برجسته آنها در میان جمع سینماگران سرشناس، فعل و انفعالاتی بر ضد او در خفا صورت گرفت که باعث دلسردی و نومیدی به حق سهراب شد. وی دو فیلمنامه به تهیه کنندگان فیلم‌های قبلی خود ارائه کرد که مورد قبول قرار نگرفت و رد شد. وقتی خود را از هر جهت خلع سلاح دید و متوجه شد که تهیه کنندگان آلمانی دیگر رغبتی ندارند به ساختن فیلم‌هایی بپردازند که به درد فستیوال می‌خورند و جایزه می‌گیرند، اما تماشاچی ندارند، با آن استغنای طبعی که داشت واپس کشید. او آدمی نبود که تهیه کننده بتواند سلیقه خودش را بر او تحمیل کند و یا او را بخرد. آزاده‌ای بود که زیر بار هیچ نوع بند و بستی نمی‌رفت. هدف تغییرناپذیری داشت که دنبال آن بود. معاون بخش فیلم و هنرهای ارتباط جمعی آکادمی هنرها و رئیس و مسئول بنیاد «سینما تک» آلمان درباره او می‌گوید: «آرزو داشت فیلمی بسازد ساده از لحاظ داستان، با حال و هوای مشخص و با نگاهی دقیق به انسانها. این فیلمها از تنهایی و درد و ستم و ظاهراً از وقایع ساده و تکراری روز حرف می‌زند؛ اما با تصاویر آرام و دقیق و استثنائی که از واقعیت سرچشمه گرفته‌اند.»

در مورد کناره‌گیری موقت خود از فعالیت سینمایی، به صراحت می‌گوید: «... من نمی‌خواهم خودم را قهرمان جلوه بدهم. حال روی من مهر قرمز خورده. دو راه هست: یا به آدم کار نمی‌دهند، یا آدم را می‌خرند. تا به حال کسی نتوانسته مرا بخرد. اوایل ورودم به آلمان، تلاش کردند. مدارکش هم موجود است. اکنون سعی می‌کنند به من کار ندهند. سینما حرفه گزافی است. وقتی شما می‌خواهید فیلمی بسازید که نمی‌توانید بروید در خانه‌تان این کار را بکنید، آدم لازم دارید، گروه فنی می‌خواهید. فیلم و آزمایشگاه باید در اختیارتان باشد.»

پیش از دوران متارکه چهار ساله (از ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۰) سهراب با وجود همهٔ مشکلاتی که تهیه کنندگان چه در سینما و چه در تلویزیون، برای قبول فیلمنامه‌های تازهٔ او فراهم آورده بودند، دست از ادامه فعالیت برنداشت؛ منتهی بیشتر فیلمهایی که در این فاصله ساخت تاحدودی جنبهٔ مستند

داشت.

در سال ۱۹۷۸ به تهیه فیلمی درباره زنی به نام «لوته آیزنر» پرداخت که از بنیان‌گزاران «سینما تک» پاریس بود. برای عنوان این فیلم «تعطیلات طولانی لوته آیزنر» انتخاب کرد که اشاره‌ای داشت به مهاجرت این زن از آلمان به فرانسه در زمان به قدرت رسیدن هیتلر. این زن که به بانوی بزرگ سینمای آلمان مشهور بود، در مصاحبه‌ها و کتابهایش سهراب و کارهایش را مورد تحسین بسیار قرار داده و حتی «شهید ثالث» را یک نابغه بزرگ می‌دانست و فیلمهایش را انسانی می‌خواند.

پس از این فیلم، سهراب فیلمی سیاه و سفید ساخت به عنوان «نظم» که در فستیوال «کن» در سال ۱۹۸۰ در قسمت «دو هفته کارگردانان» نمایش داده شد و شش ماه بعد در فستیوال شیکاگو جایزهٔ «هوگوی برنز» گرفت.

بعد از آن برای برنامه اول تلویزیون آلمان فیلمی درباره یک شاعر آلمانی ساخت که در سال ۱۹۸۱ جایزه بهترین فیلم تلویزیونی سال نصیبش شد.

از سال ۱۹۸۰ عضو اتحادیه نویسندگان و سناریست‌های آلمان شد و از ۱۹۸۴ به عضویت آکادمی هنرهای برلین درآمد.

چخوف سینما

سهراب از ۱۹ سالگی به مطالعه آثار «آنتوان چخوف» نویسنده نامدار روسی پرداخت و سخت تحت تأثیر شیوه نویسندگی و افکار او، بخصوص طنز گزنده و حقیقت‌جوئی‌اش قرار گرفت. به طوری که در نامه‌ای از برلین به من نوشت: «یازده سالی است با کتابهای چخوف شب و روز می‌گذرانم. همه نوشته‌هایش را از حفظ هستم» و امضا کرده بود: «ارادتمند و مدیون همیشگی شما سهراب پاولوویچ چخوف.»

در سال ۱۹۸۱ به عنوان نخستین فیلمساز جهان، فیلم بلند مستندی دربارهٔ چخوف ساخت و برای آنکه این فیلم هر چه بیشتر به حقیقت نزدیک باشد. مدتی در موطن او به مطالعه آنچه با این نویسنده بزرگ ارتباط داشت پرداخت. خصوصیت این فیلم در آن بود که تمام صحنه‌هایش در محل فیلمبرداری شده بود و سهراب آنچه طی سالها درباره حوادث زندگی و روابط خانوادگی و فعالیتهای چخوف به خاطر سپرده بود، در این فیلم گنجانده بود. ضمناً به طوری که از گفته‌های خود او

برمی‌آمد، این یگانه فیلمی است که بدون فیلمنامه تهیه کرده بود.

گذشته از این فیلم که برای تلویزیون ساخته شد، چند داستان مختلف از چخوف از جمله «درخت بید» را در سال ۱۹۸۴ به صورت فیلم سینمایی درآورد.

فیلم «چخوف» که مورد استفاده چندین تلویزیون قرار گرفت، راه را برای ساختن فیلم «اتوپیا» که قبلاً فیلمنامه‌اش مورد قبول قرار نگرفته بود، هموار شد. این فیلم سال بعد جایزهٔ «آکادمی هنرهای تجسمی» آلمان را به عنوان بهترین فیلم سال دریافت کرد.

بعد از «اتوپیا» در سال ۱۹۸۳ فیلم «گیرنده ناشناس» و سپس یک فیلم سیاه و سفید درباره جنگ جهانی دوم تهیه کرد. آخرین فیلمش پیش از دوران متارکه ۴ ساله، دربارهٔ دختربچه یتیمی است که از پرورشگاه در اختیار زن و مردی که بچه ندارند قرار می‌گیرد. حوادثی برای دخترک یتیم رخ می‌دهد که عاقبت با تحویل داده شدن او به پرورشگاه خاتمه می‌یابد.

در برخی از فیلم‌هایی که سهراب در آلمان ساخته رگه‌هایی از سوررئالیسم دیده می‌شود.

آخرین اثر

از سال ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۰ به انتظار گرفتن اجازه فیلمبرداری از طرح «گلهای سرخ برای افریقا» گذشت. برخلاف فیلمهای دیگر که فیلمنامه آنها اثر فکر خود کارگردان بود، این بار تصمیم گرفت با اقتباس از داستان معروف «لودویک فلتس» فیلمی تهیه کند. در هر فرصتی طرح خود را پیشنهاد می‌کرد ولی با مخالفت تهیه کننده مواجه می‌شد تا آن‌که سرانجام پایداری و استقامتش به نتیجه رسید و تلویزیون آلمان موافقت خود را با اجرای این طرح اعلام داشت.

این فیلم که آخرین اثر سینمایی سهراب بشمار می‌رود و در اوایل سال ۱۹۹۱ جلوی دوربین رفت و در اواسط سال به پایان رسید. گرچه داستان آن با حوادثی بیش از سایر فیلمهای او توام بود و ریتم و آهنگی سریعتر داشت، لیکن شیوه کار و اصولی که بدان پای‌بند بود همچنان حفظ شد. رؤیای سفر افریقا به قصد راه یافتن به یک جایگاه امن و در جستجوی کار و اشتغال بود. گره اصلی این فیلم که به روال فیلم‌های دیگرش تماشاگر را به تامل و تفکر وامی‌دارد، اتفاقی بود که در یک لحظه بحرانی رخ داد. در پی دزدی از یک بانک، پای مرد جوان می‌لغزد و از سلاحی که در دست دارد، بی‌آنکه قصد شلیک کردن داشته باشد، گلوله‌ای خارج می‌شود و به پیرمردی که همدست اوست اصابت می‌کند.

بعد با خودکشی، آرزوی سفر افریقا به دل جوان می‌ماند. نظیر این اتفاق در فیلم «یک اتفاق ساده» مرگ مادر و در «طبیعت بی‌جان» بازنشستگی پیرمرد راهبان، در «زمان بلوغ» فاش شدن حرفه مادر، در فیلم «در غربت» رسیدن تلگرامی برای علی، یکی از کارگران ترک، حاکی از خبر مرگ پدر و به اشکال دیگر در سایر فیلم‌های سهراب مسیر زندگی ملال‌آور آدمهایش را تغییر می‌دهد.

فیلم «گلهای سرخ برای افریقا» که در چهار جشنواره نمایش داده شد، جایزه بهترین فیلمنامه و کارگردانی را در سال ۱۹۹۲ در آلمان نصیب سازندهٔ آن کرد.

روی هم رفته تعداد جوائزی که سهراب از جشنواره‌های مختلف دریافت کرد اگر از حدود تعداد فیلمهایی که برای نمایش دادن در سینما و تلویزیون ساخت فراتر نرفته باشد، لااقل به همان اندازه بوده است. مجموع فیلم‌های بلندی که در بیست‌وچند سال کارگردانی آنها را به عهده داشت از ۱۵ فیلم متجاوز بود.

بنیان گذار رئالیسم

با آنکه سهراب قسمت عمده فعالیت هنری‌اش را در خارج از کشور به خرج داد و بخصوص در آلمان شهرت بسزائی کسب کرد، اما فیلم‌شناسان خبره، بهترین و اصیل‌ترین اثر او را «یک اتفاق ساده» یعنی نخستین فیلم بلند سینمایی‌اش می‌دانند. این فیلم با کمترین امکانات فنی و در شرایطی بسیار دشوار تهیه شد؛ ولی از همه آثارش بیشتر مبین فکر و شیوه خاصی بود که سالها با عشق و علاقهٔ سازندهٔ آن به نوگرائی در رشته فیلم و سینما، در ذهن او قوام یافته بود. بااین فیلم بهتر می‌توان به اصول مکتب رئالیسم که در سینمای ایران بروز و ظهور کرد آشنا شد. دیگر فیلمسازان طرفدار این شیوه، با آثار ذوقی جالبی به پیشرفت این روش و استحکام بنیان این مکتب کوشیدند. در جشنواره‌های مختلف، در شرق و غرب، اعجاب و تحسین محافل سینمایی را برانگیختند و با رای و نظر داوران و منتقدان بین‌المللی، به دریافت جوائز متعدد نائل آمدند. توفیق در این راه همچنان ادامه دارد. و در این میان همه صاحب‌نظران منصف متذکر این حقیقت هستند که آغازگر این تحول و نوآوری سهم بسزایی در ایجاد این سینمای روشنفکرانه و غیرمتعارف در ایران داشته است. اگر او به سبب مشکلات و موانعی که پیش آمد نتوانست در وطن خود باقی بماند، مایه دریغ و تأسف تمام کسانی است که به استعداد شگرف و اندیشه‌های بدیع او واقف بودند. با آنکه در خارج در زمرهٔ یکی

از فیلم‌سازان معتبر مطرح بوده، پیوسته آرزو داشت روزی دوباره به امثال همان آدمهای رنجدیده و زحمتکشی بپیوندد که «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» را به وجود آورده بودند. این گونه آدمها به او فرصت می‌دادند که بهتر ناهنجاریهای جامعه را نشان دهد.

فیلم بدون داستان و حوادث غیرعادی که «سینمای حقیقت» نیز خوانده می‌شود در کشورهای غربی به صورت سینمای متحول مدتهاست معمول شده و مورد توجه و بحث استادان این رشته و منتقدان صاحب‌نام قرار گرفته است. اما همچنان به عنوان سینمای روشنفکرانه و پیشگام از آن یاد می‌شود و هرگز در نخستین برخورد، مورد پسند تماشاگری که به دنبال حرکت و هیجان است واقع نشده است. نام امثال «ربر برسون»، «ماسپیندر»، «ویم وندرس» در محافل سینمایی بین‌المللی به خاطر سابقه ابتکار و فعالیتشان در زمینه این نوع سینما بر سر زبانهاست، ولی فیلمهایشان هنوز خاص طبقه‌ایست که خواهان تماشای آثار عمیق و قابل تامل سینمایی است. هر یک از شاهکارهای این سینماگران متفکر هنوز هم از یک جنبه و جهت دقیق و ظریف فکری و در ضمن ذوقی مورد توجه قرار می‌گیرد.

خصوصیات کار سهراب

اینک نظری کلی به کارهای سهراب بیفکنیم و به تذکار خصوصیاتی چند از آثار او بپردازیم: اما قبل از ورود به بحث در این مورد، بی‌مناسبت نمی‌بیند اشاره‌ای به عقیده و نظر «ولاشن» منتقد انگلیسی بشود. وی می‌گوید: «در حقیقت سهراب با فیلم خود زندگی را در حد عادی یکنواخت و گاه خسته کنندهٔ آن نشان می‌دهد. زندگی بدون هیجانات و رویدادهای اغراق‌آمیز که کمتر اتفاق می‌افتد. اتفاق‌های فیلم همان‌هایی است که عیناً در زندگی حقیقی وجود دارد و این حسن فیلم است و پذیرفتنی و قابل لمس که تماشاگر حوادث آن را به عنوان چیزهای عادی که هر لحظه رخ می‌دهد قبول می‌کند. (مشروح این اظهارنظر، چه متن انگلیسی و چه ترجمهٔ آن که در شماره ۶۹ـ ۷۰ مجله رودکی انتشار یافته عیناً از لحاظ خوانندگان می‌گذرد.)

و اینک خصوصیات فیلم‌های سهراب:

۱ـ سادگی و عادی بودن زندگی، عاری از هر نوع هیجان و حادثه، اما عمیق و تفکربرانگیز. همان سادگی و آمیخته نشدن زندگی با مسایل غیرعادی و غیرمعمول، تماشاگر را خیلی آسان به تعمق

وامی‌دارد. سهراب بارها گفته است: «من آرزو دارم فیلم‌های انسانی بسازم که زندگی واقعی و روابط انسان‌ها را دربر داشته باشد.» و در مصاحبه‌ای تصریح کرده است: «من ترجیح می‌دهم که انگیزه‌های بیماری را نشان دهم؛ برای درمان، دارو و پزشک هست...» و در قسمت دیگری از همین مصاحبه، مثالی از «چخوف» در این مورد آورده است: «می‌گوید وظیفه دادگاه این است که متهم را بیاورد و بگوید جرمش چیست. درباره این که این متهم محکوم یا تبرئه می‌شود، قضاوت به عهده هئیت منصفه است. هئیت منصفه در اینجا به نظر من تماشاگر فیلم است... اگر قرار باشد همه توضیحات در خلال فیلم داده شود و به هر سؤالی که برای تماشاگر مطرح می‌شود، جواب به عهده سینماگر باشد، دیگر چیزی برای تماشاگر باقی نمی‌ماند.»

۲ـ استفاده هر چه کمتر از گفت‌وگو (دیالوگ). آدم‌های «طبیعت بی‌جان» بخصوص بسیار کم‌حرفند.

۳ـ تکرار. جزئی‌ترین صحنه‌ها را مکرر به تماشاگر عرضه می‌کند و عقیده دارد برای نشان دادن یکنواختی زندگی لازم است. تصاویر و صحنه‌ها به قدری تکرار می‌شود تا در عمق روح تماشاگر نفوذ کند و اثر بگذارد.

۴ـ سکون و سکوت فضای پیرامون افراد و اشخاص که در فیلمهایش ظاهر می‌شوند. غرض از اتخاذ این روش، جلب توجه به خصوصیات اخلاقی و رفتاری آنان است. سکوت و طولانی شدن در صحنه‌هائی از فیلم «طبیعت بی‌جان» نظیر پیچیدن سیگار و چای خوردن راهبان پیر و سوزن نخ کردن همسر او به همین منظور است.

۵ ـ به کار نبردن موسیقی متن. استفاده از موسیقی را در فیلم یک نوع مداخله سینماگر در تعمق و تفکر تماشاگر می‌انگارد.

۶ـ ماجرای فیلمهای سهراب بیشتر در محل‌های معینی اتفاق می‌افتد که خانه و محل کار مهمترین آنها به شمار می‌رود. غالباً این قبیل مکان‌ها را از زاویه‌های مختلف نشان می‌دهد، حتی گاهی بدون حضور هیچ یک از افرادی که در فیلم نقشی به عهده دارند.

۷ـ رابطه مادر و فرزند که در اکثر فیلمهای او فرزند یک پسر است. و این رابطه بیشتر خیلی سرد برگزار می‌شود بخصوص در فیلم‌های «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان». اما در هر صورت به نقش مادر در زندگی انسان اهمیت می‌دهد و از جمله مرگ مادر را فلج کننده زندگی خیلی از اشخاص

می‌خواند.

۸ـ تنهایی غم‌انگیز انسان. داستان فیلم‌های سهراب غالباً حکایت از تنهایی روح آدمی می‌کند و شخصیت‌ها (پرسوناژها) در تمام طول فیلم این حقیقت را با حرکات و سکنات و سکوت خود ابراز می‌دارند. سیاهی و غربت روح در همه صحنه‌ها موج می‌زند.

۹ـ همدردی با محرومان و درماندگان. سهراب همه وقت با تمام نیروی خلاقه خود به تجسم درد و رنج طبقات محروم جامعه می‌پردازد. و سعی می‌کند محیط زندگی و طرز فکر و تلقی آنان را از آنچه پیرامونشان می‌گذرد به رخ تماشاگر بکشد. با این هدف که تفهیم کند این زندگی شایسته یک انسان نیست و با هنرمندی، ظلم و ستمی راکه بر این توسری‌خورهای بی‌گناه می‌رود برملا می‌سازد. در ضمن حس همدردی و غمخواری را برمی‌انگیزد. بارها در مصاحبه‌های خود اعلام داشته که اگر من بر درد و رنج یک فرد تاکید می‌گذارم، هرگز از این حقیقت غافل نیستم که این یک نفر نماینده درد و رنج دیگران هم هست. به پیرامون خود بنگرید، به نظایر این فرد بسیار برمی‌خورید و به معصومیت و بی‌گناهی آنها واقف می‌شوید. یکی از صحنه‌های منقلب کننده فیلم «طبیعت بی‌جان» نقطه پایان فیلم است که راهبان پیر آخرین نگاه را به آئینه دیواری می‌افکند و با دوران پایان یافتهٔ عمر فعالش در راهبانی وداع می‌گوید.

۱۰ـ فیلمهای سهراب با طنز گزنده‌ای نیز آمیخته است و این بیشتر بر اثر نفوذی است که آثار چخوف در او داشته، آن هم طنز سیاه. وقتی نویسنده‌ای یا فیلمسازی در بیان مطلب به مرز ناتوانی و عجز می‌رسد، به طنز متوسل می‌شود. بر روی این نکته بارها درگفته‌ها و نوشته‌هایش تأکید گذاشته است.

فرزندان یک پدر

سهراب شهیدثالث تنها فیلمسازی نبوده که تن به مهاجرت و زندگی در غربت داده و در فضا و محیطی خارج از سرزمینی که در آن پرورده شده به ساختن فیلم و بهره‌گیری از ذوق و فکر خلاقه خود پرداخته است. بسیار کسان به علت‌های مختلف چنین طریقی را پیش گرفته‌اند. یکی از معروف‌ترین آنها «بونوئل» فیلمساز متفکر و نوگرای اسپانیایی بوده که دیکتاتوری فرانکو از سرزمین مادری فراریش داد. چندی در مکزیک به ساختن فیلم پرداخت. اما دوران خلاقیت خود را به عنوان یک

سینماگر پیشگام و سوررآلیست در فرانسه سپری کرد. کتاب خاطرات این فیلمساز برجسته نه تنها بیانگر زندگی هنری اوست، بلکه افکار و عقایدش راکه پیرو بسیار داشته آشکار می‌سازد. بی‌مناسبت نمی‌داند یادآور شود که سهراب خود را شاگرد کوچک مکتب این استاد و فیلمساز خلاق می‌شمرد.

تفاوت سهراب با نظایر بونوئل، یعنی یک فیلمساز غربی در این است که آن فیلمسازان و کارگردانان معمولاً از یک کشور غربی به یک کشور غربی دیگر مهاجرت کرده‌اند. اما سهراب تقریباً نیمی از عمر کوتاه خویش را در سرزمینی به کلی متفاوت با زادگاهش گذراند. وی کوشید همان روش و شیوه‌ای را در فیلمسازی حفظ کند و ادامه دهد که در وطن خود آغازگر آن بوده؛ و با وجود مشکلات فراوان، به هیچ قیمتی حاضر نشد از عهدی که با خود بسته بود عدول کند. فیلمهای آلمانی‌اش نیز زندگی عادی و یکنواخت افرادی را تشریح می‌کند که با غم و درد آشنا هستند و در شرایطی بسر می‌برند که تماشاگر را به تفکر و تعمق درباره سرنوشت آنان وامی‌دارد. مضمون اصلی و اساسی آن آثار نیز همیشه انسان و درد و رنج‌هایش است. به هر صورت موضوع این فیلم‌ها با دو فیلم «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» ارتباط کامل داشت. همه فرزندان یک پدر بشمار می‌روند که شباهت آنها آشکار است. منتهی فرزندانی که در دو سرزمین مختلف بدنیا آمده‌اند و به زبانهای مختلف تکلم می‌کنند. این تفاوت زبان و تفاوت فضا و محیط، مسئله‌ای بوده که همواره بر پدر واحد گران می‌آمده است. سهراب علاقه داشت مردم کشورش فیلمهای ساخته شده در آلمان او را هم ببینند و درباره آنها قضاوت کنند. اما روزگار میان حال و گذشته‌اش تفرقه افکنده بود. و او که آدم بسیار حساس و باریک‌بینی بود از این غربت‌زدگی سخت رنجور و ناشاد بود. در نامه‌ای که از برلین برای من نوشت، با همان طنز تلخ و گزنده‌ای که گاه در فیلمنامه‌هایش نیز ظاهر می‌شد، قصد انتقام گرفتن خود را از مسببین آوارگی‌اش چنین آورده بود: «... می‌خواهم یک مصاحبه با خودم بکنم و پتهٔ مدیر پرورشگاه و شهردار را روی آب بدهم. اگر نکردم... اگر نکردم... بیچاره بچه‌های بی‌پدر و مادر که وسیله کسب و روزی‌رسان این آدمهای سگ‌صفت هستند...»

خصوصیات اخلاقی

سهراب برای سبک کردن بار غربت، تلاش داشت به هر طریق شده رابطه‌اش را با زادگاه خود حفظ و برقرار کند. قسمت عمده درآمدش را به مکالمه تلفنی با نزدیکان و دوستان قدیم و همکاران

و همفکران خویش اختصاص می‌داد. دیگر به نامه‌نویسی اکتفا نمی‌کرد. بـه هـر کس تـلفن مـی‌زد، توجهی به گذشت وقت نداشت. مکالمات او گاهی ساعتها به طول می‌انجامید و متوقع هم نبود که مخاطبان معامله به مثل کنند. بسیاری از اوقات این ارتباط تلفنی از راه دور، به فواصل خیلی کـم و حتی همه روزه برقرار می‌شد. یک بار یکی از بستگان نزدیک که به او در گذشته کمک مؤثری کرده بود به بستری بیماری افتاد. هنگامی که از این جریان آگاه شد، دیگر آرام و قرار از کف داد. علاوه بر تلفنهای دائم به خانه و بیمارستان و ارسال داروهای ضروری، طـبیب مـخصوص خـودش را وادار می‌کرد مرتب با بیمارستان و پزشک معالج آن بیمار در مشاوره باشد تا از مراقبت‌های پزشکی چیزی فروگزار نشود.

در محل اقامت و سکونتش هم با هموطنان مقیم، بخصوص آنان که سنخیت فکری و روحی با او داشتند، از آن جمله بزرگ‌علوی ارتباط برقرار کرده بود. گرچه بعد از او برید. برای دیدار دوسـتان وهمکاران و اهل ادب و هنر هم که سفرهایی به آن صفحات می‌کردند، بی‌قرار بود و حتی از بعضی از آنها در خانه خود پذیرایی می‌کرد. مخصوصاً در مورد کسانی که در رشته فیلم و سینما فعالیتی داشتند از بذل هیچ‌گونه کمکی دریغ نمی‌کرد. به‌طوری که وقتی عباس کیارستمی به آلمـان رفـته بـود و در آکادمی حضور یافته بود، سهراب گفت‌وشنودها را ترجمه می‌کرد. خود درین باره می‌گوید: «کارهایش را هم به عنوان یک همکار انجام می‌دادم، یک همکار عزیز. هم به خود کیارستمی و هم به تماشاگران ایرانی که مقیم اینجا هستند گفتم که برای ملت ایران خیلی احـترام و ارزش قـائلم، چـون در حـدود دهسال، زیر بمب و موشک و راکت مردانه مقاومت کردد.»

این نکته را نیز برای تکمیل خصوصیات اخلاقی سهراب اضافه می‌کند که او برای پول و مال دنیا پشیزی ارزش قائل نبود. به حکم آنکه «قرار در کف آزادگان نگیرد مال» هرچه از راه فیلمسازی عایدش می‌شد «جیفه دنیوی» می‌خواند و در خرج کردن آن درنگ را جائز نمی‌دانست. گاه ضرورت ایجاب می‌کرد که دست به قرض بزند. اتفاقاً اگر به دوست یا آشنایی برمی‌خورد که احتیاج به پول داشت، آنچه را وام گرفته بود به او می‌سپرد. حتی گاهی به زور و همراه با تندخویی. معلوم نبود خودش چه خواهد کرد. نقل قول از خود اوست: «پس از اعلام رای داوران در جشنواره بین‌المللی تـهران، بـرای گرفتن جایزه که می‌رفتم، به یاد آن پسرک (محمد زمانی) و تمام آدم‌هایی که در فیلم من «یک اتفاق ساده» شرکت داشتند بودم. در دل احساس شرم کردم از آن مقرری کمی که برای آن پسر می‌فرستادم،

آن قدر که وسعم می‌رسید، چون خودم هم مقروض بودم.»

خلاصه، «عاقبت فکر نبودن» و برخلاف قهرمان منظومهٔ «زهره و منوچهر» ایرج میرزا* «بی‌خبر از عاقبت خویش بودن» در اواخر عمر، روزگار را بر او بسیار دشوار ساخت.

هنر مرز نمی‌شناسد

با یک نگاه به کارنامه فیلمسازی سهراب شهیدثالث، می‌توان به این نتیجه رسید که او از ابتدا جهانی فکر می‌کرد و در غربت و سرزمین بیگانه نیز کوشید از چهارچوب اصول آن سبکی که در ایران بنیان نهاده بود خارج نشود. با این حال فیلمهایی را که در آلمان ساخت، چون به زبان آلمانی است و فضا و محیط و نوع زندگی آدمهای آنها آلمان را تداعی می‌کند، نمی‌توان در ردیف فیلم‌هایی قرار داد که همه چیزشان ایرانی است. اما در ضمن نباید فراموش کرد که همان فیلمهای ساخته شدهٔ در آلمان هم با فکر ایرانی و از روی فیلمنامهٔ نوشته شده به قلم ایرانی و به وسیله کارگردانی ایرانی تهیه شده است؛ حتی مدیر فیلمبرداری اکثریت قریب به اتفاق آنها ایرانی بوده (رامین مولائی) و یا دستیار کارگردان از میان ایرانیها انتخاب شده است. پس وقتی بحث از سینمای سهراب به میان می‌آید، مجموع همهٔ فیلمهایی را که از او به جای مانده، اعم از آنچه در وطن خود ساخته و یا در کشورهای بیگانه تهیه کرده، باید درنظر گرفت. کسانی که از نزدیک با افکار و روحیات و سبک مورد توجه او آشنایی دارند گواه بر مبارزه خستگی‌ناپذیری هستند که در تمام مدت بیست‌وچند سال فعالیتش با تهیه کنندگان کهنه کار و کاسب مسلک داشت. او با همه شهرت و توفیقی که در آلمان به هم رساند تن به رد شدن فیلمنامه‌های خود می‌داد و بیکاری و گوشه‌گیری را تحمل می‌کرد، اما زیر بار توقعات خلاف اصول سرمایه‌گذاران نمی‌رفت.

گرچه هم چنانکه پیشتر اشاره شد همان دو فیلم «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» کافی است برای این که نام این سینماگر نوآور و بنیانگذار رئالیسم در سینمای ایران را جاودانه سازد. اما چه فرقی است میان فیلم سینمائی که یک ایرانی با فکر و ذوق و شیوه خاص خود در یک کشور خارجی

---

* ایرج میرزا در منظومهٔ «زهره و منوچهر» ضمن بیان صفات و خصوصیات اخلاقی منوچهر می‌گوید:

تازه جوان عاقبت‌اندیش بود — با خبر از عاقبت خویش بود

بسازد با یک تابلوی نقاشی که کار یک هنرمند ایرانی مقیم خارج باشد، یا یک کتاب علمی یا ادبی که به وسیله یک نویسنده ایرانی و به زبانی بیگانه در یک کشور دیگر تألیف شود، یا تدریس استادانی که در دانشگاههای خارج به تعلیم علوم و فنون به زبان مردم آن سرزمین‌ها می‌پردازند، یا یک اختراع و اکتشافی که از طرف یک دانشمند ایرانی در کشوری بیگانه به منصه ظهور برسد، یا یک عمل جراحی بی‌سابقه و معالجه یک بیماری غیرقابل علاج که به وسیله پزشکان ایرانی مقیم خارج با موفقیت انجام گیرد...؟ این‌ها همه ثمرهٔ نبوغ و استعداد فطری و دانش و معلومات سرشار افراد یک ملت است و باید جزء افتخارات ایرانی به‌شمار آید.

درباره هنر و علم و ادب باید توجه داشت که امروز دیگر مرزی وجود ندارد. دنیا با توسعه و بسط وسایل ارتباطی به صورت دهکده‌ای درآمده است. لازمه پیشرفت و ترقی بهره‌مند شدن از تمام وسایل و لوازم و آلات و ادوات و افکار و نظریات مدرن و تازه‌ایست که در جای‌جای این کره خاکی سراغ می‌رود. حتی کار به فضای خارج از کره زمین کشیده شده و آزمایش‌ها و عملیاتی که در ماهواره‌ها و ایستگاههای فضایی و مطالعه ستارگان با روانه کردن دوربین نجومی به کهکشان به دستیاری افرادی از ملیت‌های مختلف انجام می‌گیرد. پس هر کس استعدادی در خود دید که برای بهتر شکوفا شدن آن به سیر در آفاق بپردازد، به ضروریات زمان عمل کرده است.

مسلم است که اگر کار سهراب به غربت و مهاجرت نمی‌کشید و در زادگاه خود می‌توانست باقی بماند، چون مردی اهل مطالعه بود و به ادبیات نیز عشق می‌ورزید ـ به طوری که از سه چهار سالگی به خواندن کتاب و انباشتن مغز و حافظه خود از معلومات تازه آغاز کرد ـ بی‌شک با آثار بزرگان ادب ایران، از جمله با مولانا و عطار و دیگر بزرگانی در همان سطح آشنا می‌شد. داستان‌هایشان را که سرشار از مظاهر انسانیت و بشردوستی و بیان حقایق بود همچون بهترین منبع برای الهام گرفتن و ساختن فیلمهای بیشتری در همان سبک و شیوه‌ای که انتخاب کرده بود قرار می‌داد.

منتقدان صاحب نام و مطبوعات وزین بین‌المللی نقش سهراب شهیدثالث را در بنیان نهادن سینمای روشنفکرانه و غیرمتعارف در ایران همواره ستوده‌اند و از جمله درباره «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» با صراحت به قضاوت پرداخته‌اند. به عنوان نمونه از روزنامه معروف «لوموند» چاپ پاریس یاد می‌شود که در تاریخ ۴ ژوئیه سال ۱۹۷۴ مقاله‌ای درباره فستیوال برلین به چاپ رسانده بود. این چند سطر از آن مقاله نقل می‌شود:

«یک فیلم دیگر که ما را از دنیای فیلم‌های متعارف خارج می‌کند، «طبیعت بی‌جان» از سهراب شهیدثالث ایرانی است. یک کارگردان ۲۸ ساله که در فیلم او سادگی و حساسیت نخستین سینماگران نئورئالیست ایتالیا را می‌توان دوباره یافت.» و اما به عقیده ما آنچه پایه و اساس در سینمای رئالیسم ایران باید به شمار آید، نخستین فیلم سهراب «یک اتفاق ساده» است و از آن در تاریخ سینمای ایران به عنوان سرآغاز سینمای متفاوت یاد خواهد شد. اثری جاودانه.

مرگ غریبانه

سهراب شهیدثالث که پس از ساختن فیلم «گلهای سرخ برای افریقا» ـ او به طنز، در میان دوستانش، با تغییر یک حرف در کلمه «روزن» (گلهای سرخ) به «هوزن» (شلوار)، آن را «شلوار برای افریقا» می‌خواند ـ دو فیلمنامه به نام «وابستگی» و «آرکادیا» در دست تهیه داشت، دیگر از مبارزه با تهیه کنندگان کاسبکار و تاجرمآب آلمانی به تنگ آمده بود، عزم سفر به کشورهای دوردست امریکایی کرد که به تصور او آمادگی بیشتری برای پذیرفتن ایده‌های تازه او داشتند. هفت سال بود که فیلمی نساخته بود. در سال ۱۳۷۴ نخست به شهر «تورنتو» در کانادا روی برد. چند ماهی که در آنجا اقامت گزید و مطالعاتی درباره سینما در آن کشور انجام داد، به این نتیجه رسید که کانادا تقریباً سینما ندارد. لذا راهی ایالات متحد شد و چون مادرش و برادرش در فیلادلفیا اقامت داشتند به نزد آنها رفت. اما از بخت بد، یک روز صبح که مادرش به بالین او رفت، فرزندش را غرقه به خون دید. به سرعت او را به بیمارستان رساندند و پس از معاینات اولیه، در قسمت مراقبت‌های پزشکی و زیر چادر اکسیژن بستری شد. مدت سه هفته در حال اغما بود و پزشک بیمارستان تشخیص داد که کبدش به کلی از کار افتاده و جز پیوند کبد راه علاجی دیگر برای او وجود ندارد.

یک روز ناگهان به صورت معجزه‌آسایی کبد او مانند کبد یک بچه به کار افتاد و با بهت و حیرت پزشک امریکایی و پزشک آلمانی سابق او که از طریق تلفن در جریان حال بیمار همیشگی‌اش بود، از اغما بیرون آمد و لازم شد که مراقبت‌هایی برای بازگشت وضع عادی او انجام گیرد. به هر صورت از مرگ قطعی نجات یافت و پس از چندی از بیمارستان مرخص شد و به قصد از سرگرفتن زندگی فعالی، روانه کالیفرنیا و شهر «لوس‌آنجلس» شد.

مدت زمانی با مطالعه درباره زندگی در امریکا، بخصوص آغاز فعالیت سینمایی سرگرم بود

فیلمنامه‌هایی را در ذهن خود آماده کرده بود که شروع به نوشتن بعضی از آنها کرد. برای تأمین زندگی خود از راههای مختلف، از جمله ترتیب دادن نمایش فیلمهای ایرانی‌اش به کمک دوستان و دوستدارانش وارد اقدام شد. در ضمن گاهی از بابت فیلمهای سینمایی و تلویزیونی‌اش در آلمان سهمی که به او تعلق می‌گرفت، به دستش می‌رسید. اما پس از چندی دریافت که در لس‌آنجلس به منظور خود نمی‌تواند دست یابد درصدد برآمد شهر و نقطه دیگری را در امریکا مرکز فعالیت خود قرار دهد. در شهریور سال ۷۶ به شیکاگو عزیمت کرد. البته از خانواده، مخصوصاً مادر دلسوزش و دوستان نزدیکش دور می‌شد، لیکن دوستانی بودند که در شیکاگو نیز او را تنها نگذاشتند.

افسوس که در سلامت او رفته‌رفته اختلالاتی بروز کرد و آثاری از بیماریهای کهنه و مزمن نمایان شد. در خلال این احوال به نوتشن فیلمنامه‌ای با عنوان «قاب عکس» پرداخت. تقریباً آماده شده بود که در روز هفتم تیر به مناسبت مصادف با سالروز تولدش، جمعی از دوستان گرد او جمع آمدند و بسیار امید داشتند که به زودی بخت یار شود و با این فیلمنامه فعالیت سینمایی‌اش از سر گرفته شود.

در روزهای آخر عباس کیارستمی به شیکاگو آمد. دو یار دیرین پس از سالها یکدیگر را در آغوش کشیدند. او مدتی بود می‌خواست فیلمی درباره سهراب تهیه کند به نام «عشق و دیوار». محمد حقیقت از همکاران نزدیک سهراب که ناقل این خبر است می‌گوید: «اگر فیلم ساخته می‌شد شاهکاری می‌شد... هرچه سعی کردم به او بگویم که این فیلم در ستایش او نیز هست نشد، شک داشت.»

روز دهم تیر دوستی با او وعده ملاقات گذاشته بود. در وقت مقرر به خانه‌اش مراجعه کرد. اما هر چه در زد، کسی جواب نداد. در همین اوان یکی از همسایگان که از جریان آگاه شده بود، مراتب را به پلیس اطلاع داد. ماموران پلیس وقتی در را از پشت بسته یافتند، اقدام به باز کردن آن کردند. همین که در گشوده شد، جسد غرقه به خونش را یافتند که کوچکترین اثری از حیات در او دیده نمی‌شد. او به خواب ابدی فرو رفته بود. فیلمنامه قاب عکس نیز با خونش رنگین شده بود.

مشاهده خون زیاد باعث سوءظن پلیس شد و کار به مراجعه به پزشک قانونی کشید. پس از کالبدشکافی، مسلم شد که خونریزی به علت از کارافتادن کبد بوده و در ضمن سرطان روده‌اش نیز عود کرده بوده است.

او از مرگ نمی‌هراسید. با آن خو گرفته بود. از زمانی که در بیمارستان، برای معالجه سل و

خونریزی معده بستری شد، مرگ را شناخت. هیبتش دیگر چشم او را نمی‌گرفت. احساس می‌کرد جان باختن چه آسان است. از آن وقت بود که عادت کرد مرگ را به سخره بگیرد. نامه‌هایی که از بیمارستان و در اوان جوانی نوشته نشان می‌دهد که پیش از آنکه دستش به کار ساختن فیلم آشنا شود، مرگ را می‌بیند سایه به سایه دنبال اوست. اما اعتنایی نمی‌کرد و با حواس جمع، متوجه وضع و حال سایر بیماران بود. با دقت به تشریح روحیات و افکار ساده‌دلانه آن بیچارگان که دم مرگ بودند می‌پرداخت. بعد که نیمه پیروز از جدال با مرگ، به ایران آمد و خود را به صف فیلمسازان رساند، در نخستین فیلم بلندش «یک اتفاق ساده» بی‌هیچ صحنه‌سازی، مرگ مادر پسرک را در میان اتفاق‌های دیگر جا داد. این عادی تلقی کردن مرگ در فیلم‌های دیگرش نیز احساس و مشاهده می‌شود، حتی در آخرین اثرش «گلهای سرخ برای افریقا» با چه خونسردی آدمها را به دست مرگ می‌سپارد.

در تمام این موارد، از نفوذ و سلطه افکار و آثار «چخوف» و شیوه سوررئالیستی فیلمهای «لوئیس بونوئل» در او و آثارش نمی‌توان غافل بود. به طوری که همه جا تاکید کرده «خاطرات بونوئل» کتاب بالینی او بوده است، یعنی در کنار بالینش قرار داشته و در وقت خواب، همیشه صفحاتی چند از آن کتاب را مطالعه می‌کرده است. جالب این که برای من نیز به عنوان هدیه، یک جلد «زندگی‌نامه چخوف» و یک جلد «خاطرات بونوئل» فرستاده بود.

برخلاف مرگ، زندگانی را بسیار جدی می‌گرفت و هیچگاه با آن شوخی نمی‌کرد، منتهی او به زندگی از زاویه عادی بودنش می‌نگریست. سبک غیرمتعارفی که در ساختن فیلم پیش گرفته بود نیز مؤید این نظر است.

در اواخر عمر، با بازگشت همهٔ بیماریهای گذشته‌اش به اضافهٔ از دست دادن کبد، این احساس در او قوت می‌گرفت که هماوردش، یعنی مرگ، دارد پیروز می‌شود؛ اما چه باک!

به فکرش گذشت و حتی عزم آن کرد که به آخرین مرحله نبرد با حریف، در غربت تن در ندهد. خود را به زادگاهش و مأمن خانواده برساند؛ ولی نشد... شاید در آن احوال از ذهنش گذشت:

چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود

روانش شاد که گرچه در جوانی و دوران گرمی کارش، با شور و حال، مجلس‌آرا، شوخ و خوش برخورد بود. لیکن از وقتی که ورق برگشت و زمان کم‌کاری‌اش فرا رسید، روح ناآرام و جسم ناسازش او را با رنج و ناشکیبایی دمساز کرد. با این حال دمی از مقاومت و پایداری در برابر مشکلات و ناروائی‌ها باز نه‌ایستاد. ناملایمات را به جان خرید، ولی اهل عجز و لابه نبود. استوار و باعزم خلل‌ناپذیر پیش می‌رفت و موانع را به چیزی نمی‌گرفت. منتهی از مشاهدهٔ نامردمی و دروغ و دغل از

جای در می‌رفت و فریاد و فغانش برمی‌خاست. زبانی تند و صراحت لهجه‌ای عجیب داشت که گاه نیک‌اندیشی و غمخواری و احساس همدردی را که در نهادش بود پایمال می‌کرد. این یکه‌تازی و حرف خود را به کرسی نشاندن از کودکی جزء طبیعت او شده بود و عادت نداشت و نمی‌توانست تحمل کند که کسی بالای حرف او حرفی بزند، کسی که همیشه حرف آخر را می‌زند، بخصوص به هنگام کار و سرصحنه.

کینه کسی را به دل نمی‌گرفت و اگر از فردی به علت حساسیت شدیدی که داشت زده می‌شد، هرچه از دلش می‌گذشت به زبان می‌آورد. بنابراین آدم‌هایی که با او حشرونشر داشتند تکلیفشان روشن بود. یا عتاب و خطابش را تحمل می‌کردند یا برای مدتی از او می‌بریدند. این درس را خودش به دوستانش داده بود. شاید با لجاجت‌ها و بدخلقی‌هایش دیگران را می‌آزرد، اما به خودش بیش از همه آزار می‌رساند.

درکار سینما پیشتاز و از زمان خود جلوتر بود. اما داعیه هم نداشت. به دنبال افکار خود و استفاده هر چه بیشتر از ذهن زاینده‌اش بود. به همین جهات تا مرگ او را در ربود، آن چنان که استحقاق داشت ارزش وجود و کارها و اندیشه‌هایش شناخته نشد. دنیا همواره چنین بوده و کمتر هنرمندی در زمان حیات قدر و مقام واقعی خود را یافته است.

نوشدار وی پس از مرگ

آخرین صحنه تأثرانگیز زندگی پرماجرا و غم‌آلود سهراب، رسیدن بسته‌ای کادویی همراه یک نامه و آخرین عکس یگانه دخترش است.

سهراب در زمان اقامت در آلمان با بانویی آلمانی ازدواج کرد و صاحب دختری شد که «ماشا» نام گرفت. فیلمساز ما که با سینما نفس می‌کشید و سینما برای او همه چیز بود نتوانست به زندگی زناشوئی خود ادامه دهد و از همسر آلمانی‌اش جدا شد. اما هر از چندی به دیدن دخترش که شباهت بسیار به خود او داشت می‌رفت، بخصوص چشمان درشت سیاهش همه را به یاد جوانی پدرش می‌انداخت. ماشا که اینک پانزده سال دارد، چندی پیش از پدرش و وضع زندگی تازه‌اش آگاه می‌شود و با بدست آوردن نشانی از او، این بسته و هدیه و نامه و عکس را برایش می‌فرستد. افسوس که همچون نوشداروی پس از مرگ سهراب به مقصد می‌رسد!

طبق وصیت سهراب، از این پس هر درآمدی از نمایش فیلمهای او به دست آید، متعلق به ماشا خواهد بود.

با سهراب بینا شدیم، دیدیم

احمدرضا احمدی

همان هنگام که برای نخستین بار «سهراب شهید ثالث» را در آن خیابان طویل خاکستری دیدم دانستم از جهان روزمره‌ی ما رهایی یافته است و به دنبال معنا و اشراقی خونبار است. به دنبال این «معنا» بود که از عادت‌های ماه و سال بگریزد. همه‌ی ما در آن سالها به باوری ابتدایی دچار بودیم که این سینما را هیچکس نمی‌تواند تغییر دهد. ما، در آن روزهای عمر چنان سر به راه و مطیع بودیم که عبور یک پرنده در باد را، هم نمی‌دیدیم. فیلم «یک اتفاق ساده» محصول آن روزها بود که ما، در ناکامی شادمانه‌ی خویش رها بودیم ـ «سهراب» با گریز از امکانات یک زندگی ساده و تهی از امید ما را به مهمانی آینه‌ها برد که نگاه کنیم و خیره شویم. فیلم «یک اتفاق ساده» خرق عادت بود. «سهراب» در آن طرف زمان و مکان ایستاده بود و خیره به شوریدگی و شیدایی انسان برای ادامه‌ی حیات بود. پسرک فیلم «یک اتفاق ساده» پیرزن و پیرمرد و جوان فیلم «طبیعت بی‌جان» قربانیان روز و شب بودند. اراده‌ی او برای ساختن و خلق کردن چنان شگفت بود که گاه ترس می‌آفرید که «سهراب» لحظه‌ای دیگر جان می‌بازد. به یاد دارم در زمانی برزخ تا ساختن فیلم «طبیعت بی‌جان» ساعتها به پنجره‌ای پناه می‌برد که مشرف بر سردخانه‌ی بیمارستانی بود: که پایان زندگی را ـ ریشه‌ی روز را ـ بینوایی انسان را در قلمرو مرگ ـ زخم‌هایی که در این جهان التیام نیافت ـ شعله‌های حیات که ناگهان از سرودن آهی فرو ریخت ـ را به گورستان می‌بردند. ساعتها در پشت پنجره بود. آن سال زمستان زود از راه رسیده بود در شب‌هایی که در کنارش نشسته بودم ما دو تن در فقدان باغها، معنی گل سرخ، حریقی که از سردخانه بیمارستان روبرو از پنجره عبور می‌کرد و می‌خواست ما را بسوزاند، فقدان

امید و باروری ساعتها در طول زمستان می‌نشستیم و او از محبوب خود «چخوف» می‌گفت. بعدها که در یک بعدازظهر تابستانی به خانه‌ی پدری اسباب‌کشی کرد هنوز آینه را به دیوار نیآویخته بود که تصویر «چخوف» را به دیوار آویخت و آنگاه باغچه را آب‌پاشی کرد. همیشه او را در همه‌ی فصول سال در یک کت و شلوار خاکستری فاخر و مجلل دیده بودم که در اندوه ابدی فرسنگها در خیابان‌های تهران با هم راه رفته بودیم. همیشه او را به رنج دیده بودم. در همه‌ی عمرم فقط دو سه نفر را دیده‌ام که بدعت و خلاقیت آنان شور رنج دارد. فقط آنان را دیده‌ام که به ساحل جهان خیره هستند و از ساحلیان ساعت آمدن کشتی خوشبختی انسان را می‌پرسند. آنان را نه غم سالخوردگی است نه غم نان نه غم مرگ که فرا می‌رسد. «سهراب» را همیشه دیده بودم که در سکوت و یقین بی‌گمان، شوریده با کل جهان در جستجوی معنایی برای ماندن در زمین بود. این معنا هیچگاه آشفته و درهم نبود. سادگی تصاویر فیلم‌های او این وحشت را در انسان برمی‌انگیزد که راستی ما چقدر تنها هستیم. حتی مرگ هم نمی‌تواند مرهم این تنهایی باشد. او در جستجوی نظمی برای جهان ماست. «مادر» بدعت‌ها و خلاقیت‌های او عاطفه و حساسیت او برای جهانی است که نظم نمی‌پذیرد و همه‌ی ما پیش از آنکه به جهان بیاییم مرده‌ایم. اهمیت دیدن و قضاوت او از جهانی که در آن بدنیا آمدیم در آن نیست که عکس‌های او از زندگی ساکن است یا متحرک. همدلی او با انسان است که مکتب می‌آفریند و خیره می‌کند. او می‌دانست که انسان به صورت کوهی مجلل و رفیع متولد می‌شود، رنج شکست، وظایف هولناک صبح و شب، چنان سخت بر او می‌تازد که او را می‌ساید ـ می‌ساید ـ در پایان عمر است که فرسوده نخی می‌شود که می‌توانند او را از سوراخ هر سوزنی عبور دهند. «سهراب» چنان شایسته‌ی ستایش از رنج آدمی بود و نگران «لحظه‌ای دیگر» که چه زود این «لحظه» فرا می‌رسد و انسان تهی و سرگردان را حتی زمانی فرصت نیست که در مصرعی «شعر» جای بگیرد و مأوا گزینند. «سهراب» در همه‌ی آثارش وسوسه‌ی این مصرع را داشت که رنگ نبازد. همیشه این مصرع را صریح تلفظ کرد در گفتن این مصرع فضل‌فروش نبود. «سهراب» می‌داند باید جان را باخت تا خود و دیگران را تسلی داد و به اعتلا رسانید. خلاق بودن هر ثانیه به مصاف مرگ رفتن است. «سهراب» در هر فیلم جان باخت ـ به یاد بیآوریم همه‌ی مدت فیلم‌برداری فیلم «طبیعت بی‌جان» فقط یک هفته بود. «سهراب» جان می‌باخت. ساعتها او را دیده بودم که به شمشادهای خانه‌ی پدری خیره بود. همه‌ی عمر به دنبال پاسخی برای ماندن و زنده ماندن در روی زمین بود.

هم‌اکنون که گاهی صدای او را از راه دور می‌شنوم با همان صدای حزن‌زده، «منِ غریق» را به سطح آب می‌آورد که دوباره زنده شوم و باران بهاری را بر سطح آب ببینم.

در فیلم «طبیعت بی‌جان» هنگام که پسر خانواده از یک مرخصی کوتاه بهره می‌گیرد و به دیدار پدر و مادر می‌آید. دو پرتقال همراه دارد که به خانه می‌آورد دو پرتقال چهل‌چراغی برای پیرزن و پیرمرد می‌شود و خانه را نورباران می‌کند. در فیلم زندگی «چخوف» بارانی سراسیمه بر آبی ساکن می‌بارد و اسبی تنها در بیابانی به چراست.

□□□

در همه‌ی دوران زندگی جسورترین روزها را در او دیدم. زندگی و بلاغت خلاقیت و بدعت چندان زمانی شعله می‌زند و می‌سوزد و خاکستر می‌شود و سپس سکوت و مرگ. امّا «سهراب» با چنان وضوحی آتش افروخت که آتش هنوز بر جان می‌تازد و جرقه می‌زند و آتش هنوز خاکستر نیست. این اقبال «سهراب» را در نسل ما باید در این استعاره جستجو کرد که چشمان ما و گوشهای ما در جستجوی شاخه‌ای است که عمر طولانی می‌خواهد. همه‌ی عمر در آن سپری شد که این شاخه میوه دهد. «سهراب» این شاخه را صدا کرد و شاخه سرانجام میوه داد. هنگام که رنج باشد نیستی نیست، هستی هست. با رنج است که به زبان تازه‌ای می‌رسیم برای درک رنج و عقوبت انسان بر روی زمین «سهراب» زبان می‌آفریند که طعم جراحت روح دارد. با «سهراب» بینا شدیم، دیدیم.

□□□

از پنجره بیرون را نگاه می‌کنم ـ ظهر تابستان است. از پنجره بیرون را نگاه می‌کنم ـ سهراب در کنارم نیست. تنها هستم.

۲۰ تیرماه ۱۳۷۲

سهراب به یادماندنی است

مرتضی ممیز

گفتم: «خوب نیست من بنویسم. چون یک‌جور نان قرض دادن به هم می‌شود.»

دهباشی گفت: «چرا؟»

گفتم: «خب، آن دفعه‌ای که گفتگوی مرا چاپ کردی از سهراب مطلبی راجع به من گذاشته بودی. خب. حالا که من بنویسم می‌گویند اینها دارند به هم نان قرض می‌دهند.»

گفت: «پس کی می‌تواند بنویسد. شما باید بنویسید دیگر.»

زنم گفت: «اجازه می‌دهید من بنویسم؟»

دهباشی گفت: «عالیه. شما هم بنویسید خیلی خوبه.»

فیروزه گفت: «اتفاقاً توی این سفر من و سهراب خیلی بیشتر با هم حرف زدیم تا تو.»

من گفتم: «خب. اگر می‌خواهی تو بنویس.»

بعد یک هفته گذشت و من زیرچشمی هوای زنم را داشتم که بالاخره می‌خواهد چکار کند. آخر هفته کیارستمی زنگ زد و آمد خانه ما. زنم موضوع نوشتن مقالهٔ سهراب را اعلام کرد. عباس گفت: «دلم می‌خواهد این مقاله را من بنویسم.»

گفتم: «خب. تو هم بنویس.»

فیروزه گفت: «اتفاقاً عباس بنویسد بهتر می‌شود. دلخوری از بین می‌رود.»

عباس گفت: «نه. به خاطر دلخوری نیست. من می‌خواهم ادای احترام کرده باشم.»

گفتم: «میدانی قضیه چیست؟ خیلی سخت است که آدم برای رفیقش مقاله بنویسد. می‌تواند

همین‌طوری کلی درباره‌اش حرف بزنند. در این بیست و اندی سال آنقدر خاطره وجود دارد؛ آنقدر درباره کارهای همدیگر با هم جروبحث کردیم که می‌شود کلی حرف زد. اما مقاله‌نویسی یک چیز دیگر است. آدم باید کلی حساب و کتاب کند. سبک و سنگین کند. درست مثل آنست که جلوی غریبه‌ها حرف بزنی. باید بسنجی و بعد حرف بزنی.»

عباس گفت: «آره. آدم باید حرفهایش سنجیده باشد. اما می‌تواند با صمیمیت هم سنجیده حرف بزند و به عنوان دوست لُب مطلب را بهتر از هر کس بگوید.»

بعد حرف سهراب ادامه پیدا کرد. هر سه هم‌رأی بودیم که سهراب شهید ثالث به سینمای مؤلف ایران رنگ و حال دیگری داد و بعد هر هنرمند همیشه خودش را تعریف می‌کند. قصه و داستانهای فیلم و نقاشی و فلان و فلان همه رونمای کارند. اسم مستعارند. خب این نکته واضحی است. اما سهراب همیشه جوری خودش را معرفی و بیان می‌کند که بسیار تلخ به نظر می‌آید و این خود سهراب نیست.

عباس گفت: «بعضی وقتها آدم عکس ماجرا را تعریف می‌کند. عکس‌العمل نشان می‌دهد. سهراب آدم بسیار انسان‌دوستی است. اما توی فیلم‌هایش که نگاه می‌کنی، آدم‌هایش همه تلخ و ویرانگر هستند. سهراب درست عکس خودش را نشان می‌دهد تا تماشاچی کمبود انسانیت را حس کند.»

گفتم: «درست زدی تو اصل مطلب. خیلی خلاصه و مفید. مثلاً آدم‌های فیلم‌هائی که در ایران ساخته؛ آدمهای خوبی هستند که زندگی خیلی تلخی دارند مثل «یک اتفاق ساده» و یا «طبیعت بی‌جان». اما آدمهائی که توی فیلم‌های فرنگی‌اش هستند؛ بی‌رحم هستند. علاوه بر تلخی، بی‌رحم هم هستند ـ مثل «خاطرات یک عاشق» یا «اتوپیا» یا «دوران بلوغ.»

ما فقط همین فیلم‌ها را از سهراب شهید ثالث دیده بودیم به اضافه آخرین فیلمش به نام «گلهای رز برای آفریقا» و در آن پسرجوانی بود که همه را آزار می‌داد. از زن خودش گرفته تا همکار و مادر و هر کس دیگر را. خیلی خشن، تلخ و آزار دهنده بود و به بن‌بست رسیده بود.

فیروزه گفت: «نه در فیلم‌های آلمانی‌اش هم پرسناژهای مهربان فراوان هستند. در واقع فقط اغلب همان پرسناژهای اول تلخ و بی‌رحم هستند. در فیلم «در غربت» کارگر ترک با اینکه نقش اول را دارد اما تلخ نیست. بلکه تنهائی تلخی دارد.»

عباس گفت: «فرنگی‌ها همه تلخ نیستند. ما داریم برخوردهای تلخ آن‌ها را نگاه می‌کنیم.»

من رفته بودم توی فیلم‌های سهراب شهیدثالث و توی سینمای ذهنم هر تکه‌ای از آن‌ها را که دلم می‌خواست تماشا می‌کردم. از این فیلم به آن فیلم می‌پریدم. اولین فیلمی که قبلاً از سهراب دیده بودم «سیاه و سفید» بود که اتفاقاً پوسترش را کیارستمی ساخته بود. آن روزها، روزهای جوانی ما بود. روزهای خوبی بود. با هم زیاد گرفتاری و تکلف نداشتیم. یک‌جوری همه با هم کار می‌کردیم. یادم است عباس برای خیلی‌ها سناریو می‌نوشت و یا فیلمهایشان را مونتاژ می‌کرد. مثلاً می‌آمد کنار میز «موویولا» و یکهو از کار کسی خوشش می‌آمد و می‌گفت: «بلند شو. بگذار این قسمت را برایت مونتاژ کنم.» بعد ممکن بود یک سر بنشیند و تا آخر کار برود. سهراب هم همین‌طور بود. وقتی فیلم «سیاه پرنده» را تمام کردم مانده بودم که چه‌جور موسیقی‌ای روی قسمت آخر فیلم بگذارم تا کار جا بیافتد. سهراب سر رسید و فیلم را روی موویولا به او نشان دادم. گفت:

ـ یک تکه ویلن‌سل می‌خواهد. مال کارهای ویوالدی.»

من اصلاً نفهمیدم ویوالدی چه ربطی به سیاه پرنده دارد. فردا آمد و یک تکه از کارهای ویوالدی را گذاشت روی فیلم. انگ جا افتاد. منتهی سهراب اخلاق خاصی دارد. وقتی حالت آشتی و صلح و صفا دارد؛ آدم معرکه و مهربان و رفیقی است. اما ممکن است یکهو یک کلمه بی‌هوا از دهنت در برود و او را کله‌پا کنی. بعد می‌رود که می‌رود. یک روز وارد آتلیه‌ام شدم. دم‌در حیاط سهراب ایستاده بود. گفتم:

ـ «چرا ویلانی؟»

سهراب سکوت کرد بعد آرام سرش را انداخت پائین و رفت. رفت که رفت و یکسال با من قهر کرد. توی این یک سال فیلم «یک اتفاق ساده» را ساخته بود و من بر حسب تصادف آن را در غیابش روی موویولای وزارت فرهنگ و هنر دیدم. درخشان بود. درست کردن کاری که شسته و رفته و بدون زوائد باشد خیلی سخت است. بعد این فیلم را روی پرده سینمای جشنوارهٔ فیلم تهران هم دیدم. محشر بود. از سینما که بیرون آمدم دیدم سهراب زیر درخت آن طرف خیابان ایستاده و جماعت تماشاچی را می‌پاید. سهراب هم حساسیت زیادی روی عکس‌العمل‌های تماشاچیانش دارد. تا مرا دید رویش را برگرداند. من دور زدم و از پشت سر به طرف او رفتم و یکهو بغلش کردم و بوسیدمش. با سختی مرا پس زد و رفت. بعد یک روز تلفن زد و گفت:

ـ «پوستر فیلم را می‌کشی؟»

خیلی خوشحال شدم. بعد از یک سال با من آشتی کرده بود و تا حالا که بیست‌واندی سال می‌شود هنوز آشتی است و این امر خیلی نادری است چون معمولاً و بیشتر قهرهای سهراب بیست سال طول می‌کشد. با این حال و با این که سهراب و من ذاتاً آدمهای مؤدبی بار آمدیم ولی نمی‌دانم چرا اغلب با بددهنی با هم حرف می‌زنیم. اغلب فکر می‌کنم این چه حرفهای مزخرفی است که مثل نقل‌ونبات به هم پرتاب می‌کنیم. اصلاً این حرفها مال قاموس ما نیست. اما سر فیلم «طبیعت بی‌جان» وضع این طور نبود. اصولاً سر کار همدیگر که می‌رویم یکهو وضع کاملاً عوض می‌شود. خیلی جدی. کاملاً پاک و تمیز حرف می‌زنیم و این امری است که بدون تصمیم قبلی پیش می‌آید.

یک روز سهراب به من گفت که فیلم جدیدی را می‌خواهد بسازد و می‌خواست که برایش طراحی صحنه بکنم. اما روزهائی که می‌خواست فیلمبرداری کند من گرفتار بودم فقط قبل از رفتن با عجله و تندتند راجع به فضای کار با هم حرف زدیم و مشورت کردیم. بعد او رفت. من فقط توانستم دو سه روز سر فیلمبرداریش بروم. تمام فیلم را طی هشت روز فیلمبرداری کرد. اطاق را با کمک هوشنگ بهارلو رنگ‌آمیزی کرده بود. وقتی من رسیدم هنوز صحنه‌های داخل اطاق را می‌گرفتند. نگاه کردم. دیدم رنگ آبی اطاق کمی توی ذوق می‌زند. هوشنگ گفت:

ـ «آره. درسته. ولی توی فیلم درست می‌شود.»

و شده بود. بعد سهراب و هوشنگ هی به من تعارف جدی می‌کردند که کادر و زاویه صحنه‌ها را از ویزور دوربین چک کنم. هر دفعه که از ویزور نگاه می‌کردم می‌دیدم همه چیز سر جایش میزان است.

هوشنگ به من گفت: «از وقتی تو آمدی سهراب حالش خوب شده.»

در آن دو سه روز، چند صحنه را برایشان ساختم. یکی صحنه‌ای بود که پسر سوزن‌بان فیلم مرخصی سربازیش تمام شده بود و باید برمی‌گشت به سربازخانه و پدر و مادر پیرش سخت غمگین و ساکت بودند و عکس‌العملی نشان نمی‌دادند.

سهراب گفت: «بالا فضا را درست کن.»

رفتم عقب. آمدم جلو. کمی در محوطه باغچه خانه که کنار خط راه‌آهن در شمال بود راه رفتم. بعد رفتم شیلنگ آب را برداشتم و با اینکه فضا و محیط کاملاً مرطوب و نمور بود همه‌جا را خیس‌خیس

کردم. انگار که باران مفصل سیل‌آسائی باریده است. بعد پسر سرباز از این فضا رد شد و عکسش توی چاله‌هائی که آب جمع شده بود افتاد و از در خانه بیرون رفت.

پدرش ته صحنه رفتن او را نگاه می‌کرد.

فیلمبرداری هم به همین سادگی تمام شد. سهراب نگاهی به من کرد و سری تکان داد. همان‌طور که کنار دوربین و هوشنگ ایستاده بودم. هوشنگ آستین مرا کشید.

پرسیدم: «چطور بود؟»

گفت: «قشنگ بود.»

بعد دم و دستگاه دوربین را جمع کردند و بردند کنار یک پنجره. پیرزن باید از پشت پنجره که شیشه‌های خاکی داشت؛ پسرش را با نگاهش بدرقه می‌کرد. رفتم با دستم مقداری شتک آب زدم به شیشه‌ها و پنجره‌ها. طوری شد که ادامه باران ایستاده هم صحنه قبلی را تداعی می‌کرد و هم یک جوری اشکهای پیرزن را.

سهراب به همین سادگی کار می‌کرد. اغلب فقط یک برداشت از صحنه‌ها را می‌گرفت. خیلی کم دو یا سه برداشت می‌کرد. کار عمده‌ای هم روی هنرپیشه‌ها نمی‌کرد. فقط می‌گفت که تو از آنجا بیا برو اینجا یا فلان جمله را این طوری بگو. دوربین هم اینجا باشد و احتمالاً یک نور هم فلان‌جا. فضای کار خیلی ساکت، خیلی خلوت و شاید تاحدی خشک بود و همه هرچه را که سهراب می‌گفت مثل یک دستور تکراری و آشنا، انجام می‌دادند. آدم باور نمی‌کرد که دارد یک فیلم ماندنی در تاریخ سینمای دنیا ساخته می‌شود. هیچ نوع ادا و اطوار تیم‌های «پروداکشن‌های سینمائی» را نداشت.

فیروزه گفت: «ولی توی طبیعت بی‌جان کار قشنگی که کردی آن بود که چمن‌ها را آتش زدی.»

گفتم: «چمن‌ها را آتش نزدم. یک صحنه بود که مأمور راه‌آهن با «دریزن» می‌آمد و علاوه بر آذوقه روزانه، حکم بازنشستگی سوزن‌بان را هم به او می‌داد و دوربین ابتدا جای چشمهای سوزن‌بان ورود دریزن را نگاه می‌کرد. این بود که من در اطراف ریل مقداری وسائل اسقاط انداختم و علف‌های خشک را هم سوزاندم و محیط یک‌جوری شد که فضای پیش‌درآمدی را برای خبر بد صحنه بعدی درست می‌کرد.

عباس گفت: «پوستر فیلم هم خوب بود.»

گفتم: «هوشنگ بهارلو به من کمک کرد. اول همین پوستر را بدون زمینه خاصی ساختم. بعد هوشنگ گفت که حالا که اسم فیلم طبیعت بی‌جان است بهتر است یک حالتی از نقاشی هم داشته باشد.»

گفتم: «اصلاً دوست ندارم پوستر را به صورت نقاشی اجرا کنم.»

گفت: «نه. منظورم این نیست. مثلاً یک بافت بوم نقاشی بهش بدهی شاید بد نشود.»

ایده خوبی بود. همین کار را کردم.

فیروزه گفت: «ولی پوستر را با نقاشی هم اجرا می‌کردی خوب بود.»

گفتم: «کنتراست کردن عکس، ضمن آن‌که یک حالت گرافیکی محکم و سختی به پوستر می‌داد که اشاره‌ای هم به محتوی موضوع فیلم داشت؛ در عین حال از واقعیت تصاویر هم کم نمی‌کرد.»

دوباره فیروزه گفت: «همه شماها خیلی دوست دارید سختی‌ها را نشان دهید.»

عباس گفت: «نه من فقط شهادت می‌دهم. من قضاوت نمی‌کنم که زندگی سخت است. هنرمند باید فقط شهادت بدهد. قضاوت کردن به واقعیت جهت غیرواقعی می‌دهد. یک روز هوا برفی و سرد بود. من داشتم توی خیابان زرتشت می‌رفتم. جلوی من مادری بچه ناخوشش را لای پتو پیچیده بود و به طرف بیمارستان مهر می‌برد. صورت بچه بی‌حال و تب کرده به طرف من بود و مرا نگاه می‌کرد. بدون آن که مادرش متوجه شود؛ برای بچه دست تکان دادم. ــ این جوری ــ می‌دانی چه شد؟»

ما سکوت کردیم. عباس گفت: «نه. حدس می‌زنی چه اتفاقی افتاد؟»

من گفتم: «ما هر حدسی بزنیم تو یک چیز دیگر می‌گوئی.»

عباس گفت: «خیلی برایم عجیب بود... دیدم بچه با تمام بدحالی دستش رابا زحمت از لای پتو درآورد و برای من تکان داد. اصلاً نمی‌دانید چه حالی به من دست داد. هیچ‌وقت این صحنه از جلوی چشمم محو نمی‌شود. بعداً در فیلم «زندگی و دیگر هیچ» همین صحنه را گذاشتم.»

فیروزه گفت: «چطوری؟»

عباس گفت: «همان صحنه‌ای که بچه تو گهواره خوابیده بود و گریه می‌کرد و یک دستش را گچ گرفته بودند.

آنجا به فرهاد خردمند گفتم برو جلو و برای بچه دست تکان بده. او هم همین کار را کرد. بچه گریه‌اش را قطع کرد بعد آن یکی دستش را درآورد و جواب فرهاد را داد.»

فیروزه گفت: «به هر حال همه شماها همه کارهایتان یک‌جوری تلخ است.»

گفتم: «خیلی از فیلمهای سهراب راکه توی آلمان ساخته است ندیدم ولی توی فیلم آخرش تلخی را به نهایت رسانده... و از آن تلخ‌تر هم داستان فیلم بعدیش هست که می‌خواهد بسازد. از من هم خواست که دوباره بروم و طراحی صحنه‌هایش را انجام دهم. اما نمی‌شود. رفتن به آلمان و هزار مکافات دیگر وجود دارد.»

فیروزه گفت: در «گلهای رز برای آفریقا» فقط پسر جوان هست که سعی می‌کند همه چیز را تلخ و ویران کند. اما سهراب بعد از هر صحنه تلخ یک‌جوری فضا را خوش می‌سازد. آن صحنه موزیک گذاشتن توی کافه یادت هست. همان صفحه‌های موزیک باکس کافه ریویرای خودمان بود. حالت خوش و غمگینی را به وجود آورده بود. اما سهراب واقعاً خودش تلخ نیست. باید از یک مرحله ظاهری و متعارف و روزمره دوستی با او بگذری و وقتی بهش نزدیک شدی، می‌بینی واقعاً آدم فوق‌العاده مهربان، آرام ومعصومی است. این موضوع، در نگاه تمام فیلمهایش هم هست. دوربینش یک‌جوری همه چیز را مهربان نگاه می‌کند. شاید به خاطر آن که خشونت‌های قسمت‌های دیگر را منزجر کننده بنماید.»

گفتم: «به هر شکل که نگاه کنی سهراب آدم درجه یکی است.»

عباس هم تصدیق کرد. بعد گفت: «تیتراژ طبیعت بی‌جان هم خیلی خوب بود.»

گفتم: «یکی از معدود کارهایم هست که خودم هم دوست دارم تعریفش را بکنم. سهل و ممتنع ساختمش. شیوه‌ای که ایده‌آل منست.»

عباس گفت: «تا تیتراژ را دیدم فهمیدم فیلم چه جوریست.»

فیروزه گفت: «تیتراژ چه جوری بود؟ اصلاً یادم نیست.»

عباس گفت: «یکی از قشنگی‌هایش همین بود که اصلاً خودنمائی نمی‌کرد.»

من گفتم: «خیلی ساده بود، در زمینه سیاه، اسامی سفید ظاهر می‌شدند و بعد مقابلش یک خط نقطه‌چین می‌آمد و ظاهر می‌شد. بعد ته خط مسئولیت‌های افراد می‌آمد. همین‌جور سطر به سطر و آرام تا آخر.»

بعد در زدند. من بلند شدم که بروم در را باز کنم. گفتم:

ــ «بالاخره مطلب سهراب را چکار کنیم؟»

عباس گفت: «یک چیزی بگم؟»

فیروزه گفت: «چی؟»

عباس گفت: «همین چیزها را مرتضی بنویسد. اما بگذارید زیرش را من امضاء کنم.»

این مطلب از همان تیپ حرفهای عباس است که آدم نمی‌داند جدی می‌گوید یا نه.

گفتم: «این حرفهایی که زدیم یک‌سری حرفهای خودمانی بود. برای مجله باید یک‌جور دیگر نوشت.»

نگاهی به یک اتفاق ساده

زاون قوکاسیان

سهراب شهیدثالث با بودجه اندکی که وزارت فرهنگ وهنر برای ساختن فیلم کوتاهی در اختیارش گذاشته بود فیلم بلند سینمائی «یک اتفاق ساده»[1] را در سال ۱۳۵۲ ساخت و در رقابت پنهانی آن روزهای تلویزیون و فرهنگ و هنر برای ارائه فیلمهای خوب جهت نمایش در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران فیلم «یک اتفاق ساده» این شانس را یافت که در جشنواره مذکور شرکت کند و سهراب شهیدثالث جایزه بهترین کارگردانی را بخاطر تمامیت درخشان و تصویرپردازی سینمائیش در بیان قصه‌ای ساده و شاعرانه را از آن خود کرد.

نمایش این فیلم و موفقیتش در جشنواره مذکور اتفاق مهمی برای نسل ما و اتفاق مهم‌تری برای سینمای ایران بود.

سینمای ایران در آن شرایط پذیرای یک نگاه جدید یا یک نگاه غیر متعارف از سینماگری جوان نبود. نمی‌دانم این خصلت از کجا می‌آید؟ همیشه یک نفر و حتی گاهی هم یک اثر اعم از کتاب، نمایشنامه، فیلم بعنوان پرچمدار یا بهتر بگویم آغازگر یک جریان فرهنگی فدا شده است تا امروز که بعد از بیست سال این‌گونه فیلم‌ها و این سینمای نوع دیگر توانسته است جائی برای خود باز کند تا کم‌کم آنرا باور کنند فیلم یک اتفاق ساده و سهراب شهیدثالث از همین دست بودند.

۱ـ یک اتفاق ساده: برنده جایزه بهترین کارگردانی در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران ۱۳۵۲ و نمایش در جشنواره‌های لندن، برلین، سیدنی.

بعد از نمایش این فیلم و مطرح شدن آن در همان جشنواره و بعد در سطح جهانی و بدنبال ساخته شدن «طبیعت بی‌جان»[1] و «در غربت»[2] منتقدین سینمائی و غیرسینمائی، روشنفکران جرگه‌ای و غیرجرگه‌ای بر عهده خویش دیدند که داد سخن بدهند و این فیلم‌ها را به چیزهائی که نداشت و بی‌ارزش بود منتسب کنند و چیزهائی را که داشت و با ارزش بودند نبینند و یا از آن ذکری نکنند در این میان بنظر می‌رسید تنها عده‌ای قلیل به این سینما نزدیک شدند، و با فیلم ارتباط برقرار کردند. بیاد دارم یکی از نظرها از آربی اوانسیان بود. او نوشت: یک اتفاق ساده ما را دعوت به نگاه می‌کند. زمان «حال» ما را به مقایسه، مجادله و معامله دعوت می‌کند. نگاه ما می‌تواند به «هرز» برود و یا بالعکس «سهراب شهیدثالث» ما را «دعوت» کرده است. شما کاملاً آزاد هستید می‌توانید بپذیرید، می‌توانید رد کنید. اما در هر حال صاحبخانه و مهماندار اوست. برای این دعوت سپاسگزارم.

سهراب شهیدثالث قبل از یک اتفاق ساده تعدادی فیلم کوتاه ساخته بود. بعد از یک اتفاق ساده، طبیعت بیجان و پس از آن در غربت را در خارج از کشور ساخت. بعد از مهاجرت به آلمان در سال ۱۳۵۴ تعدادی فیلم دیگر ساخت متجاوز از ده فیلم او را در ویدئو دیده‌ایم. جایگاهی را که برای شهیدثالث قائلم بدلیل سینمای خاص اوست. سینمایی که نه برچسب برسون را می‌پذیرد و نه برچسب گودار را. سینمائی که نه رئالیستی است و نه ناتورالیستی است نه به سینمای اولمی شباهت دارد و نه به سینمای اوزو سینمای خاص او یعنی سینمای شهیدثالث یعنی سینمایی که به ظاهر قصه ندارد. داستانگو نیست پلان‌های طولانی دارد عاطفه ندارد، سیاه است. دیالوگ اندک دارد. موسیقی متن ندارد. ساده است و زنده. گاهی جذابیتهای سینمای مستند را دارد و پر از تنهائی روح است که بازیگران فیلمها از ابتدا تا انتها آن را با خود دارند. اما حتی آنهائی که در مقابل این سینما سکوت می‌کردند سینمایی که یک اتفاق ساده بود. گفتند که فیلم داستانی است، طولانی بودن نماها هم بی‌جهت نیست هر چند که نق هم می‌زدند که خسته می‌کند. و گروهی دیگر که با متر و معیارهای سیاسی به تماشای فیلم می‌نشستند در مورد «یک‌اتفاق ساده» می‌گفتند سیاسی نیست خوب در آن زمان سیاسی بودن و سیاسی حرف زدن باب روز بود. «یک اتفاق ساده» سیاسی باب روز نبود. پس

۱ـ طبیعت بیجان: برنده جایزه خرس نقره از جشنواره جهانی فیلم برلین ۱۹۷۳ و شرکت در جشنوارهای تهران، لندن، ملبورن.

۲ـ در غربت: برنده جایزه کلیسای پروتستانها

سکوت در مقابل «یک اتفاق ساده» طبیعی بود. نمی‌شد با آن خط کشها فیلم را اندازه گرفت. تناقضات موجود از فرآیند ساختار غیرمعمول و دگرگونه سینمایی آنرا به نوع دیگر تبدیل کرده بود.

از شهیدثالث و یک اتفاق ساده می‌گفتم چیزی که در این فیلم موج می‌زند سفری به ماوراء آنچه که هر روز می‌بینیم است. اتفاقی نمی‌افتد اما می‌افتد، رفت و آمد پسری در کوچه‌ها و علفزارها. پنهان کردن ماهیهای صید شده در کیسه که با فروش آن زندگی می‌کنند. مادری بیمار،یک مدرسه، یک مرگ و یک پدر همه تنها. تنها یک عامل زنده صدای سوت قطار ابتدا و انتهای فیلم را به هم می‌دوزد و «محمد زمانی» را بحرکت در می‌آورد. صدای سوت را می‌شنویم. اما قطار را نمی‌بینیم «محمد زمانی» را می‌بینیم که از این ایستگاه به آن ایستگاه می‌رود. خانه، مدرسه، ساحل، مغازه، خرید نان، داروی مادر، به پدر پول دادن و در پس‌زمینه شهری ساکت مرده. اما با دیوارهای سفید جابجا رنگ‌پریده. لحظات ثبت‌شده در این فیلم پُر از تنهایی و سیاهی است اما هر جا که این لحظات می‌روند تا رقّت قلبی را در تماشاگران ایجاد کنند نما به سیاهی قطع می‌شود. شهر مرده است اما صدای آدمها در متن بگوش می‌رسد صدای مسأله گفتن معلم، شعر خواندن بچه‌ها و یادآوری دوره گمشده و موریانه خورده غزنویان و بعد ثبت صداهای حیوانی.جیرجیرک‌ها. صدایی که شهر را به حرکت درمی‌آورد. صدای قطار.

مرگ مادر در فیلم پسر را نه به گریه می‌اندازد و نه تغییری در کارهای او می‌دهد. مادر می‌میرد و او را به خاک می‌سپارند. آنروز کمی دیرتر به مدرسه می‌رود. که همیشه دیرتر می‌رسید. حالا یک اسکناس هم در دست دارد. ساندویچ می‌خورد و پیسی سهم محمد زمانی از مرگ مادر است. تنها در صحنه گورستان است که ما موسیقی متن رامی‌شنویم. اما موسیقی متن در این صحنه نه گورستان را متعالی می‌کند و نه درون محمد زمانی و پدر را. گورستان بخشی از زندگی محمد زمانی می‌تواند بشود. امّا براحتی مثل پپسی نوشیده می‌شود و شیشه‌اش به مغازه پس داده می‌شود و روزهای بعد تنها همان نان می‌ماند که در سفره هر روزه بود این سادگی و تنهایی که به سیاهی می‌رود. شاعرانه گفتن یک اتفاق ساده است که از یک تفکر خاص یک نگاه کاملاً متفاوت و از یک دید کاملاً خالص و پالوده شده می‌آید. در این فیلم دیالوگی نیست. اگر صداهایی می‌شنویم. صداهای جاری در مکانهاست مکان‌هایی که نام دارند و ما بنا به شرایط در آنجا قرار می‌گیریم. مدرسه، خانه، مغازه.

آنچه می‌ماند این است یک اتفاق ساده، در شهری ساحلی با محمد زمانی که به ناگهان در زندگی روزانه‌اش بزرگ می‌شود. آنقدر سریع که در کودکی پیر می‌شود.

بیاد بیاوریم یکی از آخرین سکانسهای فیلم را هنگامی که زمانی و پدر به فروشگاه می‌روند. پدر کت و شلواری را برای پسر انتخاب می‌کند و از پسر می‌خواهد که آن را بر تن اندازه کند اما در کشاکش پوشیدن لباس پدر بر سر قیمت با فروشنده به توافق نمی‌رسد پدر به پسر می‌گوید لباس را از تن بیرون بیاور. پسر به پدر نگاه می‌کند و در همین‌جا شهیدثالث نما را به نمای دیگر در خیابان پیوند می‌دهد نمی‌خواهد دلمان برای پسر بسوزد. او محمد زمانی است و تنهاست و باز تنهاست در صحنه آخر فیلم با صدای سوت قطار. اما روزی دیگر فرا رسیده است.

نه گفتاری در کار است و نه موسیقی. اشیاء عاطفه را بیدار نمی‌کنند. ناگهان می‌فهمیم روح این آدم در نهایت عریانی است. روحی که هنوز کودک است اما کودکی در او مرده است و او از کودکی به پیری رسیده است. شهیدثالث بی‌واسطه بدون استفاده از عناصر دراماتیک به این عریانی می‌رسد. اصلاً درامی وجود ندارد؟ بسیاری از سینماگران به هر بهانه‌ای متوسل می‌شوند تا به «یک اتفاق ساده» برسند. از قصه‌های گوناگون. از راههای پر پیچ و خم گرفته تا بیانهای استعاری، تمثیلی و تجربیات دستمالی شده سینمای روشنفکرانه روز، بهمین دلیل است که «یک اتفاق ساده» فیلم کلیدی برای سینمای ایران است و بهمین دلیل است که بسیاری از فیلم‌های سینماگر آلمانی را می‌توان تلاشی برای یک اتفاق ساده شدن نامید. هر چند که هنوز هیچکدام هم‌عرض یک اتفاق ساده نیستند و دلیل آنهم بسیار روشن است. نگاه شهیدثالث در یک اتفاق ساده اصلاً اتفاقی نیست. جهت‌دار و با پشتوانه فرهنگی است. فریبی هم در کار نیست تصویرهایی از بندر شاه آن روز را می‌بینیم ولی با نگاه سهراب شهیدثالث که قابل تعمیم به جوامع بزرگتر از آن شهر می‌باشد و چون شهیدثالث بی‌هیچ واسطه ما را مستقیماً درگیر آن کرده است پس با تمام وجود آنرا می‌پذیریم. شهیدثالث با تکرار نماها می‌خواهد زندگی را بسازد که می‌سازد هر چند می‌توان گفت که شهیدثالث در نشان دادن وضعیت نابهنجار جامعه غلو کرده است و در جهت تشدید این واقعیت به چنین بیانی دست یافته است. اما باید بخاطر داشت که این خود زندگی است و از نحوه کنار هم قرار دادن تصاویر و حسی که در محمد زمانی مُرد معنی زندگی می‌آید و حالا که فکر می‌کنم به آنروزها به یک اتفاق ساده می‌بینم که هنوز پس از دیدن آخرین فیلم شهیدثالث (گلهای سرخ برای افریقا). پس از بیست سال هنوز اولین فیلم او در من زنده است و هنوز یکی از بهترین فیلمهائی که دیده‌ام و نگاه شهیدثالث حتی در آخرین فیلم او.

در هر جا که فیلم می‌سازد خاص و متعالی است و گره‌خورده با شرایط همان‌جا. اما نگاه به جهان همان که بود و هست.

مروری بر آثار سهراب شهیدثالث

مهرناز سعیدوفا

حفرهٔ عمیق تنهایی و اندوه

برخلاف بسیاری از فیلمسازان، سهراب شهیدثالث با اولین فیلم‌هایش ـ یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان ـ کمال سینمایی خود را عرضه کرد. بلوغ فکری، بیان شاعرانهٔ بی‌تکلف و صداقتی بی‌نظیر، جایگاهی خاص برای سینمای او در تاریخ سینمای ایران بازکرده است. همان‌طور که خانه سیاه است فروغ فرخزاد پس از گذشت ۳۶ سال هنوز باقدرت و تکان دهنده است، دو فیلم ایرانی شهیدثالث نیز پس از گذشت ۲۵ سال هنوز مؤثر و گیراست. این خصوصیت کار هنرمندانی است که آثارشان بی‌زمان است و تاریخ مصرف ندارد.

سینمای جدی و متفاوت ایران که از اواسط دههٔ ۱۳۴۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۵۰ شکوفا شد، به دلایل سیاسی آن دوران و بنا بر اقتضای جنبش سینمای نو اروپا، سبک‌های گوناگون سینمای متعهد و سیاسی، نمادگرا و هنری را که عمدتاً زبانی پیچیده دارد به ارمغان آورد. اما در آن میان ظهور شهیدثالث تحول عظیمی در بینش سینمایی ایجاد کرد: داستان‌گویی بدون توسل به عوامل داستانی و نمایشی، ساده‌گویی و ایجاز، به کارگیری آدم‌ها و محیط واقعی شمال ایران، توجه به مردم زحمتکش و فقیر، پرهیز از به کارگیری بازیگران حرفه‌ای و احساساتی‌گرایی، و نمایش زندگی روزمره به جای درام. استادی شهیدثالث در بیان سادهٔ داستانی و سینمایی اوست که همهٔ پیچیدگی‌ها و رمزهای زندگی در آن طنین‌انداز است. اما این کیفیت فقط از به‌کار بردن تکنیک متفاوت داستان‌گویی ناشی نمی‌شود، بله از حساسیت و آگاهی و نوع نگاه و بینش فیلمساز به زندگی و قدرت انتقال آن‌ها

به تماشاگر برمی‌خیزد. یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان در عین سادگی و محلی بودن، پیچیده و جهانی هستند. چه‌گونه می‌شود که محمد زمانی ـ کودک یک اتفاق ساده ـ می‌تواند نماد خود فیلمساز، کودکان دیگر و نسلی محروم و آزرده باشد که کودکی را از سر نگذرانده پیر شده؟ و چه‌گونه است که تماشاگران در محمد زمانی خود را می‌یابند و یک‌بار دیگر برای آن‌چه از دست رفته و همچنان در حال از دست رفتن است می‌گریند؟ همان‌طور که طنین لالایی زن ترکمن با تنهایی کودک فیلم، تنهایی فیلمساز و تنهایی تماشاگر یکی می‌شود. چه بسیار فیلم‌های ایرانی و غیرایرانی که از کودکان برای انگیختن اشک تماشاگر استفاده می‌کنند و احساسات او را به غلیان درمی‌آورند، اما شهیدثالث در یک اتفاق ساده ورای این سوءاستفاده‌های مبتذل و رایج عمل می‌کند و در عوض با تأمل به نظارهٔ کودک و نگاهش به دنیا و در نهایت به زندگی مختصر و محدود او می‌نشیند. یک اتفاق ساده به دلیل کیفیت احساسی سرشارش، فراتر از فیلم‌های روشنفکرانهٔ فلسفی نیز قرار می‌گیرد؛ فیلم‌هایی که آن‌قدر درگیر بیان پوچی و ملال زندگی و شعارها و پیام‌های مشابه هستند که از توجه به جزئیات زندگی غافل می‌مانند و به بیانیه‌ای سیاسی و عقیدتی تبدیل می‌شوند.

سبک کار شهیدثالث در نظاره کردن جزئیات و لحظه‌های زندگی روزمره، توأم با آرامش و بدون احساساتی شدن، بدون توسل به گفت‌وگو، موسیقی و تدوین هیجان‌انگیز و نمایشی است. همهٔ عوامل داستانی خلاصه و ساده شده، داستان و حادثه به حداقل رسیده و در کنار آن بازیگری و به نمایش درآوردن احساسات درونی و خیلی دیگر از عوامل رایج سینمای داستانی، هنری و نمادگرا به حداقل رسیده یا کنار گذاشته شده است. کیفیت پرهیز از تظاهر و اغراق، باعث سیاسی نمودن فیلم‌های ایرانی اوست که در اوج دم زدن از «تمدن بزرگ» و جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و انقلاب سفید ساخته شده و چهرهٔ غمگین و محروم مردم زحمتکش و فراموش شدهٔ ایران را به تصویر کشیده است. ضمن آن که در یک اتفاق ساده، بی‌تفاوتی دستگاه آموزشی و مسألهٔ تنبیه و استثمار و آزار کودکان توسط والدین و معلم و ناظم و در عین حال فقر پدر و مادر و محیط اطرافشان را نیز نمایش داده و جریان فساد و استثمار و تنهایی را از درون خانه تا مدرسه و مغازه و خیابان‌ها و آن طرف شهر، جایی که قطارها می‌روند و آگهی‌های تبلیغاتی از رادیو پخش می‌شود، دنبال کرده است. استادی شهیدثالث در غیرنمایشی کردن صحنه‌های متداول نمایشی، مثل مرگ است که خیلی ساده از آن رد می‌شود و برعکس، تأکید بر صحنه‌های غیرنمایشی مثل خوردن، خوابیدن، نظافت، راه رفتن و نگاه

کردن. بدین‌گونه فیلم‌های داستانی او رنگی مستند به خود می‌گیرند.خصلت دیگر او عدم تأکید بر قهرمان‌سازی است. شخصیت‌های محوری فیلم‌های او آدم‌های عادی هستند. سراسر فیلم طبیعت بی‌جان به زندگی زوج پیر مفلوکی می‌پردازد و تصویر کردن زندگی کند و یکنواخت آن‌ها با آرامش و حوصلهٔ تمام، اقدامی متهورانه و قهرمانانه از جانب شهیدثالث بود.

مایهٔ «تکرار» که در اکثر فیلم‌های شهیدثالث مطرح است، همیشه فراتر از نمایش گذشت زمان و تکرار زندگی روزمره و بیان فلسفی تکرار می‌رود؛ مثلاً تکرار صحنه‌های غذا خوردن پسرک در خانه و مدرسه در یک اتفاق ساده، هر بار معنای خاصی پیدا می‌کند. غذا خوردن در خانه هنگام تماشای مادر در کنج اتاق، غذا خوردن در گوشهٔ حیاط مدرسه که بچه‌ها بازی می‌کنند، غذا خوردن سرپایی و باعجله پس از مرگ مادر همراه با نگاه‌های متعدد به جای خالی مادر، غذا خوردن در قهوه‌خانه، تماشای معلم که غذا می‌خورد توسط پسربچه که به عنوان تنبیه باید مشق بنویسد... هر بار غذا خوردن پسربچه نه تنها نشان‌دهندهٔ حالت عاطفی و تنهایی اوست، بلکه نمادی از یک عمل غریزی برای بقا است که بعدها هم در فیلم‌های آلمانی او بارها دیده می‌شود.

فیلم‌های شهیدثالث معمولاً اول و آخر ندارد. گویی از نیمهٔ داستان شروع می‌شود و پس از پایان آن، داستان همچنان ادامه دارد. در اکثر فیلم‌های او ـ به جز فیلم‌های تلویزیونی‌اش ـ از ایجاد همذات پنداری در تماشاگر با شخصیت اصلی فیلم پرهیز شده است. اگر تماشاگر شریک روحیه و عواطف بازیگر اصلی فیلم می‌شود، بیش‌تر به دلیل نظارهٔ ممتد لحظه‌های زندگی و کارهای روزمره و تماشای تک‌تک لحظه‌های مرده، لحظه‌های انتظار، لحظه‌های ادامه بقای اوست.

نظارهٔ جزئیاتی از قبیل راه رفتن، نماهای طولانی را ایجاب می‌کند. به عبارت دیگر ریتم فیلم است که به طور حسی طول نماها را تعیین می‌کند. مثلاً پیرزن طبیعت بی‌جان که مدتی طولانی روی پرده سوزنش را نخ می‌کند. همچنین غذا خوردن او و پیرمرد و راه رفتن پیرمرد و برخوردش با مردان دیگر. ریتم فیلم نیز در سلسله تکرارها شکل می‌گیرد؛ مثلاً تکرار راه رفتن‌ها از خانه به مدرسه، از مدرسه به کنار دریا، به قهوه‌خانه، به دکان ماهی‌فروشی و کنار خط‌آهن در یک اتفاق ساده. در فیلم‌های داستانی متعارف، معمولاً راه رفتن‌ها حذف می‌شود (مگر آن که تعقیب و گریزی در کار باشد) و آن‌چه که در مبدأ یا مقصد اتفاق می‌افتد، نمایش داده می‌شود، اما در فیلم‌های شهیدثالث، اتفاق عمده همین راه رفتن‌ها و فاصله‌هاست که گاه آرام و گاه باعجله باید آن‌ها را پیمود.

تکرارها هربار معنا و وزنی دیگر پیدا می‌کنند؛ مانند تکرار بیت‌های یک قصیدهٔ بلند. تکرارهای یک اتفاق ساده که با مرگ مادر و صحنهٔ تکان دهندهٔ جای خالی مادر طنین دیگری پیدا می‌کند. و یا تکرار نماهای دور و طولانی که گاه با یک نمای درشت ـ مثل دست پدر در صحنهٔ قبرستان که برای دلداری پسر به او پول می‌دهد ـ وارد مدار دیگری می‌شود. همان‌طور که نمای درشت برداشتن آینه پس از یک سری نماهای دور و طولانی در آخر طبیعت بی‌جان، تکرار زندگی پیرمرد را به مسیری ناشناخته و گم سوق می‌دهد، و از دست دادن محل کار و زندگی و بازنشسته شدن پیرمرد به عنوان یک نوع مرگ که سیر تسلسل تکرارها را پایان می‌دهد.

دیگر کیفیت عمدهٔ کار شهیدثالث، توجه به سکوت، حذف صداها و پرهیز از موسیقی، به خصوص موسیقی پرتنش است که برای پیشبرد داستان و تأثیر حسی آن می‌رود. صداها همیشه حداقل است و برای همین، کم‌ترین صدا بیش‌ترین تأثیر را دارد. ابتدای فیلم هانس، نوجوانی از آلمان که با صدای چکه‌های شیر آب شروع می‌شود، شبیه شروع فیلم بلوغ است که با تیک‌تاک ساعت در تاریکی آغاز می‌شود و هماهنگ با تصاویر تاریکی است که تماشاگر را فقط قادر به دیدن شبحی از محیط و بازیگران فیلم می‌کند (خصوصیتی که بعداً در فیلم‌های تلویزیونی‌اش سست شد و از دست رفت). صدای قطار در حال حرکت، صدای آواز مردی در کوچه‌ای تاریک و مهم‌تر از آن صدای لالایی زن ترکمن روی تصویر جای خالی مادر در یک اتفاق ساده، فضایی ذهنی را برای تماشاگر فراهم می‌آورند که روی پرده قابل رؤیت نیست یا وجود ندارد. به همین ترتیب، استفاده از موسیقی است که در صحنهٔ قبرستان یک اتفاق ساده سه بار به مدت چند ثانیه به گوش می‌رسد (دو قطعهٔ آن را خود شهیدثالث ساخته بود). در بیش‌تر فیلم‌های آلمانی او هم از موسیقی به عنوان صدای صحنه استفاده شده؛ مثلاً موسیقی‌ای که از رادیو یا تلویزیون یا... پخش می‌شود، و شروع بسیار گیرای اوتوپیا با اپرا و صدای جادویی زن خواننده. این کیفیت در فیلم‌های آخر شهیدثالث، به‌خصوص فیلم آخرش گل‌های سرخ برای آفریقا که سرشار از قطعه‌های موسیقی مورد علاقهٔ اوست به سستی گرایید.

دو فیلم ایرانی شهیدثالث، ارزنده‌ترین آثار سینمایی او هستند. شاید به دلیل آن که در ایران ساخته شده‌اند و معنای تاریخی و سیاسی خاصی دارند و محیط و آدم‌ها و موضوع فیلم به فیلمساز و روحیهٔ او بیش‌تر نزدیک بوده تا محیط آلمان. فیلمسازی در غربت، مثل شعر گفتن به زبانی بیگانه و در فرهنگی که تفاوت بسیار با فرهنگ ایرانی دارد، شکل و کیفیتی دیگر پیدا می‌کند. گرچه شهیدثالث

با زبان و فرهنگ آلمانی آشنایی کامل داشت و فیلم‌های بسیار مهمی در آن‌جا ساخت، گیرایی و معصومیت دو فیلم نخست او، در فیلم‌های آلمانی‌اش کم‌تر به چشم می‌خورد. و نیز طنین سیاسی و عاطفی فیلم‌های ایرانی او در فیلم‌های آلمانی‌اش محسوس نیست و اغلب جای خود را به دیدی فلسفی داده است. حتی فیلمی تاریخی مثل هانس، نوجوانی از آلمان بیش‌تر جنبهٔ عقیدتی و فلسفی دارد تا سیاسی. مقایسهٔ این فیلم با آلمان سال صفر روسلینی تفاوتش را مشخص می‌کند. بازیگر اصلی هانس، نوجوانی از آلمان پسری جوان و نیمه‌یهودی و بنابراین در معرض ترس، استهزا، تعقیب و خفقان است، اما تصویر جنگ و قوای نازی‌ها و خشونت‌های آنان بیش‌تر محیط زندگی هانس را تشکیل می‌دهد که از متفاوت بودن و نداشتن پدر در رنج است، تا این که حاوی هستهٔ اصلی فیلم و تحلیل آن باشد. نابودی پسربچه آلمان سال صفر توجه تماشاگر را دوباره به شرایط وحشتناک جنگ، فقر و فحشا، کشت و کشتار، ناامیدی و مسبب آن سوق می‌دهد. در صورتی که هانس حتی در پایان که نازی‌ها شکست خورده‌اند هم از دوست و همسایه‌هایش کم‌محلی و تحقیر می‌بیند. این مسأله، توجه تماشاگر را به لایه‌های عمیق‌تری از نفرت، نژادپرستی و فقر معنوی آدم‌ها می‌کشاند که همیشه می‌تواند هانس را به غربت تبعید کند و موجب ویرانی او شود.

می‌توان گفت که موضوع اصلی فیلم‌های شهیدثالث، زوایای مختلف غربت است که با مهاجرت او به آلمان بعد جدیدی پیدا می‌کند و آن غربت فرهنگی است. اگر غربت در فیلم‌های ایرانی او به صورت غربت فرهنگی در قالب طبقهٔ اجتماعی منعکس شده، در فیلم‌های آلمانی‌اش غربت فرهنگی ناشی از غربت ملی نیز هست. گرچه لایهٔ پایینی موضوع غربت، همیشه غربت عاطفی بوده است. فیلم در غربت بیش‌تر خصوصیات فیلم‌های قبلی شهیدثالث را دارد، به‌خصوص تکرار، و این بار تکرار در یک جامعهٔ صنعتی و ماشینی؛ در این‌جا کارگر ترک از فرهنگ دیگری می‌آید و در انزوا و سرمای فرهنگی به سر می‌برد. اما قدرت فیلم بیش‌تر در سطح فلسفی و اجتماعی است تا عاطفی. شهیدثالث پس از ساختن در غربت گفت: «نمی‌خواستم فیلم دیگری راجع به کارگران میهمان بسازم، بلکه راجع به کلمهٔ «نکبت» که زندگی کردن در دیار بیگانه را معنی می‌داد و با گذشت زمان نام «در غربت» را یافت که روزبه‌روز طنین بدتری داشت.» کارگر ترک در غربت، پسر نیمه‌یهودی هانس، نوجوانی از آلمان، پسرک وقت بلوغ، قصابی که نامزدش را کشته در خاطرات یک عاشق، زنان فیلم اوتوپیا، دختربچهٔ فرزندخواندهٔ ویرانگر و سرانجام مرد جوان گل‌های سرخ برای آفریقا که با خود و

محیطشان سازش ندارند، همگی در نوعی غربت، انزوا و تزلزل به سر می‌برند.

درمیان فیلم‌های آلمانی شهیدثالث، خاطرات یک عاشق مهم‌ترین و قوی‌ترین است؛ گرچه او خود فیلم آخرش گل‌های سرخ برای آفریقا را بهترین می‌دانست. حوصله، دقت، همدردی و سماجتی که شهیدثالث در این فیلم به کار می‌برد تا لحظه‌های مرده، لحظه‌های انتظار و سکون و جزئیات زندگی روزمرهٔ مرد فیلم را نمایش دهد یادآور سبک شانتال آکرمن در فیلم طولانی و تکان‌دهندهٔ ژان دیلمن است. مرد تنهایی که در یک مجتمع مسکونی زندگی می‌کند، در قسمت قصابی فروشگاهی بزرگ کار می‌کند، با کسی تماس ندارد و در تمام طول فیلم در انتظار بازگشت نامزدش است که جسدش در سراسر فیلم زیر تخت‌خواب او قرار دارد. مرد به دنبال چیزی است که از بین رفته و دیگر وجود ندارد و تا انتهای فیلم که جسد دیده می‌شود، انتظار و امیدش و حرف‌هایش به دلیل نوع مطرح شدن آن در فیلم، جنبهٔ واقعی به خود نمی‌گیرد. او به جای مردی ساکن یک مجتمع مسکونی، تبدیل به یک زندانی می‌شود که تنها ملاقاتی‌اش مادر پیرش است که دوبار به دیدن او می‌آید و از تنهایی‌اش ناراحت است. اما تنهایی و انتظار مرد پس از آن‌که پلیس جسد را کشف می‌کند نیز ادامه دارد. او روی تختی در کنار پنجره‌ای میله‌دار که می‌تواند تیمارستان یا زندان باشد، باز هم خاطره می‌نویسد و با محبوبش حرف می‌زند و باز هم در انتظار اوست. شاید بتوان گفت که این فیلم عاشقانه است: عشق به چیزی از دست رفته، عشق به گذشتهٔ وحشتناک و اشتیاق برای بازگشت به آن. سبک سینمایی شهیدثالث در اوج خود و با ترکیبی از چنین نماهایی در خدمت ترسیم تنهایی و افسردگی مرد فیلم است:

ـ مرد که به صورتی وسواس‌آمیز در آپارتمانی نیمه‌تاریک میز غذا را با دقت می‌چیند.

ـ در تاریکی و سکوت با مادرش ملاقات می‌کند. مادرش اشک می‌ریزد و او در آشپزخانه به دقت لیوانی را پر از آب شیر می‌کند.

ـ مجتمع ساختمانی: چند حفرهٔ سیاه در سطحی سبز و سیمانی به عنوان پنجره. و زوم به طرف پنجره، خیلی آرام و خیلی متفاوت با زوم‌های معمول سینمای جنایی که از بیرون به سوی پنجرهٔ اتاق صورت می‌گیرد، محیط بیرون و درون ماجرا را مشخص می‌کند. در این‌جا زوم‌های متعدد و آرام از بیرون ساختمان به طرف پنجره و عقب‌نشینی آرام دوربین در تاریکی از مرد که کنار پنجره ایستاده و تکرار چندبارهٔ این دو با هم، دو طرف زندانی را که مرد در آن به سر می‌برد نشان می‌دهند.

ـ تأکید بر شانه کردن مو و تراشیدن ریش جلوی آینهٔ دستشویی.

ـ صحنهٔ اصلاح و صحنهٔ مکرر رنگ‌آمیزی که در آن، مرد آپارتمانش را رنگ سفید می‌زند. تقلای مرد برای عوض کردن چیزی در خود یا محیط پیرامونش فوق‌العاده زیبا و گیراست.

مجموعه نورپردازی‌های اغلب کم‌رنگ و زیبای درون آپارتمان، دوربین که از فاصله به مرد می‌نگرد، سکوت، صحنه‌های خرید غذا از فروشگاه، و یا بریدن گوشت در قصابی و فروش آن‌ها به مشتری‌ها تلخ، طنزآلود، عجیب و در ضمن بسیار عادی و ادامه و اوج سبک سینمایی شهیدثالث است. یک‌بار دیگر شهیدثالث از سیاست کناره گرفته و به موضوعی که آن را به خوبی می‌شناسد معطوف شده: انزوا. این کیفیتی است که در فیلم سیاسی دیگر او اوتوپیا تقریباً از دست می‌رود. شروع بسیار گیرای فیلم با زنی که اپرا می‌خواند و حرکت آرام دوربین از زاویهٔ تماشاگر و صحنه‌های خارجی شب در معرفی زن‌های اصلی فیلم، کم‌کم جای خود را به صحنه‌هایی پر گفت‌وگو می‌دهد که داستان و پیام فیلم را به پیش می‌برند. گویی فیلمساز تا نیمه‌های راه با شخصیت‌های خود همدرد و همصداست و از اواسط فیلم به بعد از آن‌ها دور می‌شود و به طرف پیامی اخلاقی و سیاسی می‌رود. گاه‌به‌گاه لحظه‌های زیبایی از حرکت ملایم دوربین در صحنه‌های نیمه‌تاریک برای تأکید بر تنهایی و یأس زن‌های فیلم پدید می‌آید و ایجاز در بیان با عقب‌نشینی دوربین از آدم‌ها و وقایع توأم می‌شود؛ اما در نهایت، وجه سیاسی و مبارزه‌طلب شخصیت شهیدثالث که در فیلم‌های دیگرش مثل هانس، نوجوانی از آلمان ظهور کرده (مثلاً در صحنهٔ انتهایی فیلم که پسربچه میله‌های آهنی پنجره را اره و جلوی همسایه‌ها قدعلم می‌کند و دست از فرار برمی‌دارد.) در اوتوپیا هم به چشم می‌خورد. زن‌های فیلم همگی دست‌به‌دست هم می‌دهند و استثمارگر خود را می‌کشند، اما بعد یکی از خود زن‌ها جای او را می‌گیرد و رئیس می‌شود و همه‌چیز همچنان ادامه می‌یابد. اوتوپیا کیفیت عاطفی خود را به تدریج از دست می‌دهد و به جای آن لحنی سیاسی و عقیدتی می‌گیرد تا پیام لازم را در انتهای فیلم عرضه کند و به این ترتیب، ارتباط میان تماشاگر و شخصیت‌های فیلم، از نیمه راه گسسته می‌شود.

وقت بلوغ را شاید بتوان مرزی میان خاطرات یک عاشق و اوتوپیا دانست؛ زیرا در آن هنوز کیفیت عاطفی فیلم برای ایجاد ارتباط شخصیت محوری پسربچه در فیلم با تماشاگر تا آخر حفظ می‌شود و صحنه‌های زیبایی دارد؛ مثل دوچرخه‌سواری پسرک در یک دایره، ساندویچ‌هایی که مادر برای پسر درست می‌کند و بالای سرش می‌گذارد، تنبیه پسر به دلیل دزدیدن شکلات در مدرسه، تنها

غذا خوردن بچه، بی‌خوابی‌های او و انتظارش از پشت پنجره، نقطه دید او از خیابان که مرده‌ای را در همسایگی می‌برند، خرید برای زن کور، نمای طولانی مادر جلوی آینه، محله‌های فقیرنشین و کارگری برلین و تکرارها که بار دیگر پس از صحنهٔ ماقبل آخر که در آن پسربچه مادرش را با یک «مشتری» می‌بیند، رنگ و طنین دیگری می‌گیرند. اما نگاه معصومانه و همدلانهٔ شهیدثالث به آدم‌هایش که در فیلم‌های ایرانی او وجود دارد، در فیلم‌های آلمانی‌اش کم‌رنگ شده است. مادر فیلم وقت بلوغ و همچنین زن‌های اوتوپیا غریبه‌هایی در داستان هستند که شهیدثالث توجه کم‌تری به آن‌ها نشان می‌دهد. این خصوصیت را می‌توان حتی به زن اصلی فیلم فرزندخواندهٔ ویرانگر هم نسبت داد که در آن تلاش کمی برای درک و یا همدردی با او شده و از نیمه‌راه تبدیل به نیروی شیطانی خانواده می‌شود. شروع بسیار شاعرانهٔ فرزندخواندهٔ ویرانگر که از نماهای درشت و دیزالوهای متعدد تصاویر یک دختربچه تا تصویر زن اصلی داستان که مستقیم به دوربین نگاه می‌کند تشکیل شده، به همراه نماهای جالب ظرف بستنی و صحنه‌های تمیز کردن دستشویی و زمین خانه، کم‌کم جای خود را به مجموعه‌ای از نماهای درشت و متوسط از زن و مرد در حال گفت‌وگو با یکدیگر می‌دهد. اغلب نماها نورپردازی تلویزیونی دارند (فیلم برای تلویزیون ساخته شده)، نماهای دور کم‌تر به چشم می‌خورد و علاوه بر آن، نماهای متعدد از ظهور مادربزرگ و کودکی زن فیلم، تلاشی غیرمتعارف برای توضیح رفتار زن می‌کنند. جهشی ناقص به سمت یک نوع سینمای داستانی که تکامل آن را در فیلم Cria (کارلوس سائورا) می‌بینیم که مادر و دختر در حال شرح داستان زندگی‌شان بدون توسل به فلاش‌بک جایشان را با یکدیگر عوض می‌کنند. تلاش شهیدثالث برای نمایش زنی خشن و سرد که قادر به ایجاد رابطه‌ای انسانی با دخترخوانده‌اش نیست، او را از سبک همیشگی خود دور می‌کند. فیلم هم در به تصویر کشیدن زن اصلی و هم به لحاظ پرداخت سینمایی نامتوازن است.

آخرین فیلم شهیدثالث گل‌های سرخ برای آفریقا برخلاف عقیدهٔ خودش، ضعیف‌ترین کار اوست. در این فیلم از لحظه‌های گیرای تصویری و ریتم شعرگونهٔ فیلم‌های قبلی او و سکوت آدم‌هایش خبری نیست. شخصیت اصلی فیلم مرد جوانی است که بلموندوی از نفس افتاده (ژان‌لوک گدار) و پوچ‌گرایی دههٔ ۱۹۷۰ را تداعی می‌کند؛ مردی که هرگز از زندگی و رفتار خود سر درنمی‌آورد و این سرکشی و اغتشاش درونی سرانجام او را به خودکشی به سبک فیلم‌های رایج داستانی می‌کشاند. او در صحنهٔ آخر فیلم به محبوبش تلفن می‌زند تا به او بگوید که دوستش دارد و بعد خودش را می‌کشد.

نه تنها زن او را نمی‌فهمد، بلکه خود مرد هم عاجز از درک و یا تحمل خود است. توسل به حادثه و داستان‌گویی، دکوپاژ تلویزیونی، بازی‌های اغراق‌آمیز، تدوین و موسیقی فراوان (قطعه‌های مورد علاقهٔ کارگردان) فیلم را از پایه سست می‌کند. شاید این افت سینمایی ناشی از ساختن فیلم برای تلویزیون و گرایش به سمت شخصیت‌های قالبی بی‌هویت است، و شاید بن‌بستی هنری است که او را ناچار به سقوط می‌کند. شاید شرایط نئوفاشیسم آلمان و بدرفتاری با مهاجران و سقوط چپ‌گراها که فیلمساز را وادار به ترک آلمان کرد، و شاید نزدیکی بیش از حد موضوع داستان به زندگی خود فیلمسازکه در آن شهیدثالث قادر به فاصله گرفتن نیست؛ فاصله از مردی که همه را از خود طرد می‌کند و بعد خود را می‌کشد، باعث آن باشد.

سهراب شهیدثالث در ۵۴ سالگی در شیکاگو به درود حیات گفت و به قول خودش به سفری طولانی رفت؛ طولانی‌ترین سفر زندگی‌اش. از ایران به اروپا، از اروپا به آمریکا، به آخر دنیا و بعد سرانجام آزاد و رها از قید زندگی‌اش. ۲۷ سال شهرت و محبوبیت و خلق بیش از شانزده فیلم و به دست آوردن مهم‌ترین جایزه‌های هنری و سینمایی بین‌المللی هرگز نتوانست او را خوشحال کند و حفرهٔ عمیق تنهایی و اندوه او را پر و از دست رفته‌هایش را جبران کند. چه درخشان بود کارنامهٔ سینمایی او و چه حزن‌انگیز زندگی‌اش. از سل و زخم معده و سرطان نجات پیداکرد ولی از دردهای روحی و چنگال اندوه سنگین و کهنه‌اش نتوانست خلاص شود. زیبایی‌ای که او قادر بود در فیلم‌هایش خلق کند، در زندگی‌اش به چشم نمی‌خورد.

سهراب شهیدثالث را از سال پیش که به شیکاگو آمد شناختم. از لس‌آنجلس متنفر بود. طنزپرداز، تلخ، مهربان، بسیار باهوش، غمگین، مشکل، دوست‌داشتنی و تأثرانگیز بود. علاقهٔ فراوانی به احوال‌پرسی تلفنی از دوستان داشت. چهره‌ای کبود، رنگی پریده و زرد، گاه عرق کرده و عصبی، گاه آرام و متفکر، چشمان خسته و حضوری همیشه غالب داشت. گاه کج‌خلقی و انتظارها و شوخی‌هایش باعث رنجش دوستانش می‌شد. در هر لحظه با هر غریبه‌ای به راحتی می‌توانست دوستی ایجاد کند و خیلی‌ها را شیفتهٔ خود بسازد. بسیار خوب و سنتی آشپزی می‌کرد ولی خود میلی به غذا نداشت. بی‌توجه و بی‌علاقه به مال دنیا بود.

گاهی لبخند شیرینی معصومیت نهانی او و شکنندگی روحی تأثرانگیزش را آشکار می‌ساخت. دست‌هایی کشیده و باریک و قدی بلند داشت و آرام، خیلی آرام مثل ریتم فیلم‌هایش راه می‌رفت. با

این همه سریع‌تر از زمان حرکت می‌کرد و زودتر از آن‌چه که باید پیر می‌شد و شکسته. کسی قادر به جلوگیری از این جریان نبود. شاید وقتی به شیکاگو رسیده بود این‌طور شده بود. شاید مدت‌ها قبل به آخر خط رسید. خودش می‌گفت از زمانی که فیلم نساخته (از سال ۱۹۹۱ که گل‌های سرخ برای آفریقا را ساخت) زندگی‌اش متوقف شده و این که فیلمسازی تنها علاقه و دلیل زندگی اوست و نساختن فیلم بزرگ‌ترین مشکل او. من و بسیاری دیگر همواره مرهون و ممنون آن همه زیبایی هستیم که او با فیلم‌هایش برای زندگی ما و تاریخ سینمای ایران و جهان به ارمغان آورد. مرهون یک اتفاق ساده. سهراب شهیدثالث از بزرگ‌ترین شاعران سینمای معاصر ایران و آلمان و پایه‌گذار سینمای نوین ایران بود. یادش گرامی باد و روحش شاد.

یک اتفاق ساده در غربت

محسن سیف

سهراب شهیدثالث چند سالی پیش از وقوع انقلاب بار سفر به دیار غربت بست. پس بهانه‌ای نمی‌ماند که او را به سرخوردگان بیگانه‌گرا و ترسیدگان گریزپا گره بزنیم. حالا چرا رفت و چه‌گونه رفت، بحث مفصلی می‌طلبد که ریشه در تزلزل و بی‌تکیه‌گاهی جایگاه هنر و هنرمند در بستر فرهنگی این سرزمین دارد. گناه این بی‌تکیه‌گاهی و احساس تزلزل را هم نمی‌شود انداخت به گردن چند تا شاهک و شاهنشاهک چند قرن اخیر و رؤسای حکومتی چند دههٔ آخر. احساس بی‌تکیه‌گاهی و غربت هنرمند جماعت تا جایی که حافظهٔ تاریخ مکتوب شهادت می‌دهد به دوردست‌های تاریخ برمی‌گردد. نمایان‌ترین شاهد مثالش داستان تلخ و غمبار حکیم توس است و آن سلطان ترک‌تبار. و این پرسش دریغ‌آمیز و خشم‌آفرین تاریخی که چه‌گونه هنرآفرین ستُرگ و بی‌همانندی چون فردوسی که دفتر حماسه‌اش خون غرور و بالندگی و سرفرازی در رگ‌های قوم ایرانی جاری ساخت، هنر به زر برابر می‌گیرد و این پرشکوه‌ترین گنجینهٔ فرهنگ و هنر را حراج صنار سه شاهی سکهٔ زرد می‌خواهد؟ این غم‌انگیزترین پرسش تاریخی را هرگز پاسخ درخور ندیده و نیافته‌ام. در برابر آن همه شکوه و هنر گزیری جز کُرنش نیست و پیش این ساده‌انگاری و ارزان‌فروشی، گریزی از خشم پنهان. خُردتر از آنم که حکیم خِرد را چون و چرا کنم. این دلگیری و رنجیدگی، ذره‌ای از رنج قوم ایرانی و قطره‌ای از دریاست. چرا و چه‌گونه آن مفسر خردمند و شهامت و یگانه‌پرستی، یگانه‌ترین نشانهٔ بالندگی و غرور ایرانی را فروخت؟

پس می‌بینید که بی‌تکیه‌گاهی و تزلزل هنرمند ایرانی به دیروز نزدیک و امروز مبهم وصل نیست.

اما چرا به «چرایش» باریک نمی‌شویم؟ چرا سیب سرخ و عطرآگین و یار در بر و نزدیک را دور می‌بینیم و یا اصلاً نمی‌بینیم؟ چرا حکم، حکمِ جشنواره‌های بیگانه است و حرف، حرف چهارتاونصفی از خود راضی چشم آبی؟ پس منِ مدعی فرهنگ و فرهنگ‌پروری دارم این‌جا چه غلطی می‌کنم که بیگانه‌ها باید کاشف گنجینه‌های پنهان تبار تاریخی و گوهرهای معاصرم باشند؟ چرا باید جشنوارهٔ کن و لوکارنو و امثال آن کاشف ارزش‌های هنری هنرمند هم‌وطن و هم‌ولایتی من باشند؟ چرا باید همیشه آن‌ها کشف کنند که «نفت طلاس اگرچه سیاس!» آیا تحقیر پنهان در پس این مکاشفه را درنمی‌یابیم و احساس نمی‌کنیم؟ این که بگویند و بنویسند و توی بوق کنند که: بنده‌خداها حالی‌شان نیست. گیرشان در همان شکم و شهوت است. چرا باید آن ترک غزنوی زر ارزش‌های والای ما را با ترازوی حقیراندیش‌اش سیمین بنمایاند؟ چرا کیارستمی‌ها، بیضایی‌ها، شهیدثالث‌ها و مخملباف‌های ما باید با متر و معیار ادارک و سلیقهٔ آن‌ها محک بخورند؟ چرا برای یک دفعه هم که شده بدون حب و بغض، عاری از عقده‌مندی و حسادت و به دور از خاله‌زنک‌بازی، گوهر گیلاس را نمی‌چشیم تا دریابیم چه شور پنهان و بالنده‌ای در طعم گیلاس هست که هرگز به راز آن راه نبرده بودیم تا امروز و کارِ کارستان عباس‌آقا...

آن‌قدر سردرگم خودبینی‌ها و خودشیرینی‌ها شده‌ایم که حضور غرورآفرین نوجوان‌ترین فیلمساز تاریخ سینما را به جاهایی بند و وصل می‌کنیم تا این موفقیت بی‌نظیر را کم‌بها جلوه دهیم. آخر نگاه انسانی و تکان‌دهندهٔ سیب چه جای چون و چرا دارد که با تمام وجود سعی داریم مصادیق شبهه‌برانگیز سیاسی عقیدتی برای آن بتراشیم؟ اصلاً گیرم که با این خودشیرینی‌ها نزد اهل مقام شیرین شدیم، پرسش اهل نظر و صاحبان اندیشه را چه‌گونه پاسخ خواهیم داد؟ راستش گاهی با سماجت غریبی از خودم می‌پرسم: چه‌گونه است که این همه روش درمانی مدرن و گیاهی برای تمامی بیماری‌های قدیم و جدید بشر کشف و ابداع کرده‌اند و هیچ طبیب حاذقی تا امروز نتوانسته است قرص و آمپول و حتی جوشانده‌ای برای مرض صعب‌العلاج «عقده‌مندی» پیشنهاد بدهد. و این در حالتی است که نود و اندی درصد از گرفت‌وگیرهای روحی و روانی بنی‌آدم برخاسته از همین بیماری است؛ این که خیال می‌کنیم خردی و بی‌هنری خود را با زیر سؤال بردن بزرگی و هنر دیگران می‌شود لاپوشانی کرد. این بیماری البته در سالیان اخیر شیوع نمایان‌تری گرفته است و گاه شاهد اشکال متفاوت بروز آن در عرصهٔ مطبوعات و سایر رسانه‌های گروهی هستیم. همین که آوای

موفقیت برون‌مرزی و جهانی یک هنرمند بر سر زبان‌ها می‌افتد، عده‌ای صفحات مطبوعات را عرصهٔ تاخت‌وتاز و ایجاد شبهه برای این قبیل موفقیت‌ها می‌کنند. بدین‌ترتیب هر موفقیتی بیرون از دایرهٔ ادراک، سلیقه و پسند این گروه به نقاط مبهم و مرموزی در آن سوی آب‌ها گره می‌خورد. البته تردید کردن در واقعیت مستمر طرح و توطئه، عین ساده‌باوری است، اما این که شگفتی و تحسین برگزارکنندگان جشنواره‌های جهانی در مواجهه با چند اثر برجستهٔ سینمای ایران را یک سره ناشی از طرح و توطئه‌ای شیطانی تصور کنیم، روی دیگر همان سکهٔ ساده‌لوحی است. از قضا اغلب کسانی که از موفقیت‌های برون‌مرزی سینما و هنر ایران برمی‌آشوبند و آن را به پرونده‌ای در پنتاگون و دیگر دوایر این چنینی وصل می‌کنند، از تیره‌وتبار کسانی هستند که در سرتاسر پروندهٔ هستی و هنری‌شان یک جرقه و رگه از هنر و خردورزی نمی‌شود پیدا کرد. و از همین‌جاست که احساس امنیت هنرمند ـ که مهم‌ترین رکن خلاقیت اوست ـ به آشوب کشیده می‌شود. و پیداست که ذهن مشوش خلاق، زایشی جز هنر ناقص‌الخلقه نخواهد داشت.

راستش با این مقدمه‌چینی طولانی هنوز نمی‌دانم که آیا به چون‌وچرای مهاجرت هنرمندانی همچون سهراب شهیدثالث، راهی گشوده‌ام یا نه؟ به گمان من، در طول تاریخ برای هنرمندان واقعی هیچ دشمنی سهمناک‌تر و دشمن‌تر از گروه «بی‌هنران» وجود نداشته است... ظهور سهراب شهیدثالث در دههٔ ۱۳۵۰ در واقع یک اتفاق ساده بود؛ اتفاق ساده و باارزشی که یک اتفاق ساده منشأ بروز آن شد. فیلمی نه در قد و قوارهٔ دیگر آثار سینمایی آن دوران؛ حرکتی جسورانه که برای نخستین‌بار یک اتفاق ساده را در یک قالب ساده و متفاوت بر پردهٔ نقره‌ای جان می‌داد تا اندک‌اندک باور بیاوریم که سینما فقط آتراکسیون و ششلول و عشق‌های سوزناک نیست. قالب‌روایی و خط داستانی یک اتفاق ساده در فضای غالب آن روزگار که متأثر از قیصر، به قهرمان‌پروری کاذب و ضامندار «خوش‌دست کار زنجون» رو کرده بود و خالق قیصر نیز از کرده پشیمان به نظر می‌رسید، سبب شگفتی شد. سهراب نامی از گرد راه نرسیده، خط و ربطی تازه و متفاوت را دیکته می‌کرد. و با چه جسارتی پای این اثر امضا گذاشت. با یک اتفاق ساده، شگفت‌ترین اتفاق تاریخ سینمای ایران را حادث کرد. ساده‌تر اگر بگویم، همه را انگشت به دهان کرد. پسرک خبر مرگ مادرش را می‌شنود. فاصلهٔ خانه تا مدرسه و برعکس را در ماتم بزرگ اما بی‌اهمیت این نوجوان پاپتی شریک می‌شویم تا دریابیم انسان در برابر دردهای بزرگ دیگران تا چه اندازه حقیر است...

فیلم بعدی سهراب شهیدثالث هم قالب‌روایی و طرح داستانی ساده‌ای داشت اما بزرگ‌تر از آن بود که نادیده گرفته شود. طبیعت بی‌جان حکایت یک‌خطی یک زندگی طولانی بود. خلاصه و چکیده‌ای از تقدیر ناگزیر آدمی. پیرمرد سوزنبانی که پس از یک دوران طولانی خدمت در یک ایستگاه فرعی و دورافتادهٔ راه‌آهن، روزی از روزها حکم بازنشستگی‌اش را به دستش می‌دهند. پیرمرد که همراه همسرش در کلبهٔ محقری در حاشیهٔ خط‌آهن زندگی می‌کند، این حکم بازنشستگی را نشانهٔ پایان زندگی خود می‌گیرد. اندوه و افسوس و واکنش ساده و حاکی از تسلیم او تصویرگر تقدیر ناگزیر و پایان چاره‌ناپذیر آدمی است. پیرمرد و پیرزن طبیعت بی‌جان پس از مواجهه با واقعیت این پایان، به نظر می‌رسد که اندک‌اندک در طبیعت پیرامون خود مستحیل می‌شوند. چند نمای فکر شده و طولانی فیلم، این احساس را به تماشاگر منتقل می‌کند. شهیدثالث هماهنگ با درون‌مایهٔ مضمونی اثر که نمایانگر سکون و ایستایی در مرحلهٔ رجعت به اصل و تولد مجدد در جهان ناشناختهٔ مرگ است، قالب بیانی کند و کشداری برای طبیعت بی‌جان برگزیده است که متضمن طولانی‌ترین نماهای تاریخ سینمای ایران تا آن دوره بود. خاطره‌انگیزترین نمای طبیعت بی‌جان که در عین حال نمایان‌ترین نشانه از کلیت مفهومی اثر و چکیدهٔ درون‌مایهٔ مضمونی فیلم است، نمایی است که طی آن پیرزن را در تلاش مذبوحانه اما لجاجت‌آمیز نخ کردن سوزن می‌بینیم. این نمای طولانی که با دوربین ساکن و قاب ثابت گرفته شده، با زمان‌بندی بالای پنج دقیقه، انبساط خاطر تماشاگران آن روزگار فیلم فارسی را فراهم آورده بود. در حالی که می‌توانست نمادی از سرنوشت محتوم انسان در روند تولد تا مرگ تلقی شود. با تمامی تلاش‌ها، نامرادی‌ها و شکست‌هایی که دایرهٔ هستی آدمی را پر می‌کند و با عبور نخ از سوراخ سوزن معنا می‌گیرد.

شهیدثالث فیلم سومش در غربت را در غربت ساخت. اگرچه در ساخت این فیلم از عوامل ایرانی سود برده بود اما سفارش دهندگان و سرمایه‌گذاران اصلی فیلم، آلمانی‌ها بودند. سرمایه‌گذاران فیلم فارسی تیزتر از این حرف‌ها بودند که سرمایه‌شان را در راه ساخت «این حرف‌ها» صرف کنند. همین حرف‌هایی، که این روزها امثال کیارستمی‌ها و مخملباف‌ها دارند و سهراب شهیدثالث در آن روزگار جسارت طرح اولین تجربهٔ عملی‌اش را داشت. در آن دوران، یک از هزار تهیه کنندگان سینما هم فکر خطر کردن و سرمایه‌گذاری برای فیلم‌های آدمی با تفکرات شهیدثالث را به خاطر خطیرش خطور نمی‌داد. امروز البته اوضاع خیلی روبه‌راه‌تر است. پناه بردن به تکیه‌گاه بیگانه در این روزگار شاید یکی

از ده‌ها مشغلهٔ ذهنی هنرمند ایرانی باشد، چون به هر حال هستند کسانی که ضمن بهره داشتن از امکانات تکیه‌گاهی، اندیشه، هنر و سلیقهٔ کیارستمی‌ها، بیضایی‌ها و مخملباف‌ها را هم می‌گیرند، اما در روزگار غریبانهٔ شهیدثالث، پناه گرفتن در غربت و حضور در حاشیهٔ امن سرمایه و تکیه‌گاه بیگانه، تنها و آخرین پناهگاه بود. و غم‌انگیز این که ارزش‌های ما نیازمند کشف کاشفان بیگانه است و خود گرفتار خودبینی، حسد و تنگ‌نظری از خویشتن خویش دور مانده‌ایم...

خبر مرگ غریبانهٔ سهراب شهیدثالث، تکان دهنده بود. آن‌گونه که همهٔ خبرهای ریز و درشت دیگر در نظرم رنگ باخت. اگرچه می‌دانم برای اهالی آن کوچهٔ خاکستری در آن دیار غریب، خبر مرگ سهراب شهیدثالث یک اتفاق ساده در غربت بود، اما بیش و پیش از آن که برای مرگ سهراب دلتنگ باشم، دلتنگ تغافل دیرسال رستمم که هنوز هم یار از مار باز نمی‌شناسد...

یک اتفاق ساده و نظرها

● من در اصل آمده بودم که از وضع فیلم‌های ایرانی با خبر بشوم.چون قبلاً در مورد انتخاب فیلم‌های ایرانی، اظهار نظرهای اشاره‌آمیزی شنیده بودم، و به‌دلیل علاقه‌ای که به حیثیت ایران دارد، مایل بودم که کیفیت فیلم‌های انتخابی را ببینم. البته فیلم «مغول‌ها» را قبلاً در شیراز دیده‌ام ولی وقتی که فیلم «یک اتفاق ساده» را دیدم اولین حرفی که به خودم می‌توانستم بگویم این بود که «اوف راحت شدم» چون این فیلم مایه آبروریزی نیست و حتی حیثیت ایران را حفظ می‌کند... من بندر شاه را که محل اتفاقات فیلم است می‌شناسم و فکر می‌کنم که تصویر این شهر در حال رفتن به طرف هبوط است ــ تصاویر این فیلم مثل تکنیک نقاشی تجریدی است که عناصر اصلی را از طبیعت بیرون می‌آورد. مثلاً زندگی این بچه را در ۹ یا ۱۰ عمل روزانه‌ی مکانیکی خلاصه کرده بود. یعنی این استخوان‌های یک زندگی است و در حالی که موضوع فیلم، موضوعی است که می‌توانست از تماشاچی اشک بگیرد، فیلم چنین وضعی ندارد. و دیسیپلین احساسی که «سهراب شهیدثالث» دارد واقعاً نماینده استعداد فوق‌العاده اوست و این مهمترین مسأله در هر هنر است.

چون همان‌قدر که مهم است که در یک اثر هنری چه چیز گنجانده شود، این مسأله هم اهمیت دارد که چه چیزهایی گنجانده نمی‌شود. و بعد این‌که برای ما که در تهران نشسته‌ایم و به فستیوال می‌آییم، لازم است که بدانیم وضع زندگی در بندر شاه چگونه است. من‌کلاه ندارم ولی اگر داشتم به احترام سازنده‌ی فیلم «یک اتفاق ساده» از سر بر می‌داشتم.

طاهری (سردبیر روزنامه کیهان)

● یک اتفاق ساده، فیلمی است، بی‌نهایت حساس و مؤثر.

مرتضی ممیز (طراح و فیلمساز)

«یک اتفاق ساده» به نظر من فیلم روده‌درازی است. این فیلم اگر مونتاژ مجدد بشود و به بیست دقیقه کاهش پیدا کند ظاهراً یک فیلم قابل تحمل می‌شود ولی در شکل فعلیش می‌بینیم که قابل تحمل نیست. اصولاً نگاه‌کردن ساده به زندگی ساده، درست است و یک قدم مثبت در سینماست ولی نه به این شکل که خودش ملال‌آور است و تماشاچی را به ستوه می‌آورد.

هوشنگ حسامی (منتقد فیلم)

● واقعیت زندگی در کمتر فیلمی چون «یک اتفاق ساده» این‌چنین صریح، حساس و مؤثر بیان شده است... یک اتفاق ساده، ظهور فیلمسازی غیرمتعارف را نوید می‌دهد.

جمال امید (منتقد فیلم)

● فیلم «یک اتفاق ساده» فیلمی است صمیمی که درآن حساسیت زیادی دیده می‌شود. البته ممکن است خالی از بعضی معایب تکنیکی هم نباشد ولی کارگردان با مسایل فیلم بسیار نزدیک بوده و یا به نحوه‌ی بیان بخصوصی که انتخاب کرده به توفیق می‌رسد. بدین ترتیب بیننده خود را با سینمایی جدید و با یک وسیله بیانی تازه روبرو می‌بیند. من همیشه با خودم فکر کرده‌ام که هیچ هنری مثل سینما وجود ندارد که تا این حد پابند قصه و چهارچوب داستانی باشد. هر هنر دیگری را که نگاه می‌کنید می‌بینید که لااقل در بیان مفاهیم، آزادی کامل دارد ولی سینماگری همیشه مورد توجه بوده که حرف خودش را از طریق قصه به منظور سرگرم‌کردن تماشاچی بیان کند. البته بوده‌اند فیلم‌هایی که خواسته‌اند چهارچوب های داستانی را بشکنند ولی دیده‌ایم که بعضی از آن‌ها به راه‌هایی به اصطلاح هنری و عجیب و غریب کشیده شده‌اند و از سینما دور افتاده‌اند و حالا با آن‌که

همه این فرم‌ها و اداها در سینما تجربه و کهنه شده باز می‌بینیم که سینما به اصل خودش برمی‌گردد، یعنی سادگی تصاویر و صداقت فیلمساز و حرف‌های رو در رو و بی‌پیرایه با تماشاگر.

بهرام ری‌پور (فیلمساز)

● کاری به این ندارم که این فیلم در محدوده این فستیوال چه مقامی دارد. و آیا مایه روسفیدی است یا نه. از زاویهٔ بازتری به این فیلم نگاه می‌کنم: «یک اتفاق ساده» بی‌تردید یک اتفاق مهم در صحنه‌ی سینمای بومی ماست. به واقع طرحی درست از چهره‌ی واقعی سینمای بومی ما ترسیم می‌کند که گرچه مایه خشنودی است اما در عین‌حال دریغ و تأسفی نیز می‌سازد بابت این‌که این چهره درست و واقعی چرا این‌قدر دیر خودش را نشان داده است. «یک اتفاق ساده» پیشقراول نهضت راستینی است که باید بسیار پیشتر از این متولد می‌شد. فیلم، نمونه درخشان «ریتم آرام» ــ و نه «کند» ــ در سینماست، سینمای حرکت‌های واقعی و مکث‌های واقعی. تقسیم واقعی و درستی است از تحرک و سکون در یک قالب زیبایی‌شناسانه تصویری. بازتابی است از یک زندگی پرملال بی‌آنکه خود کمترین ملالی انگیزد. وابستگی آشکاری به یک سینمای مؤلف دارد، بی‌آنکه هرگز گرایشی به سوی سینماهای شخصی خودخواهانه داشته باشد.

در برابر این فیلم به راستی حرفی ندارم جز تحسین و باز هم تحسین... و باز هم تحسین.

جمشید اکرمی (منتقد فیلم)

● «یک اتفاق ساده» فیلمی است راستگو و صدیق. که تماشاگر را نمی‌فریبد و آنچه را که هست نشان او می‌دهد. نه آن‌چه که در تخیلات می‌گنجد... پایه‌ی فیلم زندگی عادی و روزمره‌ی یک کودک و تکرار یک سری رفتارهای متعارف و عادی است که هیچ‌گاه به حرکتی دور از واقعیت نمی‌انجامد... تمام جزئیات فیلم به ایجاد محیط سرد و غمبار زندگی آدم‌ها: فضای کم جنب‌وجوش شهر، محیط بی‌جذبه و گریزاننده‌ی مدرسه و فضای سرد و بی‌روح خانه...و فردگرایی «محمد» شخصیت اصلی فیلم در این فضایی که مغایر با رابطه‌های گرم و صمیمی است، شکل می‌گیرد... «سهراب شهیدثالث»،

در انتقال صددرصد تصویری فکر فیلم، بدون این‌که متوسل به میزانسن‌های چشمگیر و نظرفریب بشود، با به‌کار گرفتن رفتار و حسیات آدم‌ها باعث می‌شود که مواجهه تماشاگر نیز با فیلم شکلی حسی داشته باشد. می‌بینیم که مثلاً پسربچه، از مرگ مادرش گریه و شیون به‌راه نمی‌اندازد، در حالی که متأثر است. این تأثر را در رفتارش می‌بینیم. داخل خانه می‌شود، به رختخواب مادر چشم می‌اندازد. که خالی است. در رختخواب خود دراز می‌کشد اما برخلاف همیشه بیدار می‌ماند... این طرز کار در کل فیلم تعمیم پیدا کرده است و هم‌چنین میزانسن‌هایی که جدا ازاین حسیات مفاهیم جداگانه‌ای را منتقل می‌کنند.

اشاره می‌دهم به پلکانی که در اغلب نماهای نزدیک خانه‌ی پسربچه جلوی کادر قراردارد و ما هیچوقت نمی‌بینیم که این پلکان به کجا منتهی می‌شود... شاید از یک دیدگاه عیب‌جویانه، صحنه‌هایی از فیلم غیر ضروری به‌نظر برسد ولی هدف فیلم که انتقال یک زندگی خسته‌کننده است، ایجاب می‌کند که تماشاگر نیز در این خصوصیت شریک شود و آن را حس کند. گواین‌که با ریتمی نه‌چندان کند و با اتفاقاتی نه‌چندان ساده هم می‌توان ملال ناشی از این زندگی را الغاء کرد، اما باید پذیرفت که هر فیلمسازی شیوه‌ی بخصوصی را می‌پسندد، و شیوه‌ی کار «سهراب شهیدثالث» هم همین است که می‌بینید.

رضا سهرابی (منتقد فیلم)

«یک اتفاق ساده» شعر بلندی است که ترجیع‌بندهایش مرا خسته نمی‌کند چون هرگز از دیدن و شنیدن روایت زندگی خودمان احساس حقارت نمی‌کنم و خجلت‌زده نیستم... نگاه خالی از رقت قلب فیلمساز باعث می‌شود تا فیلم از قلمرو واقعیت خارج نشود و پرهیز محترم و شریف سازنده‌ی فیلم از دستاویز قراردادن عاطفه تماشاگر باعث شده تا فیلم در قلمرو صریح‌ترین واقعیت یعنی در مرز زندگی حرکت کند.

فریدون معزی‌مقدم (منتقد)

«یک اتفاق ساده» فیلمی است زیاده از حد ساده... اما در بعضی لحظه‌ها اتفاقاً صمیمی هم هست. تکرار بدون علت صحنه‌ها و بلکه فصل‌های فیلم، ارزش آن را که می‌توانست یک فیلم کوتاه و ساده و صمیمی باشد می‌کاهد.

ش. ناظریان (منتقد)

از فیلم «یک اتفاق ساده» خیلی خوشم می‌آمد و بیشتر به خاطر صمیمیتش... من از «سهراب شهید ثالث» انتظار داشتم که چنین فیلمی بسازد، چون این فیلم شباهت‌های زیادی به خودش دارد.

عباس کیارستمی (فیلمساز)

هیئت داوری دومین جشنواره جهانی فیلم تهران ۱۳۵۲، مرکب از:

حاتم بن میلد (تونس)

پیترو بیانکی (ایتالیا)

سرگی بوندارچوک (اتحاد جماهیر شوروی)

فرانک کاپرا (ایالات متحده آمریکا)

کلود ژژه (فرانسه)

یرزی کاوالرویچ (لهستان)

جیمز میسون (انگلستان)

لئوپولدو تورهٔ‌نیلسون (آرژانتین)

مرینال سن (هندوستان)

و به ریاست عبدالمجید مجیدی (ایران)

۱۸ فیلم بلند و ۱۳ فیلم کوتاه را که شورای انتخاب جشنواره برای شرکت در مسابقه پذیرفته بود مشاهده کرد.

هیئت داوری تصمیم گرفته است جوایز جشنواره را به شرح زیر اهدا نماید:

فیلم‌های کوتاه

دیپلم افتخار با امتیاز مخصوص

به «کلکسیونر»

(محصول یوگسلاوی) اثر میلان بلازکوویچ

به خاطر زیبایی گرافیک و تأثیر قوی خط داستانیش.

*

دیپلم افتخار با امتیاز مخصوص

به «شهوت تخته‌نرد»

(محصول بلغارستان) اثر ازدنکا دویچوا

به خاطر طنز قابل‌توجهی که در تحول وضعیت بسیار ساده‌اش ارائه می‌دهد.

*

جایزه مخصوص هیئت داوران، لوح زرین بز بالدار

به «بیشتر»

(محصول ایالات متحده آمریکا) اثر میچل رز

به خاطر سبک بیان مستقیم و مؤثری که از طریق آن پیام این فیلم که دارای اهمیتی بنیادی است عرضه می‌شود.

*

جایزه بزرگ مجسمه زرین بز بالدار برای بهترین فیلم به مفهوم مطلق

به «چهره»

(محصول چکسلواکی) اثر جیری بردکا

به این خاطر که سرتاسر زندگی انسان را در ترکیبی نافذ و سریع، به کمک طراحی و شیوهٔ انیماسیونی بسیار شکیل، ارائه می‌دهد.

فیلم‌های بلند

لوح زرین بز بالدار برای بهترین بازی هنرپیشه مرد به پیتر سلرز

(هنرپیشه اصلی فیلم انگلیسی «خوشبین‌ها»)

پیتر سلرز یکی از پراستعدادترین هنرمندان سینمای انگلیسی‌زبان بوده و بازی او در «خوشبین‌ها» واجد عالی‌ترین کیفیت ممکنه است.

*

لوح زرین بز بالدار برای بهترین بازی هنرپیشه زن به **تاتیانا دورونینا**

(هنرپیشه اصلی فیلم شوروی «نامادری»)

به خاطر تحرک وجنات چهره، و هوشمندی و ظرافتش در بیان غوامض عشق به کودکان در ورای روابط خانوادگی.

*

لوح زرین بز بالدار برای بهترین کارگردانی

به کارگردان جوان **سهراب شهیدثالث** سازنده «**یک اتفاق ساده**» (ایران)

به خاطر تمامیت درخشان و تصویر پردازی سینمای‌اش در بیان قصه‌ای ساده و شاعرانه.

*

جایزه مخصوص هیئت داوران، لوح زرین بز بالدار به «**مغول‌ها**»

(محصول ایران) به کارگردانی **پرویز کیمیاوی**

به خاطر برداشت‌های تازه‌اش در زمینهٔ هنرشناسی فیلم، و به خاطر علاقه فراوانش بـه تـرکیب گذشته و حال بر پایهٔ یک زمینهٔ اجتماعی متحرک.

*

جایزه بزرگ مجسمه زرین بز بالدار برای بهترین فیلم به مفهوم مطلق.

به «**لاکی لوچیانو**»

(ایتالیا) به کارگردانی **فرانچسکو روزی**

به خاطر وحدت الهام، اصالت سبک، بازی عالی جان ماریا و لونته و اعتبار کلی اندیشهٔ معنوی و اخلاقیش.

نگاهی دوباره به یک اتفاق ساده

مهرناز سعیدوفا

یک اتفاق ساده هنوز به عنوان فیلمی شاعرانه، جاودانی و با مضمون جهانی کودکی از دست رفته، و با سبکی غیراحساساتی و قوی در تاریخ سینمای ایران می‌درخشد.

آنچه فیلم را امروزه بعد از گذشت ۲۵ سال تازه و پرقدرت می‌سازد، درجه صداقت آن در نمایش پیچیدگی زندگی و لحظاتی از درد و احساسات ناگفته است. کم‌تر فیلمساز ایرانی صاحب چنین سبک سینمایی برجسته‌ای است.

فیلم داستانش را با تواضع و به سادگی ارائه می‌دهد. ما شاهد زندگی روزمره منزوی پسری ۱۱ ساله هستیم که در بندرشاه واقع در انتهای خط سراسری راه‌آهن زندگی می‌کند.

کمک پسربچه (محمد زمانی) به پدر الکلی‌اش که در کار قاچاق ماهی است باعث عقب افتادن او از مدرسه می‌شود. با حواسی پرت، دیر سر کلاس حاضر می‌شود و در زنگ تفریح به عنوان تنبیه مشق‌هایش را دو بار می‌نویسد. زندگی روزمره پسر در طی یک سری نما، به ما نشان داده می‌شود: رفتن به خانه، خوردن غذا، خوابیدن، رفتن به کنار دریا، حمل ماهی قاچاق به شهر و فروش آن به مغازه‌دار، دادن پول به پدر که در یک قهوه‌خانه مشغول عرق‌خوری است، غذا در منزل و آوردن آب برای مادر جهت شستن ظرفها، انداختن رختخواب، خوابیدن و روز بعد به مدرسه رفتن.

حتی مرگ مادر هم وضعیت زندگی روزمره او را به هم نمی‌زند. در واقع فیلم بعد از مرگ مادر تا مدتی ادامه دارد به این معنی که بدتر از مرگ مادر، ادامه زندگی است (آن هم بعد از او).

از لحاظ داستانی اول و آخر فیلم بازتابی از یکدیگرند و به این ترتیب ساختمان فیلم به صورت

حلقه‌ای می‌شود که همه چیز در آن به طور ادواری تکرار می‌شود. مانند نقطه‌ای در یک دایره، پسر اسیر زندگی روزمره خود، و بی‌رحمی زمان به عنوان بلا و ظالم اصلی داستان است.

دنیای یک اتفاق ساده

زمان داستان و تولید یک اتفاق ساده دوران طلایی شاه و دروازه تمدن بزرگ او و جشنهای ۲۵۰۰ ساله است. سال تولید فیلم ۱۳۵۲ و جشنهای ۲۵۰۰ ساله ۱۳۵۱ است. زمانی که ایران تحت جریانات تحمیلی مدرنیزه شدن و ارزش‌های سطحی وارداتی غربی و ریاکاری و فساد در سطوح مختلف دستگاههای اجتماعی و سیاسی قرار گرفته.

از خود بیگانگی که در زمان شاه به وجود آمده بود، به صورت جدایی عاطفی آدمها از خود و از یکدیگر و شکاف و دوری برنامه‌های آموزشی از زندگی واقعی مردم منعکس شده:

۱- پزشکی که نسبت به بیمارش بی‌تفاوت و سرد است.

۲- معلمی که به مسائل دانش‌آموزانش بی‌توجه است.

۳- مدیر مدرسه‌ای که به انتظار پسر برای کسب اجازه ورود به دفترش بی‌اعتناست.

۴- مردان قهوه‌خانه که خیره و مات و گیج نگاه می‌کنند.

۵- پدری که عرق می‌خورد...

دنیا در فراموشی فرو رفته و با سردی و بی‌رحمی سر برآورده.

یکی از نکات اجتماعی فیلم مسئله طبقه اجتماعی و سیستم آموزشی ناهنجار زمان شاه و عدم ربط آن به زندگی پسر و سایر همکلاسی‌های اوست. فیلم اشارات زیادی به زمان شاه دارد: از جمله عکس شاه که در همه اماکن عمومی هست، بازرسانی که به کلاس می‌آیند، پرستارانی که برای واکسن‌کوبی به مدرسه می‌آیند. کرامات آقای معلم، آگهی تبلغ رادیویی راجع به بانک و پس‌انداز و متون ملی‌گرایانه‌ای که سر کلاس خوانده می‌شود، از قبیل داستان شاهان و غلامان.

موضوع فساد و ریاکاری از طریق انضباط، نظم و تنبیه کودکان توسط آدمهای فاسد صاحب‌قدرت مطرح و نشان داده می‌شود. مثلاً:

۱- پدری که خود عرق می‌خورد و قاچاق ماهی می‌کند پسرش را به خاطر این که هنگام حمل ماهی دستگیر شده کتک می‌زند و در عین حال از او می‌خواهد که درسش را بخواند.

۲- پدر پسربچه‌ای (که دوست کودک داستان است) او را به خاطر کشیدن سیگار سیلی می‌زند و بعد بلافاصله خود را به کوری می‌زند و دست به شانه پسرش راه می‌افتد برای گدایی.

۳- معلمی که پسر را هنگام زنگ تفریح تنبیه و وادار به نوشتن مشق کرده، خود در حال خوردن غذا و خلال دندانش است و مدیر مدرسه که بی‌اعتنا به پسربچه مضطرب که در دفتر او ایستاده و اجازه ورود می‌خواهد به تمیزکردن شیشه عینک خود مشغول می‌شود.

یک اتفاق ساده با تمرکز روی مردم فقیر (با شرکت خودشان در نقش خودشان) در تضاد با تصویر باشکوهی که سیستم شاه می‌خواست تولید کند حرف، سیاسی خود را می‌زند. حتی می‌توان گفت مادر نزار و رنجور فیلم (مادر به عنوان سمبل تغذیه، پرورش و هویت انسان) که می‌میرد استعاره‌ای از ایران در آن زمان است، و این که کسی اعتنایی به مرگش ندارد و برایش سوگواری نمی‌کند.

تراولینگ طولانی دوربین از دروازه گورستان بدون دیوار (بعد از مرگ مادر) اشاره سیاسی و سینمایی قوی فیلم به ایران زمان شاه و دنیای یک اتفاق ساده است.

در واقع این که این فیلم و فیلم بعدی ثالث، طبیعت بی‌جان (۱۳۵۳) دنیای فراموش شده بی‌رمقی را تصویر می‌کند که در آن اتفاقی نمی‌افتد. بیانیه سیاسی دیگر فیلم درباره ایران زمان شاه و استهزای تبلیغات شاه در مورد پیشرفت و ترقی و حرکت است.

نماهای دور، ریتم کُند و غالباً کمپوزیسیونهای ساده بدون عمق ثالث به فیلم حالتی مستندگونه می‌دهد و برای ما فاصله‌ای ایجاد می‌کند که وقایع فیلم را بدون اغراق تماشا کنیم. به خصوص استفاده از آدمهای معمولی که در نقش پسربچه و پدر او (که در واقع یک مرد الکلی بوده) و مادر و هم‌شاگردیهایش بازی می‌کنند به غیرنمایشی بودن فیلم کمک می‌کند. ثالث درام و احساساتی بودن و غلوهای نمایشی و سینمایی را کنار می‌گذارد تا به صداقت برسد و امکانی برای تعمق درباره آدمهایش یا به کار بردن حداقل دیالوگ و حادثه داستانی فراهم آورد. در نتیجه صحنه بالقوه دراماتیکی مثل مرگ مادر در یک نمای دور و طولانی به اضافه صحنه بازگشت از قبرستان در سکوت نشان داده می‌شود. در این فیلم هم مثل سینمای موج نو اروپا از قبیل برسون و آنتونیونی تأکیدی روی بازیگری و روانشناسی به چشم نمی‌خورد، و از موسیقی احساساتی و حرکات هیجانی و عصبی دوربین و تصاویر و تدوین دراماتیکی خبری نیست. دوربین اکثراً ساکن است و در فاصله‌ای می‌ایستد

و وقایع را نظاره می‌کند. نماهای نزدیک برای صحنه‌هایی به کار می‌رود از قبیل دست پدر که به بچه‌اش پول می‌دهد تا او را بعد از مرگ مادرش دلداری دهد و یا سایر لحظات به ظاهر عادی دیگر که نمای درشت برای نمایش صورت پسر، که به مادر و پدرش در سکوت می‌نگرد، به کار برده شده. ثالث در مشاهده لحظات مرده‌ای نظیر انتظار پسربچه برای پزشک، آوردن آب از چاه، انتظار برای پدر که به ساحل بیاید، صبور است و بنابراین نفس انتظار مهم‌تر از واقعه داستان می‌شود.

توجه فیلم به صحنه‌های «عادی» آنها را «فوق‌العاده» می‌کند. مثلاً تأکید روی غذاخوردن یا انداختن رختخواب و به خواب رفتن و نگاه کردن به دیگران همان اندازه، و گاه مهم‌تر از داستان خود فیلم، جلوه می‌کند. در حقیقت فیلم از صحنه‌های مترادف دراماتیکی به سرعت رد می‌شود تا روی صحنه‌های عادی تأکید کند:

۱- صحنه سیلی خوردن پسربچه (که دوست قهرمان فیلم است) توسط پدرش و بعد که تظاهر به کور بودن می‌کند همگی در یک نمای کوتاه اتفاق می‌افتد.

۲- نیز صحنه مرگ مادر که فیلم با حداقل نما از آن می‌گذرد.

اما وقتی که روز بعد از مرگ مادر، پسر به خانه می‌رود، ما طی یک مدت نسبتاً طولانی ما شاهد نحوه غذا خوردن او هستیم که ایستاده به اتاق خالی و بعد به پدرش نگاه می‌کند. البته تأکیدهای متعددی روی غذا خوردن در فیلم هست.

۱- ساندویچ خوردن پسر در حیاط مدرسه در حالی که به بچه‌های دیگر که توپ بازی می‌کنند می‌نگرد.

۲- لوبیا خوردن در قهوه‌خانه بعد از مرگ مادر.

۳- خوردن غذا در حالی که به مادر نزار و خسته خود نگاه می‌کند.

۴- نظاره معلم که مشغول غذا خوردن است، در حالی که پسر به عنوان تنبیه در زنگ تفریح مشق می‌نویسد.

این نوع تأکیدها روی غذا خوردن آشکارکننده محتوای عاطفی صحنه‌هاست و در ضمن سمبلی است از تلاش برای بقا و تنها راهی که پسربچه می‌تواند تنهایی و مصیبت زندگی خود را تحمل کند.

تکرارهای مشابهی نیز در موارد راه رفتن و دویدن پسربچه در رفت و برگشت از خانه به مدرسه، به ساحل، به قهوه‌خانه و به کنار راه‌آهن به کار برده شده.

در دنیایی که همه چیز ساکن و یکنواخت است، دویدن از مکانی به مکانی دیگر به خصوص موقعی که هیچ لزومی به دویدن نیست و گاه به همراه حرکت دوربین، معنی خاصی پیدا می‌کند. مشابه صحنه اول فیلم قبل از انقلاب برتولوچی، دویدن روشی می‌شود برای تمرکز خود و طرز برخوردی با اضطراب و آشفتگی‌های عاطفی درونی (طرز برخورد پدر با اضطراب، خوردن عرق، و مادر با کار و بیماری است.)

نماهای درشت معمولاً از روبرو و از زوایای مشابه با نماهای دور هستند. حرکت دوربین چه به صورت افقی و چه تراولینگ، تعیین‌کننده جغرافیای دنیای فیلم و خطوط داستانی اصلی فیلم است. حرکات دوربین مسیر حرکت کودک را تعیین می‌کند که هر روز باید طی کند. (رفت و برگشت به مدرسه و ساحل و خانه و قهوه‌خانه) و روی آن تأکید می‌کند. بعد از مرگ مادر، جهت حرکت راه رفتن‌ها و دویدن‌ها و زاویه دوربین برعکس می‌شود و تغییر می‌کند. این شاید تنها تغییر ظریفی است که ما در زندگی روزمره بچه متوجه می‌شویم.

کاربرد نماهای دور که وقایع فیلم را از فاصله‌ای به ما نشان می‌دهد برخلاف فیلمسازان معاصر ثالث نظیر فماس بنیدر، هرزوگ و آنتونیونی کم‌تر حالت روشنفکرانه دارد و بیشتر با محتوای عاطفی فیلم هماهنگ است.

تکرار وقایع تشابه خاصی به ساختمان شعر دارد: نماها و موقعیت‌های مختلف در سکوتی چشم‌گیر و خیره‌کننده، (همچون شعر زن ژاپنی) بازتابی از وزن یکدیگر دارند.

تکرار نیز به عنوان عامل اصلی دنیای پسر و تحمیل ریتم زندگی او به کار رفته، طرحی دوار که او در آن گرفتار است. انتهای فیلم به جای مرگ مادر، نمای پدر و پسر است که در کنار خط راه‌آهن از ما دور می‌شوند و ما صدای قطاری در حال حرکت را می‌شنویم. دنبال کردن پدر در این نما، نمایانگر مسیر آینده پسر است، و احتمال آنچه او در آینده خواهد شد.

۱- صحنه کلاس مدرسه که معلم در ساختمان داستانی فیلم به چشم می‌خورد:

۱- صحنه کلاس مدرسه که معلم دیکته می‌گوید: «یک‌دوم آنها در ساعت ۳ رفتند و یک‌دوم بقیه در ساعت ۳ونیم رفتند و یک‌دوم بقیه در ساعت ۳وسه‌چهارم رفتند و بعد... همه رفتند» درست قبل از صحنه مرگ مادر می‌آید.

۲- کابوس پسر (از کار پدر) موقع حمل قاچاق از دستگیری او توسط سرباز قطع می‌شود و به

صحنه کابوس واقعی که مادر در حال مرگ است.

۳- صحنه کلاس مدرسه و داستان شاه و غلام و تنبیه غلام با انداختن او به دریا جهت آرامش شاه قبل از صحنه تنبیه پسر توسط مدیر مدرسه می‌آید.

۴- بعد از صحنه مرگ مادر(مرگ به عنوان مطلق‌ترین و انتزاعی‌ترین واقعه). صحنه کلاس هندسه در مدرسه می‌آید با بحث درباره مسائل انتزاعی از قبیل زوایا و اشکال هندسی... و بعد معلم که می‌گوید «فاصله مرکز دایره تا هر نقطه‌ای روی محیط آن یکسان است. درست شبیه حرفی که بعداً در حیاط مدرسه به پسر می‌زند «همه می‌میرند، خواست خداست...»

بازتاب دیگر این مفهوم انتخاب مکان فیلمبرداری است. انتخاب بندرشاه (حال بندرخمینی) که در انتهای خط سراسری قرار دارد حاکی این مفهوم است که همچون یک بن‌بست فراتر از آنجا نمی‌توان رفت.

کاربرد صدا

فیلم همانطور که از لحاظ بصری آرام است از لحاظ صدا هم آرام و ساکت است. سکوتی که بین آدمهای فیلم و فضای کلی فیلم حکمفرماست ضامن ظرافت و استحکام آن می‌شود.

آرامش فیلم بازتابی از آرامش سبک تصویری ساده فیلم (نماهای دور و اغلب ساکن، ریتم کُند، حداقل تدوین، و نماپردازی دراماتیک) است. گویی که فیلم، داستان خود را با زمزمه و لحظات سکوت مرموز بین آدمها حین نگاه به یکدیگر بیان می‌کند. (نگاههای پسر به پدر و مادر و مردان قهوه‌خانه و معلم مدرسه و حتی بچه‌های دیگر) تنها صحنه‌های پرسروصدا، صحنه‌های مدرسه هستند.

در سکوت، پسربچه به پدرش کمک می‌کند تا ماهی‌ها را به شهر بیاورد، در سکوت غذا می‌خورد و به دیگران نگاه می‌کند، در کلاس مدرسه کلمه‌ای به لب نمی‌آورد، در سکوت، شاهد پدر خود و مردان دیگر در قهوه‌خانه است که سیگار دود می‌کنند و عرق می‌خورند و مات و مبهوتند.

درست بعد از آن که کت و شلوار نوی خود را برای امتحان به تن کرده پدر از مغازه بیرون می‌رود. پسربچه کت و شلوار نو را درمی‌آورد و با نگاهی پرمعنی به جهتی که پدر رفته نگاه می‌کند. سخنی بین پدر و پسر رد و بدل می‌شود. سکوت بین مادر و پدر نیز حکمفرماست. مادر به شوهرش نگاه

می‌کند و شوهر او به پسربچه نگاه می‌کند و پسربچه به چهره خسته مادر که مشغول شستن ظرفها، آشپزی و یا غذا خوردن است، چشم می‌دوزد.

اما سکوت بین پدر و پسر بعد از مرگ مادر شاید مهم‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین سکوتهای فیلم باشد. بعد از مرگ مادر پدر به قهوه‌خانه می‌رود تا عرق بخورد، پسربچه به خانه می‌آید تا غذا بخورد، در خانه چشمش به جای خالی مادر و رختخواب او می‌افتد. کمی بعد در همان شب چراغ را خاموش می‌کند که بخوابد در تاریکی چشمهای باز پسر، که در زیر لحاف خود دراز کشیده و به نقطه‌ای دور نگاه می‌کند، دیده می‌شود. حتی این تاریکی به سکوت صحنه و تنهایی پسر اضافه می‌کند و در آشکار کردن درک و احساس او از فقدان مادر کمک می‌کند.

فیلم حداقل افکت و موسیقی را به کار برده. صداهای اضافه شده به فیلم عمدتاً به قرار زیر است:

۱- صدای گریه نوزاد (روی صحنه برگشت از گورستان که شاید کمی زیادی باشد).

۲- صدای پارس سگها (خارج از خانه وقتی که پسر در تاریکی می‌رود آب از چاه بیاورد).

۳- صدای سوت قطار (در حالی که پسر به تنهایی و بعداً پسر با پدر در کنار خط راه‌آهن راه می‌رود).

۴- صدای اعلام حرکت قطار (چندین‌بار به خصوص هنگام فروش ماهی به دکاندار).

۵ - صدای آگهی تبلیغاتی رادیویی (روی صحنهٔ دکان کت و شلوارفروشی).

۶- صدای لالایی زن ترکمن (روی نمای درشت پسر بعد از مرگ مادر).

۷- صدای بچه‌ها که در کلاس دیگر قرآن می‌خوانند.

فقط سه بار یک قطعه موسیقی کوتاه به گوش می‌رسد. روی صحنه مرگ مادر، که تقریباً به صورت افکت از آن استفاده شده تا موسیقی هیجانی.

حضور صداها و افکت‌های فیلم تأکیدی بر غیبت‌های مهم عوامل دیگر است؛ ضمن آن که به ایجاد حس تنهایی و جدایی فیلم کمک می‌کند:

۱- صدای محزون آواز لالایی زن ترکمن که روی تیتراژ فیلم یک بار آمده، دوباره در صحنه مرگ مادر روی صورت پسر، که در تاریکی با چشمان باز خوابیده، می‌آید. تنهایی و حزن که از صدای آن زن ترکمن برمی‌آید با تنهایی پسربچه هم‌صدا می‌شود، ضمن آن که فقدان مادر را به او و به ما یادآوری می‌کند و بازتابی از آنچه و آن که نیست می‌شود.

۲- نامه عموی بچه که او برای پدر و بقیه آدمها در قهوه‌خانه می‌خواند، (به خصوص همراه با بی‌اعتنایی مردها و عدم عکس‌العمل آنها) یادآور اقوامی غایب و یا از دست رفته است.

۳- فقدان صدای محیط به خصوص در قهوه‌خانه بر مشتریان مات و مبهوت و بی‌حرکت، حالتی سوررئال و دور از واقعیت می‌دهد.

۴- صدای آگهی تبلیغ رادیو درباره پس‌انداز بانک روی صحنه معامله کت و شلوار و پدر می‌آید که توانایی خرید لباس را ندارد، و نگاه پسر که حیران به دنبال پدرش که به آرامی لباسش را از تن درمی‌آورد.

۵- صدای قطار تهران ـ گرگان که در حال حرکت است.

۶- صدای آواز مردی که به ترکی آواز می‌خواند روی صحنه‌ای که پسر به دنبال پزشک در کوچه‌های تاریک می‌رود.

۷- صدای اذان و مکث پسر جلوی مسجد و دیدن دختری که آنجا نشسته مشابه صحنه مکث درشت روبروی در ورودی کلیسا در فیلم موشت مثالهای مهمی از کاربرد خلاقه صدا در فیلم است.

با وجود دنیای سنگین و سیاه فیلم لحظات طنزآلود بسیاری در یک اتفاق ساده وجود دارد مثلاً:

۱- صحنه‌ای که پدر به خانه می‌آید و دوبار به پسر می‌گوید درس بخوان. تنها حرفی که در طول تمام فیلم می‌زند. آن هم بعد از صحنه قاچاق ماهی که حرفی کاملاً سطحی و مضحک است.

۲- ظاهر آقای معلم، مدل مو و کت و شلوار و کراوات او و نحوه رفتار و دیکته گفتن او به دانش‌آموزان فقیر.

۳- و نیز صحنه کوبیدن واکسن وقتی که نوبت به آقا معلم می‌رسد و بچه‌ها به او که ترسیده و حالا باید آستینش را بالا بزند می‌خندند و او که سر آنها داد می‌زند «ساکت».

سینمای خیامی شهید ثالث

زاون قوکاسیان

گفتگو با حمید نفیسی

حمید نفیسی را در موزه سینما می‌بینم. سهراب شهیدثالث دیگر نیست. ما اشیا موزه سینما را نگاه می‌کنیم. و از سینما صحبت می‌کنیم. به سهراب شهیدثالث می‌رسیم. اینک ما به اشیا موزه سینما نگاه نمی‌کنیم. می‌شد سهراب باشد. بیرون می‌آئیم.

نزدیک‌ترین جایی که بشود با هم بنشینیم و گپ بزنیم کجاست. ما در خیابان لاله‌زار هستیم. نزدیک‌ترین جا کجاست. با حمید نفیسی که سالهاست اینجا نبوده و حالا آمده راجع به چه موضوعی صحبت کنم. ابری از سهراب شهیدثالث در موضوع گپ ما که از خانه سینما شروع شد سایه انداخته. شاید یک چای با لیمو، یک فنجان قهوه، در این ساعت صبح بارش را شروع کند. کافه نادری نزدیک‌ترین جاست. راهرو باریک. دو تلفن روی دیوار. ردیفی از میزها و صندلی‌ها. گارسن‌هایی با سینی و صورتحساب و چای و برش‌لیمو. روپوش‌های قهوه‌ای و عینک و موهای سفید. تخم‌مرغ و نان بربری. شیرینی تر در ویترین. همه چیز همانطور هست که بود. «کجا بنشینیم؟» «هر جایی که می‌خواهی». سهراب گفت «درباره چی حرف بزنیم.» گفتم «این کافه نادری خیلی عالیه». سهراب گفت «منهم اینجا را دوست دارم». گفتم «خوب طبیعتاً درباره فیلم شما یک اتفاق ساده» به حمید نفیسی گفتم. «مصاحبه من با سهراب از اینجا شروع شد. همه چیز همانطور هست که بود. اما سهراب اینجا نیست».

حمید نفیسی چای سفارش داد. و منهم. و نگاهم از پنجره بیرون رفت کنار آن پیست رقص که

سالهاست گوشه حیاط کافه نادری‌ست. و...

زاون: می‌خواستم از آخرین باری که شهیدثالث را دیدید برایم تعریف کنید. در حقیقت آخرین باری که شهید ثالث را دیدید کی بود. و لطفاً در مورد علت ملاقات و شرایط زیستی وی توضیح دهید؟

نفیسی: در حقیقت اوایل تابستان ۱۹۹۷ بود که من اتفاقاً برای یک پروژه تحقیقاتی به لوس‌آنجلس رفته بودم. و چند ماهی آنجا بودم. بعد از طریق دوستی با وی تماس گرفتم. شهیدثالث هم مانند بعضی از ایرانیها یا افراد دیگری که در غربت زندگی می‌کنند آدم کم‌اعتمادی بود و آدرس محل زندگی و شماره تلفنش خیلی روشن نبود. به جز برای دوستان و نزدیکانش. در هر صورت به سراغش رفتم در خانه‌ای که با مادرش زندگی می‌کرد، در یک آپارتمان از آپارتمانهای خیلی بزرگ لوس‌آنجلس، ــ که ممکن است حدود سیصد، چهارصد تا آپارتمان در این ساختمان باشد. استخر شنایی داشت و یک قسمتی که خیلی هم تو در تو بود. قسمتی که به خانهٔ او ختم می‌شد در واقع مثل یک چهاردیواری بود که یک حیاطی در وسطش قرار داشت که دارای زمین تنیس و اینجور چیزها بود. در آپارتمان را که باز می‌کردی از یک طرف ادامه راهرو بود واز طرف دیگر هم رو به زمین بازی. چیز جالب این بود که دراین سه روزی که من بعدازظهرها به آنجا می‌رفتم هیچ کس درون زمین، بازی نمی‌کرد. هیچ کس هم بیرون نبود و حالت زندان‌مانند را پیدا کرده بود. مثل این که این خانه‌ها، این اتاقها هر کدام یک زندان بودند که مردم در آن زندانی بودند کسی هم بیرون نمی‌آمد، کسی اجازه نداشت بیرون بیاید، یک چنین حالتی، از نظر احساسش را می‌گویم، البته شاید اگر من عصر می‌رفتم آن خانه یا شب می‌رفتم آنجا مردم مشغول بازی بودند، مشغول راه رفتن و چنین کارهائی ولی بعدازظهرها خیلی خلوت و مثل این که همه در رفته‌اند از آنجا یک چنین حالتی داشت به هر صورت پیش او رفتم. نشستیم، صحبت کردیم، یک مقداری عکس از او گرفتم و بعد مادرش آمد یک مقداری راجع به خاطراتش در مورد فیلم‌های سهراب که در ایران نشان داده می‌شد صحبت کرد، که می‌خواسته طبیعت بی‌جان را ببیند. گفت دم در سینما رفته بودم، اصلاً پر بود از جمعیت، گفتند همهٔ جاها بلیط فروخته شده مادر دیگر جا نیست.

یواشکی به بلیط‌فروش گفته بود من مادر فلانی هستم، بلیط‌فروش گفته بود بفرمائید تو، برایش جا باز کرده بودند و او خیلی خوشحال شده بود. آخر فیلم، هم مردم برای فیلم دست زده بودند و او خیلی احساس غرور کرده بود که پسرش یک چنین تأثیری روی جمعیت گذاشته بود. خود

شهیدثالث مثل پرنده‌ای که به کسی اعتماد نکند، چنین حالتی داشت. از همه جا و همه چیز آگاه بود. به این طرف و آن طرف نگاه می‌کرد ولی به آسانی هم اعتماد نمی‌کرد. ولی به تدریج ما شروع کردیم به صحبت کردن و من از پروژهٔ تحقیقاتی‌ام که راجع به کتابی بود به اسم فعلی سینمای لهجه‌دار تعریف کردم. گفتم می‌خواهم راجع به فیلمهای تو بنویسم. دیگر شروع کردم به سوال کردن. دو، سه ساعت فکر می‌کنم در جلسهٔ اول با هم صحبت کردیم. بعدش یک مقدار زیادی مطلب چاپی آورد، گفت: اینها را راجع به من چاپ کرده‌اند و به زبان فرانسه، آلمانی و مقداری انگلیسی. بیشترش مقاله بود و مطالبی از این دست.

متأسفانه در مورد شهیدثالث مطلب یا نقد و تحلیل کلی در مورد سینمایش وجود ندارد این است که من می‌گویم راجع به او خیلی کم مطلب نوشته شده و مطالب اساسی خیلی نوشته نشده، خب چیزهایی به اصطلاح نقد فیلم خیلی شده. هر فیلمش که آمده راجع به آن این طرف و آن طرف نوشته‌اند. ولی کارهای اساسی مثلاً کتاب، در مورد او نوشته نشده. یک کتاب راجع به او به زبان فرانسه نوشته شده. ولی به آلمانی البته یک کتاب هم راجع به او وجود ندارد. جسته و گریخته، من حتی یک بخش هم در کتابی، مختص به شهیدثالث ندیدم که به نحو طولانی و مفصلی با کارهایش درگیر بشود، این جزیی از همان مشخصات سینمای لهجه‌دار است. یعنی فیلمسازهایی که به نظر من در حاشیه‌ها و در درزهای سینمای به اصطلاح غالب کشورها، مخصوصاً غربی زندگی می‌کنند.

فیلم‌های خوب می‌سازند، بودجه هم به اندازهٔ کافی می‌گیرند و تا این اواخر مانند شهیدثالث هر سال، حتی یک فیلم می‌سازند، ولی در عین حال، در حاشیهٔ جامعه باقی می‌مانند. به این ترتیب که، گفتم در مورد فیلمهایشان به اندازه کافی بحث نمی‌شود و به اندازهٔ کافی راجع به آنها مطلبی نوشته نمی‌شود. فیلم‌هایشان با ساخته می‌شود پیام‌هایی که دارند انتقادی هست از جامعه و به طور کلی با یک دید کاملاً انتقادی به اجتماع می‌نگرند در فیلم‌هایشان نقطه امیدی نیست، مخصوصاً در فیلمهای شهیدثالث ما اصلاً نقطهٔ روشن نمی‌بینم. در نتیجه عموم مردم به دیدن اینجور فیلمها نمی‌روند. در واقع می‌شود گفت فیلمهای هنری هستند، حالا اگر بخواهیم عنوان کلی به آنها بدهیم، که بیشتر روشنفکرها و این تیپ آدمها به دیدن آن می‌روند، در نتیجه این فیلم‌ها سرمایه را برنمی‌گرداند. تا این اواخر هم، دولت آلمان حمایت زیادی از فیلمسازها می‌کرد، هم دولت فدرال و هم دولت ایالتی‌شان و هم تلویزیونها و شهرداریها و غیره بودجه می‌گذاشتند، برای کمک به فیلمسازهایی که در آن

ناحیه‌ها بودند. با جهانی شدن سرمایه در دهه گذشته به نحو خیلی وسیعی و با خصوصی شدن تقریباً همه نوع کارها در دنیا یعنی مُدل امریکایی شده انحصار مطلق، یعنی طوری شد که این کمک‌های مالی که در خود آمریکا، در انگلستان، در آلمان، دولت‌های مختلف محلی، ایالتی، فدرالی می‌کردند، کاهش زیادی پیدا کرد. به این ترتیب فیلمسازهایی که برای جامعه فیلمهای زاویه‌داری ساختند یا به اصطلاح فیلمهای لهجه‌دار می‌ساختند، این فیلمسازها از این منبع خیلی مهم محروم شدند و به این ترتیب شد که تلویزیون یک منبع اصلی تولید فیلم شد و مهم‌تر از همه پخش فیلمها. یعنی تلویزیون، یک مقداری شاید کمک می‌کرد آن حالت تولید ادامه یابد ولی من‌حیث معمول پخش فیلم را پیش‌خرید می‌کرد. یعنی می‌گفت، برای نشان دادن این فیلم، این مقدار به تو می‌دهم. به جای این که صبر کنم پخش شود، حالا به تو می‌دهم که بتوانی این فیلم را بسازی. به این ترتیب فیلم ساخته می‌شد. حق پخشش را هم مثلاً یکجا می‌گرفت و نشان می‌داد. مثلاً فرض کنید قراردادی می‌بستند که مثلاً دو یا پنج بار می‌تواند با این پولی که داده این فیلم را نشان بدهد، اگر بیشتر خواست باید یک قرارداد دیگر بسته می‌شد، به این طریق تا یک اندازه‌ای اینها می‌توانند از کمک تلویزیون استفاده کنند، ولی واقعاً این اواخر این کمک‌ها تا آن اندازه نبود که شهیدثالث بتواند همان نوع فیلم‌هایی را که قبلاً می‌ساخت، فیلم‌های کم‌تماشاگر سنگین انتقادی و تلخ، بسازد. در نتیجه برداشتی که من از حرفهایش کردم دلیل مهاجرتش از آلمان به آمریکا این بود که دیگر نمی‌توانست فیلم بسازد، به خاطر شرایطی که وجود داشت. می‌گفت سه سناریوی خیلی خوب داشتم که خیلی از صاحب‌نظرها هم دیده بودند و نظر داده بودند که اینها فیلم‌های جالبی می‌شود، اینها را می‌شود به یک فیلمهای جالبی تبدیل کرد. منتها هیچ سرمایه‌گذاری حاضر نبود که بیاید روی فیلم‌های او سرمایه‌گذاری کند و به من می‌گفت، که من اگر دو سال نتوانم فیلمسازی بکنم، اگر کسی یک برچسب زد به یقهٔ من که نوشته بود فیلم‌سازی ممنوع! من خودکشی نمی‌کنم، چون از آدمهایی که خودکشی می‌کنند خوشم نمی‌آید ولی در عرض دو سال خواهم مرد. برای این که فیلمسازی عشق من بود، مادرم بود، پدرم بود، بچه‌هایم بودند، آن چیزی بود که به من زندگی می‌داد و به این ترتیب من فکر می‌کنم فقط دلایلی که به من گفت برای مهاجرت به اینجا بودند که از آلمان رفته بود به کانادا، بعداً به ایالت پنسیلوانیا پیش برادرش آمده بود و مریضیهایی که آنجا داشت و بعد هم آمده بود پیش مادرش در لوس‌آنجلس. حالا مسئله جالب این است که آن زندگی که مثلاً دو سه سالی که در آمریکا بود را

آنطوری که به من گفت از درآمدهای پخش فیلمها از تلویزیون و فیلم‌های دیگر امرارمعاش می‌کرد در هر صورت زندگی لوکسی نبود.

زاون: این مسئله‌ای که شما می‌فرمائید، در حقیقت از نظر من، اگر یک فیلمسازی در کشور خودش، مثلاً کسی در ایران فیلم بسازد و این فیلمها بیاید و در اروپا و آمریکا به نمایش دربیاید نوع برخورد رسانه‌های گروهی این کشورها خیلی متفاوت است با این چیزی که شما می‌گویید.

نفیسی: یعنی فیلم‌هایی که در وطن ساخته می‌شود و به خارج می‌رود؟

زاون: بله حتی اگر تلخ باشد.

نفیسی: بله برای این که آن فیلم‌ها یک جامعه دیگر را نمایندگی می‌کند یعنی جامعهٔ وطن را. و حالا خارجیها می‌توانند بگویند: به‌به، چه فیلم عالی ساخته، ببین کشورشان چه قدر خراب است یا چه خوب است. یا به هر صورت هر نظری که داشته باشند نسبت به کشوری دیگر دارند ولی فیلمسازیش را می‌توانند به حساب جهانی بودن سینما بگذارند و یا خوب بودن صنعت فیلمسازی. حالا ولی وقتی شما فیلم را به اصطلاح در غربت می‌سازید و فیلمهایتان هم تلخ است، مثل یک مهمان است که بیاید خانه شما و از خانه شما انتقاد کند اگر شما با او دوست باشید و آشنا باشید می‌پذیرید و می‌گویید، خب، این حرفش درست است ولی اگر یک مهمان معمولی آمد که شما از قبل نمی‌شناختیدش و از همان اول هم به یک نحو واقعاً ناسازگار و بدون تعارف شروع کرد از شما انتقاد کردن، از روابط جنسی بین زن و مرد، از روابط سرمایه‌داری بین افراد، از روابط کاری که در جامعه غالب است و یک تصویر تلخی داد، دیگر یک مهمان است که به قول ایرانیها نمک می‌خورد و نمکدان می‌شکند. من فکر می‌کنم به قول خودش که اگر فیلمهایی می‌ساخت که انتهای خوبی داشتند و خوش برخورد و امیدوارانه بودند شاید برخورد دیگری با او داشتند. ولی ببینید جالب این است که شهیدثالث در تمام کتابهایی که حداقل من به زبان انگلیسی دیدم راجع به سینمای موج نوی آلمان یا حتی سینمای بعدش مثل سینمای دههٔ ۹۰ بحث می‌شود. شهیدثالث یک اسم خیلی فرعی حتی در سینمای آلمان است یعنی، برای این که دید منتقدان حداقل آمریکایی و آلمانی یک دید اروپا مرکزی و اروپا محوری است مثلاً ویم‌وندرس هست ولی با کسانی همچون شهیدثالث و مانند او در واقع مثل مهمان رفتار می‌کنند نه به عنوان یک مدعی یا کسانی که حق دارند و چیزی می‌خواهند بگویند و دیگر مهمان نیستند، شما دیگر نمی‌خواهید به آنها ارفاق کنید و با آنها آنطوری رفتار کنید.

به قول مارلون‌براندو در فیلم در بارانداز در آن صحنه‌ای که در تاکسی نشسته و به برادرش می‌گوید، من می‌توانستم یک کسی باشم و می‌توانستم مدعی باشم ولی تو نگذاشتی. حالا در کشورهای غرب هم این فیلمسازهایی که کارهایی طرح می‌کنند و انتقادی می‌کنند را در نهایت به صورت مهمان با آنها رفتار می‌کنند، نه به عنوان کسی که آلمانی است، برای این که اگر ببینند، خودشان هم با آلمان زاویه می‌گیرند. دیگر خودشان هم می‌گویند ما آلمانی نیستیم، ایرانی هم نیستیم ما فیلمسازیم، فیلمساز جهانی. خود شهیدثالث به من می‌گوید من ایرانی نیستم. از همان موقع که در سینما شروع به کار کردم، احساس ایرانی بودن نکردم. حالا در مجلهٔ فیلم نقل‌قولهایش هست که به وضوح این حرفها را می‌گوید «و من در غربت نیستم، من در تبعید نیستم. من خودم آمدم با پای خودم. ولی شما به فیلمهایش نگاه کنید می‌بینید که آلمان را نپذیرفته، جامعهٔ آلمانی را هم نپذیرفته و جامعهٔ ایران را هم، که تقریباً هیچ کدام از فیلمهایش که در خارج ساخته بود راجع به ایران نیست. در غربت او هم راجع به یک کارگر ترک است. در نتیجه علی‌رغم گفتهٔ خودش که تبعیدی نیستم و در غربت نیستم و...، فیلم‌هایش هم از جهت تم‌اش، هم از نظر ساختارش، هم از نظر جهان‌بینی‌اش و هم از نظر نظام زیباشناختیش دارای خیلی از مشخصه‌های سینمای لهجه‌دار است. برایتان تعریف کنم که منظورم از لهجه‌دار آنگونه که من می‌گویم چیست؟

اگر ما سینمای غالب یک کشوری را در نظر بگیریم، سینمایی که استاندارد است می‌گوییم این سینما لهجه ندارد، ما صحبت سینمایی را می‌کنیم که توسط حاشیه‌نشینهای فیلمسازی آن کشور ساخته می‌شود، توسط خارجیها، حتی هنرمندان خود آن جامعه، اینها را می‌شود گفت که سینمای لهجه‌دار هستند. لهجه هم به این معنی نیست که مثلاً، فقط کسانی که در فیلم صحبت می‌کنند لهجه‌دار هستند، این به این معنی است که اصلاً خود این آدمهایی که این گونه فیلم‌ها را می‌سازند، و دنیای این گروه از فیلمسازها و فیلم‌هایی که می‌سازند، دنیایی است که با دنیای غالب تفاوت دارد. و مورد انتقاد قرار می‌دهد. و مهم‌تر از همه این که خود انتقاد فیلمهایشان هم نه تنها انتقاد موضوعی از جامعه است بلکه انتقاد سینمایی هم هست. یعنی فیلم شهیدثالث با آن نوع مشخصه‌هایی که در آن هست، انتقادی است از سینمای غالب در آلمان. مثلاً آهنگ کلّ فیلمهایش را فرض کنید، یا نحوهٔ کاراکترهایی که انتخاب می‌کند یا موضوعاتی که انتخاب می‌کند، اینها همه‌اش برخلاف آن چیزی است که سینمای غالب به عنوان استاندارد کارش می‌پسندد. فرض کنید به این ترتیب این را می‌شود گفت سینمای

لهجه‌دار منظورم از لهجه‌دار همین است.

زاون: در حقیقت در مورد نحوهٔ برخوردش با کاراکترها و آن سیاه نگاه کردنش، فکر نمی‌کنید یک مدتی شدیداً تحت تأثر فاسبیندر بود. اصلاً برایم جالب است بدانم که او تحت تأثیر کی بود ولی به من می‌گفت شدیداً به برسون عشق می‌ورزم.

نفیسی: نمی‌دانم، خودش که خیلی از اینها انتقاد می‌کرد، می‌گفت که اینها فیلمساز نیستند. حالا شاید از سر نارضایتی و بغض به آنها این حرفها را می‌زد. نمی‌دانم واقعاً این مسئله جالبی است، این سؤال که چه کسانی بر او تأثیر گذاشتند. او همیشه از تنها کسی که نام می‌برد از لحاظ تأثیرگذاشتن، همان که خودتان می‌دانید، چخوف بود یعنی هیچ کس دیگری را من یادم نمی‌آید که گفته باشد این کسی است که من از او در سینما تأثیر گرفتم. راستش این را نمی‌دانم باید یک مطالعه خوب در این مورد کرد که آیا فاسبیندر بر او تأثیر گذاشته یا خیر.

من فکر می‌کنم اگر کسی بوده که بر او تأثیر گذاشته، احتمالاً بیشتر فاسبیندر هست تا وندرس یا مثلاً هرزوک. او خیلی از او انتقاد می‌کرد، از یک نظر یک چیز جالبی در فیلم‌های ثالث هست که آلمانی بودنش را تا اندازه‌ای نشان می‌دهد. یعنی بهره‌مندی از آلمان، این است که اگر آدم واقعاً به سینماهایشان (آلمانیها) نگاه کند، چه سینمای دوران رابینمار چه سینمای قبل و حتی سینمای فیلمسازهای دورهٔ جدیدش، آلمانیها یک نوع لغت دارند به اسم Fernwez به معنی جاهای دوردست. یعنی یک نوستالژی، عوضی که برای وطن باشد، نوستالژی برای جاهای دیگر است. دوم، نوستالژی برای فرار از وطن است، یعنی خب، ما وطنمان را دوست نداریم، می‌خواهیم یک جایی دیگر برویم، یعنی اینها اتوپیوسازی است که در سالهای ۱۹۲۰ به بعد مخصوصاً ۳۰ در فیلم‌های کوهستانی آلمان می‌شود دید. این فیلمهایی که اینقدر مربوط به کوهستان رفتن و کوهنوردی بوده، اصلاً یک ژانر خیلی مفصلی در سینمای آلمان است حالا چرا کوه یا مثلاً کوهنوردی برایشان مهم بود، این است که کوه یک نوع تجلی انسان است، آنجایی که خارج از انسان است، اوج نزدیک شدن به چیز دیگری، به یک دنیای ایده‌آل دیگری، در واقع Fernwez آلمانها می‌شود گفت در کوهستانها و فرادست‌ها بوده، حالا خیلی فیلمهایش راجع به جاهای دیگر است، راجع به کوهستانها، کشورها و سرزمینهای بدوی است، و آدمهای بدوی هست تعداد زیادی از فیلم‌های هرزوک راجع به همین مسئله است و وقتی که دو سال پیش دعوتش کردیم بیاید دانشگاه ما که فیلمهایش را نشان بدهد، همهٔ فیلمهای هرزوک را نشان

دادیم، در یک جلسه خیلی بزرگ که شاید ۴۰۰ ـ ۳۰۰ نفر عضو تماشاگر بودند، من به اصطلاح با او مصاحبه می‌کردم یک سری مسائل را به اصطلاح بیاوریم روی میز و بعد بقیه مردم سؤال می‌کردند، به او گفتم به نظر می‌آید تو یک نوستالژی نسبت به جاهای دیگر داشته باشی، کاملاً گفت چنین چیزی نیست، ولی شما فیلمهایش را یک به یک نگاه بکنید، حالا نمی‌شود گفت همه‌اش، ولی شاید ۸۰ درصد کارهایش راجع به آروزیی، یک جایی، یک وطن دیگر، یک مملکت دیگر، یک نفر دیگر، یک کسی که ایزوله هست در یک جای دیگر، فرض کنید حتی فیلمی که راجع به کویت ساخت، کسی که از این کویت دنیایی ساخته، این که صدام‌حسین ۶۰۰ تا از آن چاهها را آتش زد یک دنیایی از اینجا ساخته که به نظر می‌آید که از انجیل‌ها و اینها گرفته و یک تصویر و صدایی به وجودمی‌آورد که مثل این که ما داریم یک دنیای دیگر را نگاه می‌کنیم. البته خودش اینجا به من گفت اینها همه‌اش قلّابی است، تمام این گفتارها به سبک انجیل نوشته شده ولی همه‌اش را من از خودم درآورده‌ام. به هر صورت شما در فیلمهای شهیدثالث این آرزوی برای یک جای دیگر را می‌بینید. مثلاً در گلهای رز برای آفریقا، یا گلهای سرخ یا هر چیزی که اسمش را بگذاریم، برای آفریقا می‌بینیم، تمام داستان فیلم، مربوط به یک نفر جوان آلمانی است که از کار، بیکار می‌شود، با این که زن و بچه دارد، به امید رفتن، آرزوی رفتن به آفریقاست، که مرتب راجع به این موضوع صحبت می‌کند و آخرش هم چه می‌شود؟

آخرش هم تو کیوسک تلفن به زنش تلفن می‌زند، زن به او می‌گوید، رسیدی به آفریقا؟ فقط ما صدایی که می‌شنویم، بعداً صدای گوشی تلفن است که مثل این است که افتاده و یک صدای خفیف تفنگی، کات می‌کنیم به آن کیوسک تلفن، می‌بینیم که یارو به شقیقه‌اش تفنگ گذاشته و گلوله را زده و خون قرمزش مثل یک گلی روی پیشانی‌اش است.

ژاون: قرمز رنگ

نفیسی: در واقع قرمز است البته بعد از گوشه چشمش هم یک چکه اشک قرمز می‌افتد بیرون و جالبش این است که در همان حال هم صدای پرواز یک هواپیما هم که دارد رد می‌شود از بالا شنیده می‌شود. هیچ وقت به آفریقا نمی‌رسد. فیلم هم احتمالاً می‌خواهد این طور تداعی کند که هواپیما به سوی آفریقا می‌رود. منظور این است که شهیدثالث برخلاف خیلی کسان دیگر که در فیلمهایشان یک جای دیگر را می‌خواستند و سعی می‌کردند به آنجا برسند و می‌رسیدند، شهیدثالث به نظر می‌آید. به آن نمی‌رسد، به آن دیگر جا نمی‌رسد و آن دیگر جا را می‌خواهد و آرزوی این را دارد که به آنجا برود.

به نظر می‌آید اروپا و آمریکا، آن دیگر جا برای شهیدثالث نبود. در آخرش به من گفت من در امریکا هم احساس در خانه بودن نمی‌کنم. من از بیرون بدم می‌آید و تنها جایی که احساس خانه می‌کنم، این است که وقتی می‌آیم خانه، یعنی در چهاردیواری خانه‌ام است که من احساس راحتی می‌کنم. از بیرون یک احساس ترس داشت. بنابراین می‌دانید هم از آلمان یک چیزهایی می‌گیرد، هم یک چیزهایی به آن پس می‌دهد. و این توسعه بعضی فیلمسازهای شکافی یا درزی یا نمی‌دانم مهاجر یا هر چه بخواهید اسمش را بگذارید هست که آهسته می‌روند و آهسته می‌آیند.

زاون: ببینید، شما آن موقع هم اینجا بودید وقتی که از ایران می‌رفت. بعد از این که نتوانست که فیلم قرنطینه را بسازد، در حقیقت رفت آنجا که بتواند فیلم بسازد. من فکر می‌کنم از موفقیت طبیعت بی‌جانِ او خیلی خوب استفاده کرد، ولی شاید تا چند فیلم بعدیش هم آنجا برای او خیلی خوب بود. جالب است من رفته بودم، شهری هست در شوروی، تاگانروگ که زادگاه چخوف است چند مکان را آنجا موزه کردند که یکی از آنها، مدرسه چخوف بود که من از مسئول آنجا یک سؤالی کردم و او یک جوابی به من داد و گفت: که یک فیلمساز ایرانی هم آمده بود اینجا و راجع به چخوف کار می‌کرد و به این چیزها خیلی دل‌بسته بود و از من سؤال می‌کرد. آنجا درهایی بود که سوراخهایی داشت که مدیران مدرسه می‌آمدند و از این سوراخها، کلاسها را می‌پاییدند، در حقیقت من احساس می‌کنم شهیدثالث خیلی با دقت و ظرافت خاص چخوف را دنبال می‌کرد و البته، آن فیلم راجع به چخوفش را هم دیدم مستندی شاعرانه بود شما آن را دیده‌اید؟

نفیسی: خیر

زاون: ببینید، من فکر می‌کنم مستند خاصی است، یعنی کامل به چخوف پرداخته و نوعی ادای دین به چخوف است. می‌توان گفت او در این فیلم یک برخورد بسیار عاشقانه به چخوف و آثارش دارد.

نفیسی: واقعاً مستند است یعنی بازسازی هم می‌شود.

زاون: بله، یک تکه از تئاترها را بازسازی کرده و از لوکیشن‌ها، از کتابهایش، از تمام موزه مثلاً استفاده کرده و یک مستند خیلی خاص است. چند بخش از نمایشنامه‌های چخوف را در صحنه اجرا کرده و از اجرای تئاتری آن تصویر برداشته است.

نفیسی: یک چیزی که الان گفتید، حالا قبل از این که یک سؤال دیگر را مطرح کنید، شاید در این زمینه جالب باشد این است که سوراخهایی را که گفتید، مسئله‌ایی را که به نظر من یکی از کارهای شهیدثالث را مشخص می‌کند یادم انداخت، که از نظر زیبایی‌شناسی‌اش و هم از نظر نوع کارش و آن

علاقهٔ او به کنترل است. در فیلمهایش به نظر می‌آید، یک آدمی همیشه یا یک دنیایی هست، یا یک جهانی به وجود آمده. که آن جهان، جهان فیلمی است که کاراکترها را به ترتیبی دارد کنترل می‌کند، حالا چه در اتوپیا باشد، مثلاً در فیلم اتوپیا او یک جای بدنام را تصویر کرده که پااندازی تمام اعضاء آن محل را تحت کنترل دارد. و آن مکان را طوری تصویر می‌کند که آن وضعیت را برای ما، همانند دنیای آرمانگونه ماشینی آلمان را زنده و تداعی می‌کند. مثلاً در آن جامعه نظم هست یا فیلم در غربت و نظم که اینقدر همه چیز منظم و مرتب شده که کاراکترهای فیلم دارند دیوانه می‌شوند. حتی در نظم، مرتب داد می‌کشد، بیدار شوید، بیدار شوید. شبانه‌روز، که مردم را از خواب خودشان بیدار کند و از یک طرف کنترل خیلی شدید در فیلمهایش است، که در فیلمسازیش هم در نوع شات. مثلاً شات‌بندیش را در اتوپیا فرض کنید که درها همه بسته، سالن‌ها، راهروها، مثلاً شاتِ توی راهرو، وقتی که راهرو را نشان می‌دهد که دو سه تا در سمت چپ دارد و دو سه تا در سمت راست، همهٔ درها سبز، در اتاقها که می‌روی، همهٔ پنجره‌ها بسته، همه چیز، نمی‌دانم پرده‌ها بسته است. شاتها کاملاً بسته هستند، هیچ شات عوض نمی‌شود اگر حرکتی باشد، خیلی حرکت یواش و البته شاید آن قدر است که اصلاً نمی‌فهمی دوربین دارد حرکت می‌کند. به هر صورت یک نوع کنترل خیلی شدید، در تمام شاتها هست، خود کاراکترها یواش راه می‌روند، احساساتشان را کنترل می‌کنند و آن را نشان نمی‌دهند.

در عین حالی که اینقدر کنترل هست، یک جایی، یک مرتبه این کنترل از زیر می‌قُلد، آن احساس شدید مبارزه و یا سرکوب و یا عصیان، می‌قلد، می‌آید بیرون، می‌زند بیرون، مثل آن یارو که در نظم داد می‌کشد، بیدار شوید، یا این که دیوانگیهایی که آن کاراکتر، رزهایی برای آفریقا انجام می‌دهد یعنی شروع می‌کند به انجام دادن کارهایی که کاملاً ضداجتماعی است. و به مردم برمی‌خورد ولی این کار را می‌کند، به خاطر این که هیچ کس دوستش ندارد و به خاطر این که نظم و ترتیب را بشکاند. می‌شد گفت: یک رابطه خیلی دو قطبی بین نظم و ترتیب و عصیان و آشوب وجود دارد. مثلاً فکر می‌کنم داستانهایش مقدار زیادی بر پایه این دو قطب است.

زاون: در فیلم طبیعت بی‌جان بعد از بازنشستگی کاراکتر اصلی که می‌رود (عرق‌خوری) در حقیقت ما در طول فیلم نمی‌بینیم که او جایی برود. همه‌اش نشسته در خانه، در آن اتاق است. بله درست است. هر دو شخصیت همان شرایطی را دارند که شما می‌گویید. ولی آخر سر می‌رود توی رستوران و می‌نشیند به

عرق‌خوری، در حقیقت این باز در فیلم قبلی‌اش، یک اتفاق ساده هم هست. این شرایط برای او در همه جای جهان یکی بوده که تمام کارهایش شبیه به هم است. ولی در فیلمسازهای دهۀ ۷۰ می‌بینید، دهۀ ۸۰ که تغییر می‌کند، دیگر آن فیلمهای ضدقهرمان و پایابندی تلخ و سیاه کم‌کم از بین می‌رود و الان دیگر، اصولاً منتقدان به این نوع فیلمها نظر خوشی ندارند. آنها زندگی را توصیه می‌کنند.

نفیسی: بله اینجا شهیدثالث مثل خیام است، شما یک شعر خیام را بخوانید یا صدتای آن را بخوانید، در واقع همان پیام اصلی‌اش یکی است. فقط به انواع و اقسام مختلف گفته است. به نظر من این کوچک کردن خیام یا شهیدثالث نیست. منظور این است که خیلی از نویسندگان یا هنرمندان بزرگ یا سینماگران بزرگ، شاید یک فیلم را دارند مرتب در طول عمرشان می‌سازند. همان فیلم را، منتها به انواع مختلف، به راههای مختلف، در سنین مختلف دارند می‌سازند. برای این که دل‌مشغولیهایشان، یا سوال اصلی که در زندگیشان دارند، هیچ وقت جواب داده نمی‌شود. همینطور ادامه دارد. حالا البته مردم در دوران زندگیشان طبیعتاً تغییر و تحول پیدا می‌کنند. شاید اگر، آدم با دقت نگاه بکند، حس و اساس کاوندگیشان عوض نشده باشد، آن سوال اصلی که شاید اینها داشته باشند، شاید عوض نشده است. شاید آسان‌تر باشد آدم بفهمد سؤال اصلی شهیدثالث چه بوده است؟ یا دل‌مشغولی اصلی‌اش چه بوده؟ ولی بعضی‌ها، تغییر و تحولات ظاهریشان آن اندازه هست، که مشکل است آدم بگوید، واقعاً عوض شده‌اند، یعنی من فکر می‌کنم شاید نه.

مثلاً هیچکاک هم شما نگاه بکنید، از اولین فیلم‌هایش تا آخرینش، یک نوع دل‌مشغولی دارد که با آن دست به گریبان است. حالا یک مقداری اضافه می‌شود، یک مقداری کم می‌شود. یک مقداری یک چیزهای دیگر وسطش پر می‌کند ولی مسئلۀ اصلی در همۀ فیلمهایش یک چیز مشترک است و در واقع صاحب سبک بودن هم، یکی از مشخصه‌هایش همین تکرار است.

حالا نه تکرار همانها، ولی تکرار آن به نوعهای مختلف، که ما می‌توانیم تشخیص بدهیم. فکر می‌کنم شما فیلم شهیدثالث را خیلی راحت بتوانید تشخیص بدهید، همان فیلم هیچکاک را ممکن است بتوانید در ده دقیقه اوّل تشخیص بدهید که این فیلم مال هیچکاک است. تماشاگران شاید بدانند، آنهایی که خیلی فیلم دیده‌اند، بدون این که خودشان بدانند چرا؟ یا فیلم‌های گدار را خیلی راحت می‌توان تشخیص داد که این مال گدار است و امضای گدار رویش هست.

این صاحب سبک بودن، یک مقداری همین مکرّر بودن، هم دل‌مشغولیهایشان هست و هم روش

و سبک کارشان.

زاون: فکر می‌کنید شهیدثالث در همان زمان کمی که در ایران بود، چقدر توانست تأثیر بگذارد. مثلاً خیلی‌ها معتقدند که کیارستمی تحت تأثیر شهیدثالث بوده. البته ناگفته نماند که نگاه شهیدثالث کلاً یک نگاه کاملاً سیاه است. در صورتی که کیارستمی جهان‌بینی‌اش کاملاً متفاوت است. و فیلمهایش اغلب در ستایش زندگی است.

نفیسی: فیلم گزارش کیارستمی شاید بله، شاید تحت تأثیرش بوده، شاید مشق شب او هم باشد. حالا ببینید این تأثیر پذیرفتن یک مسئلهٔ پیچیده‌ای است. چه بسا ما خودمان نمی‌دانیم که از کسی داریم تأثیر می‌گیریم، یا حتی از کسی داریم می‌دزدیم. یعنی ممکن است به کار شخصی آنقدر علاقه‌مند باشیم و احساس کنیم که حرف دل ما را زده، که ناخودآگاه همان حرف را به یک ترتیبی تکرار کنیم. یا ممکن است اذعان بکنیم که ما تأثیر پذیرفتیم ولی واقعاً خیلی تأثیرپذیرفته باشیم. تأثیر پذیرفتن یک مسئلهٔ پیچیده‌ای است، مخصوصاً امروز که ما در یک دنیایی زندگی می‌کنیم، که دنیای به اصطلاح پسامدرنیسم هست، که یکی از مشخصه‌هایش همین نقل و قول کردن از خود یا دیگری است. رفرانس دادن به آثاری که دیدیم، آثاری که می‌شناسیم، آثاری که دوست داریم با یک نوع کنایه، با یک نوع هزل، چه آنهایی که می‌دانند می‌فهمند و چه آنهایی که نمی‌دانند نمی‌فهمند.

بنابراین تأثیر گذاشتن خیلی مبحث جالبی است، و من فکر می‌کنم که شهیدثالث، آن موقع که در ایران بود، با آن دو فیلم اوّلش که به نظر من مثل بمب صدا کرد، هم تأثیر تکنیکی گذاشت و هم تأثیر دیدی. تکنیک یعنی نوع فضابندی، شات، موسیقی فیلمهایش و از اینها و تأثیر دیدی و نگاهی، یعنی به اصطلاح نگاه جهان‌بینی و آن تأثیرش این بود چه چیزهای عادی (موضوعهای عادی) هم اهمیت دارند، آدمهای عادی هم اهمیت دارند. لازم نیست که مثلاً یک فرد ثروتمند را آدم با فقر مقایسه بکند. یا یک دختر خیلی innocent (بی‌گناهی) از یک دهکده‌ای بیاید، وارد شهر بشود و فاحشه شود و این داستانهای معمولی که زدوخورد داشته باشد. یک زندگی عادی، مثلاً نخ کردن سوزن هم می‌توانند سینمایی باشد، یعنی این، به نظر من، این دید او خیلی روی جامعهٔ آن موقع تأثیر گذاشت.

مخصوصاً در زمانی که این فیلم داشت درمی‌آمد (طبیعت بی‌جان) دوران کبکبه و دبدبه و بالا رفتن قیمت‌های نفت بود، درآمدهای خیلی وسیع. و ایران به سرعت به سوی یک نوع شیدایی خاص پیش می‌رفت و تجملات و تجملی زندگی کردن و اینها داشت در جامعه مرسوم می‌شد، این یک

هوای تازه‌ایی بود. می‌گفت به طرف جهان ساده به سوی آدمهای ساده برویم، بدون این که بخواهد این فیلمش را در فرمولهای سیاسی بیاندازد. که مثلاً بگوید به سمت خلقها بروید. هیچ وقت چیزی راجع به، به سوی خلقها رفتن در فیلمش نبود. یعنی در دنیای تجملی آن زمان، در دنیایی که همه چیز داشت به صورت spectade (تماشا، منظره) درمی‌آمد، یعنی شاه داشت جشنهای ۲۵۰۰ساله را به وجود می‌آورد و پنجاه سال سلطنت پهلوی را جشن می‌گرفت، برای مدت یکسال، فیلمهای خیلی مفصلی به وجود آوردند و اینها یعنی به نوعی فرهنگ داشت spectade یعنی او نمایشی می‌شد، با این فیلمش، به نظر من، تأثیرش به این علت زیاد بود که او می‌گفت به واقعیت برگردید، به چیزهای (امور) عادی برگردید، شما به اصل spectade و نمایش توجهی نکنید. این فیلمش خیلی سیاسی بود یا فیلم‌های دیگری که مثلاً یک شخصیت نشان می‌داد که مردم می‌توانستند آن شخصیت را به عنوان چریک بخوانند. مثل تنگسیر، مثل فیلمهای کیمیایی و از این قبیل که در آن زمان درمی‌آمد. گوزنها، یعنی فیلمی است که از نظر سیاسی مردم را جذب کرد. مردم خیلی فیلم را سیاسی خواندند. و تأثیرش هنوز که هنوز است به نظر من در جامعه هست.

زاون: مسئله کیمیایی خاص خودش است و زبان ویژهٔ او را دارد و در جامعه ما تأثیرگذار بود و با طبقه عام‌تری رابطه برقرار می‌کرد که شاید الزامی هم بود ولی در حقیقت سهراب شهیدثالث یک نوع نگرش در سینما به وجود آورد که آن هم می‌بایستی می‌بود.

نفیسی: بله، یک نوع نگرش به وجود آورد. یعنی legitimate (قانونی، برحق، درست) کرد. این که ما بخواهیم به آدمهای ساده بپردازیم، بدون این که بخواهیم گنده‌شان کنیم.، بگوییم اینها نمایندهٔ خلق هستند یا چیز دیگری یا نماینده مستضعفان هستند و از این حرفها. اینها نمایندهٔ هیچ چیز نیستند اینها خودشان هستند. همین آدمهایی که می‌بینید. همین پیرزن را با این پیرمرد فرض کن. و این خودش یک‌مرتبه دید جدیدی بود در آن موقع، در مقایسه با فرهنگ غالب.

که یک فرهنگ مونتاژی و فرهنگ نیمچه غربی شده بود و نمایشی شده بود و شاید عده‌ای که این طوری تفسیرش کردند، نگاه بازگشت به ریشه‌ها، به یک ترتیبی اینطوری می‌شود.

باید برگردیم به اوّلی، به آن چیزی که بودیم، دهاتی بودیم، نمی‌دانم، ساده بودیم و فلان بودیم و از این حرفها، شاید آنطوری هم می‌شد تفسیرش کرد.

زاون: در این سه روزی که شما با او بودید هیچ نوع نوستالژی از ایران نداشت؟ کلاً سؤالی نکرد؟

نفیسی: اصلاً هیچ سؤالی از ایران نکرد.

زاون: امیدوار بود که بتواند در آمریکا کار بکند یا نه؟

نفیسی: راستش یک طرحی داشت، یکی از دوستانش سناریویی ترجمه کرده بود و داشت روی آن کار می‌کرد. با یکی دو تا از تهیه کننده‌ها ملاقات داشت. ولی راستش از حرفهایی که می‌زد، امیدوار نبود.

زاون: از آلمانی ترجمه کرده بود.

نفیسی: راستش نمی‌دانم. البته جالبیش این بود که با وجود این که از ایران با نوستالژی یاد نمی‌کرد، نمی‌خواست سؤال بکند و نکرد، ولی از آدمهای ایرانی خیلی اسم می‌آورد. یعنی می‌گفت من مرتب به ایرانیها، به دوستانم تلفن می‌زنم، در اقصی نقاط جهان و اینقدر تلفن می‌زنم که حالا نمی‌دانم، می‌گفت مادرم صفر تلفن را قطع کرده بود که دیگر تلفن نزنم، از بس خرج تلفنم بالا رفته بود.

زاون: ببینید همین یعنی دلش برای سرزمینش تنگ شده چند سال قبل هفته‌ائی چند بار به من تلفن می‌کرد و از بعضی‌ها اظهار دلتنگی می‌کرد من هم چون او را خیلی دوست داشتم و دارم گوش می‌کردم چون من که اصلاً نمی‌توانم دوری ایران وطنم را تحمل کنم یعنی، در حقیقت، اصلاً در مورد سینمای ایران صحبتی نمی‌کرد؟ ولی در حقیقت می‌کرد نه اینطور نیست؟

نفیسی: تنها چیزی که گفت این بود که من یکی دو تا از فیلمهای کیارستمی را دیدم. فیلمهای بیضایی را هم فکر می‌کنم گفت دیدم. یکی دوتایش را. من خیلی، پاپی آن جریانش نشدم، نمی‌دانم واقعاً تا چه حدی (فیلم ایرانی دیده بود)

زاون: این که آلمان را انتخاب کرده بود به دلیل دانستن زبان آلمانی بود؟ چون در اتریش سینما خوانده بود، نه؟

نفیسی: فکر می‌کنم می‌خواسته در ایدگ فرانسه بخواند، به خاطر ندانستن زبان، قبول نشده بود و رفته بود اتریش در مدرسهٔ فیلمسازی. حالا اسم پروفسورش را هم یادش رفته، پیش او درس خوانده بود بعداً رفته بود، آلمان کار کرده بود.

زاون: ولی به عنوان یک فیلمساز خارجی، من فکر می‌کنم تعداد قابل توجهی فیلم ساخته است. و کاملاً موفق بوده. او فیلم ساخته ولی تلخ، شاید یکی از دلایلی بود که او در اواخر دههٔ ۸۰ و ۹۰ فیلمهائی که

ساخت مورد توجه مردم قرار نگرفت و دل‌تنگیش از همان زمان آغاز شد.

نفیسی: اگر درست یادم باشد فکر می‌کنم پانزده تا فیلم طولانی ساخت، که می‌شود گفت هر دو سال یک فیلم ساخته و این خودش خیلی است و فیلمهایش هم فیلمهای کوتاهی نیستند.

تعدادی از فیلمهایش از سه ساعت به بالا هستند. در نتیجه یک چیز جالب دیگر از کارش، آن طور که خودش به من می‌گفت این است که نحوهٔ کارش خیلی سریع است. می‌گفت من از قبل برنامه‌ام را مشخص می‌کنم، نقشه‌ام را می‌کشم، برای تمام مدت دوران فیلمبرداری، مثلاً چه شاتهایی استفاده شود، وقتی شات‌بندیهایم را انجام می‌دهم، دیگر اینها را تغییری در صحنهٔ فیلمبرداری نمی‌دهم. خیلی به سرعت انجام می‌دهم و کارهای فنی را هم می‌گذارم به عهدهٔ کسانی که اینکاره هستند، مثلاً به فیلمبردار می‌گویم اینجور شات را می‌خواهم، بعد می‌روم آنطرف پی کار خودم. تا این هم کار خودش را انجام بدهد، بعد نگاه می‌کنم، ببینم کارش درست است یا نه، بعد می‌گویم بگیر، ولی خیلی جنگی، به اصطلاح خودش کار می‌کرد. مثلاً فیلم اتوپیا را در کم‌تر از ۲۹روز فکر می‌کنم در ۲۶ روز به پایان رسانده. (یعنی سه روز کم‌تر از موعدی که اول قرار گذاشته بود) معمولاً فیلمسازها از آن موعدی که از اول می‌گذارند خیلی فراتر می‌روند. او از موعدی که خودش می‌گفت باز زودتر تمام می‌کرد. یکی دو تا از فیلمهایش را کم‌تر از دوازده روز فیلمبرداری کرد. یعنی محتاج یک برنامه‌ریزی خیلی دقیق، تا اندازه‌ایی مثل هیچکاک، هیچکاک هم خیلی با دقت از پیش تعیین شده‌ایی کار می‌کرد، برنامه‌اش را عوض نمی‌کرد، به این علت هم شاید بعضی‌ها، یعنی گروه فیلمسازیش خیلی به او علاقه‌مند نبودند، برای این که خیلی شلاق‌کشی می‌کرد. و همان انتظاری که از خودش داشت ظاهراً از اینها (گروه فیلمسازیش) نیز داشت.

بایستی واقعاً پر کار باشند، زیاد کار کنند، دقیق کار کنند و بدقلق هم بود و به همین علت هم، فکر می‌کنم از اتوپیا به بعد، می‌گفتش که من همیشه فیلم‌هایم را با حضور یک وکیل قراردادش را می‌بندم.

برای این که می‌گفت که این فیلم را اینها می‌خواستند در آلمان پخش کنند، ولی می‌گفتند طولانی است، سه ساعت است، کمش کن، و من هم نمی‌خواستم اینکار را بکنم و من اجازه ندادم، آنها می‌خواستند پخش کنند و من اجازه ندادم. اسم من را روی آن فیلم بگذارند. فیلم بدون اسم من پخش شد تا این که بعد از چند سال تصمیم گرفتم یک تغییراتی بدهم و آنها موافقت کردند و بعد اسمم را روی فیلم گذاشتم. ولی اشکالات وسواسی بودنش و عدم اعتمادش، موجب شد که در نحوهٔ

فیلمسازیش تأثیر بگذارد و مشکلاتی برایش ایجاد کند.

زاون: من فکر می‌کنم فیلم طبیعت بی‌جان را مثل این هشت روزه تمام کرد؟ تعطیلات عید بود، رفت شمال و فیلمبرداری می‌کرد و بعد همینطور که مشخصات فیلمهایش را می‌خواندم، اکثر کارهایش را در خارج مولائی فیلمبرداری کرده‌ا و این بسیار برایم جالب بود.

نفیسی: مثل این که بعداً با مولائی به هم زدند چون فیلمهای آخرش را با آن کار نکرده، البته خیلی از فیلمسازهای صاحب‌سبک هم اینکار را می‌کنند دیگر، مثلاً فرض کنید، با دو تا یا سه تا فیلمبردار همه فیلم‌هایش را گرفته مثلاً فرض کنید برگمان، اغلب فیلمهایش را با یک فیلمبردار گرفته است. یعنی آدمهایی که صاحب یک دید خاص و سبک خاص هستند. مثلاً فرض کنید، برادران تاویانی، آنها هم همین کار را می‌کنند. یعنی با یک گروه مشخصی کار می‌کنند. که حرف آنها را می‌فهمند. دل‌مشغولیهایشان را می‌فهمند، ذهنیتشان را می‌فهمند، در واقع مثل آنهایی که تند می‌نویسند یک نوع short hand به وجود می‌آید که مجبور نیستند خیلی شرح بدهند، اینجا را چه طور نورپردازی کنند، طرف خودش می‌فهمد، می‌داند که چه می‌خواهد. دلیل به هم زدنش را راستش نمی‌دانم.

زاون: کلاً شما نگاه سهراب به انسان را چه طور ارزیابی می‌کنید؟ چون او همیشه آدم را در اسارت می‌بیند، هیچ وقت برای او آزادی قائل نیست، نحوهٔ دید او از کجا سرچشمه می‌گیرد، چرا انسان او کاملاً در بند است؟

نفیسی: بله درست است. کاملاً به نظر من همین است. یعنی یک فضای بسته‌ای در فیلمهایش است، در زندگیش هست. در دیدش هست، از کجا گرفته نمی‌دانم؟ یک نوع ترس و واهمه‌ایی در فیلمهایش است. یعنی در عین حالی که علاقهٔ زیادی به آزادی دارد، ولی یک ترسی هست که موجب می‌شود او علاقه‌مند بشود در فضاهای بسته بماند. من فکر می‌کنم از نظر فلسفی، او بیشتر معتقد به جبر باشد تا اختیار. برای همین من می‌دانم که یک سینماگر خیامی است. منتها به جای این که در یک رباعی این حرف را بزند سه ساعت وقت ما را می‌گیرد. البته نمی‌گویم واقعاً وقت می‌گیرد. برای این که آهنگ فیلمهایش یک جوری است که اگر آدم آهنگ این فیلم را قبول کرد، جذب آن می‌شود. یعنی به داخل فیلم کشیده می‌شود و وارد آن می‌شود. حالا یک عده‌ای نمی‌توانند این دنیا را قبول کنند، یا ریتم و آهنگ این فیلم را و از اول در مقابلش مقاومت می‌کنند بنابراین از فیلمهایش خیلی بدشان می‌آید. این فیلمها برای نگاه کردن همه کس نیست. دید سهراب می‌دانید کاملاً ناامیدانه نیست، یک

اصطلاحی به انگلیسی هست یعنی ناامید یعنی خوشبین، یک لغت مخلوطی از اینها یعنی در واقع، می‌خواهد امیدوار باشد، آرزوی رهایی از این چنبره، از این زندان و از این وضعیت، کنترل شدهٔ شدید را دارد، ولی در نهایت، وقتی به آخرش می‌رسی، می‌بینی که چنین نیست. مثلاً در فیلم در غربت، یک نامه‌ای این کارگر ترک را می‌فرستد وطن خودش، در اتوپیا، آن پاانداز را می‌کشندش ولی زندگی عشرتکدهٔ‌ایشان ادامه می‌یابد. زنگ در زده می‌شود، مشتری جدید می‌آید و آنها کار خودشان را همینطور ادامه می‌دهند. در نظم فرض کنید آن که دیوانه شده است و هی می‌گوید، بیدار شوید، بیدار شوید، می‌برند در بیمارستان دوا به او می‌دهند، مثل بقیه به حالت اغما درمی‌آید که بتواند زندگیش را انجام بدهد. در رزهایی برای آفریقا در آخر شخصیت اصلی فیلم خودکشی می‌کند، یعنی آخر هر فیلمش را که نگاه بکنید می‌بینید که برای او آخر خوبی ندارد.

زاون: در حقیقت شرایط آدمها را به نوعی ناتوان می‌کند. آدمها آرزوی گریز دارند او آن آرزو را نمی‌کشد. آن خواستها را نمی‌کشد ولی شرایط هستند. غالبها هستند. حتی دقیقاً در ساختار پلانهایش نیز همین مسئله هست که همه چیز محصور هست. در یک چیز هندسی. یعنی پلانهای غیرهندسی ندارد. پلانهای باز ندارد. این نوع ترس در فیلم‌های بیضایی هم هست. این که دایم یک خطری تهدید می‌کند. نمی‌دانم، در فیلم کلاغ راننده هست که می‌خواهد طرف را بکشد، در فیلم سفر انواع مختلف، تهدیدها هست. ولی فقط حضور این تهدیدها هست. فراز هست. نمی‌دانم تمام آن مسائل در فیلمهای سهراب هم هست ولی در فیلمها وکارهای شهیدثالث غالبند ولی در کارهای بیضائی فقط وجود دارند غالب نیستند.

نفیسی: بله درست است. اتفاقاً یک مسئله خیلی جالبی هست، برای این که اگر آدم به فیلمهای بیضایی نگاه بکند، معمولاً در اول از یک نظمی برخوردار است، حتی تا همین آخر، شاید مسافران هم چنین باشد.

یک جامعه‌ایی هست که یک نظم و ترتیبی دارد، و به راه خودش می‌رود، ولی حضور این بیگانه است که یک مرتبه، حالا این بیگانه هر کسی که می‌خواهد باشد. از غریبه گرفته تا باشو تا مرگ اینها در مسافران، که یک مرتبه نظم و ترتیب آن جامعه را به هم می‌زند، و سلامت و سالاری آن جامعه را تهدید می‌کند. یعنی به همین علت است که فیلمهایش رو به عدم توازن دارد، در حالی که در فیلمهای شهیدثالث، همانطور که خودتان گفتید، جنبهٔ بسته بودن و محصور بودن با هندسی بودن در تقابل خیلی شدید با همدیگر بودن بود و اگر تهدیدی هم بود مذبوحانه. یک تهدید خیلی شخصی است.

ولی شما وقتی در غریبه‌ومه، غریبه‌ها می‌آیند یا خود غریبه می‌آید، یک تهدید کلّی برای جامعه است، یا وقتی باشو می‌آید، نه تنها خانواده‌هایی را عوض می‌کند، بلکه دهکده و تمام آن فامیل بزرگ را تحت تأثیر قرار می‌دهد. یا مسافرانی که نمی‌آیند. تمام یک جامعه‌ای که شاید برای عروسی جمع شده‌اند را به هم می‌ریزد. این تهدیدهایی که در فیلمهای شهیدثالث هستند، برای یک جامعهٔ بزرگ‌تر واقعاً تهدیدی نیستند. خیلی کوچکند، خیلی محدودند. ولی با وجود این آرزوی فرار و آرزوی آزاد شدن و آرزوی اغتشاش به معانی آزادی را دارند، مثل شعرهای حافظ و مولوی، که آرزوی عشق و رسیدن به معشوق، وصال، در آنهاست و وصالی که هرگز زمانش نمی‌رسد. و ما به این خاطر به وصال نمی‌رسیم که این عشق همینطور ادامه دارد. حالا در فیلم‌های شهیدثالث، ما آرزوی آزادی داریم ولی به آزادی نمی‌رسیم. نفس این که به آزادی نمی‌رسیم این است، شاید بشود گفت که این آرزوی آزاد بودن و فرار را همینطور مرتب در فیلمهایش می‌شود دید. برای همین است که من مرتب می‌گویم فیلمهایش همه راجع به همین است. همین موضوع است، منتها به انواع مختلف، این حرف را می‌زند، مثل حافظ و خیام و اینها.

راوی انسان‌های ضعیف، تنها، ترس خورده و غریب

غلام حیدری

دو سال پیش وقتی شادروان علی حاتمی در بستر یک بیماری سخت بود و من در تدارک دیرهنگام تألیف کتابی در معرفی و نقد فیلم‌های او بودم، نمایش فیلم حاجی واشنگتن را در جلسات «کانون فیلم» فیلم‌خانهٔ ملی ایران مطرح کردیم که معاونتِ وقتِ امور سینمایی پاسخی به درخواست ما نداد، و به تعبیر دیگر با نمایش فیلم مخالفت شد. هدف از تألیف کتاب معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی و نمایش حاجی واشنگتن بزرگ‌داشت و تقدیر از یکی از چهره‌های اصلی سینمای ایران در زمان حیات او بود.

مدتی پیش نیز کار تألیف تدریجی، سی تک‌نگاری دربارهٔ فیلم‌سازان نام‌آور سینمای ایران را آغاز کردم که سهراب شهیدثالث یکی از آن‌ها بود. زمستان سال ۱۳۷۰ وعده کرده بودم که کتابی دربارهٔ سهراب شهیدثالث منتشر کنم، و در همان ایام یادداشت‌هایی دربارهٔ او و آثارش نوشتم. تا این که چندی پیش تدارک بیش‌وکم وسیعی برای بزرگ‌داشت بیست و پنجمین سال ساختن نخستین فیلم شهیدثالث، یک اتفاق ساده (۱۳۵۲)، در بسیاری از کشورها و جشنواره‌های خارجی آغاز شد. ما نیز در فیلم‌خانهٔ ملی ایران نمایش این فیلم را در برنامهٔ تابستانی خود قرار دادیم تا اعضایِ جوان «کانون فیلم»، که شاید تعداد اندکی از آن‌ها فیلم را دیده‌اند، در ۳۱ شهریور ماه به تماشای آن بنشینند. این بار نیز هدف از تألیف آن کتاب و نمایش این فیلم تقدیر از فیلم‌سازی بود که به عنوان بنیان‌گذار رئالیسم در سینمای ایران شناخته شده است. تلاش بر این بود تا در دورهٔ حیات آن هنرمند این کتاب منتشر شود و فیلم یک اتفاق ساده، پس از بیست و پنج سال، به نمایش درآید و شیوهٔ پسندیدهٔ گرامیداشت

اهل هنر در دورهٔ حیات آن‌ها استمرار یابد. اما این‌بار نیز تقدیر به گونه‌ای دیگر رقم خورد.

راست این است که مرگ شهیدثالث، مثل شادروان حاتمی، همان معنای متعارفِ خاموشی ابدی و در خاک فروشدن را ندارد؛ زیرا او هنرمندی است که زندگی‌اش در فیلم‌هایش ادامه پیدا می‌کند، و هر تصویر فیلم او وارثِ روح و قلب و احساساتِ زندهٔ اوست. تا مادامی که ما مخاطبانِ فیلم‌های شهیدثالث هستیم، و او در حافظهٔ هنری و فرهنگی ما زنده است نامش در برابر مرگ طنین غرورآمیزی دارد؛ زیرا آیین چراغ، خاموشی نیست.

(۱)

سهراب شهیدثالث در هفتم تیرماه ۱۳۲۲ در تهران به دنیا آمد، و در روز چهارشنبه دهم تیرماه ۱۳۷۷ بر اثر بیماری مزمن و قدیمی سرطان کبد، در آمریکا، درگذشت. او معاصر ناصر تقوایی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، پرویز کیمیاوی، مسعود کیمیایی و عباس کیارستمی است.

فیلم‌سازی را با هم‌نسلان خود شروع کرد؛ در مسیری متفاوت از کیمیایی، حاتمی، مهرجویی، تقوایی و بیضایی، و از حیث آزمایش‌گری و بدعت در مسیری گام نهاد که کیمیاوی و کیارستمی می‌رفتند. او اندکی بیش از نیم‌قرن عمر کرد، و حاصل فعالیت هنری‌اش حدود بیست فیلم کوتاه و بلند مستند و دوازده فیلم سینمایی است، و دست‌کم دو فیلم نخستش که در ایران ساخت، در شمار آثار ماندگار سینمای ایران است.

شهیدثالث در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۶ تحصیلات عالی خود را در شهر وین، در مدرسهٔ پروفسور کراوس، در رشتهٔ سینما آغاز کرد، و در فرانسه ادامه داد. در بازگشت به ایران در وزارت فرهنگ و هنر مشغول به کار شد، بیست و دو فیلم مستند ساخت. بیست و سومین فیلم او قرار بود یک اثر بیست‌دقیقه‌ای باشد که به یک فیلم بلند داستانی تبدیل شد؛ با هزینه‌ای بالغ بر سیزده‌هزار تومان و مواد خامی که برای مصرف «یک به پنج» دریافت کرده بودند و «یک به یک» ساختند. حاصل کار یک فیلم بلند نود دقیقه‌ای از کار درآمد: یک اتفاق ساده؛ فیلمی آرام با نماهای ساکن و ثابت، در فضای گرفتهٔ بندر انزلی با نور ملایم و درهوای ابری. یک اتفاق ساده به نمایش عمومی در نیامد، و مورد بی‌مهری و بی‌اعتنایی گروه کثیری از منتقدان قرار گرفت. شهیدثالث دو سال بعد

طبیعت بی‌جان را ساخت، و زمانی فیلم در ایران به نمایش درآمد که او به آلمان غربی مهاجرت کرده بود، و در غربت را می‌ساخت. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۷۶ تا ۱۹۹۱ در آلمان بود و چند فیلم بلند سینمایی و مستند ساخت. مدتی قبل از مرگش به امریکا رفت و در شیکاگو اقامت گزید، و از آن پس دیگر فیلمی نساخت.

(۲)

فیلم‌های شهیدثالث، همگی، در یک مسیر قرار دارند، و هر یک ادامهٔ دیگری است. یک اتفاق ساده نقطهٔ شروع طبیعت بی‌جان، و خاطرات یک عاشق ادامهٔ... است؛ و زندگیِ خود شهیدثالث نقطهٔ آغاز، یا پایان، این فیلم‌ها است. موضوع فیلم‌های او گزینشِ موقعیت و ترسیم انسانِ ضعیف و یکّه و وامانده‌ای است که به دنبال یاور یا سرپناهی امن و ایمن می‌گردد، و راه به جایی نمی‌برد، و اگر کوششی برای بهتر شدن وضع خود می‌کند، یا نمی‌کند، فرجامش جز شکست قطعی نیست.

چخوف یک‌بار گفت وظیفهٔ هنرمند این نیست که راه‌حل پیدا کند، وظیفهٔ او فقط این است که وضع را چنان، به درستی، توصیف کند، و چنان حق همهٔ جوانب مسئله را ادا کند که مخاطب، دیگر نتواند آن وضع را نادیده بگیرد، و شهیدثالث ــ که به تعبیر خود او چخوف برایش «مسئله‌ای است شخصی و خصوصی» که نمی‌تواند خود را از زیر بار اثراتِ فرهنگی دیدگاه‌های او خلاص کند، گفته است: «من فیلم‌هایم را از زاویهٔ نگاه یک نظاره‌گر می‌سازم، و با این روش اجازه می‌دهم که مخاطبانم خودشان به قضاوت بنشینند.»

ویژگی بارز رئالیسم شهیدثالث نشان دادن برخوردها و گزینش موقعیت‌های دشوار از طریق ترسیم زندگی روزمرهٔ انسان‌های ضعیف، تنها، ترس‌خورده و غریب است. در ترسیم رئالیستی زندگی نماهای بلند، که به تعبیر خودش آن‌قدر روی پردهٔ نقره‌ای می‌مانند تا در ذهن تماشاگر جا بیفتند، در فیلم‌های او سهم مهمی دارند.

طبیعت بی‌جان نمونه‌وارترین فیلمی است که دیدگاه‌های شهیدثالث به طرز دقیق و روشنی در آن بیان شده است. سوزن‌بان پیری با دریافت حکم بازنشستگی می‌بایستی محلِ «طبیعی» زندگی خود را ترک کند. بیننده می‌تواند با رأی کارگردان مبنی بر این که طبیعتِ محل زندگی سوزن‌بان جزئی از معنویت (عنصر خویشاوند ضمیر) او است موافق باشد. فیلم نشان می‌دهد که سوزن‌بان از لحظهٔ

دریافت حکم بازنشستگی (اجبار به ترک کار و محیط طبیعی) دیگر نمی‌تواند انسان سابق باشد. او به هیئت آدمی درمی‌آید با احساس ناگوار غربت و تبعیدشدگی، که مجبور است به سرزمینی ناشناس و غیرمعنوی (بی‌معنی)، نسبت به آن چه سابق در آن می‌زیست، قدم بگذارد. این احساس ناگوار و تبعیدشدگی از طبیعت همان دور ماندن از «اصل خویش» است؛ اگرچه بیننده در زندگی بی‌تلاطم و کار یک‌نواختِ سوزن‌بان و همسرش در آن محیط دورافتاده مایه‌ای از سرخوشی و لذتِ زندگی نمی‌بیند. فیلم در غربت نیز نشان‌دهندهٔ زندگی تبعیدوار عده‌ای کارگر تُرک مهاجر است در یکی از محله‌های برلین، که در وضعی تهدیدبار و بهیمی زندگی می‌کنند. در هر دو فیلم ـ هر چند بیانِ زندگی، بی‌روح و تکرار شونده است ـ بیننده با خشمی آرام سرنوشت آدم‌های رانده شده و بی‌پناه را دنبال می‌کند.

در طبیعت بی‌جان بستگی بین انسان و طبیعت به نحو موفقی نشان داده شده است، و آدم‌ها جزیی از طبیعت و محیط زندگی خود هستند. سوزن‌بانِ پیر با محیط و طبیعت اطرافش و نه آدم‌ها رابطهٔ محکم برقرار کرده است، بدون آن که این رابطه دوطرفه و هماهنگ باشد، یا در تحت ارادهٔ او عمل کند. درون‌نگری و توجه این آدم به «من» سرآغاز تعارض‌اش با دنیای سرسخت و بی‌رحم بیرون از خویش است. سوزن‌بانِ پیر دل‌بستهٔ محیط طبیعی خویش است و با دریافت حکم بازنشستگی چاره‌ای ندارد جز این که سرزمینِ محبوب و خاطره‌انگیز خود را ترک کند.

در فیلم‌های شهیدثالث (به ویژه یک اتفاق ساده، طبیعت بی‌جان، در غربت، زمان بلوغ، خاطرات یک عاشق، نظم، گیرندهٔ ناشناس، اتوپیا، درخت بید و گل‌های سرخ برای آفریقا) بیش از آن که اجتماع اهمیت پیدا کند و بر شخصیتِ افراد انسانی تأکید شود؛ چنان افرادی معرفی می‌شوند که در محیط خود راهی نمی‌یابند تا از نتایج دردناکِ بیگانگی بگریزند، به همین دلیل شخصیت‌هایی غم‌انگیز و تراژیک‌اند.

(۳)

تأثیر شهیدثالث بر جریان غالب فیلم‌سازیِ حرفه‌ای در دههٔ پنجاه چندان نبود؛ اما این تأثیر بر فیلم‌سازانِ جوانی که در «سینمای آزاد ایران» و «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» فیلم می‌ساختند بسیار شدید بود. در دههٔ شصت کمتر فیلم‌ساز نوپای سینمای حرفه‌ای و برآمده از دورهٔ «سینمای آزاد» را می‌توان سراغ گرفت که تأثیر مستقیم و غیرمستقیم فیلم‌های شهیدثالث بر او آشکار نباشد. این تأثیر، البته در دوره‌هایی رنگ باخته است.

خواب در چشم ترم می‌شکند

امید روحانی

مقدمه

نمی‌دانید چه دشوارست که باید برای دوستی ــ برای دوستم، دوست از دست‌رفته‌ام ــ سهراب شهیدثالث بنویسم، که زنده و سرحال و خروشان و غران و همچنان ــ خوشبختانه ــ تندخو و سازش‌ناپذیر در نمی‌دانم کدام شهر آلمان زندگی می‌کند و با یک ریه‌ی داغان ناسالم حفره‌دار از یک سل قدیمی، معده‌ی خارج شده در اثر خونریزی ناشی از یک زخم معده‌ی ایجاد شده در اثر دو سال خوردن قرص‌های ضدسل، کبدی نارسا از یک سیروز پیشرونده در اثر یک یرقان قدیمی و نحوه‌ی زندگی این روزهایش در آلمان و احساس پرپر زدن برای دیدن آدم‌هایی که فراموشش کرده‌اند و آدمهایی که دیگر نمی‌شناسندش و نیز روده‌ای جراحی شده بعد از ابتلا به یک سرطان انتهای روده‌ی بزرگ، همچنان پرشور و پرتنش بر تک‌تک تارهای عصبی تنها دو سه دوستش به مهر زخمه می‌زند و نظاره‌گر تلخ و سبع حیات نوع بشر است و هر شب، هر نیمه‌شب، تلفن می‌زند تا واژه‌ی بد بکار رفته یا عبارت سوءتفاهم برانگیخته‌ی مکالمهٔ نیمه‌ی شب قبل را بارها و بارها به رُخت بکشد.

نمی‌دانید چقدر سخت است که بکوشم همه‌ی حقانیت آن مبارزه‌ی نابرابر و دشوار او را برای رسیدن به آن‌چه که سهمش می‌دانست ــ و سهمش هم بود و به آن رسید، منتها نتوانست حفظش کند ــ به دوستان قدیمی که حالا بعد از بیست سال دلبسته‌ی حقانیت دیگرانی شده‌اند که سهم‌شان را از جهان می‌طلبند و نسل جدیدی که اسطوره‌هایش را از ده‌ها آدم بعد از او و دو سه حادثه‌ی عظیم بعد از او گرفته است ثابت کنم.

برای همه‌ی ما، همین سه چهار نفری که هنوز در ذهن او وجود داریم و به عنوان «دوست» نگران سلامتی و حیات ماست، سهراب شهیدثالث با همه تلخی و سبعیتش، همانطور حساس و تلخ و مهربان حضور دارد و نظاره‌گر ماست و همچنان بر حصه‌ی خویش از جهان چنگ می‌زند.

۱

سهراب شهیدثالث را در یک روز گرم تابستانی، یک عصر دم‌کرده‌ی فکر می‌کنم خردادماه سال ۱۳۵۰ خورشیدی ملاقات کردم. در آن سالها، تابستان تهران از روزهای اول خرداد آغاز می‌شد. سهراب شهیدثالث تازه ازدواج کرده بود و در زیرزمین خانه‌ی پدری، در کوچه‌ی دعوتی، روبروی بیمارستان مرکز طبی کودکان فعلی زندگی می‌کرد. عصرها حیاط را آب‌پاشی می‌کرد و فواره‌ی حوض کوچک حیاط را باز می‌کرد و در کوران همان مختصر خنکای حیاط و فواره و باغچه می‌نشست و چخوف می‌خواند. من جوانی پرشور بودم. برای کسی که از سیزده چهارده‌سالگی روشنفکر تمام‌وقت شده بود و فکر می‌کرد که بعد از یکی دو نفر، تنها اوست که «سینما» را می‌فهمد و با گوشت و پوستش حس می‌کند، آشنایی با یک فیلمساز جوان تازه از فرنگ آمده صحنه‌ی چالشی برای اثبات حقانیت سرکشی روح بود، و برای محاکمه‌ی همه‌ی آنها که چون او نمی‌فهمیدند و نمی‌فهمند. همه‌ی کارهای یک جوان دهه‌ی شصت را کرده بودم، شعرهایم را خوانده بودم هیاهوهای بسیار برای همه چیز جا کرده بودم. از «بند» گذشته بودم، و فکر می‌کردم جهان ایستاده است تا من با یک تکان اهرم جابه‌جایش کنم. عصری، در همین حال و هوا بود که به دیدار سهراب شهیدثالث رفتم. دوست مشترک‌مان خواسته بود به دیدارش بروم و کمکش کنم تا اوضاع سینمای ایران را بهتر بفهمد، کمکش کنم تا بنویسد و فیلم بسازد.

زیرزمین را درست مثل صحنه‌ی یکی از نمایشنامه‌های چخوف تزئین کرده بود، یا لااقل در تخیل محدود من شبیه صحنه‌ای از یک نمایش چخوف اجرا شده در یکی از تاترهای ایران بود. یک میزگرد با رومیزی سفید و دو سه تا صندلی لهستانی، روی میز گلدانی با دو سه تا گل، کنار اتاق میزی با سماور بزرگ و وسایل چای‌خوری، اما خود او که می‌کوشید شبیه یکی از دانشجویان جوان روسی قصه‌های تورگنیف یا داستایفسکی به نظر آید، بیشتر به یک دانشجوی بیت کوچه پسکوچه‌های اطراف سوربون شباهت داشت. وقتی سالها بعد بیشتر با او آشنا شدم دریافتم که راسکولنیکف جوان

نیست، بیشتر به استفن ددالوس شبیه است.

در آن عصر گرم و خفه، خیلی زود با هم اخت شدیم. جوانتر از آن بودم که هیچ آدم نسل قبل‌تر را قبول داشته باشم، پس در ظرف یک ساعت همه را از دم تیغ گذراندیم. تازه کارمند بخش سینمایی وزارت فرهنگ و هنر شده بود. بعدها فهمیدم که همه در همان اولین روزهای استخدام متوجه شده بودند که این جوان پرشور و شر بدخلق و حساس و عبوس را باید کنترل کرد. این را حتی به وزیر هم گفته بودند و همه وظیفه‌ی خود می‌دانستند که به هر شکلی که می‌توانستند ضربه‌ای به حساسیتش بزنند که زود ضربه می‌خورد و دیر التیام می‌پذیرفت. وقتی در این شبهای این سالها، بعد از بیست سال هنوز تلفن می‌کند و مرا یاد آن جمله‌ی تلخی می‌اندازد که فلانی در آن عصر تلخ و عبوس در اتاق تدوین طبقه‌ی دوم وزارت‌خانه، موقع تدوین یک اتفاق ساده به او گفته بود می‌فهمم که هرگز هیچکس را نبخشیده است.

تازه از فرنگ آمده بود، از آلمان، پس از یکی دو سال اقامت در پاریس ــ که بیشتر در حیاط یک بیمارستان ویژه‌ی مسلولین در حومه‌ی پاریس گذشته بود. به آلمان رفته بود. شیفته‌ی دوران جوانیش در آلمان بود. آلمانی را بسیار خوب می‌دانست، بیش از آنچه یک دانشجوی جوان بعد از هفت هشت ده سال اقامت در یک کشور باید بداند؛ اما فرهنگ آلمانی نداشت. شیفته‌ی فرهنگ فرانسه بود. ژولیت کره‌گو و ادیت پیاف گوش می‌کرد و عاشق ژان‌پی‌یر ملویل بود، خیلی قبل‌تر از آنکه همه عاشق ملویل بشوند. هر دو نفس دوم ملویل را دوست داشتیم. همیشه آرزو داشت یک پلیسی شبیه ملویل بسازد، و چندباری هم با هم نشستیم و نوشتیم اما نشد، یعنی کسی حاضر نشد پول بدهد که او ملویل بسازد. تعریف می‌کرد که همه‌ی زندگیش در فرانسه در پشت پنجره‌ی یک اتاق چند تخته‌ی یک بیمارستان ویژه‌ی مسلولین در حومه‌ی پاریس خلاصه می‌شود. انگار ۱۸ ماهی پشت آن پنجره می‌نشست و آسمان تیره و تار پاریس را نگاه می‌کرد، یا در حیاط بیمارستان زیرباران قدم می‌زد. در آلمان به مدرسه‌ی سینما رفته بود و مدرک هم گرفته بود. ادعا می‌کرد خیلی فیلم دیده است، اما به نظر نمی‌آمد. برای فیلم‌هایی که دوست داشت خوش‌حافظه بود، برای نورپردازی اکسپرسیونیستی فیلمهای دهه‌ی سی سینمای فرانسه، برای کارنه و رنوار و حتی ژولی‌ین دوویویه، اما نه برای رائول والش و داگلاس سیرک و حتی هاوارد هاوکز مثلاً... آلمانی‌های دهه‌ی بیست را خوب دیده بود... و یک نفر را درست می‌فهمید، ژان ویگو را، که حتی یکبار، بعد از یک اتفاق ساده،

سعی کردیم فیلمی شبیه به نگاه او به جهان بسازیم و نشد. به گمانم دیوانه‌ی آنارشیسم ویگو بود، یا آنارشیسم منسوب به ویگو از سوی پدر.

۲

اما آن عصر گرم و دم‌کرده‌ی ــ انگار ــ اواخر خرداد ۵۰ به همه‌ی عصرهای روزهای بعدش تسری پیدا کرد. ساکن تقریباً هر روزه‌ی آن زیرزمین شدم. شبها تا پایان شام می‌ماندم. هنوز خیلی تلخ نبود. تازه ازدواج کرده بود و ازدواجی از سر یک عشق پرشور... با دختری که مثل خودش آمیزه‌ای از نگاه تلخ به جهان و افراط بود. هنوز حقوق اندک کارمندی وزراتخانه کفاف زندگی یک زوج جوان پرشور را می‌داد. خانه‌ی پدری امن و آسوده بود. هنوز تابستان بود، و او که بیش از همه‌ی آنها که برشمردم دیوانه و شیدای چخوف بود، خود را در یک فضای چخوفی راحت و آسوده می‌یافت. هنوز از ساختن فیلمهای وزارت‌خانه‌ای خسته نشده بود. شاید هر دو سه هفته‌ای یک فیلم سفارشی می‌ساخت. هیچکدام از آن فیلمها را، حتی آن موقع هم چندان دوست نداشت، و نه حالا، که حتی آن روزها هم تعدادش را به درستی نمی‌دانست. یک بار توانسته بود هفت هشت تایی‌ش را نام ببرد و جز یک فیلم ــ رقص تربت‌جام ــ که بیشتر از بقیه برایش زحمت کشیده بود و به یادش بود، برای بقیه ارزشی قایل نبود. یک روز که برای فیلمبرداری خبری نمی‌دانم کدام مراسم احمقانه فرستاده بودندش دیوانه و عصیان کرده تصمیم گرفت اداره را رها کند، که نمی‌شد.

۳

او هم مثل خیل فیلمسازان جوان آن سالها به سمت کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان هدایت شد. بعد از آیا، برای فیلمنامه‌ای که نوشته بود ــ سیاه و سفید ــ چندان مته به خشخاش نگذاشتند. مرحوم شیروانلو حس و درک عجیبی از کشف استعدادها داشت... و تلخی شهیدثالث در برخوردهای عادی دلپذیر بود.

یک روز جمعه صبح، باید حوالی خرداد ۵۱ باشد که ما در یک استودیو ــ بهتر است بگویم گاراژ یا انباری یک استودیو در خیابان سمیهٔ فعلی، جایی که باید اکنون شرکت پخشیران باشد و شاید اصلاً همانجا ــ فیلم سیاه و سفید را فیلمبرداری کردیم. الآن که فکر می‌کنم می‌بینم چه بزرگواری کرده است

که به آن حرکات بی‌حاصل و احمقانه‌ی من در آن فیلم عنوان «دستیاری» داده است. چند عکس از آن فیلمبرداری در ذهنم هنوز باقی‌ست. قیافه‌ی خندان مهرداد فخیمی را به یاد دارم و گرمایی کشنده را... و عصر همان روز را، وقتی از در گاراژ یا انباری بیرون آمدم، که جهان یکسره معنایی دیگر داشت و نگاه من به کلی متفاوت بود.

سیاه و سفید را دوست می‌داشت. راستش هیچ‌وقت آن فیلم را نفهمیدم. پیچیدگی ساختگی و ابهام دو پهلویی داشت که نمی‌فهمیدم و دوست نداشتم. وقتی دو سه سال قبل فیلم را دوباره دیدم باز هم نتوانستم با آن ارتباط برقرار کنم. معنای فیلم را نمی‌فهمیدم. برایم خام‌دستانه و با تعقید بسیار بود. اما نمی‌شد به سهراب شهیدثالث انتقاد کرد. تحمل شنیدن هیچ انتقادی از سوی هیچکس را نداشت. انتقاد کردن از او مساوی بود با قطع کامل رابطه... و همین انتقاد هم بود که سه سال بعد به حذف ذهنی من رسید. مرا خط زد. به همین سادگی.

۴

وقتی سیاه و سفید در جشنواره برد، دیگر شهیدثالث آماده‌ی جهیدن بود. شب مراسم جوایز را هنوز به یاد دارم. وقتی نامش را صدا زدند که برود آن بالا و نمی‌دانم چه پرنده‌ی بلورین یا زرین یا سیمینی را بگیرد، با ابهت و غرور رفت. بعدها یادم هست که یکبار جایزه‌اش را خواسته بود بفروشد و کشف کرده بود که دهشاهی هم نمی‌ارزد.

همه‌ی پاییز ۵۱ به یافتن یک تهیه کننده گذشت. مجبور شده بود از خانه‌ی پدری به یک آپارتمان نوساز در کوچه‌ی هما، تقریباً روبروی در غربی بیمارستان مهر نقل‌مکان کند. هنوز هر وقت از آنجا رد می‌شوم، نگاهی به آن پنجره می‌کنم که صبحها، ساعت ۴ یا ۵ صبح، موقعی که از خانه‌شان بیرون می‌رفتم، از پنجره با نگاه مرا مشایعت می‌کرد. در خانه‌ی جدید دریافت که معیشت چه سخت است. زندگیش دیگر با حقوق کارمندی نمی‌گذشت. در وزارتخانه هم عنصر محبوبی نبود. بدخلقی‌هایش همه را تارانده بود. با تندخویی و بددهنی مغضوب بود... اما عصرها، از ساعت ۶ و ۷، بعد از اینکه یکی دو ساعتی به فحش و بدوبیراه این و آن می‌گذشت، می‌نشستیم به نوشتن فیلمنامه. حس و جوهر غریبی از سینما در خود داشت. آنچنان ساده و راحت به «سینما» می‌رسید که آدم دلباخته‌اش می‌شد. حس و قدرت عجیبی در «سینما»یی کردن چیزها داشت، بخصوص در سینمایی کردن زندگی

روزمره، و این را بی‌شک از خواندن چخوف داشت. یک‌بار در جواب به بهنام ناطقی در یک گفتگو ــ انگار برای «رودکی» ــ به شوخی گفته بود که در رگ‌های من سینما جریان ندارد، بلکه خون جاری‌ست، اما بیشک سینما در رگهایش بود. استاد درک و دریافت سادگی و روزمرگی وقایع هر روزه بود، و استاد دراماتیزه نکردن آنها... و استاد در پرداخت سادگی و آنچه که همان روزها هم به آن واقع‌گرایی می‌گفتیم و می‌گفتند، یعنی پرداخت نزدیک به تصور از واقعیت، و شاید اصلاً این او بود، که این را باب کرد، یا لااقل اولین‌بار در یک فیلم بکار برد. خودش، در یکی از همان تلفن‌های ساعت ۲/۵ یا ۳ صبح، که گاهی تا یکساعت به طول می‌انجامد، من خواب‌آلوده‌ی همیشه خسته را ــ شاید نزدیک به یکساعت ــ به باد فحش و ناسزا گرفت، که به عنوان منتقد فیلم چرا ساکتم و اعلام نمی‌کنم که این واقع‌گرایی و ساده‌نمایی در اصل کشف و سبک و سیاق کار او بوده است. نمی‌دانم کدام فیلم جدید ایرانی را دیده بود و عنان اختیار از کف داده بود.

در آن شبها، تقریباً هر دو شب یکبار، یک فیلمنامه می‌نوشتیم، و شاید باورش سخت باشد، ولی نه یک طرح، یا سیناپس، یا قصه‌ی فصل‌بندی شده، که بیشتر مواقع یک فیلمنامه‌ی کامل می‌نوشتیم. از هر واقعه‌ای استفاده می‌کرد، از هر قصه‌ای سود می‌برد و طبعاً بیش از همه، این چخوف بود که منشاء قصه‌ها بود، اما در هر حادثه‌ی ساده‌ای نشان سینما می‌یافت.

در این سالها خیلی چیزها نوشته شد. فیلمنامه‌های بسیار، از بانو و سگ ملوس گرفته تا قصه‌های معمولی پاورقی‌ها، تا حتی فکرهای خام برای طرح‌های تبلیغاتی. یکی از این قصه‌ها، قرنطینه بود که در میانه‌ی یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان ــ یا جایی همان حول و حوش ــ قرار شد ساخته شود و بعد از چند روز فیلمبرداری متوقف شد. قصه‌ی سیاه و تلخی داشت که در یک پرورشگاه بود و پسرک ۸ـ۷ ساله‌ای که همه‌ی بلاها سرش می‌آمد. صحنه‌ای از فیلم‌نامه را به یاد دارم که صبح زود بچه‌ها از خواب بلند می‌شوند و وسط تالار خوابگاه جسد پیرزن را از یک پنکه‌ی سقفی آویزان می‌بینند که تاب می‌خورد. پیرزن خودش را دار زده بود. از آن قصه‌های سیاه قیرمانند شهیدثالث بود که بیش از هر چیز نشان از او و روحیه‌اش داشت. یکی دیگر از این قصه‌ها، که نامش یک اتفاق ساده بود، داستان پسر جوانی است که بعد از یک شکست عاطفی شدید روانه‌ی خدمت سربازی می‌شود و به عنوان سپاه دانش به روستایی می‌رود و در آنجا شاهد تنها شدن پسر نوجوانی است که پدرش مادرش را در اثر یک اختلاف ناموسی کشته است و تربیت پسرک به گردن او می‌افتد و او ناگزیر

می‌شود روزی پسر نوجوان را با خود و با یک پاکت میوه به زندان ببرد تا با پدر ملاقات کند.

در تمام این دوران کوشش برای یافتن تهیه کننده هم بخشی از تلخی ذهن او بود. از نوشتن قصه‌های تلخ لذت وافر می‌برد و ازشنیدن «نه»های تهیه کننده‌ها سبعانه حرص می‌خورد. خود را نابغه‌ای می‌پنداشت که جهان قدرش را نمی‌داند و امکان پروبال زدن به او نمی‌دهد. داستان یکی از این دیدارها با تهیه کننده‌ها، قصه‌ی دیدار من و اوست با مهدی میثاقیه، که شاید ۳۰ ثانیه‌ای بیشتر طول نکشید تعریف قصه را شروع نکرده بود که میثاقیه با تلخ‌ترین و بی‌حس‌ترین حالتی که می‌توانست به صدا و لحنش بدهد، گفته بود ما از این فیلمها نمی‌سازیم و بلند شده بود. توی راه آنقدر عصبی شده بود که حتی فحش هم نمی‌داد.

در زمستان ۵۱ سعی کرد فیلمهای تبلیغاتی بسازد، برای ارج و آزمایش و از این قبیل... و گویا یکی دوتایی هم ساخت. اما اهل این نوع سازش‌ها نبود. دعوا با همسر را به جان می‌خرید اما اهل این نوع کوتاه آمدن‌ها با خود نبود.

۵

وقتی در اواسط پاییز ۵۱ طرح فیلمنامه‌ی یک فیلم کوتاه برای بچه‌ها را به وزارت‌خانه داد کاملاً از سر تصادف در جریان یک مبارزه بین سردمداران فرهنگی آن روزها ــ در وسط میدان قرار گرفته بود. وزیر هنر که می‌خواست با ارائه‌ی یک کار روشنفکرانه با کانون پرورش و تلویزیون مقابله کند خودش را با یک سیناپس هفت هشت ده خطی از زندگی پسر نوجوان یک ماهیگیر قاچاق اهل بندرشاه سابق مواجه می‌بیند. آخرش هیچ‌وقت نفهمیدم شهیدثالث در آن متن چه نوشته بود که وزیر فریب خورد اما هرگز میزان و شدت تعجب وزارت‌خانه‌ای‌ها را موقع دیدن یک اتفاق ساده فراموش نمی‌کنم. با این حال چهار پنج ماه طول کشید تا آنها با ساختن این فیلم ۱۵ دقیقه‌ای موافقت کنند. شادی ناباورانه‌ای این افراطی تلخ عبوس سبع خسته از زندگی روزمره و شغل کارمندی و نارضایتی همسر و بی‌پولی و تنگدستی را می‌شود حدس زد.

۱۵ اسفند ماه بود که به سفر بندرشاه رفت و وقتی برگشت بال درآورده بود. همانجا تصمیمش را گرفته بود که از این مواد و مصالح فیلم بلندی خواهد ساخت. با احتساب فیلمبرداری چهار به یک حدود ۶۰ دقیقه‌ای به او فیلم خام می‌دادند و این برایش کافی بود. فیلمنامه‌ی کامل را در شبهای عید

نوروز ۵۲ باز نوشتیم. سر یکی دو فصل با هم چه دعواها که نکردیم. من مخالف صحنه‌های خواب و رویا بودم و او موافق. طبعاً فیلم مال او بود. هر دو جادوی برسون داشتیم. من برسون را می‌پرستیدم، اوزو را کشف کرده بودم و او همه‌ی فیلمهای دیده و کتابهای خوانده‌اش را در ذهن داشت. ۸ فروردین به گرگان و به بندر رفتیم؛ با غیرحرفه‌ای‌ترین و کارمندترین گروهی که ممکن بود بشود جمع کرد، با یک مدیر تولید نابغه و سیزده‌هزار تومان خرج صحنه، و به اندازه‌ی به زحمت ۶۰ دقیقه فیلم نگاتیو... و دریایی سر پرشور و حس سودایی و میل پرواز. تمام یک اتفاق ساده در ۱۳ روز فیلمبرداری شد و از این ۱۳ روز، ۵ روز به انتظار و به گریه و التماس او گذشت. بعد از یک هفته فیلم نگاتیو تمام شد و هنوز چند دقیقه‌ای از فیلم مانده بود. به تهران تلفن کرد، هر روز تلفن می‌کرد، و نه یکبار، که سه چهار بار، اول دعوا می‌کرد و فحش می‌داد، بعد در تلفن‌خانه را می‌بست و گریه می‌کرد، نعره می‌زد، ضجه می‌زد، فحش خواهر و مادر می‌داد و بعد التماس می‌کرد و سرانجام دل کسی که انگار در آن روزها معاون یامدیرکلی بود و انگار نامش جباری بود به رحم آمد، یا مدیر تولید رفت و او را راضی کرد و با چند حلقه‌ی معدود نگاتیو برگشت.

شبها نمی‌خوابید. سیگار مفرطی می‌کشید. غذا نمی‌خورد.

شبهای متمادی در یک اقامتگاه ماهیگیری شیلات در بین بندرشاه سابق و بندرگز، یک عمارت بسیار زیبای قدیمی با معماری روسی و بخاری چدنی سه کنج دیوار و کف و دیوارهای چوبی من می‌نشستم به تنظیم کارهای فردا و نوشتن شرح صحنه‌های روز ــ که به هیچ دردی هم نمی‌خورد و نخورد ــ و او را وادار می‌کردیم که رو به دیوار و پشت به در اتاق بخوابد. نور راهرو از درز زیر در به داخل می‌تابید. کف زمین مکالئوم قرمزرنگی داشت. او هربار، در تمام طول آن شبها، یکساعت بعد از خوابیدن ناگهان می‌پرید و روی تخت می‌نشست و با انگشت به نور قرمزی که از درز زیر در به درون نشت می‌کرد اشاره می‌کرد و داد می‌زد، «خون» و دوباره می‌خوابید. صبح زود بلند می‌شد و در آن اسکله‌ی کهنه‌ی قدیمی مه‌آلود کنار دریای بندر قدم می‌زد.

۶

فقط من و او و فیلمبردارش نقی معصومی ــ که نمی‌دانم کجاست و بزرگوارانه درباره‌ی هدف شهیدثالث سکوت کرد و به روی خودش نیاورد که فیلم بلندی در حال ساخته شدن است، بقیه اصلاً

نمی‌فهمیدند او چه می‌کند. سریع کار می‌کرد. سریعترین کسی‌ست که تا به حال در سینما دیده‌ام. خودش را زود تطبیق می‌داد.

یک نما در یک اتفاق ساده وجود دارد. فراش مدرسه در کلاس درس را باز می‌کند و می‌گوید که مدیر مدرسه محمد زمانی را احضار کرده است. پسر بلند می‌شود، از معلم اجازه می‌گیرد و در کلاس را باز می‌کند، صحنه قطع می‌شود به یک نمای دور راهرو. دوربین در کنار در اتاق مدیر مدرسه کاشته شده است. پسر باید از کلاس که در انتهای یک راهروی ۵۰ متری است بیاید و در کنار دوربین در اتاق مدیر را باز کند و داخل شود. ما امکان دو برداشت نداشتیم. نه در این نما که در هیچ نمایی نداشتیم. محمد زمانی راه می‌افتد و درست در آخرین لحظات ناگهان حواسش پرت می‌شود و می‌ایستد و به سقف نگاه می‌کند، بعد گیج و ترسان از نعره‌ای که من و شهیدثالث می‌زنیم به سمت ما ــ به سمت دوربین نگاه می‌کند و با مکثی تصنعی در اتاق مدیر را باز می‌کند. همه گفتیم که باید تکرار شود. شهیدثالث مخالفت کرد. همین یک برداشت خوبست. وقتی فردای آن روز موقع فیلمبرداری یک نمای دیگر متوجه پرواز سه فانتوم در آسمان شد که در عمق آسمانی آبی می‌پریدند ناگهان از معصومی خواست که از آن صحنه فیلم بگیرد. در تهران، پشت مورویلا، در صحنه‌ی تدوین بازی بچه‌ها در حیاط نمای جت‌ها را به عنوان اینسرت در وسط نماها گذاشت، و در صحنه‌ی تدوین نمای راهرو، درست در لحظه‌ای که محمد زمانی گیج می‌شود و به سقف نگاه می‌کند یک صدای محو بسیار کوتاه پرواز جت گذاشت. میزان تفریح ما را وقتی بعدها نقدهای دوستان را درباره‌ی مفاهیم عمیقه‌ی این صحنه خواندیم می‌توانید حدس بزنید.

از این صحنه‌ها بسیار بودند. بی‌ادا و اصول کار می‌کرد. بسیار خشن و بسیار سریع و بسیار منعطف، و با بازیگرانی که همه آدمها کارمند و ساکنین شهر بودند. با رئیس آموزش و پرورش که زندگی خصوصی سؤال‌برانگیزی داشت، معلم مدرسه‌ای که در آن شهرک پرت بیغوله کت و شلوار و کراوات می‌زد و راه می‌رفت، و پسرک باهوش و ساکتی که از زابلی‌های مهاجر فقیر و تنگدست بود و مادرش خوشحال بود که از شر شام و نهار پسرک برای ده روزی معاف است. خیلی زودتر از هر کس دیگر شیوه‌هایی را به‌کار برد که بعدها به «سبک» بدل شدند. همه‌جا را رنگ مات زد. دیوارها را گرفته‌تر و مات‌تر کرد، و حتماً در ساعات ابری و بارانی کار می‌کردیم. ضدموسیقی و افکت و گریم بود، البته امکانات پول و این حرفها هم نبود. گروهی متشکل از ۹ نفربود که دو تا راننده و مسئول

برق هم در میان‌شان بود.

۷

می‌دانستیم چه می‌کنیم. برای آنچه می‌کردیم فکرها شده بود. برای هر لحظه‌اش ماه‌ها با هم بحث کرده بودیم. می‌دانست چه می‌سازد. می‌دانست که بازی را برده است. می‌دانست که پریده است، که اهرم و نقطه‌ای اتکا را یافته است و تنها به زور انگشتی می‌تواند جهان را تکان بدهد. دیگر هیچ چیز مانعش نمی‌شد، همانطور که نشد، وقتی داشتیم برمی‌گشتیم می‌دانست که آغاز برد او نزدیک است، که قافله به راه افتاده است. وقتی وزیر فیلم را بعد از تدوین دید چاره‌ای نداشت که آن را روانه‌ی جشنواره‌ی تهران کند. می‌شد جلوی مغول‌ها پز داد.

۸

و بعد وقتی خواست از یکی از دو سه تا فکر و طرح حاصل از سفر استفاده کند، ماجرای سوزنبان ایستگاه کوچک خط‌آهن شمال، نزدیک بندرگز را انتخاب کرد. من علاقمند طرح دیگری بودم، داستان زندگی آن زن روس صاحب کافه‌ی کنار ایستگاه قطار در شهر بندرشاه سابق... که در صحنه‌ی پیاله‌خوری پیرمرد در طبیعت بی‌جان می‌بینید. او هم این طرح را دوست داشت.

جایی در همین جاهاست که من اشتباه کردم. سالها غبطه خوردم که این بزرگترین خطای من در زندگی بوده است. آدمیزاد مجموعه‌ای از خطاهاست. هر کسی زندگی‌اش را جوری خراب می‌کند و مال هیچکس شبیه مال دیگری نیست. مثل اثر انگشت می‌ماند. اما من... از آن اشتباهات بزرگی کردم که در زندگی هر کس فقط یکبار رخ می‌دهد و نقش اساسی دارد. بعد از پیروزی یک اتفاق ساده گفتم که این سبک و راه را، به این شکل فقط یک‌بار می‌شود رفت و بکار برد. باید بنشینیم و ویرایشش کنیم، آن را بپردازیم و از آن چیزی بسازیم که باید بشود، آن روزها شاید درست نمی‌دانستم چه می‌گویم، اما حالا می‌فهمم مقصودم چه بود. اما انتقاد از خودش را به هیچ روی برنمی‌تافت. با نهایت سبعیت اخراجم کرد. شبی در اواخر سال ۵۲ بود که اخراجم کرد. شام را خورده بودم. همسرش تلخ شده بود و در اتاق خواب گریه می‌کرد. در میانه‌ی شام آن‌چنان به او خشم گرفته بود که همسر از بغض ترکیده بود. او نشسته بود و داد می‌زد. آرامش کردم. در سکوت می‌خوردیم. فیلمنامه‌ای را که خوانده بودم روی میز کنار دستم بود. در مقابل سؤالش بی‌تعارف گفتم که این نوع پرداخت فقط یکبار قابل

اجراست، که باید کمی عوضش کنیم، از سینمای نوین چکسلواکی گفتم، از یرژی من‌زل، از قطارهای سخت مراقبت شده، از هرتزوگ، از کارولی ماک، و از کسانی دیگر... اما مدتها بود که باخته بودم.

شب، در خیابان که می‌رفتم، مهمترین دوستم را باخته بودم.

با این حال ــ بزرگوارانه، مهربانانه و پدرانه ــ موقعی که داشت برای فیلمبرداری به شمال می‌رفت به من تلفن کرد. از من خواست که با او بروم. منی که او را تا این حد خوب می‌شناختم و تا این حد دوستش داشتم. رد کردم. فکر کردم بزرگترین منتقد سینمایی معاصرم و همه‌چیز در کف با کفایت من است و دانشم از نبوغ او افزونترست. وقتی گفتم که نمی‌روم چه فحش‌ها که نداد. نعره می‌زد، ضجه می‌زد.

بعدها، وقتی می‌خواست با فیلم به جشنواره برلین برود هم تلفن زد. اما بازی را مدتها بود که باخته بودم. بهرحال بخشی از سبعیت من هم از او می‌آمد، از آن سالها که با هم بودیم. او رفت و در افق محو شد. او رفت و در حقیقت، من در افق محو شدم.

۹

و دیگر او را ندیدم و تا سالها بعد چیزی نشنیدم. داستان موفقیت‌هایش را در نشریات می‌خواندم. انگلیس‌ها قبل از آلمانی‌ها کشفش کردند، فرانسوی‌ها خیلی جدی‌اش نگرفتند و با انقلاب، او که دور شده بود زودتر از خاطرها رفت. بعدها دریافتم که خیلی «آلمانی» شده است.

وقتی به او گفتم که نرو، حس کرد که از حسادت است. جوانتر از آن بودم که بدانم، که آگاه باشم از این که چرا می‌گویم نرو، اما چیزی، حسی در درونم می‌گفت که او به عنوان فیلمساز نابغه‌ای از جهان سوم آن سالها، تنها از طریق این خاک و این جغرافیاست که می‌تواند آن اهرم را به نقطه‌ی اتکاش تکیه دهد و جهان را جابه‌جا کند. البته شاید می‌ماند و مثل خیل عظیم هنرمندان غریزی و پرشور دیگر شانس نمی‌آورد و به یکی از هزاران هنرمند تلف‌شده‌ی جهان سوم بدل می‌شد، اما آسیمه‌سری او در این‌جا بود که می‌شکفت، که شکوفا می‌شد، که از سر انفجار آن آتشفشان شاید چیزی عظیم‌تر و ماندگارتر از حال و اکنون می‌ماند و ریشه و ساقه و بار داشت. قصه‌ی رفتن او، و رفتن‌های مشابه دیگری چون مال او، قصه‌ی سازش‌ناپذیری و تلخی روح‌های سرگردان و خشن هنرمندانی است که زبان خاص خود را در خارج از جغرافیای بومی خود قابل طرح و پذیرش می‌دانند. داستان نبوغ‌ها و

شور و شرهایی است که در پوست سازش‌ها و قالب‌ها و عرف‌ها نمی‌گنجد و مجرای خروج مطمئن ندارد. این‌گونه است که این هنرمندان می‌روند و جامه می‌درند و می‌کوشند دل سودایی را در بستر فرهنگی دیگر بگسترند. ولی سهراب شهیدثالث برای زندگی و عشق و یافتن بیانی شخصی و ویژه در پوست و قالب محدودی که فرایش گذاشته بودند نمی‌گنجید.

۱۰

و من بسیار چیزها را مدیون او هستم. به من لذت افراط در زندگی را چشاند. بخشی از چشم و نگاهم به زندگی حاصل سالهای با اوست. همه‌ی شور درونی‌م، حس غریب کشش و جذابیت به آن لحظه‌ی شیرین و پرجذبه‌ی نیستی و فنا از او می‌آید. طنز تلخ و سبعی را می‌کوشم در خود حفظ کنم که اصلاً مال او بود و علامت مشخصه‌ی شخصیتش بود. از سوی دیگر و مخالف، این شور و عشق غریب و درونی به زندگی را از او دارم. عاشقانه به زندگی چنگ می‌زند. آن‌چنان از سرطان روده‌اش حرف می‌زند که انگار دارد همه‌ی لحظه‌های زندگیش را قطره‌قطره، تکه‌تکه، با لذت و سرمستی می‌چشد و لذت می‌برد. شور و اشتیاقش به زندگی را در هیچکس ندیدم و مرگ دوستی‌اش را هم در هیچ شخصی، در حد او نیافتم.

او به من نوعی چشم دیدن جهان را داد، نوعی نگاه کردن به جهان، به حیات، به طبیعت را آموخت.

اما خود او هنوز ۵۰ سال ندارد. هنوز جهانی را پیش رویش گسترده دارد، که منتظر اوست تا بیاید و کره‌ی خاکی را جابه‌جا کند. هنوز دلش برای افق‌های دوردست لک می‌زند.

مؤخره

و حالا باید بنشینم و برای دوستی بنویسم که هنوز زنده و سرحال و پرشور و شاداب، اما خشن و طناز و سازش‌ناپذیر، در شهری از شهرهای آلمان، میان خاطراتش از ما زندگی می‌کند. نظاره‌گر ما و هنوز منتقد و مدعی حیات ما، زندگی فرهنگی ما و نگران جایگاه خود در جهان است.

تیرماه ۱۳۷۲

جایزهٔ ممتاز

ایرج کریمی

فرانسوا تروفو در رثای آندره بازن نوشت او آن‌قدر صادق بود که نمی‌توانم آن جملهٔ کلیشه‌ای را در باره‌اش بیان کنم که بازن هنوز در میان ماست. و ما دلیل دیگری هم در مورد شهیدثالث فقید داریم که نتوانیم بگوییم او در میان ماست: زمان درازی است که در میان ما نبوده است. و وقتی حسابش را بکنیم می‌بینیم که عملاً ــ در مقایسه با سال‌های دور و درازی که در غربت سپری کرد ــ مدت زیادی هم در میان ما نبود. ولی همان مدت کوتاه کافی بود تا دست‌کم با دو فیلم یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان که بی تردید از گوهرهای کمیاب در گنجینهٔ سینمای ایران‌اند، جایگاه مهمی در تاریخ سینمای کشورمان داشته باشد. در پی علی حاتمی، مرگ غم‌انگیز سهراب شهیدثالث ضایعه‌ای به حساب می‌آید. ما او را از دست داده بودیم و انگار این اتفاق لازم بود تا فقدان‌اش را احساس کنیم.

فیلم‌نامهٔ ناکاملی که می‌خوانید بیش از ده سال پیش به دست من رسید و نزد من باقی ماند. فکر نمی‌کردم که این دست‌نویس روزی چنین سرنوشتی پیدا کند. و هیچ فیلم‌سازی هم هیچ فیلم‌نامه‌ای را برای عزای خودش ننوشته است. نمی‌دانیم که ماجرای آن به کجا قرار بوده بیانجامد و تنها چیز مشترکی که میان آن ــ به عنوان فیلم‌نامه‌ای شهری ـ

و دو فیلم یادشده ــ با فضاهای شهرستانی و پرت ــ یافتم پناه جستن قهرمانان آنان به الکل است. چیزی که در رقم‌زدن سرنوشت این سینماگر استثنایی هم نقش داشت.

سکانس اول ــ داخلی ــ اداره «شرکت» ــ روز

محمود در اطاقی را می‌زند کمی گوش می‌دهد و با تردید در اطاق را باز می‌کند. مدیرعامل شرکت پشت میزش نشسته و تلفنی با کسی صحبت می‌کند:

نه جانم... این چه حرفیه... خوب بفرستش این‌جا... باشه...باشه... بگو ساعت ۱۰ فردا بیاد... عجب آدمی هستی‌ها... می‌گم درست می‌کنم.

محمود تعظیمی می‌کند و خیلی شق‌ورق می‌ایستد.

مدیرکل زیرچشمی نگاهی به محمود می‌کند و می‌خندد:

خیلی خوبه...

محمود فکر می‌کند مدیرعامل به او خندیده، او هم لبخند می‌زند. مدیرعامل رویش را برمی‌گرداند:

اونم بد نیست... هفته دیگه می‌ره لندن... والله نمی‌دونم دستش درد می‌کنه میره اونجا نشون بده.

محمود برای مدیرعامل که سیگاری زیر لب می‌گذارد، کبریت می‌زند. مدیرعامل بدون عکس‌العملی دود سیگارش را به هوا می‌فرستد:

باشه... قربان تو به خانم سلام برسون بگو پنجشنبه یادش نره... قربان تو.

گوشی را می‌گذارد رو به محمود:

آقای یگانه چیکار دارید؟...

محمود هول و دستپاچه می‌شود و مِن مِن می‌کند:

من وقت گرفته بودم...

مدیرعامل با بی‌حوصلگی:

می‌دونم جانم... وقت گرفتی...

محمود همان‌طور و دستپاچه:

من وقت گرفتم...وقت گرفتم «کمی مکث می‌کند» عرض دارم

مدیرعامل توی صندلیش جابجا می‌شود:

بگو... بگو... گوشم با توئه

محمود مثل این‌که مضمونی را از حفظ دارد:

همان‌طور که خاطرعالی مستحضر است... قریب پانزده سال می‌شود که در زیر سایه سرکار به خدمتگزاری مشغولم... در این مدت...

مدیرعامل:

خوب... بیایم سر اصل مطلب... موضوع چیه؟

محمود طاقتش تمام می‌شود:

خیلی شرمنده هستم... قربان حقوق بنده... خلاصه خرج‌ودخلم جور نمی‌شد. بدهی بالا آورده‌ام... خودتان فکر کنید. پنج‌تا نانخور دارم... بچه‌هام بزرگ شده‌اند مدرسه می‌رن.

مدیرعامل سیگارش را خاموش می‌کند:

البته می‌فهمم... خیلی مشکل است... ما الان برنامه‌ای داریم که حقوق همه کارمندان را زیاد کنیم. البته کارمندان قدیمی ارجح هستند...

محمود با خجالت:

پس اگر ممکن است... اگر ممکن باشد... دستور بفرمائید یک وام... با پرداخت یک وام به اینجانب موافقت شود.

مدیرعامل کمی فکر می‌کند:

ببینید آقای یگانه... البته من خوشحال می‌شدم که مثمرثمرباشم ولی...

محمود جا می‌خورد.

متاسفانه محلی برای پرداخت وام نیست. به امید خدا در آغاز سال جدید... چند نفر دیگرم هستند که تقاضای وام کرده‌اند... البته ترتیب اثر می‌دیم.محمود هنوز ایستاده و ماتش برده.

مدیرعامل:

ترتیب اثر می‌دیم...

سکانس دوم ــ اطاق یگانه ــ داخلی ــ روز ــ شرکت

در اطاق چهار میز تحریر گذاشته اند. یکی از کارمندان در حال چای‌خوردن است. دومی خودش را روی یک دفتر بزرگ انداخته و ارقامی یادداشت می‌کند. سومین کارمند دختر ترشیده و بد اخمی است که پشت ماشین تحریر نشسته و مشغول تایپ کردن است در حالی که آدامس می‌جود. در باز

می‌شود و «محمود» آرام وارد اتاق می‌شود...

مردی که سرش روی دفتر است به او نگاه می‌کند با کنجکاوی:

خوب... چی شد...

محمود جواب نمی‌دهد... می‌رود پشت میزش می‌نشیند، کمی متحیر به همکارانش نگاه می‌کند، ماشین‌نویس کار خودش را قطع می‌کند. محمود در حالی‌که به نقطه‌ای خیره شده:

گفت زیاد می‌کنیم.

مردی که چای می‌خورد با حالتی بی‌تفاوت:

کی...؟

محمود به او نگاه می‌کند:

کی‌اشو نگفت؟

دفترنویس:

وام چی شد؟

محمود سیگاری از جیبش بیرون می‌آورد:

بودجه ندارن... گفت سال دیگه

ماشین نویس تایپ کردن را از سر می‌گیرد.

دفترنویس به صندلی خود تکیه می‌کند:

گفتم نرو... فایده نداره... بزک نمیر بهار میاد...

محمود دود سیگارش را به هوا می‌فرستد:

اگه من صدهزار تومن داشتم...

ماشین نویس همان‌طور که تایپ می‌کند:

ساعت چنده...؟

مردی که چای می‌خورد:

پنج دقیقه مونده...

دفترنویس:

منو بگو واسه خودم کار آزاد می‌کردم... آقای خودم بودم، نوکر خودم...

مردی که چای می‌خورد با تمسخر:

پس چرا ول کردی...؟

دفترنویس:

خریّت... رفتم زن بگیرم... گفتن ما دختر به اداره‌جاتی می‌دیم...

محمود:

امروز حقوق می‌دن؟

دفترنویس:

باید بدن... سر راه یه سر می‌ریم بانک

سکانس سوم ــ داخلی ــ بانک ــ روز

محمود و دفترنویس توی بانک پول‌هایشان را که گرفته‌اند می‌شمارند. محمود پولش را دسته می‌کند و توی جیبش می‌گذارد. دفترنویس از او پیروی می‌کند.

دفترنویس:

دویست تومن فروشگاه... دویست تومن قسط یخچال... زکی... این‌که هیچیش نمی‌مونه.

محمود:

تازه امروز اول برجه...

هر دو با نگرانی به یکدیگر نگاه می‌کنند.

سکانس چهارم ــ خیابان ــ روز ــ خارجی

محمود سیگار می‌کشد

دفترنویس:

نکش بابا... با شیکم خالی... مریضت می‌کنه‌ها.

محمود:

ول کن بابا... دلت خوشه...

دفترنویس:

امشب بیا کافه مسیو زادور... یه می بزنیم.

محمود:

اون ماه رفتیم، شب تو خونه مرافه داشتیم.

دفترنویس:

بابا این عیالت چه‌جور زنیه. ماهی دو سه دفعه رو هم نمی‌تونه بهت ببینه؟

محمود:

نه... می‌گه بده من برم حموم سونا خودم رو لاغر کنم... میگه انقدر عرق توی اون شیکم صاحب مرده‌ات می‌ریزی پول دوا و دکترشو از کجا می‌آری

یک بلیط فروش سمج دنبال آن‌ها می‌افتد:

برندگان... پس فرداس... آقا یه دونه بخرین...

محمود از کوره در می‌رود:

ول کن دیگه... توهم... نمی‌خوایم...

بلیط فروش با سماجت دنبال آن‌ها می‌رود:

آقا به خدا دستم خوبه‌ها... یکی ور دارین

محمود:

اگه ما شانس داشتیم حالا وضعمون این نبود...

دفترنویس می‌ایستد و دست محمود را می‌گیرد:

بیا نفری یکی بخریم...

محمود:

برو بابا توهم دلت خوشه... پولت زیادی کرده...؟

بلیط فروش از موقعیت استفاده می‌کند:

بخر آقا... ایشالا برنده می‌شی

دفترنویس:

یک دفعه که هزار دفعه نیس. من یکی ور می‌دارم.

دفترنویس چشمش را می‌بندد و یک بلیط از دست بلیط فروش می‌کشد. بلیط را توی جیبش

می‌گذارد همان‌طور که به بلیط فروش پول می‌دهد:

محمود وردار... اومدیم و بختت گفت

محمود:

بخت چی... صد دفعه خریدم... هیچی‌ام نبردم

دفترنویس:

... یکی به شانس من وردار... بکشم واست...؟

دفترنویس چشمش را می‌بندد:

ور دارم؟

محمود سکوت می‌کند: دفترنویس یک بلیط دیگر از دست بلیط فروش می‌کشد. و به محمود می‌دهد محمود ناچار دست توی جیبش می‌کند و پول در می‌آود به بلیط فروش می‌دهد.

دفترنویس:

بذار من شماره‌تو بنویسم...

محمود:

که چی بشه...؟

دفترنویس شماره بلیط او را یادداشت می‌کند:

اگه بردی چی...؟

محمود:

بریم بابا... ما شانسمون کجا بود

دفترنویس و محمود راه می‌افتند.

دفترنویس:

نه... اگه بردی چی...

محمود:

اگه بردم ده‌هزار تومن می‌دهم به تو

دفترنویس:

قول؟

محمود:

بابا تو هم بچه شدی...

دفترنویس:

نه... جدی می‌دی...؟

محمود:

تو هم وقتی پیله می‌کنی حوصله آدم سر میره... آقاجان اگه بنده بردم ده‌هزار تومنش مال شما... خوبه؟

دفترنویس:

اگه نبردی... حالا ببین

سکانس‌پنج ــ داخلی ــ روز ــ خانه محمود:

محمود در آپارتمان را باز می‌کند و داخل هال می‌شود. توی هال پسربچه کوچکی گریه می‌کند، محمود به سراغش می‌رود و او را بغل می‌کند، به طرف آشپزخانه می‌رود زنش که زن چاق و بدقواره‌ای است توی آشپزخانه مشغول کار است به موهایش بیگودی بسته است.

محمود:

این بچه چرا گریه می‌کنه؟

زن محمود:

دیگه از دستش ذله شدم ــ رفته سر یخچال هرچی خیار بود خورده. منم زدمش

محمود سعی در ساکت کردن بچه دارد:

خوب خورده که خورده...چرا بیخود کتکش می‌زنی

زن محمود:

خوبه... خوبه... بیخود بچم‌بچم نکن... جنابعالی از صبح تشریف می‌برین اداره... من تو خونه کلفتی می‌کنم... رخت می‌شورم، می‌پزم، می‌سازم... تازه دوقورت‌ونیمت هم باقیه...؟

محمود بچه راکه ساکت شده توی اطاق می‌برد ومشغول تعویض لباس می‌شود صدای غرولند زنش به گوش می‌رسد:

صبر و حوصله هم اندازه داره... دیگه خسته شدم... آخر فکر نمی‌کنی که من دست تنها تو این خونه باید همه‌تون رو تروخشک کنم.

محمود جلوی آشپزخانه می‌رود:

حالا، ناهار خبری هست یا نه؟

زن محمود در حالیکه غذای محمود را آماده می‌کند:

بفرمائین... همه‌اش فکر شیکمشه. نمی‌گی تو چی میخوای؟ کم‌وکسریت چیه، دردت چیه... همه‌اش شیکم...

محمود می‌رود پشت میز می‌نشیند. زنش غذایش را می‌آورد و با غیظ جلوی او می‌گذارد. محمود بشقاب را جلو می‌کشد و یک قاشق به دهان می‌گذارد. چشمش به عکس عروسی خود و همسرش می‌افتد که روی بوفه توی هال گذاشته‌اند. زنش روبروی او می‌نشیند کمی به او نگاه می‌کند پسربچه از در اطاق بیرون می‌آید و از همانجا به پدر و مادرش نگاه می‌کند.

محمود لقمه دیگری به دهان می‌گذارد.

زن محمود:

خوب، چی شد؟

محمود برای خودش آب می‌ریزد:

چی چی شد؟

زن محمود با بی‌صبری:

وام دیگه...

محمود آب می‌خورد. لیوانش را زمین می‌گذارد و دوباره لقمه می‌گیرد.

خبری نیس

زن محمود از کوره در می‌رود:

از اولش هم می‌دونستم... عرضه نداری. فقط بلدی آهوناله کنی...

محمود بدون اینکه حرفی بزند غذایش را می‌خورد.

زن محمود ادامه می‌دهد:

دو روز دیگه اسم‌نویسی بچه‌هاس. مادرم بعد از هزار سال از مشهد اومده، خونه مارو که قابل

نمی‌دونه. رفت خونه برادرم. یه امشب می‌خواس بیاد اینجا... می‌خواستم دو سه روز نیگرش دارم.

محمود لقمه در دهان:

خیلی خوب بیار نیگرش دار...

از جا بلند می‌شود و از هال به اطاق می‌رود و با حقوقی که گرفته برمی‌گردد. در این مدت زنش مشغول آه و ناله است:

بچه‌ها لباس ندارن... خودم سه ماهه لباس نخریدم... صبر و حوصله‌ام اندازه داره. اون شب شکایت منو پیش «عبادی» می‌کردی... فقط بلدین از دست زنتون شکایت کنین... تو این خونه هی جون می‌کنم... هی‌جون می‌کنم...آخه به امید چی...

محمود پول‌ها را جلوی زنش می‌گذارد و می‌نشیند:

بیا... اینم پول... اقلاً بذار ناهار از گلوم بره پایین

زن محمود سرسری پول‌ها را می‌شمارد:

کاش همین هم نمی‌گرفتی...فایده‌اش چیه؟ دو روزه می‌پره... قسط پلوپز دو ماهه عقب افتاده... پول برقم که این ماه سر به جهنم زده

محمود یک لقمه دیگر می‌خورد:

بچه‌ها کجان...؟

زن محمود:

فرستادمشون خونه خواهرم... حوصله‌اشونو ندارم هی بهانه می‌گیرن.

محمود:

من نمی‌فهمم واسه چی بچه‌ها رو می‌فرستی خونه مردم دوره... تو که می‌دونی «رفاهی» از بچه خوشش نمیاد.

زن محمود:

اینجا ور دلم بشینن که چی ...؟ این مدرسه‌ها کی وامی‌شه یه نفس راحت بکشم...

محمود سکوت می‌کند و غذا می‌خورد

زن محمود:

عصر برو بیارشون... مادرم شب میاد اینجا

محمود:

نمی‌تونم... اضافه‌کاری دارم... خودت زودتر برو بیارشون

زن محمود:

این‌همه اضافه‌کاری می‌کنی چه فایده‌ای واسه ما داره؟... وضعمون بهتر نشده که بدتر شده

پسربچه کوچک دزدکی از در آشپزخانه بیرون می‌آید، یک خیار دستش گرفته و با ترس گاز می‌زند، محمود او را می‌بیند ولی چیزی نمی‌گوید.

سکانس ششم ــ شب ــ داخلی ــ مغازه مشروب‌فروشی

محمود و دوستش پشت میز نشسته‌اند و روی میزشان غذا و بطری‌های مشروب و نوشابه‌های غیرالکلی چیده شده. محمود لیوان مشروبش را سر می‌کشد:

ساعت چنده...؟

دوست محمود:

یه ربع به ده...

محمود:

بس‌که دروغ گفتم، از خودم بدم اومده... اینم شد زندگی؟

دوست محمود:

من گفتم... میرم عیادت «لطیفی» از اونجام باید برم کارخونه...

محمود:

خلاصه یه روز گندش در میآد... صد دفعه به خودم گفتم: مرد حسابی بشین توخونه پهلو زن و بچه‌ات... اما شب که میشه حوصله‌ام سر میره.بچه‌ها تلویزینو وا می‌کنند، سروصدا می‌کنند، زنم غر میزنه...

دوست محمود:

میگم که... شنیدی «حیدری» با خانوم «فاضل»... خلاصه جور شدن؟

محمود:

اِه... اِه... اِه... آدم قحطی بود؟

دوست محمود:

بَه... پس خبر نداری... «حیدری» داره یواش یواش زنشو راضی می‌کنه خانم فاضلو بگیره.

محمود سیگاری روشن می‌کند:

مردم زیر یکی‌اش میزان، تازه مگه «حیدری» چقدر حقوق می‌گیره؟

دوست محمود:

هشتصد، نهصد تومن

محمود کلی سکوت می‌کند بعد آهی می‌کشد

دوست محمود:

اگر من صدهزار تومن پول گیرم میومد... من اگر پول مول داشتم یه اغذیه فروشی وا می‌کردم... مردم همه‌اش فکر شیکمن.

محمود همان طور که در رؤیای خودش فرو رفته:

اغذیه فروشی چیه...؟ اگه زمین بخری سر دو سال میلیونر میشی.

دوست محمود:

ده سال پیش زمینای عباس‌آباد و مفتی می‌دادن. چه خریتی کردم نخریدم. حالا باید صبح ساعت ۶ بلند شم مث سگ جون بکنم.

یک نفر مست سرش به میز می‌خورد و از خواب می‌پرد. کمی بی‌تفاوت نگاه می‌کند و بعد دوباره شروع به چرت‌زدن می‌کند. دوست محمود می‌خندد.

محمود:

خنده نداره... آدم حسابیه

دوست محمود:

آخه هر شب میاَد اینجا.

مرد مست دوباره چرت می‌زند.

محمود:

امروز که رفتم اطاق رئیس ... فکر کردم که اقلاً یه جور درستش می‌کنه... خیال می‌کنی اگه دلش می‌خواست نمی‌تونست؟

دوست محمود برای خودش و محمود مشروب می‌ریزد:

بخور... بخور... فکرشم نکن... وام و اضافه حقوقو به من و تو نمیدن...

کمی مکث می‌کند:

چش هم بذاری عمرت تموم شده... غصه چیو می‌خوری... پریروز رفتم ۲۰۰۰ هزار تومن نزول کردم... هزاری سی تومن... عین خیالم نیس...

یک نفر ارمنی با سروصدا وارد مشروب فروشی می‌شود و به زبان ارمنی بلند سلام می‌کند و به طرف پیشخوان می‌رود.

دوست محمود:

یارو رو می‌بینی؟ نجاره... کارش همچین گرفته... یه ماشین بنزم داره، حالا تو بگو کار آزاد خوب نیس.

محمود لیوان مشرویش را سر می‌کشد و پشت سر آن ماست می‌خورد و صورتش را درهم می‌کشد. مرد ارمنی با صاحب رستوران خوش‌وبش می‌کند.

محمود:

ساعت چنده...؟

دوست محمود:

ده و پنج دقیقه...

محمود سیگاری برمی‌دارد:

بریم...آقا ... بریم... دیر شد...

دوست محمود:

یه چطول دیگه‌ام بخوریم...

بدون اینکه منتظر جواب محمود بشود:

موسیو... موسیو... یه چطول دیگه بده...

مسیو زادور به شاگردش:

یه چطول بالزام ببر اونجا...«به ارمنی با رفیقش صحبت می‌کند»

«قطع»

سکانس ختم ــ شب ــ خارجی

آن‌چه از این فیلم‌نامه در اختیار من است، تا همین جاست. در حروف‌چینی سعی کردیم تا حد امکان، املای نوشته اصلی و رسم‌الخط شهیدثالث رعایت شود. همان‌طور که در مقدمه گفتم، دلم می‌خواست بدانم پایان فیلم به کجا ختم خواهد شد.

سلام ای غرابت تنهایی

احمد طالبی‌نژاد

تلخی و سیاهی، دو ویژگی بارز آثار سهراب شهیدی‌ثالث‌اند. او خود سال‌ها پیش در گفت‌وگویی بر این ویژگی مهر تأیید نهاد و گفت که همه چیز را تیره می‌بیند چون روشنایی وجود ندارد (نقل به مضمون) و ما که آن وقت‌ها جوان و دانشجو بودیم، سیاهی موردنظر او را بـه خـفقان مـوجود در جامعه تعبیر کردیم و شهیدثالث برای ما شد سیاسی‌ترین سینماگر ایرانی و حالا که به پشت‌سر نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که چنین هم بود. چون اصولاً برخورداری از نگاه اجتماعی در جوامع پیرامونی، نوعی حرکت سیاسی است. این که هنرمند از هر فـرصتی بـرای نـمایش پـلشتی‌ها، درمـاندگی‌ها و سیاهی و تباهی جامعه‌اش استفاده کند، می‌تواند نوعی مبارزه سیاسی باشد. اما بعدها که شهیدثالث از ایران به آلمان رفت و در غربت را ساخت و سپس بلوغ و اتوپیا و دیگر آثارش ــ که به جز این سه، آنها را ندیده‌ام ــ دریافتیم که نگاه اجتماعی او، فراتر از محدوده برخورد با یک نظام سیاسی است. او اساساً دنیا را این‌گونه می‌دید. تلخ، سیاه و سرشار از تباهی و ناامیدی: آیا این گناه شهیدثالث بود یا فضیلتش؟

نمی‌توان حکم قطعی داد. کم نبوده‌اند هنرمندانی که زندگی را همچون سطل زبـاله‌ای دیـده‌انـد مملو از کثافت و پلشتی اما، آثارشان ماندگارترین آثار همهٔ تاریخ هنر بوده است.

در محدودهٔ ایران خودمان، دست‌کم می‌توان فروغ‌فرخزاد را در نیمهٔ دوم زندگی هنری‌اش، چنین دید. شعر بلند «آیه‌های زمینی» او نیز سرشار از تلخ‌اندیشی و یأس است. اما این شعر و دیگر آثـار اجتماعی فروغ، ماندگار، تأثیرگذار و تکان‌دهنده‌اند. چرا؟ آیا به این دلیل که اصولاً مردمان شرقی به

ویژه در جغرافیایی مثل ایران که همواره گرفتار عدم عدالت اجتماعی و تناقض بوده است، «مرثیه‌خوانی را دوست می‌دارند؟ شاید. اما در مورد شهیدثالث تنها نمایش فقر و سیاهی نیست که نگاه اجتماعی‌اش را تعمیق می‌بخشد. حس غم‌خوارانه او نسبت به مردمان فرودست و نمایش تنهایی و غربت آدمیان، مهم‌ترین ویژگی آثار این سینماگر فرهیخته و صاحب سبک است. او در تقابل با «دشت‌هایی چه فراخ» و «بوی علفی که از گلستانه می‌آمد و می‌آید»، از اتفاق‌های ساده‌ای می‌گفت که با تمام سادگی‌شان، خان‌ومان مردمانی را بر باد می‌داد و می‌دهد. ماهی‌گیر فقیری که برای قوت لایموتش هر روز باید با مرگ دست‌وپنجه نرم کند، یا پیرمرد سوزن‌بانی که پس از عمری کار و تلاش با یک حکم اداری «از کار بیکار» می‌شود و به انتها می‌رسد. تا کارگر مهاجری که در غربت کشور صنعتی آلمان حتی همدمی برای درد دل کردن هم ندارد. و یا زنان بدبخت یک فاحشه‌خانه که جسم و جان خود را می‌فروشند تا زندگی دیگران را تأمین کنند. سرنوشت اینان، همان «آیه‌های زمینی» است که فروغ‌فرخزاد در آن شعر بلند و تلخ در رثای انسانیت و عاطفه سروده است. شهیدثالث، وقتی در ایران بود، با دو فیلم بلند یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان آینه‌ای مقابل چهرهٔ بزک شدهٔ زمانهٔ خویش گرفت تا به ما یادآور شود در مقابل مدرنیسم و ماراتن رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگی که وعده داده می‌شد ــ که آن تمدن موعود تنها در نئون سردر دکان‌های خیابان پهلوی و کاباره‌ها و مسابقهٔ دختر شایسته و زیباترین گربه ایرانی و دیگر جلوه‌های آن نمود می‌کرد ــ مردمانی هستند که برای یافتن قوت لایموت، حتی عواطف سادهٔ انسانی را نیز قربانی کرده‌اند. یادمان باشد که در مرگ مادر فیلم اتفاق ساده، هیچ‌کس نمی‌گرید حتی آن پسرک نوجوان که مادر از دست داده است. یا در فصل مرخصی آمدن پسر خانواده در طبیعت بی‌جان مادر و پدر، نه از آمدن او شادمان می‌شوند و نه از رفتنش غمگین. او همچون غریبه‌ای می‌آید و می‌رود. این فضای سرد و خشن و تهی از عاطفه نه اغراق شده است و نه ساختگی. این عین زندگی میلیون‌ها انسان دردمند ایرانی بوده و هست. بنابراین کار او دست‌کم به لحاظ تماتیک آثارش، نوعی کار سیاسی نیز بود. چه، او چهرهٔ دیگری از تمدن مورد ادعا را نشان می‌داد که هیچ دخلی به مدرنیسم ظاهری نداشت. و فراموش نکنیم که نگاه او به جامعه، مثل برخی نگاه‌های امروزین، از سر تحقیر ملت خویش نبود. او با نمایش عمق فقر، تنهایی و مظلومیت مردمان فرودست، حضور انسانی و تلاش بی‌وقفه‌شان برای بقاء را ستایش می‌کرد.

و این در حالی بود که می‌توانست همانند برخی از هم‌نسلان و هم‌کارانش، دربارهٔ چراغانی‌های

جشن‌های دوهزاروپانصد ساله، کیلومترها فیلم مستند بسازد. او کارمند وزارت فرهنگ و هنر بود، اما کارمندصفت نشد. از امکانات کارمندی بهره گرفت و با به خطر انداختن موقعیت و شغل خود، بنیان‌گذار نوعی رئالیسم در سینمای ایران شد که امروز شکل قوام یافته‌تر آن را در آثار برخی از سینماگران معاصرمان می‌بینیم. او رفته بود تا با امکانات دولتی، یک مستند سفارشی برای اداره‌اش بسازد اما حاصل کارش شد یک اتفاق ساده که ساخته شدنش اتفاق ساده‌ای نبود و هم‌چنان می‌توان آن را از پستوها به درآورد و نمایش داد تا دست‌کم دانشجویان سینما و برخی سینماگران ایرانی از آن بیاموزند. فیلمی ساده، بی‌پیرایه و بدیع که می‌توان آن را در کنار آثار فلاهرتی قرار داد و احساس حقارت نکرد.

طبیعت بی‌جان سینمای بی‌جان آن روزگار را تکان داد. فیلمی ساده که طی یازده روز فیلم‌برداری شد و ساختار غریب و حیرت‌آوری داشت. فیلمی که برمبنای یک طرح کلی ــ بازنشسته شدن یک سوزن‌بان ــ شکل گرفته ولی، در اصل کنکاشی است فلسفی در ماهیت زندگی. این که زندگی همچون قطاری مدام در گذر است و در کنار آن، انسان است که می‌ماند، می‌فسرد و می‌میرد. اما زندگی تعطیل‌بردار نیست. بهت‌آور این که چنین مفهوم پیچیده‌ای، در ساده‌ترین شکل ممکن بیان می‌شود. فیلم چیزی نیست جز مکث و تأکید روی لحظه‌هایی از زندگی که در مجموعه زندگی اغلب بی‌اهمیت جلوه می‌کنند. اما وقتی روی آن‌ها مکث شود، می‌بینیم که حتی می‌توانند کنش‌های احساسی فراوانی نیز ایجاد کنند. فراموش نکنیم فصل سوزن نخ کردن پیرزن را که در یک نمای طولانی چند دقیقه‌ای، چه هیجانی در تماشاگر ایجاد می‌کند و هنگامی که پیرزن سرانجام موفق به نخ کردن سوزن می‌شود، آدم چه نفس راحتی می‌کشد. گویی قهرمان فیلم، طی کشمکش طولانی، پوزهٔ ضدقهرمان را به خاک مالیده است. و لابد در خاطرمان هست که تماشاگران سینما کاپری آن زمان، پس از موفقیت پیرزن، هیجان‌زده، دست می‌زدند. حس انسانی و غریب صحنه و میزانسن سنجیده و نفس‌گیر آن باعث شده بود تا تماشاگران آن روزگار که در مقابل هر فیلم غیرمتعارفی واکنش نشان داده و صندلی‌های سینما کاپری را جر می‌دادند، پس از اتمام این فیلم، با حسی سرشار از عواطف انسانی و احترام نسبت به خالق این اثر اجتماعی، از سالن خارج شوند.

هنوز هم حس غربت آن کارگر مهاجر تُرک در فیلم در غربت به ویژه فصلی که او در پارک می‌خواهد با زنی آشنا شود را فراموش نکرده‌ام. فیلمی که برای دیدن آن در جشن هنر شیراز به اتفاق

محمد حقیقت ــ که بعدها به فرانسه رفت و بالاخره به آرزویش رسید و در یکی از فیلم‌های شهیدثالث دستیار او شد ــ مشقت فراوان کشیدم. شرح این مشقت را در یکی از شماره‌های مجلهٔ فیلم با عنوان «در غربت جشن هنر» آورده‌ام. چنین بود که لحن تلخ و عبوس و شیوه روایی شهیدثالث بر ما که آن زمان در سینمای آزاد فعال بودیم، تأثیر بسیار گذاشت. سادگی ظاهری آثار او باعث شد تا تجربه‌هایش به نسل جوان سرایت کند. بنابراین پس از موفقیت طبیعت بی‌جان، موجی از تأثیرپذیری و تقلید، سینمای آماتور آن زمان را فراگرفت..ما از لحن شهیدثالث و شیوهٔ او، تنها دوربین ایستا و فضای غم گرفته‌اش را به عاریت می‌گرفتیم، بی‌آن که عمق نگاه او را درک کنیم و حرجی هم نبود. ما فاقد جهان‌بینی عمیق بودیم و هر چه می‌کردیم و می‌گفتیم، از سر احساس بود. و شهیدثالث با همین دو فیلم شد بُت ذهنی و الگوی فیلم‌سازی ما. از آن نسل، چند نفری بعدها وارد عرصهٔ سینمای حرفه‌ای شدند اما دریغ که سینمای سیاست‌زده، هیجان‌زده و مریض‌احوال این یکی دو دهه، فرصت استمرار آن تجربه‌ها را از آن نسل دریغ کرد. هر چند یکی دو فیلم‌ساز حرفه‌ای و نامدار ما، در واقع ادامه‌دهندگان راه شهیدثالث هستند. او به راستی حق بزرگی بر گردن سینمای روشنفکرانه و غیرمتعارف ایران دارد. فراموش نکنیم که پرویز کیمیاوی سینماگر نوجو و پرآوازهٔ آن روزها که همواره متهم به پیروی از شیوهٔ موج نوی فرانسه به ویژه آثار ژان‌لوک‌گدار بود، طی گفت‌وگویی اعتراف کرد که بیش از هر فیلم‌سازی، از شهیدثالث تأثیر پذیرفته است. و این در حالی بود که جنس سینمای این دو، در ظاهر هیچ شباهتی به هم نداشت. در مقابل لحن ساده و سرراست شهیدثالث، آثار کیمیاوی مملو از استعاره و کنایه بود.

و... سال‌هاست نسل جدید تماشاگران دربارهٔ یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان خوانده‌اند و شنیده‌اند. گه‌گاه نیز نسخهٔ ویدئویی این دو اثر را باکیفیت بد و حتماً کسالت‌بار دیده‌اند و لابد در ذهن خود ستایش‌گران این آثار را دشنام هم داده‌اند. آن‌ها حق دارند. آثار شهیدثالث اندازهٔ سینمایی دارند نه تلویزیونی. این فیلم‌ها را باید بر پرده دید تا فضاسازی، میزانسن و رنگ‌آمیزی‌شان خوب درک شود.

مگر می‌شود آن فضای سرسبز اما غبار و مه‌آلود طبیعت بی‌جان را در جعبهٔ تلویزیون حس کرد؟ آیا وقت آن نرسیده است که این دو اثر که هیچ مایه‌ای از ممنوعیت نیز در آن‌ها نیست، اجازه نمایش عمومی بگیرند؟ برای شناخت بهتر سینمای غیرمتعارف امروز ــ به ویژه آثاری که روانهٔ جشنواره‌های خارجی می‌شوند ــ لازم است که آثار شهیدثالث دیده شوند تا بدانیم که سینمای

انسانی و غیرمتعارف امروز ما ریشه در کجا دارد.

او به شهادت آثارش و زندگی سراسر تلاطم و غریبش، هنرمندی جسور و یکّه بود. جسارت او نه در نفی ارزش‌های حاکم بر جهان امروز که در نوآوری و ابداع بود. او چنان که می‌گویند از جوانی خود را در رنج افکند تا باعث اعتلای سینمای سرزمین خود شود. آثار او حاکی از رنجی است که برده است. رنجی از آن دست که پرومته‌ها، سی‌زیف‌ها، ونگوگ‌ها و دیگر نخبگان اساطیری و تاریخی برده‌اند تا خواب غفلت از چشمان مردمان بزدایند. افسوس که او غربت‌نشین بود و ما هیچ خاطرهٔ مشترکی با او نداریم. ولی همان «عکس»های سرد و تکان‌دهندهٔ آثارش برایمان کافی است.

تنها یادگار از یک استاد

محمد حقیقت

سال ۱۹۷۹ در فیلم مستند **تعطیلات لوته آیزنر**، دستیار شهیدثالث بودم. سال‌های اول اقامتم در فرانسه بود و آشنایی و همکاری با شهیدثالث که همیشه برایم آرزویی دست‌نیافتنی بود، با این همکاری ممکن شد. این فیلم در دو نسخهٔ هم‌زمان به زبان‌های آلمانی و فرانسوی فیلم‌برداری می‌شد. لوکیشن اصلی فیلم، خیابان‌های پاریس و خانهٔ آیزنر منتقد، مورخ و نویسندهٔ بزرگ سینمای آلمان بود. او کتابهای متعددی دربارهٔ سینمای آلمان، مکتب اکسپرسیونیسم، مورنا، فیریتس لانگ و دیگران نوشته و کارهای شهیدثالث را هم بسیار دوست داشت. او در این فیلم، دربارهٔ مهاجرتش از آلمان به فرانسه، بنیان‌گذاری سینما تک‌پاریس، آشنایی‌اش با سینماگران آلمانی به ویژه ورنر هرتزوک حرف می‌زند. از جمله ماجرای سفر هرتزوک با پای پیاده از آلمان به فرانسه برای دیدار آیزنر. در این فیلم او همچنین از رؤیای رقص خود در میدان‌های خلوت ونیز هم صحبت می‌کند. به هر حال این فیلم به عنوان یک اثر مستند از شهیدثالث، بسیار مورد توجه منتقدان و محققان سینمایی اروپا قرار گرفت.

متأسفانه همکاری من با او ادامه نیافت اما همواره در جریان کارهایش بودم. در سال ۱۹۹۴ فیلم‌نامه‌ای به نام **ستاره یک شب تیره** نوشت که هرگز امکان ساختن آن پیش نیامد. نسخه‌ای از این فیلم‌نامه در اختیار من است که حالا و پس از مرگ غم‌انگیزش برای نخستین‌بار، بخش‌هایی از آن چاپ می‌شود. فضا و ضرباهنگ این فیلم‌نامه شبیه دیگر آثار اوست. روابط سرد انسانی و زندگی‌های از هم گسیخته، چیزی است که ساختار این نوشته را رقم می‌زند.

در کمال سادگی

خسرو پرویزی

سهراب شهیدثالث، به روایت زندگینامهٔ ویدئویی‌اش

درنیافتیم که چه انگیزه‌ای سبب شد در طول سال‌های ۹۴-۱۹۸۲، در لس‌آنجلس به تکاپوی تهیهٔ زندگینامهٔ ویدئویی تنی چند از مشاهیر معاصر ایرانی خارج از کشور بکوشیم. این شوق که بیش از چند سال در وجودم دوام نیاورد، موجب به تصویر کشیدن چهره و گفت‌وگو با تنی چند، از جمله پرویز خطیبی، شهرنوش پارسی‌پور، محمود عنایت و سهراب شهیدثالث شد؛ بدان امید که در آینده‌ای نه چندان دور، آن‌ها را تدوین کنم و به آرشیو دانشگاه‌ها، فیلمخانه‌ها و مؤسسه‌های فرهنگی و هنری بسپارم تا به اسناد تاریخی / هنری / اجتماعی کشورمان اضافه شود.

اکثر این زندگینامه‌های ویدئویی مدت‌هاست که در مراحل تدوین هستند و در انتظارم فرصتی پیش آید تا مجدانه پشت میز تدوین بنشینم و به آن‌ها سروسامان بدهم. در چنین حال‌وهوایی، یک روز کسل کنندهٔ اوایل تابستان، خبری تکان دهنده مرا از جای کند: چهارشنبه یازدهم تیر سهراب شهیدثالث فیلمساز هوشمند و پرآوازهٔ ایرانی در شیکاگو خاموش شد. با شنیدن این خبر، بیش از ده روز، سکوتی غیرمنتظره وجودم را احاطه کرد تا جایی که حتی قادر نبودم در میان قیل‌وقال برخاسته از این حادثه، حتی یک تسلیت خشک و خالی بنویسم. سرانجام روزی به خود آمدم و سکوتم را شکستم. هر چه خواستم قلم در رثای این مرد ریزنقش بزرگ‌اندیشهٔ سینمای ایران روی کاغذ ببرم، نشد و آن را بی‌حاصل و اقدامی کلیشه‌ای یافتم. در جامعهٔ ما، سنت ناخوشایندی است که تا عزیزی

از میان ما می‌رود، در مورد او در همه زمینه‌ها به مداحی می‌پردازیم. به دلیل پرهیز از چنین اقدامی، تصمیم گرفتم متن مقدمهٔ گفت‌وگوی ویدئویی‌ام با سهراب شهیدثالث را که در سال ۱۹۹۶ در لس‌آنجلس تهیه و تولید کرده بودم، بر کاغذ بیاورم و آن را پیشکش همهٔ کسانی کنم که سهراب را خالصانه می‌ستایند و به او احترام می‌گذارند. در این گفت‌وگو سعی شده به خاطر حفظ جنبه‌های مستند، هر چه هست بازگو شود و تنها به مداحی بسنده نشود.

آشنایی‌ام با سهراب شهیدثالث به سال‌هایی برمی‌گردد که هر دوی ما، در سال‌های قبل از انقلاب، به عنوان فیلمساز قراردادی، در وزارت فرهنگ‌وهنر فیلم‌های مستند می‌ساختیم. سهراب هنوز اسم و رسمی نداشت و تازه از راه رسیده بود. مانند بیش‌تر دست‌اندرکاران فرهنگ‌وهنر که باید دولت‌مرد قابل اطمینانی معرّفشان می‌شد، گویا عمویش که سردبیر روزنامهٔ فرانسوی زبان ژورنال دو تهران بود، واسطه پذیرفتن برادرزاده‌اش در فرهنگ‌وهنر شد. ادارهٔ کل تولید فیلم وزارت‌خانه نیز، پذیرفتن او را منوط به ساختن یک فیلم آزمایشی چند دقیقه‌ای کرد. مرحوم بهرام ری‌پور دوست دیرینه‌ام که در وزارت فرهنگ‌وهنر مستقر بود باعث شد آشنایی من با سهراب به دوستی عمیق‌تری تبدیل شود. اما به دلیل فعالیت در ساختن فیلم‌های سینمایی در خارج از فرهنگ‌وهنر، به تدریج دیدارم با سهراب کم‌تر شد تا این که در اواخر سال ۱۳۵۵ به آمریکا مهاجرت کردم. از عجایب آن که پس از گذشت بیست‌وچند سال، یک روز در دفتر کارم در لس‌آنجلس باز شد و چهرهٔ دلپذیر سهراب شهیدثالث در آستانه‌اش ظاهر شد. چنان در آغوش گرفتمش و اشک ریختم که نگو!

این دیدار موجب شد که فکر تهیهٔ بیوگرافی ویدئویی سهراب به ذهنم رخنه کند تا به او که فیلمسازی صاحب سبک و افتخارآفرین بود، دین خود را ادا کرده باشم. پیش از این، در مطبوعات ایران از جمله در خاطرات امید روحانی دستیار کارگردان سهراب در ایران، خوانده بودم که سهراب شهیدثالث اعجوبهٔ سینمای جهان سوم، نظرهای جهانی را به سوی خود جلب کرده، اما فیلمسازی به شدت عصبی و تندخو است که اطرافیانش، حتی همسرش را پیوسته آزار می‌دهد. با این اوصاف، سهراب در تمامی روزهای مراودهٔ دوباره‌اش با من در لس‌آنجلس، حق دوستی را به جا می‌آورد، ولی به وضوح مشهود بود که از بیماری کهنهٔ سل و سرطان روده و همچنین یک غدهٔ بزرگ به اندازهٔ نارنگی که بر شانه داشت از یک‌سو، و از سوی دیگر از ناکامی‌ها و دشواری‌های حرفه‌ای که در هفت هشت سال آخر گریبانش را گرفته بود، رنج می‌برد. به همین سبب به می‌خوارگی مفرط روی آورده بود، تا جایی که به هیچ‌روی توانایی رهایی از آن را پیدا نکرد. سم مهلکی بود که معدهٔ بیمار و سوراخ

سوراخش را ناتوان‌تر می‌کرد و مرگ زودرس او را تدارک می‌دید. توصیه و نصیحت هیچ‌کس را نمی‌پذیرفت و یک ماه قبل از درگذشتش در یک برنامهٔ تلویزیونی گفته بود از آن جهت در این زمینه افراط می‌کنم تا همهٔ دردها و مشکلات زندگی را بر خود هموار کنم.

با این حال، در ویدئوی زندگینامه‌اش، در کمال سادگی سعی می‌کند اعتیاد خود را به الکل پنهان نگه دارد و می‌گوید: «مادرم بچه‌هایش را خوب بار آورد، تا جایی که هیچ‌کدام از ما به چیزی معتاد نشدیم.» و بعد گفت: «البته به جز من که فقط به سیگار معتاد شدم.» معلوم نشد او به چه دلیل بر بعضی از مسایل زندگی داخلی‌اش که تأثیر مستقیم روی زندگی بیرونی او داشت، سرپوش می‌گذاشت، در حالی که سهراب هیچ‌گاه و در هیچ موردی مصلحت‌اندیش نبود.

سهراب بارها به من و بهرام ری‌پور و ابراهیم حوریانی (همکارش در فرهنگ‌وهنر) گفته بود که در خردسالی او، پدر و مادرش متارکه کردند و پدرش همسر دیگری گرفت، اما در این زندگینامهٔ ویدئویی پنهان کرد که مادرش شوهر دیگری اختیار کرد و بعد به اتریش مهاجرت کرد که مهاجرت مادر به اتریش، دلیل اصلی و پشتوانهٔ سفر سهراب به اتریش شد تا از این رهگذر به سراغ آموختن فیلمسازی برود. در فرصتی دیگر، سهراب برایم تعریف کرد و گفت: «پس از سفر سخت و جانکاهی که با اتوبوس میهن‌تور به اتریش کردم، به مجرد ورود با چمدانم به نشانی خانهٔ مادر که از آمدن من بی‌اطلاع بود، رفتم. وقتی در را کوبیدم، دو کودک خردسال در را باز کردند که شباهت زیادی به من داشتند. دانستم آن‌ها برادر و خواهرم هستند. لحظه‌ای بعد، مادرم که سال‌های بسیار ندیده بودمش، آمد و بهت‌زده مرا در آغوش گرفت و به داخل برد.» گویا چندی بعد سهراب با خلق‌وخوی تندش با مادر نیز اختلاف پیدا کرد و ناچار به زندگی در تنهایی تن داد. سهراب هجده ساله با جسمی خسته و نحیف، در زیر فشار سرمای سخت اتریش و مشاغل طاقت‌فرسای زمین‌شویی و شیشه‌شویی و نظایر آن، به بیماری سل و بعد به سرطان روده گرفتار شد، به طوری که نیمی از سال‌های اقامتش در اروپا، پشت پنجرهٔ آسایشگاه‌های مسلولان سپری شد.

سهراب در این گفت‌وگو از ازدواج با دختر مورد علاقه‌اش در تهران چیزی نمی‌گوید و به داشتن یک فرزند دختر که حالا بیست‌وچند ساله است، اشاره‌ای نمی‌کند و حتی نمی‌گوید که بر اثر ناسازگاری با همسرش، از او جدا شد. البته همهٔ این ناگفته‌ها در خلال این زندگینامهٔ ویدئویی، به شکلی گنجانده شده تا حاصلی جامع به دست آید.

آبروداری

دورافتادن از حرفهٔ فیلمسازی را سهراب به شدت مایهٔ شرمندگی می‌پنداشت و نمی‌دانست چه‌گونه پس از یک دوره افتخارآفرینی، ناگهان در چنبرهٔ گوشه‌نشینی و دربه‌دری و بی‌کاری گرفتار شده است. برخی پرخاشجویی و تندخویی او را مسبب چنین وضعیتی می‌پندارند. به همین دلیل کنار گذاشته شدنش را پرده‌پوشی می‌کرد و در چند مصاحبهٔ رادیویی و تلویزیونی با کانال‌های فارسی‌زبان کالیفرنیا، اعلام کرد که با یک کمپانی بزرگ فیلمسازی آمریکا قراردادی امضا کرده که در مقابل دریافت پنج میلیون‌وپانصد هزار دلار، فیلمی کارگردانی کند. حتی تاریخ کلید زدن فیلم را اول مه ۱۹۹۶ اعلام کرد. ادعا می‌کرد که پس از دریافت این دستمزد، برای همیشه به کوبا سفر خواهد کرد و در هاوانا اقامت خواهد کرد! اما زمان موعود هم رسید و سهراب همچنان گوشه‌نشین باقی ماند و برای حفظ ظاهر، پیوسته این گونه شایعات را رواج می‌داد تا بلکه از این ستون به آن ستون فرجی شود.

بدزبانی

در زندگینامهٔ ویدئویی شهیدثالث که بی‌تردید زنده‌ترین اثر در شناخت او برای مشتاقانش خواهد بود، نکته‌ای مانده که توضیح آن را لازم می‌دانم. سهراب هیچ‌گاه در پاسخگویی پیرامون مسایل اساسی و جدی و پیچیده، حالتی جدی به خود نمی‌گرفت و اغلب واژه‌های سنگین و پیچیده به کار نمی‌برد و در مقابل، با طنز و شوخی و گاهی بدزبانی، سؤال کننده را مبهوت می‌کرد. به یاد دارم روزی از ژاون ـ سردبیر نشریهٔ گپ چاپ لس‌آنجلس و یار سهراب در ایام اقامت او در آلمان ـ پرسیدم آیا سؤال تازه‌ای به نظرت می‌رسد که به من بدهی تا از سهراب در خلال ضبط زندگینامه‌اش مطرح کنم؟ ژاون بدون تأمل گفت از سهراب بپرس چرا وقتی خبرنگار نشریه کلک از تو پرسید به چه دلیل طرح فیلم کوتاه و بیست دقیقه‌ای یک اتفاق ساده تبدیل به یک فیلم ۹۵ دقیقه‌ای شد، تو به جای یک پاسخ معقول، جواب دادی: «برای آن که من و دستیارم در آفتاب دو سر فیلم را آن‌قدر کشیدیم تا فیلم کوتاه، بلند شد!» البته این سؤال به مذاق سهراب خوش نیامد و دوستانه خواست از این موضوع صرف‌نظر بشود، که شد.

سهراب یک سال پیش از خاموشی، گویا به ترغیب دوستی که پیدا کرده بود، از لس‌آنجلس به شیکاگو نقل مکان کرد. این مراوده نیز دیری نپایید و آن‌ها از هم جدا شدند و سهراب که پیوسته به مراقبت‌های عاطفی نیاز داشت، تنها ماند. سرانجام سهراب زیر فشارهای خردکنندهٔ ناکامی‌های

همه‌جانبهٔ زندگی، در تنهایی بر اثر سکتهٔ توامان قلبی و مغزی، درگذشت.
اگر سهراب در لس‌آنجلس می‌ماند، شاید به چنین مرگ زودرسی دچار نمی‌شد.

خود را در ایران باز یافت

در طول مدت‌ها همنشینی با سهراب، به این نکتهٔ مهم واقف شدم که او سبک و سیاق فیلمسازی مشهورش را که یک اتفاق ساده نمونهٔ بارز آن است در پی مأموریت از جانب وزارت فرهنگ‌وهنر برای تهیهٔ مستندهایی از روستاهای ایرانی به دست آورد. او با حفظ عقایدی که در دوران اقامت در اروپا، زیر نفوذ گستردهٔ کنفدراسیون دانشجویان ایرانی کسب کرده بود، برای نخستین بار با نگاه یک فیلمساز به میان مردم صادق و مظلوم روستاهای وطنش رفت و دریافت که باید با حربهٔ سینما به حمایت از این فراموش‌شدگان برخیزد. گرچه این روش با سیاست‌های دولتی در تضاد بود، اما نگاه نافذ او و اعتقادش به حقانیت مردم روستا، حتی مسئولان و مقام‌ها را هم متقاعد ساخت؛ تا جایی که با اهدای جایزه‌ها و تقدیرنامه‌ها، او را ستایش کردند؛ در حالی که پیش از آن، سهراب جوان فرنگ‌رفته‌ای بود که تحت تأثیر فرهنگ اروپایی حال و هوای دیگری داشت و به نوشتهٔ امید روحانی تنها به ترانه‌های ژولیت گره‌کو و ادیت پیاف گوش می‌داد و یکی از بزرگ‌ترین آرزوهایش ساختن یک فیلم جنایی به سبک ژان‌پی‌یر ملویل بود. در این زمینه کوشش بسیار کرد و به یاری امید روحانی فیلمنامه‌ای جنایی نوشت، اما کسی حاضر نشد روی آن سرمایه‌گذاری کند. در استودیو میثاقیه فیلمنامهٔ او را مطالعه کردند و مهدی میثاقیه شخصاً به او جواب رد داد. در ناهارخوری وزارت فرهنگ‌وهنر به همراه ری‌پور بودم که سهراب به ما ملحق شد و گفت: «فیلمنامه‌ای دارم که حاضرم آن را به شما هدیه کنم تا از شر این تهیه کنندگان فیلم‌فارسی خلاص بشوید.» او معتقد بود که اگر چنین کنم پول قابل ملاحظه‌ای به دست خواهم آورد. سهراب هنوز فیلم‌های بلندش را نساخته بود و شهرتی نداشت. من که در آغاز با ساختن فیلم‌های بی‌ستاره‌ها و آتش و خاکستر روند سینمای موج نویی را برای نخستین‌بار در سینمای ایران تجربه کرده و سر خورده بودم، پیشنهاد سهراب را جدی نگرفتم. سرانجام سهراب همهٔ ادا و اصول‌های فرنگی را کنار گذاشت و حتی مدارس سینمایی اروپا را به مسخره گرفت و به صورت فیلمسازی کاملاً ایرانی درآمد که با شناخت پنهان‌ترین نابه‌سامانی‌های مرزوبومش فیلم ساخت و تحسین همگان را برانگیخت.

افتخاری برای من

در بخشی از زندگینامهٔ ویدئویی سهراب، وقتی از او پرسیدم برای مشتاقان خود بگو تو کیستی و هویت خودت را معرفی کن، گفت: «باید کسی را معرفی کنم که راه‌گشای من در سینما بوده، کسی که به من و خیلی از جوان‌های همسال من، عشق به سینما را تزریق کرد. این شخص نامش خسرو پرویزی است!» به مجرد شنیدن نام خود، انگار از خواب پریدم. تردید داشتم که نام مرا برده است. کمی دقت کردم و دریافتم نام مرا دارد تکرار می‌کند. هنوز مبهوت بودم که گفت: «شاید این مطلب را برای نخستین‌بار است که بر زبان می‌آورم...» کنار دوربین همچنان مبهوت به او خیره شده بودم و همان‌گونه که همه می‌دانند، سهراب آدم متملق و چاپلوسی نبود، و عموماً دیگران را به دیده انتقاد می‌نگریست. اما سهراب خطاب به دوربین ادامه داد: «در دوازده سالگی که پدرم در کرمانشاه مأموریت داشت، من در مدرسه‌ای در این شهر درس می‌خواندم. شنیدم یک فیلم ایرانی به نام بی‌ستاره‌ها به نمایش گذاشته‌اند. وقتی به تماشای این فیلم رفتم، مفتون آن شدم و برای نخستین‌بار با تماشای فیلم بی‌ستاره‌ها عشق به سینما در قلب و روحم راه پیدا کرد و در همهٔ طول زندگی، نام خسرو پرویزی ـ کارگردان این فیلم ـ در گوشهٔ ذهنم جای دارد.»

وقتی گفتار سهراب به پایان رسید، از افتخاری که به من داده بود، سپاس بسیار گفتم و اضافه کردم که چنین نظری از جانب تو برای من حکم یک مدال افتخار دارد. متن این مطالب به همراه تصویر سهراب شهیدثالث به روی نوار ویدئو ضبط شده که در آینده‌ای نه چندان دور، در اختیار موزهٔ سینما در ایران قرار خواهد گرفت.

نقطهٔ پایان

در حالی که فقدان چنین انسانی افسرده‌ام کرده، نمی‌دانم چرا احساس می‌کنم سهراب شهیدثالث به هدف نهایی خود دست یافت. او بارها تلویحاً به من و برخی از دوستان اهل سینما اظهار می‌کرد حال که به گونه‌ای از کار و فعالیت دور افتاده‌ام، کاش همانند بیژن مفید آن‌قدر افراط کنم تا برای همیشه خاموش شوم. از این گفتهٔ به ظاهر شوخی ـ که بارها بر زبان می‌آورد ـ چنین برمی‌آید که سهراب دوران فترت و بی‌کاری و سرگردانی را تاب نمی‌آورد و آرزو می‌کرد نقطهٔ پایان زندگیش در همان دوران افتخار و بالندگی باشد.

لس‌آنجلس، تیرماه ۷۷

سینمای لهجه‌دار

حمید نفیسی / شهرزاد رحمتی

فضای بسته، و سفر طولانی شهیدثالث

فضای بسته (که هم امنیت می‌آورد و هم زندانی می‌کند). یکی از مشخصه‌های سینمایی‌ست که آن را «سینمای لهجه‌دار» نامیده‌ام. این سینما عمدتاً از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد که شاهد ریشه‌کن شدن و مهاجرت عظیم مردم ـ به خصوص از کشورهای جهان سوم و غیرغربی به کشورهای جهان اول و غربی ـ بوده‌ایم، پدید آمده است. اگر سینمای غالب در این کشورها را سینمای استاندارد و بدون لهجه در نظر بگیریم، سینمای لهجه‌دار یک سینمای حاشیه‌ای‌ست. ولی ناگفته نماند که این سینما در رابطهٔ مستقیم با سینمای غالب است و به آن آب و رنگ تازه‌ای می‌بخشد و از آن بهره می‌برد (و در عین حال از آن انتقاد می‌کند). لهجهٔ این سینما هم از ریشه‌کن شدن سرچشمه می‌گیرد و هم از شیوهٔ تولید آن که نه تنها در حاشیه، بلکه در درزها و شکاف‌های نظام سینمای غالب صورت می‌گیرد. به‌طورکلی سینماگران لهجه‌دار به صورت مستقل و با بودجه‌های کم و در شرایط دشوار کار می‌کنند و توزیع فیلم‌هایشان نیز کم‌تر از راه شبکه‌های بزرگ و زنجیره‌ای پخش انجام می‌گیرد. ولی این سینما، مانند روی دیگر سکهٔ سینما یعنی سینمای هالیوود، سینمایی بدون مرز و جهانی است که در آن ارزش‌هایی متفاوت، دل‌مشغولی‌ها، موضوع‌ها و نظام زیباشناختی متفاوتی به چشم می‌خورد؛ از جمله دل‌مشغولی وطن از دست رفته را با وطنی دیگر و یا با بی‌وطنی عوض کردن، موضوع سفر و بازگشت، و یک نوع زیباشناختی فضای بسته که همه (به اضافهٔ مشخصه‌های دیگری که به آن‌ها نمی‌پردازیم) در فیلم‌های شهیدثالث به درجه‌های مختلف حضور دارند.

نوشتهٔ زیر بخشی از کتابی د ردست انتشار دربارهٔ سینمای بین‌المللی لهجه‌دار به قلم نگارنده است. نگارش

این کتاب چند ماه پیش، قبل از درگذشت شهیدثالث به پایان رسید. نوشته را به روز نکرده و در آن دستکاری عمده‌ای نکرده‌ام، چرا که به نحوی شگفت‌آور، خبر از آینده می‌دهد. تابستان گذشته، نگارنده گفت‌وگوی سه روزهٔ مفصلی با شهیدثالث در لُس‌آنجلس آمریکا انجام داد که بخش‌هایی از آن در این نوشته آمده است.

ح.ن.

استاد مطالعات سینمایی و رسانه‌ها

دانشگاه رایس، تگزاس

سهراب شهیدثالث، متولد ۱۹۴۴ در تهران، در اتریش و فرانسه آموزش فیلمسازی دید و در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ فیلمسازی را آغاز کرد. در مدتی که در استخدام وزارت فرهنگ‌وهنر بود، حدود ۲۲ فیلم مستند و کوتاه ساخت. نخستین فیلم بلندش یک اتفاق ساده را در پوشش کار کردن روی فیلمی کوتاه ساخت. این فیلم، شهیدثالث را در معرض توجه عموم قرار داد. طبیعت بی‌جان فیلم متقاعد کننده و تحسین‌شده‌اش او را به جمع فیلمسازان بین‌المللی واردکرد و ستایش فراوان، از جمله جایزهٔ بهترین کارگردانی و خرس نقره‌ای جشنوارهٔ برلین را نصیب او ساخت. در ۱۹۷۴ به دلیل شرایط اختناق‌آمیز حاکم بر صنعت سینما، ایران را به مقصد آلمان ترک گفت و در نتیجه، تهیهٔ فیلم قرنطینهٔ او متوقف شد؛ فیلمی که هرگز کاملش نکرد. در طول ۲۳ سال غربت در آلمان، پانزده فیلم فارغ از سازش‌کاری برای سینما و تلویزیون ساخت. بسیاری از فیلم‌های داستانی او بیش از دو ساعت به طول می‌انجامند و در سطح بین‌المللی تقدیر شده‌اند. چندین سال بعد، او غربتش در آلمان را ابتدا با عزیمت به کانادا و سپس آمریکا در نیمهٔ دههٔ ۱۹۹۰ پایان داد. شهیدثالث با تصویر چهرهٔ خویش به عنوان فیلمسازی جلای وطن کرده میانه‌ای ندارد. در عوض، ترجیح می‌دهد جلای وطنش را «تعطیلاتی طولانی» بپندارد. این ارجاعی است به تعطیلات طولانی لوته آیزنر، فیلم پراحساس شهیدثالث دربارهٔ محقق یهودی آلمانی سینما، لوته آیزنر که وقتی آلمان نازی را به مقصد تبعیدی همیشگی در فرانسه ترک می‌کرد، گفته بود که به یک تعطیلات طولانی می‌رود. همان‌طور که شهیدثالث در گفت‌وگویی که با او داشتم گفت: «من به سینمای مهاجران ایران تعلق ندارم. در ۱۹۷۴ کشور را به دلیل دشواری‌های خاصی که سر راه فیلمسازی من قرار داده شده بود، و به این دلیل که همچون هر جوان دیگری خیلی به فیلمسازی علاقه داشتم، ترک کردم. من خود خواسته از ایران عزیمت کردم و با وجود تشویق‌های رژیم شاه و جمهوری اسلامی، هر دو، برای بازگشت به ایران،

۲۳ سال بی‌آنکه به زادگاهم برگردم، در آلمان کار کردم. باید با اندوه فراوان اذعان کنم که هیچ تعلق خاطر و دلبستگی نوستالژیکی به ایران ندارم. هر روز صبح که پایم را از خانه بیرون گذاشته‌ام، چه در آلمان بوده‌ام، چه فرانسه، ونیز یا اتحاد جماهیر شوروی ـ جاهایی که زندگی کرده‌ام و فیلم ساخته‌ام ـ احساس کرده‌ام که در خانه هستم، چون مشکلی نداشته‌ام. من اساساً وطن‌پرست نیستم [...] فکر می‌کنم وطن آدم نه جایی که به دنیا آمده، بلکه سرزمینی‌ست که به او مکانی برای ماندن، کار کردن و تشکیل زندگی می‌دهد [...] مدتی طولانی آلمان خانهٔ من بود.»

با این حال، فیلم‌های انتقادآمیز دیستوپیایی شهیدثالث، دورهٔ کاری موفق اما حاشیه‌ای‌اش به عنوان یک فیلمساز در آلمان، و دلایلش برای ترک وطن اختیار کرده‌اش به جانب غربتی دیگر، همه حاکی ازگرایشی عمیق و درونی به غربت‌گرایی در زندگی و آثار اوست. تصویر او از وطن آلمانی‌اش (heimat) در فیلم عصیانگرانه و معروف اوتوپیا، اصلاً آرمانی یا متملّقانه نیست. بیش‌تر شبیه «دیستوپیا» (جایی که هر چیزی به بدترین شکل ممکن است؛ نقطهٔ مقابل «اوتوپیا») است، چرا که انتقادی کوبنده و سخت از این کشور و مناسبات مردسالارانه‌اش است. فیلم، زندگی پنج فاحشه و دلال محبت سنگدلشان (به نام هاینتز) و روابط مبتنی بر بهره‌کشی و استثمار میان آن‌ها را مرکز توجه قرار می‌دهد. زن‌ها که از قماش مختلفی هستند (یک دانشجو، یک زن مطلقه، مادری مجرد، و یک حرفه‌ای)، امید بهبود بخشیدن زندگی خود و خانواده‌شان را از طریق کار کردن در کلوب دارند. همچون آثار فیلمسازان غربت‌زدهٔ ترک در آلمان، جهان خارج ازکلوب، حضوری تهدیدآمیز دارد که در اوتوپیا از آن حذر می‌شود. زن‌ها فقط یک‌بار بیرون از «خانه» دیده می‌شوند، آن هم وقتی که دلال محبت، آن‌ها را برای دادن آزمایش دوره‌ای‌شان به کلینیک می‌برد. درون خانه، آن‌ها همواره پشت درهای بستهٔ اتاق‌های متعدد کلوب هستند. هر دری که باز می‌شود باید بسته شود، همهٔ پنجره‌ها بسته، و همهٔ پرده‌ها کشیده شده است (به جز یکی در آشپزخانه). نماهای طولانی مکرر ازکریدور با درهای بستهٔ دو طرفش زندان را تداعی می‌کند. دیوارها برهنه و بی‌پیرایه‌اند و فقدان عمومی دکوراسیون و تزیینات به چشم می‌خورد. این بسته بودن و عبوسی مکانی (کلاستروفوبیا)، از طریق نوعی کلاستروفوبیای زمانی ناشی از آهنگ کند فیلم، حرکت کند شخصیت‌ها، حرکت‌های آرام دوربین، و ساعت پرسیدن‌های مکرر زنان از یکدیگر تشدید می‌شود. زمان ـ همچنان که آن‌ها انتظار مشتریان جورواجورشان را می‌کشند ـ به آهستگی سپری می‌شود. آن‌چه این اسارت مکانی و زمانی

را تشدید می‌کند، سکوت زن‌ها و کم‌حرفی همیشگی‌شان است. هرگاه یکی از زن‌ها در فکر فرو می‌رود، به دوردست چشم می‌دوزد، یا در آینه خود را می‌نگرد، مکث‌ها و تأکیدهای طولانی صورت می‌گیرد. فضای زندگی زنان به حداقل کاهش یافته است؛ گویی هوایی برای استنشاق ندارند. در میانهٔ فیلم، دانشجویی به نام سوزی که در میان آن زنان از همه صریح‌تر و جسورتر است، حقوق عقب‌افتاده‌اش را از هاینتز طلب می‌کند تا بتواند برود و از وضعیت نکبت‌بارش خلاص شود. هاینتز با او برخورد خشونت‌آمیزی می‌کند و سوزی مجبور می‌شود بدون گرفتن پولش از آن جا برود. هر چند، عجیب این که پس از مدت کوتاهی ناامید برمی‌گردد. به نظر می‌رسد که درآمد و امنیت روانی‌ای که فضای بستهٔ آن خانه برای او فراهم می‌کند ـ هر چند خشن، سادیستی و حقارت‌بار ـ بر آزادی توأم با تهدید بیرون از آن‌جا می‌چربد. آن چه باعث می‌شود این زنان تبعید در این مکان کوچک را به جامعهٔ بزرگ‌تر بیرون ترجیح دهند، وسوسهٔ اوتوپیای زندگی بهتری‌ست که کارکردن نزد هاینتز به آن‌ها وعده می‌دهد.

تهدیدهای شفاهی و خشونت‌های جسمانی مکرر هاینتز در برابر زنان و بی‌پاسخ ماندن این آزارها از سوی آنان؛ و مجازات فوری زن‌ها توسط هاینتز حتی هنگامی که به نرمی و ملایمت، اقتدار او را زیر سؤال می‌برند، تنشی عظیم می‌آفریند که «کلوب آرنا [نبرد]» را به میدان نبردی تبدیل می‌سازد که نابرابری قدرت ارباب مذکر و بردگان مونثش می‌باید در آن حل‌وفصل شود. در ابتدا، زن‌ها تک‌تک و به‌طور جداگانه با جاذبه‌ها و خشونت‌هایی که به واسطه‌شان هاینتز آن‌ها را مهار می‌کند کلنجار می‌روند. یکی از آن‌ها سعی می‌کند خودش را بکشد، دیگری موقتاً کلوب را ترک می‌کند، در حالی که سومی به او ابراز عشق می‌کند. بااین حال، همچنان که رفتار سرکوبگرانه و تحقیرآمیز هاینتز به تدریج شامل حال همهٔ آن‌ها می‌شود و درمی‌یابند که راه گریزی وجود ندارد، شروع به همدلی با یکدیگر در جهت اتحاد علیه او می‌کنند. یک روز رناتا، که پرسابقه‌تر از بقیه است، فرصتی را که در انتظارش بوده، به چنگ می‌آورد تا یک قیچی را در قلب هاینتز فرو برد و او را به شدت زخمی کند. بقیهٔ زنان گرچه در ابتدا وحشت‌زده می‌شوند و گوشه‌ای کز می‌کنند، سرانجام همراه با هم و به اتفاق، شهامت کافی برای از پا درآوردن او را پیدا می‌کنند. فیلم در حالی تمام می‌شود که هر یک از زنان رؤیا یا آرزویش برای ترک کلوب را به زبان می‌آورد، با این حال همه درمی‌یابند که جایی برای رفتن ندارند. صدای زنگ زدن یک مشتری آن‌ها را از خیال‌بافی‌هایشان

بیرون می‌آورد. کسب‌وکار طبق معمول از سر گرفته می‌شود، ولی حالا بدون یک آقابالاسر و ارباب. تبعید آنان نیز ادامه می‌یابد، اما از اجباری بودن به خود خواسته بودن تغییر حالت می‌دهد.

اوتوپیا در زمانی بیش از سه ساعت (۱۹۸ دقیقه)، با ناتورالیسم چخوفیِ شهیدثالث به تصویر کشیده شده و با سبک و سیاق مینی‌مالیستی شخصی او، شامل آهنگ آرام، سبک کند بازیگری، و گفت‌وگوهای آهسته میان شخصیت‌های فیلم، دوربینی کمابیش ساکن و نظاره‌گر که مستعد برداشت‌های طولانی، نماهای دور و پن‌های آرام است، و دلبستگی و تعلق‌خاطر به زندگی مردم معمولی و اعمال تکراری و معمول زندگی روزمره‌شان، که با فاصله‌ای کنایی و طعنه‌آمیز عرضه می‌شود. گرچه شهیدثالث معمولاً از سمبلیسم پرهیز می‌کند، این فیلم فراتر از داستان زنان، دلال محبت و عشرتکده است، چراکه معنا و مفهومی استعاری و سیاسی دارد. خود شهیدثالث اشاره کرده است که زن‌های فیلم، سمبل شهروندانی‌اند که خواب آزادی را می‌بینند، حال آنکه دلال محبت استعاره‌ای‌ست از حاکمان استثمارگر و بهره‌کش آنان که قصد سرنگون کردنش را دارند (شهیدثالث ۱۹۹۳:۶۳).

یکی از دستاوردهای فراوان شهیدثالث در اوتوپیا، این است که جنبه‌های عینی و سمبلیک با یکدیگر ناسازگاری و تضاد پیدا نمی‌کنند. همان‌طور که دَن سَلیت، منتقد L.A. Reader می‌نویسد: «منش عینی، فیلم را از غرق شدن در قلمروهای متافیزیکی مصون می‌دارد، و تجرید (انتزاع) سبک، بدون لطمه زدن به مقتضیات رئالیسم، حسی غریب از جهانی بودن به فیلم می‌بخشد.[1]» این بازی بین جنبه‌های عینی و انتزاعی در نخستین فیلم ساخته‌شده‌اش در آلمان ـ در غربت ـ نیز به چشم می‌خورد؛ فیلمی دربارهٔ زندگی و گذران کارگران میهمان ترک که به گونه‌ای طعنه‌آمیز چندان هم مثل میهمان با آن‌ها رفتار نمی‌شود. شخصیت اصلی فیلم، حسین، کارگر کارخانه است که زندگی حرفه‌ای تکراری و خردکننده‌ای در قالب یک زندانی پرکار و سخت‌کوش در میان ماشین‌های هولناک و پرسروصدای کارخانه را در پیش می‌گیرد. همان‌طور که سیلویا کراتزر یولیفس می‌نویسد: «کار به زندگی او نظم و سازمان لازم را می‌بخشد، اما قوانین سازمان یافته و منظم آن به میله‌های زندان می‌مانند. او سرکارش احساس راحتی، ایمنی و مفید بودن می‌کند ـ که همه، جنبه‌ها و وجوه مهمی از

۱ـ به نقل از Film Publicity Package، بدون تاریخ یا شمارهٔ صفحه.

تصور «خانه» هستند ـ در عین حال این مکان، اوج از خودبیگانگی (الیناسیون) را می‌نمایاند، چرا که در این‌جا ادای هیچ جملهٔ شخصی‌ای مجاز یا حتی ممکن نیست (۲۳۸: ۱۹۹۶).» زندگی خشک، دشوار و زاهدانهٔ او در بیرون از کارخانه هم کم‌تر اسارت‌بار و خردکننده نیست. این زندگی بیرون را تلاش‌های ناموفق او برای ورود به جامعهٔ آلمان شکل می‌دهد. مثلاً چند کلمه آلمانی که او از یک نوار زبان یاد گرفته، بیش‌تر منجر به سوءتفاهم می‌شود تا تفاهم. این زندگی همچنین شامل وجود منزوی او در آپارتمان اشتراکی شلوغ و درب و داغانی‌ست که با دیگر کارگران میهمان ترک در آن شریک است. تنها ارتباط حسین در این‌جا با مرد جوان‌تری به نام کلیم است که مدعی داشتن ارتباطی درجه یک و عالی با جامعهٔ آلمان است: یک دوست دختر آلمانی. او پولی از حسین قرض می‌کند تا این رابطه را نگه دارد؛ پولی که در قمار می‌بازد و هرگز پس نمی‌دهد. دختر هم موجودی جعلی و قلابی برای هر دو مرد از کار درمی‌آید؛ موجودی دلخواه و آرمانی که از طریق او، در میانهٔ آوارگی همه‌جانبه‌شان به خود ثباتی می‌بخشند. نامه‌ای اضطراری، کلیم را مجبور به بازگشت به ترکیه می‌کند؛ بازگشتی ناخواسته و هولناک که رؤیای آزادی و ارتباط با آلمان را برای همیشه از کلیم می‌گیرد، هر چند که آن‌چه او در آلمان از سرگذرانده، بسیار دور از این رؤیای کمال مطلوب است (fernweh).

نظم شهیدثالث نیز تصویری انتقادآمیز از جامعهٔ آلمان را ارائه می‌دهد که به نظر می‌رسد در حال اغما است. برنامه‌ها و تکرارهایی دقیق اما مرگبار بر زندگی و کار جامعه، از جمله بر هربرت، مهندسی میان‌سال و همسرش حاکم است. این زندگی تکراری، وقتی هربرت شغلش را از دست می‌دهد مختل می‌شود، واقعه‌ای که او را همچون پاول در گل‌های سرخ برای آفریقا به سقوطی می‌کشاند که با رفتار به گونه‌ای فزاینده عجیب و نامتعادلش مشخص می‌شود. تکان‌دهنده‌ترین و شگفت‌انگیزترین آن‌ها، اصرار او در فریاد زدن مکرر «بیدار شوید!» در خیابان‌ها در ساعت‌های نخستین صبح است. با وجود درخواست‌های همسرش و همسایه‌های آزرده، او دست از فریادکشیدن برنمی‌دارد. این رفتار در عین حال معترضانه و منفعلانه، به ظاهر، انتقاد هربرت (و شهیدثالث) از وضعیت آلمان است که آن‌قدر تکراری و یکنواخت و بی‌روح شده که هیچ ارتباط و خودانگیختگی عاطفی‌ای ممکن نیست. عاجز از مهار هربرت، او را در یک آسایشگاه روانی جای می‌دهند. در آن‌جا او به کمک دارو درمانی عادی می‌شود و به یک «شهروند خوب» رام و منفعل و خواب‌آلود همچون

بقیهٔ هموطنانش تبدیل می‌شود.

در سینمای لهجه‌دار، اسارت مکانی در درجهٔ اول در مورد زنان، مطرح می‌شود. در آثار شهیدثالث، شخصیت‌های اصلی نه تنها مؤنث، بلکه همچنین مادروار هستند. در آن‌ها نوستالژی نسبت به مادری از دست رفته یا غایب وجود دارد، و شخصیت مادر در فیلم‌های او نقش مهمی ایفا می‌کند. به عبارت دیگر، اگرچه در برخی از فیلم‌های او شخصیت‌های مذکر قدرتمندی وجود دارند (مثل هاینتز در اوتوپیا، پاول در گل‌های سرخ برای آفریقا و هربرت در نظم)، شخصیت پدر نادر است و معمولاً به پس‌زمینه رانده می‌شود. این تصویرپردازی از مادر و پدر، هر دو، منشأ اتوبیوگرافیک قدرتمند دارد؛ چراکه شهیدثالث مادرش را که خانواده را پیش از آن که او دو ساله شود ترک کرد، از دست داد و به پدرش هم نزدیک نبود.[۱] اتوبیوگرافیک‌وارترین فیلم او که در ایران ساخته شده طبیعت بی‌جان است، حال آن‌که اتوبیوگرافیک‌وارترین آثار او در آلمان، نظم و گل‌های سرخ برای آفریقاست. همان‌طور که به من گفت، دومی «تماماً دربارهٔ خودم است، حتی با این که اقتباسی از یک رمان است. من داستان را خیلی تغییر داده‌ام و از هر لحاظ،نگرش و رفتار پاول دقیقاً متعلق به خودم است.» شاید فضاسازی کلاستروفوبیک و تکرارها هر دو یک روز، خانه‌ای را در غربت بسازند، اما در سینمای لهجه‌دار زندان‌هایی را نیز می‌سازند که غربت‌زده‌ها را به دام می‌اندازد، به خصوص زنان را. آخرین فیلم آلمانی شهیدثالث، گل‌های سرخ برای آفریقا دربارهٔ گریز از دام این‌جا و اکنون (the heimat) از طریق بازگشت به جایی دیگر نیست، بلکه دربارهٔ میل اقناع نشدهٔ گریز از این تله به وسیلهٔ عزیمت به مکانی آرمانی و کمال مطلوب (fernweh) به نام آفریقاست. شهیدثالث با وجود اختلاف آشکار میان فیلم‌هایش، در همهٔ آن‌ها درباب یک نوع دشواری تعمق کرده است. بی‌خانگی و بی‌وطنی فراگیر، و عدم تعلق. راه‌حل‌هایی که او در مجموعهٔ آثارش برای این وضعیت پیشنهاد کرده، یکی از پی‌گیرترین و مستمرترین کاوش‌های یک فیلمساز در غربت را دربارهٔ وطن اختیار کرده‌اش بنا می‌سازند. در در غربت، راه‌حل بازگشتی ناخواسته به وطن است؛ در اوتوپیا گونه‌ای غربت درونی در وطن؛ در نظم فراموشی و نسیان؛ و در گل‌های سرخ برای آفریقا خودکشی. این روند فزایندهٔ دیستوپیک در فیلم‌های

۱ـ آن‌طور که خودش به من گفت: « من مادرم را فقط یک‌بار وقتی هجده ساله بودم در اتریش دیدم که به دعوا ختم شد.»

او، موازی با احساسات نومیدانهٔ شخصی خود شهیدثالث است، به‌خصوص وقتی مایه‌های اتوبیوگرافیک قدرتمند فیلم‌ها را درنظر بگیریم.

شهیدثالث در یک یادداشت کوتاه تمسخرآمیز، سینمای بازاری را یک عشرتکده (Whore's Milieu) نامیده است. اگر اوتوپیا از این دیدگاه قرائت شود، ابعاد استعاری آن گسترش می‌یابد؛ چون فیلمسازان را می‌توان به مثابه زنان عینی گرفت که در عشرتکدهٔ سینما کار می‌کنند. در خوانشی باز هم وسیع‌تر، شاید بتوان عشرتکده را مابه‌ازای کل جامعهٔ آلمان به حساب آورد که در مناسبات کاپیتالیستی آن، سینماگران غربت‌زده می‌باید فیلم‌هایشان را در حاشیه بسازند. تصویر کردن این فیلمسازان چون خودفروش‌های ناتوانی که در جامعه‌ای کار می‌کنند که تماماً به آن تعلق ندارند و به واقع نمی‌توانند از آن بگریزند (راه بازگشت برای بسیاری از آن‌ها بسته است)، هم بدبینانه و هم واقع‌بینانه است. غم‌انگیز است که این تصویر ناتوانی، به گونه‌ای شوم بر زندگی و اوقات خود شهیدثالث در آلمان نیز حاکم است، چون خط سیر شهیدثالث در آن‌جا، نمایانگر هم جاذبه‌ها و هم دشواری‌های این «عشرتکده» و غرامت هنگفت او بابت سازش‌ناپذیری، فردیت، اصالت مؤلف‌گرایانه، موقعیت حاشیه‌ای و ضدیتی سرسختانه و بی‌امان. با اَشکال جریان اصلی این عشرتکدهٔ سینمایی‌ست.

شهیدثالث در طول اقامت در آلمان، مرتباً از سرمایه‌های ملی، چندملیتی و تلویزیونی برای ساخت فیلم‌هایش بهره برد که هزینه‌شان در مقیاس فیلمسازان مستقل حاشیه‌ای چندان هم کم نبود؛ از ۱۵۰/۰۰۰ مارک آلمان برای فیلم مستندش تعطیلات طولانی لوته آیزنر تا ۱/۵۰۰/۰۰۰ مارک برای آخرین فیلم بلندش گل‌های سرخ برای آفریقا. هر چند به دست آوردن سرمایه کافی هرگز آسان نبود. برای مثال، او سه سال صرف ترغیب پنج منبع سرمایه‌گذاری چندملیتی تلویزیون و سینما کرد تا بتواند آنتون چخوف: یک زندگی را در روسیه فیلمبرداری کند که ستایش او از هنرمندی‌ست که او را «استاد من» می‌نامید: «آن‌قدر دنبال ۴۵۰/۰۰۰ مارک بودجهٔ فیلم دویده بودم که احساس یک سگ خسته و نفس‌نفس‌زنان را داشتم.» به رغم این دشواری‌ها، شهیدثالث با ساخت بیش از یک فیلم در طول دو سال، تا اوایل دههٔ ۱۹۹۰ پر کار بود؛ بازدهی بیش از اغلب فیلمسازان غربت‌زدهٔ دیگر (به

استثنای رائول روییز مثلا). به علاوه، فیلم‌های او جایزه‌های بسیار گرفتند.[۱] همچنین بسیاری از آن‌ها بارها در تلویزیون ZDF آلمان و کانال آرته اروپا نمایش داده شدند و برخی از آن‌ها در شهرهای بزرگ آلمان، عرضهٔ تجاری موفقی داشتند[۲] و نیم‌دوجین برنامهٔ مرور بر آثار در اروپا و آمریکا، از لندن تا پاریس و شیکاگو، دستاوردهای عمر او را اعتبار می‌بخشد.

او برای هر فیلم، حقوقی بابت کارگردانی و نوشتن فیلمنامه دریافت می‌کرد، و هر وقت فیلم‌ها از تلویزیون پخش می‌شوند هم مبلغی می‌گیرد. شیوهٔ فیلمسازی او سریع و ملتهب است: اوتوپیا در کم‌تر از سه هفته فیلمبرداری شد و گل‌های سرخ... در ۲۹ روز، یعنی سه روز جلوتر از برنامه. چنین سرعتی (با در نظر گرفتن طول فیلم‌هایش) مستلزم نه تنها طراحی و برنامه‌ریزی قبلی، بلکه وفادار ماندن به طرح‌هاست. او به ندرت از فیلمنامه‌هایش منحرف می‌شود، چه در زمان فیلمبرداری، چه هنگام تدوین. شهیدثالث با وجود موفقیت‌هایش، در سینمای آلمان شخصیتی بیگانه باقی مانده است. یکی از دلایل اصلی آن نگرش و برخورد سازش‌ناپذیر او و عادات کاری سخت و طاقت‌فرسایش است[۳] و خصوصیات فیلم‌های مؤلفانه و لهجه‌دارش. مدت طولانی‌شان، آهنگ کند، نبود کنش (تا گل‌های سرخ...) دیتسوپیای انتقادآمیز، و ساختار احساسی تلخ (منتقدی همدل،

۱ـ برخی از جایزه‌هایی که گرفته به قرار زیر است: جایزهٔ بهترین فیلم جشنوارهٔ برلین برای در غربت، جایزه بهترین کارگردانی جشنوارهٔ شیکاگو برای وقت بلوغ و نظم؛ بهترین فیلمنامه، کارگردانی و بازیگر در جشنوارهٔ مارل برای آخرین تابستان گرابه؛ بهترین فیلم جشنوارهٔ برلین برای اوتوپیا؛ و بهترین فیلمنامه و کارگردانی در جشنوارهٔ تله‌استار برای گل‌های سرخ برای آفریقا.

۲ـ به گفتهٔ شهیدثالث، درآمد و «حق نمایش» این فیلم‌ها، مدت دو سال او و مادرش را در آمریکا از لحاظ مالی تأمین کرد.

۳ـ او به من گفت که به خاطر دستور تهیه کننده مبنی بر کوتاه کردن این فیلم سه ساعت‌ونیمه، اسم خودش را به عنوان کارگردان از فیلم هانس، نوجوانی در آلمان حذف کرد. او زیربار دستور تهیه کننده نرفت و فیلم بدون نام کارگردان تبلیغ و پخش شد، تا چهار سال بعد که سرانجام فیلم را مطابق میلش کوتاه کرد و اجازه داد از نامش استفاده شود.

فیلم‌های او را «سیاه همچون قبر» خوانده بود [روحانی ۲۲۹: ۱۹۹۲][1]).

گرچه مرورهای ژورنالیستی فراوانی دربارهٔ فیلم‌های او به زبان‌های متعدد نوشته شده، محققان اروپا محور (Eurocentric) در اروپا و آمریکای شمالی توجه کمی به او مبذول داشته‌اند و با او بیش‌تر مثل یک میهمان رفتار کرده‌اند تا یک مدعی. با در نظر گرفتن مسیر فیلم‌های او، مایهٔ تعجب نیست اگر استعارهٔ فیلمسازان همچون خودفروش‌هایی ناتوان در عشرتکدهٔ سینما، در نیمهٔ دههٔ ۱۹۹۰ برای شهیدثالث تبدیل به واقعیتی شد. تا اوایل دههٔ ۹۰، کمک هزینه‌های دولتی شامل وام‌ها، مساعده‌ها، وثیقه‌های مالی، پاداش‌ها و جایزه‌ها، فیلمسازان نامتعارف (فیلمسازان سینمای جوان آلمان، فیلمسازان سینمای نوین آلمان، فیلمسازان لهجه‌دار) را در برابر نوسان‌های بازار، حمایت و پشتیبانی می‌کرد. همان‌طور که آنتون کِس می‌نویسد، این استقلال اقتصادی بدان معنا بود که این فیلمسازان هرگز تماشاگران انبوهی به دست نمی‌آوردند. چون سوبسید و تسهیلات دولتی اطمینان می‌داد که هرگز احتیاج به تماشاگر زیادی ندارند (۲۱: ۱۹۸۹). هرچند، پس از سقوط دیوار برلین، اتحاد آلمان، و خصوصی‌سازی رسانه‌ها که عمیقاً، هم آلمان و هم سینمایش را دگرگون کرد، شهیدثالث دیگر قادر به ساختن فیلم از نوع «هنری» که دو دهه در آن‌جا می‌ساخت نبود. این دگرگونی، در واقع رقابت کثیفی را که او قبلاً از آن انتقاد کرده بود، دامن زد. او بدون تمایل به سازش و مصالحه، نه تنها یک بیگانه بود، بلکه غریبه‌ای به تمام معنا در سرزمینی غریبه بود، که در نتیجهٔ آن او به گونه‌ای روزافزون، افسرده‌تر، بدبین‌تر و تلخ‌اندیش‌تر شد. مؤلف بودن غرامتی سنگین می‌طلبید. او به من گفت: «پس از گل‌های سرخ... مدت شش سال نتوانستم یک فیلم هم بسازم. سه فیلمنامه عالی داشتم که آدم‌های مطلع فکر می‌کردند می‌توان فیلم‌های موفقی براساس آن‌ها ساخت. متأسفانه، آن‌ها یک‌به‌یک از طرف تهیه کنندگانی که فیلم‌هایی با پایان خوش می‌خواستند، یعنی آن نوع فیلمی که من قبلاً هرگز نساخته‌ام، رد شدند. وقتی سه فیلمنامه رد شد، من هم شروع کردم به نوشیدن از کلهٔ سحر تا

۱ـ با این که فیلم‌های آخرش، به خصوص گل‌های سرخ برای آفریقا، نشانگر برخی تغییرهای عمدهٔ سبکی در قالب آهنگ و ریتم سریع‌تر است، هنوز هم به لحاظ آن‌چه او «دست‌خط» خودش می‌خواند، به عنوان کارهای او قابل شناسایی هستند. این دست‌خط یا امضای اوست که به فیلم‌های او نه تنها لحنی شهیدثالثی، بلکه همچنین لهجه‌ای غربت‌گرایانه می‌بخشد.

پنج بعدازظهر. ساعت پنج برای خودم غذایی درست می‌کردم و می‌خوردم و بعد تلفن‌های بی‌شمار به دوستانی در نقاط مختلف دنیا می‌زدم. همهٔ آن‌ها مرا به خاطر نوشیدن سرزنش می‌کردند. پس از قطع کردن تلفن، به یک حالت تخدیر و منگی می‌افتادم تا صبح روز بعد... سه سال تمام کارم همین بود. بدون فیلم ساختن، کاملاً تحلیل رفته و درهم شکسته شده بودم. هیچ چیزی در دنیا برایم اهمیت نداشت.»

زیربار نقش یک فیلمساز خودفروش نرفتن، برای او به این معنا بود که جایی برای او در وطن اختیار کرده‌اش وجود نداشته باشد، حتی در درزهای آن. او برای بازسازی خودش و کارش، آلمان را به سوی کانادا ترک کرد و در ۱۹۹۵، ناخواسته در آمریکا ساکن شد، جایی که در تلاش است تا نخستین فیلم آمریکایی‌اش را بسازد. در عین حال، کماکان با بیماری‌های کهنه‌اش مثل سل، ذات‌الریه و زخم معده می‌جنگد. اگر او دو دهه در آلمان خودش را در خانه احساس می‌کرد ـ هر چند به حاشیه رانده شده ـ در آمریکا اصلاً راحت نیست؛ عمدتاً به دلیل تاریخ خط‌مشی‌های خارجی مداخله‌جویانهٔ آمریکا. جای آسودن در جامعه‌ای چنین ناجور، در بیرون نیست. اما همچون اوتوپیا در درون هست. او گفت: «در این‌جا احساس انس و الفت نمی‌کنم، چون خرده‌حساب‌هایی با آمریکا دارم که قابل تسویه نیست. برای من فکر کردن به هیروشیما، ویتنام و همهٔ آن دردسرهایی که سیاست‌های خارجی آمریکا ـ نه مردمانش که بسیاری از آن‌ها آدم‌های بزرگی هستند ـ برای ایران و کشورهای دیگر درست کرده و حتی امروز هم ادامه دارد، کافی‌ست. به این دلیل نمی‌توانم حسابم را با آمریکا ببندم، چه رسد به این‌که آن را وطن به حساب آورم. وقتی از خیابان‌ها به آپارتمانم برمی‌گردم، خوشحال می‌شوم که توی خانه باشم، چون آن بیرون را زیاد دوست ندارم.»

بی‌خانگی و آوارگی عمیق و اساسی و غربت شهیدثالث ـ به رغم انکار خودش ـ نه تنها در فیلم‌های دیستوپیک او، بلکه همچنین در بخش‌هایی از گفت‌وگوی من با او موج می‌زند. هر چند، به نظر می‌رسد آن‌چه بیش از هر چیز دیگر او را به شخصیتی غربت‌گرا تبدیل کرده که عزیمت‌های پی‌درپی‌اش از کشورهای مختلف را موجب شده، عدم تعلق ملی نیست، بلکه موانعی سر راه فیلمسازی اوست: «از وقتی که دنبال فیلم رفتم و فیلمساز شدم تا امروز، یک لحظه هم احساس نکرده‌ام که ایرانی هستم. اما آن‌چه که به من همه چیز داد، و خانه‌ام، همسرم، پدرم، مادرم، فرزندانم، و زندگی‌ام بود، فیلمسازی است. اگر یک روز روبان قرمزی به یقه‌ام بدوزند که می‌گوید «فیلمسازی

ممنوع»، دست به خودکشی نخواهم زد، چون از آدم‌هایی که این کار را می‌کنند بیزارم، ولی فکر می‌کنم که ظرف مدت دو سال بمیرم.»

این بحث دربارهٔ فیلم‌های شهیدثالث در آلمان، مورد محوری دیگری را دربارهٔ فیلم‌های لهجه‌دار روشن می‌کند و آن، ارتباط سینمای لهجه‌دار با سینمای ملی است. سینمای لهجه‌دار نمی‌تواند جدا از سینمای ملی رایج بررسی شود، چراکه هر سینمایی بر سینمای دیگر تأثیر می‌گذارد و در رابطه با آن سینمای دیگر، هویتش را می‌سازد. در مورد آلمان، عناصر زیادی وجود دارد که نشان می‌دهد سینمای نوین آلمان در دههٔ ۱۹۸۰ که به عنوان سینمایی ملی شناسایی شده، با سینمای غربت آلمان سهیم است. این شامل دل‌مشغولی و دغدغهٔ خاطر نسبت به وطن است (heimat)، چه مورد نفرت باشد و چه محبوب، حسرت و اشتیاق سوزان اوتوپیایی برای مکان‌های اوتوپیایی دورافتاده (fernweh)، نوستالژی گذشته (heimweh)، تلقی و برداشتی اسکیزوییید از حال، فقدان هویت و تعلق و...

با آن که سینمای نوین آلمان و سینمای لهجه‌دار آلمان، به لحاظ انتخاب این مایه‌ها شباهت دارند، در دیدگاهشان نسبت به آن‌ها با یکدیگر متفاوتند. اگر سینمای نوین آلمان (که حالا از دور خارج شده) از راه تن دادن به نوستالژی گذشته یا اشتیاق به مکان و زمانی کمال مطلوب در جایی دیگر از غربت درونی می‌گریزد، سینمای لهجه‌دار معطوف بر تنش‌های معاصر و فروپاشی این‌جا و اکنون است که از دیدگاه و بنیان‌های احساسی مربوط به غربت بیرونی تأثیر می‌پذیرد؛ که شامل حذف و طرد فیلمسازان لهجه‌دار از عرصهٔ سینمای نوین آلمان توسط منتقدان، محققان و صنعت فیلم می‌شود.

دیالکتیکِ طبیعتِ زنده و طبیعتِ بی‌جان

شیوا کاویانی

زندگی چیست؟ زندگی همانا جاری کردنِ مدامِ آن چیزی است که خواهانِ مرگ است. ــ و آن: سخت و بی‌رحم بودن علیه هرآن‌چه که در پیوند با *ما* زوال می‌یابد و سست می‌شود ــ و نه تنها در پیوند با *ما*. پس، به راستی زندگی: رویگرداندن از هر هستنده‌یِ زوال‌یابنده، پست‌شونده و کهنه‌گرا نیست؟ پیوسته قاتل بودن؟ و با این همه، موسیِ پیر می‌گوید: «بایسته نیست که بکُشی.»

(نیچه: *دانش شاد*[1]، کتاب نخست، بند ۲۶)

درآمد

زندگی [طبیعت] چون رودی خروشان همواره جاری بوده است و ایستاناپذیر، موج‌هایِ خاموش‌شونده را که به سکون و مرگ می‌گرایند ــ طبیعتِ بی‌جان ــ در زیر چترِ خود نهان می‌دارد تا دیگر بار بسانِ جویبارهایی خُرد از دلِ خود روان کند. این روند آن‌چنان هنجار و طبیعی رخ می‌دهد که به دشواری می‌توان ایستایی و نیستی را در متنِ طبیعتِ زنده مشاهده کرد؛ اگر هم لحظه‌های مرگ و وقفه‌یِ کوتاه پدیدار می‌شود، نشانه‌یِ دگرگونیِ هستنده‌ها و تداومِ زندگی در بُعدی دیگر است. از آن‌جا که همه چیز نسبی می‌باشد، بویژه سکون، و تنها تغییر و جنبش مطلق است، از این روی،

1- Fröhliche Wissenschaf + (= Joyful Knowledge [Gay Science])

از مهم‌ترین کتاب‌های بنیادیِ فلسفی و دانش‌شناسی‌نیچه؛ برگردانِ پارسی آن از روی متنِ آلمانی به وسیله‌ی همین نگارنده انجام می‌گیرد و چاپ خواهد شد.

طبیعت و کهکشان در سیر دیالکتیکی خود، با نفیِ هستِ زندگی در وجه نیست‌بودگی، بر نهاد نوی از هستی را می‌نمایاند. بنابراین، هر هستنده‌ای با مرگ هم، در وجه نیستیِ گذرا و هستیِ دیگرگون، هست دارد.

این فراشد در طبیعت به طور خودکار انجام می‌شود و همه‌ی هستنده‌ها بجز انسان، به‌چنین قانونی‌گردن می‌نهند. آدمی اما هم فرمانروایِ خود است و هم فرمانروایِ طبیعت و با برخورداری از آگاهی فردی و کیهانی، زندگی را در این‌شدنِ دیالکتیکی، آگاهانه به پیش می‌برد. روشن است که چنین توانی در همه‌ی انسان‌ها نهفته است و با پویا کردنِ خلاق و نقادِ این توان، انسان قادر به دستیابی به عرصه‌های گسترده و فرازهای متعالیِ طبیعت با همه‌ی زیبایی و باروری آن می‌شود؛ یا در سیرِ دیالکتیکی منفی، خود خاموش و مرده چون طبیعتی بی‌جان می‌گردد. همان‌گونه که روندِ آگاهی دوگانه است و آدمی در زمان و مکان به جسم و جان [ذهن] خویش و نیز طبیعت و معنایِ هستی آگاه می‌شود و می‌تواند در این فرازجویی، به سنتزی پویا یعنی چیرگی انسان‌مدار بر کلِ هستی ــ طبیعت و خود ــ دست یابد و دیالکتیکی طبیعی و مثبت را تجربه کند؛این امکان هم همواره بوده و بویژه در عصر فن‌سالاریِ مدرن‌فعال‌تر شده و آن این‌که فردِ کمینه نگاه‌داشته شده در نتیجه‌ی ناآگاهی و توقف در مرزهایِ تک‌خطیِ جانوری، یا گذرکردن از مراحلِ طبیعیِ زندگی با دیالکتیکی منفی، ناانسان خواهد شد. در این صورت، انسان که خود بخشی از طبیعتِ زنده و پویاست، در طبیعت، اما گسسته از آن یا ضد آن و در خویش، امابیگانه با خود یا ضد آن، به زنده ماندن در ساحتِ طبیعت بی‌جان و انسانِ تک‌ساحتی ادامه خواهد داد.

طبیعت بی‌جان[1]

از نظر واژگانی دو واژه‌یِ «ropography» به مفهومِ کشیدن نقشِ اشیاء و «rhyparography»[2] به

۱ـ Still life (= نقش اشیاء)؛ نقاشی از روی اشیاء و گیاهان و میوه‌ها و هستنده‌های بی‌جان. باید یادآور شد که اصطلاح طبیعت بی‌جان از زبان فرانسه به پارسی بازگردانده شده و رواج یافته، اما واژه‌یِ نقش اشیاء از جهت‌های گوناگون برابرِ درست‌تر و دقیق‌تری است.

۲ ـ این اصطلاح هنری در روم باستان برای توصیف آثار نقاشی به شیوهٔ واقع‌گرای از صحنه‌های عادی زندگی

معنایِ نقاشی صحنه‌های زندگی، که گاهی با واژه‌یِ «still life» همسان انگاشته می‌شوند (بنابر اشتقاق‌های این دو از واژه‌های یونانیِ rhopographos و rhyparographos)، دلالت بر نقاشی اشیاء کوچک و نقاشی چیزهای بی‌مصرف دارند.

نقاشی نوع اول در رده‌یِ نقاشیِ صحنه‌های خودمانی[1] است و نقاشی نوع دوم به رده‌یِ نقاشیِ دید فریب[2] تعلق دارد که درآن گیاهان، میوه و جانورانی که در شکار و ماهیگیری کشته می‌شوند، هیچ‌جایی ندارند.

در تاریخ‌نگاری هنر که با وازاری Vasari آغاز می‌شود از چیزهایِ طبیعی، جانوران، گلدان‌ها، منظره‌ها و سبزه... یاد می‌شود و همان‌طور که فورن کامپ Voren Kamp هم در سال ۱۹۳۴ تأیید کرده، این مضمون‌ها در نقاشی و هنر، تصویر میوه، گل و دسته‌گل... زمانی پدیدار می‌شوند که برای نخستین بار پیش از سال ۱۶۵۰ در هلند اصطلاحِ «طبیعت بی‌جان» به‌کار می‌رود. پس از آن، در دیگر کشورهای اروپایی این اصطلاح به گونه‌یِ "Stilleven" در پیوند با واژه‌یِ "Stillatchend Sachen" ("چیزهای آرام و خاموش") که یوآخیم فون‌ساندرات Joachim Von Sandrat [در مورد کارهای شاگرد خود استفاده کرد؛ و در آلمان و انگلستان به صورت "Stilleben" و "Still life" در معنایِ «طبیعت بی‌جان» و در ایتالیا به مفهوم «طبیعت مرده» ("natura morta") در قرن هفدهم متداول گردید. بدینسان، تعبیرِ «طبیعت بی‌جان» در این کاربرد از نظر معنایی متفاوت از اصطلاح یاد شده در دوره قدیم شد؛ زیرا در زمان‌های پیشین بر جنبش‌ناپذیری و آرام بودن موضوع یا به سخنِ دقیق‌تر، بر سکون و خاموشی آن تأکید می‌شد. با این همه، تلاش برای کاربردِ درستِ معنایی این اصطلاح چون گذشته، چندان موفقیت‌آمیز نبوده و همچون اصطلاح‌های دیگر، با تعبیر نادقیق در زمان جدید جاافتاده و در ادبیات و هنر به‌کار می‌رود.

صحنه‌های عادی زندگی مردم در خانه‌و خیابان و نیز پرده‌های گُل و گلدان و میوه و تُنگِ آب و جام به‌کار می‌رفت؛ بدان‌گونه که در «صحنه‌های خودمانی» مکتب هلند در سده‌یِ هفدهم و یا در پرده‌های «نقش اشیاء» (طبیعت بی‌جان) معمول در سده‌های اخیر مشاهده می‌شود.

۱ـ genre Painting: نقاشی واقعنما و توصیفی از صحنه‌هایِ عادی زندگی روزمره.

۲ـ trompe l'oeil: نقاشی سه‌بُعدنما؛ شگرد دید فریبی؛ شگرد سه‌بُعد نمایی [در پردهٔ مستوی نقاشی]

مفهومِ «طبیعت بی‌جان» آشکارا و در عرفِ هنری برگرفته از دنیایِ باستان نیست، فقط در مورد برخی آثار هنری و به ویژه نقاشیِ دوره‌یِ رنسانس است که تأثیراتی از گذشته گرفته است. بنابراین، آن نوع نقاشی یا هنر که چیزهای بی‌جان (البته به نظر ما در مقایسه با جانوران و هستنده‌هایِ جاندار؛ زیرا روشن شده که حتی اشیاء، هر چند زیر تأثیر عواملِ بیرونی، در نهان دچار تغییرند) را به عنوان تنها موضوعِ اثر هنری، هماهنگ با ذوقِ توصیفی ویژه‌یی به کار می‌گیرد، به مرحله‌ی هنر مدرنِ اروپا و اساساً باروک، تعلق دارد. در عین حال، این سبک کار بخشی از گرایشِ گسترده‌تر هنری را تشکیل می‌دهد که با دیگر دوره‌هایِ تاریخ هنر و فرهنگ‌های گوناگون دارای ویژگی‌های مشترک است؛ اگرچه متشخص‌ترین بیانِ آراسته و پالایش یافته‌ی خود را در دنیایِ مدرنِ غرب همسو با مضمون‌هایِ هنری و نقشمایه‌هایی می‌یابد که با نیازهایِ دینی یا تاریخی ـ سیاسی در پیوند نبوده‌اند، بلکه بیشتر فرایندِ واقعیتِ پدیدارِ لحظه‌اند.

تک‌نگاری

سهراب شهیدثالث در مقام هنرمندی فیلسوف و اندیشمندی نقاد، نمونه‌ی کاملی از انسانِ ناآگاه را که در بخش درآمد و اصطلاح‌شناسی تبیین کردیم، چه در فیلم «طبیعت بی‌جان» و چه دیگر آثارِ خود، و با دریافتِ مدرنِ هنری از «طبیعت خاموش» ارائه می‌کند. او با نگرشی خلاق به زندگی و طبیعت و با نوعی دیالکتیک مثبت و پویا، جامعه‌یِ انسانی کنونی ـ جامعه‌ی صنعتی ـ و انسانِ فروهشته‌یِ ناآگاه به فردیت و آگاهی کیهانی را که در یک دیالکتیک منفی گذرانِ زندگی می‌کند، مورد کاوش قرار می‌دهد. برای بیانِ ذهنی و حسیِ این جهان از ورای فیلم، هم با قدرت از تصویر و نورپردازی استفاده می‌کند و هم زبانِ نمادی و استعاره‌یی را در گستره‌یِ متضاد خاموشی و گویایی و نور و تاریکی، به کار می‌گیرد تا با تأکید بر لحظه‌های جزئی و کلی روندِ کارِ هنری خود، بیننده را به تأمل بر خود و نیز فیلم سهراب وادارد.

اگر فیلم «طبیعت بی‌جان» را به عنوان الگویی از کارهای شهیدثالث در نظر داشته باشیم، با مشاهده‌ی آن درمی‌یابیم که نقشمایه‌یِ اصلی کارهای او نمودنِ انسانِ تک‌ساحتی جامعه‌یِ مصرفی ماشینی است که در نتیجه‌یِ ناآگاهی و بیگانه شدن نه تنها با فردیت خود و طبیعت از دید سیاسی ـ اجتماعی، که بیگانه با جسم و جان خویش، ناانسان شده و مفهوم زمان در بُعد تاریخی و تاریخیت

انسانی و توانِ اندیشگی را که دو نشانه‌یِ انسان شدن هستند، از دست داده و به زوالِ ماشینیزم درافتاده. آدمِ ناآگاه ـ سوزنبان ـ که بنابر ضرورت شغلی خود در دلِ طبیعت می‌زیید، بر اثر چیرگی ماشین و فن‌سالاری و خوارداشتِ فن‌سالاران، گسسته از طبیعت و زیبایی و بارآوری آن، دایره‌ی زندگی را که می‌تواند روندی خلاق و دیالکتیکی مثبت و والا باشد، در خطی مستقیم از تکرارِ پوچِ رویدادها و دیالکتیکی منفی می‌گذراند که نهاد آن با تاریکی آغاز می‌شود و برابر نهادِ آن نیز چارچوبی سیاه و خاموش است و هرگز به برنهادی (سنتزی) کمال یافته دست نمی‌یابد، بلکه دوری باطل، تهی از معنا، در برابر او عینیت دارد.

از ویژگیهایِ انسان معاصر تنهایی و فروخوردگی از ناهمدلی و ناهم‌سخنی است و نه آگاهی به «تنهایی بزرگ» و خلوتِ آدمی در حریم فردیتِ آگاهش. در آثار سهراب و به ویژه «طبیعت بی‌جان» و «در غربت» نیز، قهرمان‌ها با اینکه تنها زندگی نمی‌کنند، مثلاً سوزنبان با زن خود به سر می‌برد، اما خود فراموش کرده، زمان از دست داده و زیبایی را گم کرده، تنها و غریب و گنگ و بی‌همزبان در خاموشی می‌زید و اگر هم گهگاهی واژه‌هایی ردوبدل می‌شود یا صدایی چون صدایِ قطار سکوت را می‌شکند، فرمانروایی ماشین است که خود را می‌نمایاند. به جای گفت‌وگویی خلاق که ویژگی انسانِ اندیشمند و آگاه است، تک‌گوییِ خشک سوزنبان با خودش یا با همسرش است. با آنکه هنوز سادگی و بی‌ریایی و صداقت در نهاد سوزنبان و همسرش جریان دارد، اما ریاکاری، دروغ و تباهی عصر کنونی چنان بر فضا و وجود آن‌ها حاکم است که در نهایت آن‌ها را به واهشتن و تسلیم به سرنوشت وامی‌دارد و نه پرخاش و فرازجویی. روشن است که در چنین جامعه‌یِ بی‌رحم و تباهی، انسان لهیده، غریب و گنگ که در کل هم چشم‌انداز روشنی برای آینده در مقابل ندارد، به جایگاهی خلاءگونه پرتاب می‌شود که حتی اندک جنبش و گویایی را که در پیوند با آمدوشد قطار و سوزنبانی و افراد دیگر داشت، از دست می‌دهد و نگرانی وی به نوامیدی و گسست کامل از زندگی می‌انجامد. فیلم با تاریکی آغاز می‌شود، در تاریکی سیر می‌کند و اگر لحظه‌هایی آینه و آب، دو نمادِ روشنایی، جلوه می‌کنند، نه نشانه‌ی روشنگری و پویایی‌اند و نه خارج شدن از دور باطل و تکرارِ تاریکی که همواره تا انتها بر فیلم و بر زندگی سوزنبان و بر سرنوشت بیشتر انسان‌های معاصر سایه افکنده است. بدینسان انسان که در فراشد تکاملی خود، با کاربرد خلاق تکنولوژی و ماشین و با تکیه بر آگاهی فردی و جمعی و چیره بر خود می‌توانست و می‌تواند عرصه‌های بیکران کیهانی را درنوردد و در آشتی با

طبیعت و هستی، حضوری آگاه در هستی و جهان داشته باشد، با برده شدن، از خود بیگانگی و گله‌ای زیستن در بیشتر موارد، زمانه‌ای پوچ را در دیالکتیکی منفی طی می‌کند. می‌توان امید داشت که با آذرخش‌های روشنگری، انسان معاصر به آشتی با خود و طبیعت دست یابد و با نفیِ «طبیعت بی‌جان»، دیالکتیکِ طبیعی ـ انسانی را پویا بپیماید.

تاریخ و اسطوره سهراب

بهزاد عشقی

سهراب شهیدثالث در غربت وفات می‌یابد، و پس از مرگ خود بار دیگر در ادبیات سینمایی ایران کشف می‌شود. اما شهید ثالثی که به این ترتیب کشف می‌شود، شباهت چندانی به شهیدثالث تاریخی ندارد. محسن مخملباف او را بنیانگذار سینمای واقعگرای ایران می‌خواند، و بعد به صورتی مبالغه‌آمیزتر، ثالث را نیمای سینمای ایران می‌نامد. پس از آن این گزافه‌گویی به سرعت اپیدمی می‌شود و به دیگران تسری می‌یابد. از جمله آن که سردبیر تازه وارد یکی از نشریات با سابقه فرهنگی، از شهیدثالث به مثابه بنیانگذار سینمای مدرن ایران نام به میان می‌آورد. این سردبیر گرامی که سال‌ها مشق سینمایی‌نویسی و شعرگویی و داستانسرایی و کارگردانی می‌کند، و البته در تمام این عرصه‌ها با شکست مواجه گردیده است، احتمالاً به دلیل تنوع مشاغل هنری، کوچک‌ترین اطلاعی از سینمای مدرن ایران و روند تحولات آن ندارد و فقط چشم بسته به مخملباف لبیک گفته است. در همایش مجله گزارش فیلم نیز، که به مناسبت چهلمین روز درگذشت ثالث برگزار گردید، به همین سیاق چهره جدیدی از این فیلمساز ارائه شد. در این مراسم منتقدان گرامی، امید روحانی و خسرو دهقان او را فیلمسازی سیاسی و معترض خواندند که به دلیل تعارض با رژیم پهلوی، از ایران کوچید تا انتقام خود را از رژیم و منقدان وابسته و مردمی که او را نمی‌فهمیدند، بگیرد. اما به زعم نگارنده، که به اندازه تمام سال‌های فیلمسازی ثالث با سینمای ایران مکالمه می‌کند، تصویر جدیدی که از این فیلمساز ترسیم می‌شود، با ماهیت تاریخی او انطباق ندارد. این تحریف به این دلیل صورت می‌گیرد که:

۱ـ بسیاری از روشنفکران و منتقدان که مردم را به نداشتن حافظه تاریخی متهم می‌کنند، خود ازاین عارضه رنج می‌برند. آنان گذشته را از مجرای احساسات و تلقیات امروز تاویل می‌کنند، و از شناخت بی‌طرفانه حقایق تاریخی باز می‌مانند.

۲ـ ما مطابق روانشناسی قومی خود، مردگان را به زندگان ترجیح می‌دهیم، و مدیحه‌خوان قهرمانان مرده می‌شویم. دست مردگان از دنیا کوتاه است، و دیگر ضرر و زیانی برایمان ندارند. مردگان نمی‌توانند با ما مکالمه کنند، و قادر نیستند ما را مورد نقد قرار بدهند. اما ما از زبان قهرمانان مرده با زندگان تسویه حساب می‌کنیم. همچنان که با سهراب شهیدثالث چنین می‌کنیم. ما او را بنیانگذار سینمای واقعگرای ایران می‌خوانیم، و فیلمسازان مطرح امروزی را رهرو او می‌انگاریم، تا به این ترتیب عباس کیارستمی راکه قهرمانی زنده است، تحقیر کنیم. ثالث را بنیانگذار سینمای مدرن می‌خوانیم، تا سهم داریوش مهرجویی و فیلم گاو راکه چون نگینی بر تارک سینمای ایران می‌درخشد، و هنوز نیز یکی از بهترین تجربیات سینمای مدرن ایران به شمار می‌آید، انکار کنیم، چرا که مهرجویی هنوز زنده است و نفس می‌کشد و یکی از تاثیرگذارترین فیلمسازان امروز ایران به حساب می‌آید. شهیدثالث را هنرمندی معترض و سیاسی می‌خوانیم، تا سهم فیلمسازانی راکه در این سرزمین ماندند و رنج بردند و ثمر دادند، و هنوز نیز رنج می‌برند و بار می‌دهند، نادیده بگیریم، اما با این همه تاریخ در ورای تفسیرهای ژورنالیستی به راه خود می‌رود، و جایگاه واقعی و تاریخی هنرمندان را مشخص می‌کند. ما نیز در اینجا می‌کوشیم که همچون آوایی از دل تاریخ، جایگاه واقعی شهیدثالث را معلوم کنیم. به عقیده نگارنده، که بیش از ربع قرن تحولات سینمای ایران را دنبال می‌کنم. شهیدثالث بنیانگذار واقعگرایی در ایران نیست، و اصولاً فیلم‌هایش با انگاره‌های تاریخی این سبک همسنگ نیست. سینمای شهیدثالث البته سینمایی غیرمتعارف است، اما او بنیانگذار مدرنیسم در ایران نیست، و سهم چندانی نیز در ترویج سینمای مدرنِ ایران نداشته است. فیلم شهیدثالث سیاسی نیست، و او با سیاستگذاران و سیاستمداران ایرانی هرگز مشکل جدی نداشته و حتی برعکس، مورد حمایت آنان بوده است. حال بگوییم که چرا؟ نخست از واقعگرایی ثالث آغاز می‌کنیم. واقعگرایی در طول تحولات تاریخی خود، از واقعگرایی نخستین تا واقعگرایی انتقادی، از واقعگرایی اجتماعی تا واقعگرایی مدرنیستی متکی به انگاره‌هایی است که با فیلم‌های شهیدثالث چندان خوانایی ندارد. واقعگرایی، در تمامی طیف‌های متنوع خود، همواره متکی به حضور انسان

بوده است. انسانی که در جامعه روزگار می‌گذراند، از جامعه تأثیر می‌گیرد و در جامعه تأثیر می‌گذارد، و از مجرای این تأثیر و تأثر تحول می‌پذیرد اما واقعگرایی فیلم‌های شهیدثالث و به طور مشخص‌تر همین **طبیعت بی‌جان** بیشتر متکی به موازین طبیعت‌گرایی است. اشخاص فیلم طبیعت بی‌جان فاقد پویایی اجتماعی‌اند. آنها فقط می‌خورند و می‌آشامند و می‌خوابند و هیچ واکنشی نسبت به جامعه و نسبت به یکدیگر ندارند. در عرصه کار نیز فاقد شعور و زایندگی انسانی‌اند. آنها طی سال‌هایی متمادی، کارهایی عادتی شده را به صورتی غریزی و مکانیکی انجام می‌دهند. به همین دلیل قالی‌هایی که پیرزن می‌بافد از مد افتاده است، و پیرمرد کوچک‌ترین شعوری نسبت به حرفه‌اش ندارد. او طبق منطق فیلم کارمند جزء راه‌آهن است. با پدیده‌ای مدرن همچون قطار سر و کار دارد. اما اطلاعی از سن و سالش ندارد، معنای بازنشستگی را نمی‌داند، و حتی نمی‌فهمد که برای احقاق حق به کدام اداره باید مراجعه کند. اشخاص این فیلم حتی از کنش‌های غریزی و بدوی انسان‌های قبیله‌ای نیز بهره ندارند. آنها به هم سلام نمی‌گویند، از گرفتاری همدیگر تأثری به خود راه نمی‌دهند. به یاد بیاوریم که پس از بازنشستگی پیرمرد، و به زعم نگرانی او پیرزن به راحتی سر به بالین می‌گذارد و می‌خوابد. این انسان‌ها حتی به اندازه حیوانات نیز غریزه مادری ندارند. با آمدن فرزند هیچ نوع خوشحالی در پیرزن دیده نمی‌شود، و با رفتن او تأثری به خود راه نمی‌دهد. سرباز نیز با آمدن به خانه فقط می‌خورد و می‌خوابد، و گاهی نیز دستور می‌دهد. این اشخاص در کنار هم به قدری غریبه‌اند، که حتی گیاهان و درختان نیز نمی‌توانند این گونه باشند. زندگی این انسان‌ها حتی از حیوانات نیز فروتر است، و آنها همچون نام فیلم، در کنار هم فقط نوعی زندگی نباتی را از سر می‌گذرانند. آیا این برداشت از زندگی آدمی می‌تواند با برداشت‌های سبکی که به واقعگرایی شهره شده است، و هویت تاریخی مشخصی دارد، همگون باشد؟ از سوی دیگر، شهیدثالث پیش از آن که متکی به نمایش مومنانه واقعیت باشد، بیشتر متکی به فرمی است که اختیار کرده است. این فرم که بیشتر از تجربیات روبربرسون و یاسوجیرواوزو می‌آید، و در ایران نیز آربی آوانسیان به شکل هوشمندانه‌ای این فرم را در فیلم چشمه آزموده بود، تا حدود زیادی مانع بروز درونمایه واقعی فیلم می‌شود. استفاده از نماهای طولانی و بی‌تحرک، بهره‌گیری از نابازیگران، پرهیز از بازی‌سازی احساسی و روانشناسانه، از مختصات اصلی این فرم است. اما شهیدثالث چنان مجذوب این فرم می‌شود که گاهی درونمایه فیلمش را ضایع می‌کند، و حتی در چارچوب مختصات این فرم نیز، نمی‌تواند آن را به صورت

مطلوبی به ثمر برساند. مثلاً نماهای طولانی فیلم، در موارد زیادی فاقد زیبایی‌های بصری و ژرفای معنایی هستند. فیلم‌های برسون معمولاً متکی به ایجازی هنرمندانه است، اما فیلم **طبیعت بی‌جان** اطناب مخلی دارد که جز ملال حاصلی به بار نمی‌آورد. نماهای طولانی فیلم مسطح و تک معنایی است و راه بر هر تفسیری می‌بندد. این نماها فقط کمک می‌کند که بدانیم اشخاص فیلم شام خود را در چند لقمه به پایان می‌برند، و یا این که چای خود را در چند جرعه می‌نوشند و از چند حبه قند استفاده می‌کنند. فرم فیلم **طبیعت بی‌جان** هر چند که تا حدودی با ریتم زندگی آدم‌هایی که در شهرک‌های پرت روزگار می‌گذرانند، همگن بود، اما با روانشناسی تاریخی مردم این سرزمین چندان خوانایی نداشت. چرا که در فراسوی خاموشی ظاهری مردم توفانی از خشم پنهان است که از دید شهیدثالث مخفی مانده بود. اما به هر حال این فرم با قرائت شهیدثالث از زندگی محرومان هماهنگ بود. اما بعدها شهیدثالث، بدون آن که به الزام‌های درونی این فرم بیندیشد، مدام به باز تولید آن پرداخت. مثلاً در سومین فیلم خود ـ در غربت ـ زندگی یک کارگر مهاجر ترک را در کشور صنعتی آلمان، محور رخدادهای فیلم قرار داد. شخصیت این کارگر، نوع کار و زندگی‌اش، سرزمینی که در آن به سر می‌برد، کارخانه‌ای که در آن کار می‌کند، آدم‌هایی که با آنها در ارتباط است، کاملاً با زمینه زندگی آدم‌های یک اتفاق ساده و **طبیعت بی‌جان** مغایرت دارد. اما شهیدثالث همچنان از فرم ساکن فیلم‌های قبلی خود بهره می‌گیرد. حتی شخصیت محوری فیلم، به زعم آن که به حوزه فرهنگی دیگری تعلق دارد، همچون سوزنبان **طبیعت بی‌جان**، گول و منگ و عقب‌مانده است. بنابراین می‌توان گفت که این فرم ملهم از ریتم زندگی شخصیت‌های فیلم او نیست، بلکه محصول تلقی ذهنی فیلمساز از واقعیت است. بازتاب واقعیت خارجی نیست، شهیدثالث از ابتدای جوانی همواره با بیماری و مرگ در ستیز بود. این ستیز او را تبدیل به شخصیت شکننده‌ای کرد که تاب ناسازگاری‌ها را نداشت. بنابراین ماهیگیر خاموش یک اتفاق ساده که واکنشی در مقابل حوادث ندارد، سوزنبان **طبیعت بی‌جان** که خشم خود را با باده‌نوشی فرو می‌نشاند، و مهاجر در غربت که نسبت به ناسازگاری‌ها تسلیم است، محصول ذهنی فیلمسازی است که قدرت برخورد با مشکلات را ندارد، مایوس و تلخ است، و زندگی انسانی را تا حد زندگی حیوانی و نباتی تنزل می‌دهد. از این جهت فیلم‌های شهیدثالث روایت مومنانه واقعیت نیست، بلکه تفسیر ذهنی فیلمساز از واقعیت است. واقعیت یک دوران نیست، بلکه واقعیت نگاه یاس‌آمیز و بیمارگونه فیلمساز است. واقعیت‌های سایه‌واری است که از مجرای فرم‌های

مجرد فیلمساز کاملاً رنگ باخته‌اند. البته ممکن است این ایراد وارد شود که جوهره درونی این فیلم‌ها متأثر از واقعیت است. این ایراد البته وارد است و اثر در نهایت متأثر از ذهن هنرمند است، و هنرمند در واقعیت روزگار می‌گذراند، و خواسته و ناخواسته از وقایع پیرامونش تأثیر می‌گیرد. اما به این ترتیب، به قول ژان‌پل‌سارتر، تمام مکتب‌های هنری در نهایت می‌توانند واقعگرا محسوب شوند. اگر این گفته را درست بگیریم، آن وقت دیگر نمی‌توانیم مرزی برای واقعگرایی قائل شویم، و در نتیجه نمی‌توانیم شهیدثالث را بنیانگذار واقعگرایی در ایران بخوانیم چرا که به این ترتیب، تمامی تجربه‌های تاریخ سینمای ایران، از فیلم‌های صامت اوگانیانس تا فیلم‌های موزیکال سپنتا، از ملودرام‌های تاریخی کوشان تا جنایی‌های خاچیکیان، و... فیلم‌هایی واقعگرا محسوب می‌شوند. اما به نظر نگارنده تفسیرهای دلبخواه از مکتب‌های هنری جز تشتت ثمری به بار نمی‌آورد. تازه اگر سهراب شهیدثالث را واقعگرا بدانیم، نمی‌توانیم او را بنیانگذار این سبک در ایران تلقی کنیم. به گواهی تاریخ، واقعگرایی در سینمای ایران سال‌ها قبل از تولد شهیدثالث شکل گرفته بود، و نتایج مطلوبی نیز به بار آورده بود. فرخ غفاری نخستین فیلمساز ایرانی است که فیلمسازی را از تصنع‌پردازی‌های استودیویی آزاد کرد، دوربین فیلمبرداری را به میان مردم برد، و در فیلم جنوب شهر تصویری واقعی از زندگی مردم فرودست ارائه داد. ابراهیم گلستان نیز در فیلم خشت و آینه به سهم خود در زمره نخستین رهروان واقعگرایی در ایران محسوب می‌شود. این فیلم منهای دیالوگ‌های شعرگونه و پاره‌ای از شخصیت‌های وهم‌انگیز، با توسل به تکنیکی که در زمان خود بی‌بدیل بود، تصویر واقعگرایانه‌ای از مناسبات واقعی روزگار خود ارائه می‌دهد. سینمای مستند ایران نیز، چه در فرهنگ و هنر و چه در تلویزیون، پیشگام واقعگرایی در ایران بود. فیلمسازان هنرمندی چون، هژیر داریوش، منوچهر طیاب، خسرو سینایی، ناصر تقوایی، پرویز کیمیاوی، کامران شیردل و... به چهارگوشه ایران سفر کردند، و زندگی‌هایی را به نمایش گذاشتند که برای بسیاری از مردم شهرنشین و مرفه ناشناخته بود. فیلم‌هایی چون، تهران پایتخت ایران است (کامران شیردل)، خانه سیاه است (فروغ فرخزاد)، باد جن (ناصر تقوایی)، پ مثل پلیکان (پرویز کیمیاوی)، اون شب که بارون اومد (شیردل) و... در عین این که باعث تعمیق واقعگرایی در ایران شدند، به سینمای ایران که مستحیل در بلاهت‌های سینمای تجاری بود، فضیلتی هنرمندانه بخشیدند. با نوزایی سینمای ایران در واپسین سال‌های دهه چهل نیز، بسیاری از فیلمسازان فرهیخته ایران، در پاسخ به نیاز جامعه ایران به

واقعگرایی روی آوردند. فیلم‌هایی چون آرامش در حضور دیگران، (ناصر تقوایی)، تنگنا (امیر نادری)، رگبار (بهرام بیضایی)، ساز دهنی (امیر نادری) و... که قبل از ظهور شهیدثالث عرضه شدند، بدون تردید در زمره تجربه‌های ارزشمند واقعگرایی به شمار می‌آیند. عباس کیارستمی نیز که به غلط پیرو شهیدثالث معرفی شده است، نخستین فیلم‌های خود را، که آثار موفقی هم بودند، از جمله: نان و کوچه، زنگ تفریح، مسافر و... قبل از شهیدثالث آفریده بود. این فیلم‌ها در ثبت جزئیات، در بهره‌گیری از نابازیگران، در پردازش شخصیت‌های واقعی، در استفاده از دیالوگ‌های روزمره‌ای و غیرنمایشی، بسیار واقعی‌تر و ژرف‌تر از فیلم‌های شهیدثالث بودند. به این ترتیب کسانی که در مورد گذشته فتوا صادر می‌کنند، و کیارستمی را پیرو شهیدثالث می‌خوانند، اگر نگوییم که مغرض، دچار فراموشی تاریخی شده‌اند. یا این که در خصوص روند تحولات تاریخی سینمای ایران اطلاعی ندارند. جدا از این، در جلسه بزرگداشت شهیدثالث، آقای امید روحانی و خانم نوشابه امیری، و به شکل ضمنی‌تر آقای خسرو دهقان، سینمای این فیلمساز را سیاسی خوانده‌اند. با این توجیه که شهیدثالث از نظر شخصی فرد معترضی بوده، و در اوج اقتدار رژیم پهلوی، و در عصر دلارهای نفتی، با مطرح کردن زندگی درماندگان، به نحو ظریفی بر نظم موجود شوریده است. این توجیه حتی اگر در خورند فیلم‌های یک اتفاق ساده و **طبیعت بی‌جان** باشد، مبین سیاسی بودن این فیلم‌ها نیست. سینمای سیاسی نیز مانند سینمای واقعگرا تعریف مشخصی دارد که با مختصات فیلم‌های شهیدثالث خوانا نیست. سینمای سیاسی به طور مشخص به آثاری اطلاق می‌شود که زندگی سیاستمداران، مبارزات سیاسی مردم و احزاب، تعارض‌های سیاسی حکومت‌ها و... درونمایه آن را تشکیل می‌دهد. به این اعتبار مثلاً بعضی از فیلم‌های روبرتو روسلینی (رم شهر بی‌دفاع و...) اغلب آثار جیلوپونته کوروو (نبرد الجزیره، بسوزان و...) تعدادی از فیلم‌های ژان‌لوک‌گدار (پراودا، نامه به چین، و...) تقریباً تمامی فیلم‌های کوستاگاوراس (زد، حکومت نظامی، اعتراف و...) از مصادیق سینمای سیاسی به شمار می‌آیند. در ایران نیز فیلمی مثل آرامش در حضور دیگران، که فروپاشی سرهنگی بازنشسته و نیمه‌دیوانه را دستمایه قرار می‌دهد، گوزنها اثر مسعود کیمیایی که یکی از شخصیت‌های محوری‌اش منتسب به سازمانی سیاسی و چریکی است، به تعریف سینمای سیاسی نزدیکند. اما با هیچ برچسبی نمی‌توان یک اتفاق ساده و **طبیعت بی‌جان** را به سینمای سیاسی وصل کرد. البته در برآورد کلی، و در تحلیلی چپ‌گرایانه، تمام آثار هنری را می‌توان سیاسی خواند. چرا که

در نهایت یا در خدمت جهان‌بینی رژیم حاکم قرار می‌گیرند، یا آن که بر آن می‌خروجند. به این اعتبار تمامی فیلم‌های سینمای ایران، از گوزنها تا **طبیعت بی‌جان**، و از یک اتفاق ساده تا گنج قارون و جوجه فکلی می‌توانند سینمای سیاسی تلقی شوند. با این تبصره که فیلم‌های شهیدثالث در نهایت نمی‌توانند علیه جهان‌بینی حاکم قرار بگیرند. چرا که این فیلم‌ها نمی‌توانستند با مردم ارتباط برقرار کنند، و در نتیجه قادر نمی‌بودند که تأثیری در مناسبات اجتماعی به جای بگذارند. این فیلم‌ها در جشنواره‌های داخلی و خارجی تشویق می‌شدند، به وسیله مباشران فرهنگی رژیم جایزه دریافت می‌داشتند، و به شکل ضمنی در خدمت آوازه‌گری فرهنگی حکومت قرار می‌گرفتند. اما تعریف‌های این گونه‌ای، آنچنان عام و تعمیم‌پذیر است، که نمی‌توان براساس آن تنوع موضوعی آثار سینمایی را مورد ارزیابی دقیق قرار داد. واقعیت این است که فیلم‌های شهیدثالث را در بهترین جلوه فقط می‌توان زیر سقف سینمای اجتماعی طبقه‌بندی کرد. آن هم سینمایی که به دلیل برداشت‌های ناتورالیستی و نیست‌گرایانه فیلمساز فاقد کاربرد و فایده بخشی اجتماعی بودند. محسن مخملباف در فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما، در زمانی که شهیدثالث تبدیل به قهرمان مرده نشده بود، سترونی اجتماعی فیلم **طبیعت بی‌جان** را، به شکل ظریف و طنزآمیزی طرح کرده است. مخملباف صحنه نخ کردن سوزن توسط پیرزن را نمایش می‌دهد، تا بر ملال‌انگیزی فیلم انگشت بگذارد. با نمایش این صحنه، شاه و درباریان و دیگران به خواب می‌روند. یعنی این فیلم گرچه برخلاف سینمای کاباره‌ای رویکرد به زندگی واقعی محرومان دارد، اما این زندگی را به گونه‌ای نمایش می‌دهد که تأثیری نمی‌بخشد. برای همین نمی‌تواند خواب شاه و دیگران را برآشوبد. گذشته از این، حتی اگر با اغماض فیلم‌های شهیدثالث را سیاسی بخوانیم، که نمی‌توانیم، نمی‌باید شهیدثالث را هنرمندی معترض و سیاسی بینگاریم. شهیدثالث مادام که در ایران بود، هرگز علیه سیاست‌های موجود سخنی به میان نیاورد. او بی‌توجه به حساسیت‌های روشنفکران سیاسی آن دوران، که هر نوع همگامی با نهادهای فرهنگی آن دوران را نادرست می‌انگاشتند، از همان نهادها برای باروری شخصیت سینمایی خود بهره گرفت. ثالث کارمند وزارت فرهنگ و هنر بود، و به گفته آقای روحانی حتی فیلم‌های سفارشی در مورد سفرهای شاهانه ساخته بود. ثالث نخستین فیلم سینمایی خود را با امکانات فرهنگ و هنر ساخت، و اولین جایزه معتبرش را از دست فرح پهلوی دریافت کرد. البته هدف از ذکر این وقایع تخفیف شخصیت فرهنگی ثالث نیست، بلکه افشای مشی سالوسانه نمک خوردن و نمکدان

شکستن است. ما مجبوریم که فیلم‌های شهیدثالث را به اعتبار ارزش‌های زیبایی‌شناسی آن، مورد تحسین قرار بدهیم، اما نمی‌توانیم هنرمندی را که فارغ از حساسیت‌های سیاسی، و با امکانات دولتی فیلم می‌ساخت، هنرمندی شورشی و سیاسی معرفی کنیم. به یاد بیاوریم که در همین سال‌ها فیلمسازانی چون داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی، امیر نادری، بهرام بیضایی، علی حاتمی و... در بخش خصوصی فیلم ساختند و با موانع عمده‌تری مواجه گردیدند. آنها زیر فشار مباشران سینمای تجاری فیلم می‌ساختند و استقلال خود را حفظ می‌کردند. به دلیل مضمون اجتماعی فیلم‌هایشان، همواره با محدودیت‌های ممیزی در تعارض بودند، اما با این همه آثار درخوری آفریدند و یکی از درخشان‌ترین دوران سینمای ایران را شکل بخشیدند. آنها میراثی از خود به جای گذاشتند که سینمای هنری پس از انقلاب عمدتاً به پایمردی آنها و یا الگوپذیری از میراث گرانقدرشان شکل گرفته است. شهیدثالث جدا از حمایت رسمی عمدتاً با تحسین منتقدان نیز مواجه گردیده است. مثلاً جمشید اکرمی که یکی از منتقدان مطرح آن دوران بود، در سال ۱۳۵۳ و در شماره ۳۷ و ۳۸ مجله رودکی از این فیلم با ستایش یاد می‌کند:

«سهراب شهیدثالث با **طبیعت بی‌جان** نه فقط دومین فیلم بلندش که اساساً «سینما»یش را می‌سازد. چه فیلم حاضر در تثبیت ارزش‌هایی یگانه کوشش می‌کند که یک اتفاق ساده آنها را برای نخستین‌بار نشان داده بود. این دو فیلم به نوعی سینمای تازه در ایران را هویت می‌بخشد... فیلم ثالث فقط فیلم «زندگی» است با تمام اصالت و واقعیتش.»

اما نگارنده که همکاری گهگاهی با مجله رودکی داشت، و در جمع منتقدان صاحب‌نام نویسنده‌ای جوان و مبتدی به حساب می‌آمد، این فیلم را مورد انتقاد قرار دادم و از لکنت‌های ساختاری آن پرده برداشتم. امید روحانی، در همایش مجله گزارش فیلم اظهار می‌دارد که: شهیدثالث می‌رود تا از سیستم و مردم و منتقدانی که او را درک نکردند انتقام بگیرد. اما در هیاهویی که منتقدان رسمیت یافته، جشنواره‌های داخلی و خارجی، و قدرتمندان فرهنگی شهیدثالث را مورد ستایش قرار می‌دادند، این فقط صدای نارسای نگارنده بود، که از موضعی مستقل کاستی‌های فیلم را برمی‌شمارد، و گمان نمی‌کنم که صدای نگارنده تأثیری در سرنوشت فیلمسازی ثالث در این سرزمین به جای گذاشته باشد. چراکه شهیدثالث از پشتیبانی طیف وسیعی از دولتمردان و روشنفکران برخوردار بوده است. البته نمایش عمومی یک اتفاق ساده دچار مشکل شده است. اما این مشکل ربط چندان به درونمایه اجتماعی فیلم نداشته بلکه بیشتر مربوط به عدم جذابیت فیلم بود که پخش تجاری آن را با

مشکل مواجه می‌کرد. چرا که نمایش عمومی فیلم‌هایی از جنس یک اتفاق ساده خطر چندانی برای رژیم پهلوی نداشت. این طبیعی بود که رژیم مانع نمایش فیلم اون شب که بارون اومد اثر کامران شیردل شود. چرا که این فیلم بوروکراسی فاسد رژیم را زیر سئوال می‌برد. طبیعی بود که از نمایش تهران پایتخت ایران، اثر دیگر شیردل، به هراس بیفتد. چرا که شیردل در این فیلم، در اوج آوازه‌گری رژیم، چهره سیاهی از پایتخت ایران ترسیم می‌کرد، طبیعی بود که نمایش عمومی فیلم سازدهنی اثر امیر نادری را مصلحت نداند. چرا که این فیلم شوری در تماشاگران برمی‌انگیخت که موافق طبع سلطه‌جویانه رژیم نبود. طبیعی بود که فیلم گوزنها، خصوصاً با آن پایان‌بندی افشاگرانه‌اش، که استبداد پلیسی آن دوران را برملا می‌کرد، دچار مشکل ممیزی شود، همین طور سانسور فیلم‌هایی چون، آرامش در حضور دیگران، دایره مینا و... با توجه به طبیعت اقتدارگرای رژیم پهلوی، و مضامین اجتماعی و افشاگرانه این فیلم‌ها دور از ذهن نبود. اما ممانعت از نمایش یک اتفاق ساده، حتی در اوج اختناق رژیم، چندان پذیرفتنی نبود. کما این که نمایش عمومی فیلم طبیعت بی‌جان، که از قضا به نسبت یک اتفاق ساده تکنیک برتری داشت، تبدیل به حادثه‌ای اجتماعی نشد. این فیلم یکی ـ دو هفته به زحمت در سینما کاپری دوام آورد. تماشاگران به زحمت این فیلم را تا انتها دنبال کردند، و فقط در صحنه‌ای که پیرزن نخ را از سوزن عبور می‌داد، به نشانه تمسخر برایش دست زدند و هورا کشیدند، یعنی که این فیلم نه تنها نمی‌توانست همدلی تماشاگران عام را جلب کند، بلکه حتی نمی‌توانست اعتنای تماشاگر نخبه‌ای را که مشتری سینما کاپری بود، برانگیزد. در شرایطی که فیلم‌هایی چون گاو اثر مهرجویی و رهایی ساخته تقوایی، در محافل دانشجویی دست به دست می‌شدند، شهیدثالث کوچک‌ترین جذابیتی در محافل دانشجویی آن دوران که پیشقراول کنش‌های سیاسی و اجتماعی بودند، نداشت. البته درک نشدن شهیدثالث فی‌نفسه نافی اعتبار درونی آثار او نیستند. چه بسا آثاری که در زمان خود درک نمی‌شوند، اما تأثیر ژرفی بر مبانی زیبایی‌شناسی سینما می‌گذارند. اما درست‌تر آن است که هر چیزی در جای خود به درستی مورد تحلیل قرار بگیرد. حرف بر سر ارزش‌های زیبایی‌شناسی آثار شهیدثالث نیست. هر چند که در مورد این ارزش‌ها نیز حرف و سخن بسیار است. بحث این است که شهیدثالث هرگز هنرمندی سیاسی نبوده، هیچ‌وقت مشکل جدی با ممیزی و حاکمیت پهلوی نداشته، و آثارش نیز از نظر اجتماعی موجی نیافریده است. این است واقعیت تاریخی فیلمسازی به نام سهراب شهیدثالث. بنابراین تمام داستان‌هایی که پس از مرگ سهراب سر هم می‌شود، نوعی اسطوره‌سازی کاذب است که با حقیقت تاریخی این فیلمساز قابل انطباق نیست.

جهانی بسته و کوچک

یعقوب رشتچیان

آنچه با شنیدن یا دیدن نام سهراب شهیدثالث بی‌درنگ و پیش از هر چیز دیگر، به ذهن فراخوانده می‌شود، ساختار تصویری ویژه دو فیلم نخست او (یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان) است. این ساختار ویژه نه تنها در سینمای ایران یکه و بی‌مانند است؛ بلکه دو فیلم یاد شده، در گستره تاریخ سینمای جهان نیز، در شمار فیلم‌هایی هستندکه به واسطه ساختارهای تصویری ویژه‌شان، جدا از دیگر فیلم‌ها دسته‌بندی می‌شوند. در این چارچوب، اگر چه ساختار تصویری ویژه به معنای ارزشمندی هیچ فیلمی از هیچ فیلمسازی نمی‌تواند باشد و تنها نشانه دیگرگون بودن این گونه فیلم‌ها دانسته می‌شود، اما دو اثر نامبرده شهیدثالث، در کنار آثار فیلمسازانی مانند آیزنشتین، داوژنکو، یانچو، آنجلوپولوس،... جای می‌گیرد.

یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان، هر دو برآمده از یک نگرش زیبایی‌شناختی و دیدگاه سینماتوگرافیک یگانه هستند. یک اتفاق ساده، فیلم خوبی است اما در برابر طبیعت بی‌جان تا اندازه‌ای خام و نیازموده می‌نماید و آن را سیاه‌مشق شهیدثالث برای ساختن طبیعت بی‌جان می‌توان دانست.

ساختار تصویری ویژه طبیعت بی‌جان، دستامد گزینش آگاهانه زبان و بیان سینماتوگرافیک یگانه‌ای است که در سرتاسر فیلم، بر شیوه تصویرپردازی با نماهای ایستا استوار است و از کاربرد دیگر شیوه‌ها و ابزارهای بیان سینماتوگرافیک (به ویژه حرکت دوربین) خودداری می‌کند. یکی از انگیزه‌های گزینش این ساختار تصویری ویژه، بی‌گمان از گرایش زیباشناختی و دیدگاه شخصی شهیدثالث به هنر فیلم سرچشمه می‌گیرد؛ نشان ویژه‌ای که در شکل و ساختار کارهای دیگر او نیز کم و بیش دیده می‌شود. اما انگیزه دیگر این شیوه‌گرایی را، باید در شرایط تاریخی روزگار ساخته شدن

دو فیلم یاد شده جست‌وجو کرد.

سال‌های آغازین دهه ۱۳۵۰، روزگار ترکتازی «فیلمفارسی» در پهنه سینمای ایران بود. جنبش نوپای سینمای نوین نیز، که سودای رویارویی با فیلمفارسی را در سر داشت، با همه لاغری و کم‌جانی‌اش، کلیت همبسته و یکپارچه‌ای نبود، و هر یک از فیلمسازان وابسته به آن، کار خودش را می‌کرد.

کیمیایی، یکسره در چارچوب آشنای فیلمفارسی و با بهره‌گیری از بن پاره‌های شناخته شده آن فیلم می‌ساخت؛ و همه کوشش او این بود که آن بن پاره‌ها را، به شکل سنجیده‌تر و بامعناتری به کار برد. هر چند که دوستدارانش همچنان وی را می‌ستودند، اما او، فیلم پشت فیلم، از درخشش آغازین قیصر دورتر می‌افتاد.

کیارستمی، همچنان در کار ساختن فیلم‌های کوتاه کانون پرورشی بود و هنوز فیلم بلندی در کارنامه‌اش نداشت. امیر نادری هم، که در آغاز راه بود، کم و بیش همان راهی را می‌رفت که کیمیایی هموار ساخته بود؛ با همان آدم‌ها و در همان چارچوب کار می‌کرد. در سوی دیگر، مهرجویی و کیمیاوی، با فیلم‌های روشنفکرانه خود، گنده‌گویی می‌کردند، و بیضایی هم، دست به گریبان با افسانه‌پردازی‌های استعاری و ذهن‌گرایانه، فیلم‌های خود ویژه‌اش را می‌ساخت.

تنها همانندی این فیلمسازان ناهمسان، این بود که همگی در این اندیشه بودند که چه بگویند؛ و می‌کوشیدند با پرداختن به درونمایه‌های اندیشگرانه، فیلم و سینما را، همچون یک فرایند آفرینشگرانه جدی به همگان بنمایانند. از همین رو، هیچ کدام نیز بر آن نشدند که یک شیوه بیان سینماتوگرافیک خود ویژه بر پا کنند.

در این میان، شهیدثالث که نخستین فیلم‌های بلند خود را می‌ساخت، تنها فیلمساز ایرانی بود که به سینمایی یکسره دیگرگون می‌اندیشید؛ سینمای خود ویژه‌ای که از یک سو، از روشنفکرنمایی چیره بر جنبش سینمای نوین آن سال‌ها دور بماند و از سوی دیگر در برابر شگردهای تصویرپردازی ابلهانه فیلمفارسی (حرکت‌های سرگیجه‌آور و زاویه‌های بی‌معنای دوربین، زوم‌های آنچنانی،...) بر یک شیوه بیان سینماتوگرافیک ساده، بی‌پیرایه و خود بیانگر استوار باشد.

سینمای خود ویژه‌ای که شهید ثالث جست‌وجو می‌کرد، بایست به شکلی همه سویه دیگرگون می‌بود. پس، دستمایه‌هایی را برگزید که در گوشه‌ای پرت و دور افتاده شکل می‌گرفت، و به زندگی‌های آرام و بی‌افت و خیز آدمهای فراموش شده و پیش از این نمایش داده نشده‌ای پرداخت که در آنها، مرگ مادر و یا بازنشسته شدن پس از سی‌وچند سال کار یکنواخت، بزرگ‌ترین پیشامد و

بدترین رویداد به شمار می‌رفت.

این همه اما برای شهید ثالث بسنده نبود. برای گفتن از چیزهای دیگر، شیوه گفتن هم بایست دیگر می‌شد، از این رو، نابازیگران (آدم‌های واقعی) جای بازیگرها را گرفتند تا به جای بازی کردن، پاره‌هایی از زندگی راستین خود را برابر دوربین به نمایش بگذارند. اگر چه در سینمای کیارستمی نیز این ویژگی‌ها را می‌توان دید، اما آنچه سینمای ثالث را یکه و بی‌مانند نمایاند، شیوه به کارگیری دوربین بود که همخوان با شیوه زیست آدم‌های پیش روی خود، رفتاری آرام و بی‌جنب و جوش در پیش گرفت؛ چندان که گویی یکی از خود آنهاست که دیگران را به تماشا نشسته است.

طبیعت بی‌جان، در چارچوب ویژگی‌های برشمرده، بلندترین فرازگاه سینمای خود ویژه شهید ثالث است. همه بن‌پاره‌های سازنده آن، با یکدیگر، هماهنگی و همسویی کامل دارند؛ و یکسره در راستای نمایش سینماتوگرافیک درونمایه فیلم به کار گرفته شده‌اند. ساختار تصویری فیلم، دربرگیرنده نزدیک به ۳۶۰ نمای ایستاست که با کادربندی‌های سنجیده و هنرمندانه خود، کلیت پیوسته فیلم را شکل داده‌اند، پایند این نماهای ایستا، که شماری از آنها بیش از ۲ دقیقه به درازا می‌کشند و دوربین در سرتاسر آنها بی‌حرکت می‌ماند، ضرباهنگ کند و آرامی به فیلم داده که در همخوانی کامل با دستمایه و یکسره برآمده از ایستایی و بی‌جنب‌وجوشی زندگی سوزنبان پیر است.

نام فیلم نیز، در همین چارچوب است که با معنا از کار درمی‌آید. هر یک از نماهای سازنده فیلم، با کادربندی ایستای خود، به یک تابلوی ترکیب‌بندی شده می‌ماند. در بسیاری از نماها، هیچ حرکتی دیده نمی‌شود. در آن دسته از نماها هم که حرکتی هست، جابه‌جایی کوتاهی است که بسیار زود به انجام می‌رسد و نما دوباره به یک ترکیب‌بندی ایستا دست می‌یابد. از جابه‌جایی‌های کوتاه درون این دسته از نماها که بگذریم، تنها حرکت آشکار درون فیلم، حرکت از یک نما به نمای دیگر است، که پیوستار زمانی ــ مکانی فیلم را شکل داده است. به این سان، هر یک از نماها، در فراسوی کارکردی که در کلیت فیلم دارد، یک تابلوی «طبیعت بی‌جان» است؛ و چنین می‌نماید که تصویر درون آن، با ترکیب‌بندی ایستای خود، از زمان بی‌آغاز تا همیشه بی‌پایان، پابرجا خواهد ماند.

در برابر همین آرامش و بی‌جنب‌وجوشی چیره بر ساختار فیلم است که تنها نمای متحرک فیلم، چنان تاثیرگذار از کار درآمده است. سوزنبان پیر، در پی آگاهی از بازنشستگی خود، درمانده و نومید، با درزین راه‌آهن به سوی شهر روانه می‌شود. دوربین نیز، همراه با پیرمرد به درون درزین آمده است. نخست، نمای نزدیک پیرمرد می‌آید. درزین به راه می‌افتد. پیرمرد سر برمی‌گرداند و از شیشه پشت سرش به بیرون نگاه می‌کند. تصویر به نمایی از دیدگاه او برش می‌خورد: اتاقک سوزنبانی، ریل‌های

آهنی و راه‌بندهای دو سوی آن به یکباره از برابر چشم او می‌گریزند و دور می‌شوند. برای پیرمرد، بازنشستگی به آواری می‌ماند که بر سر زندگی او فرو می‌آید، همه چیز دارد از دست می‌رود.

پرداخت تصویری ویژه طبیعت بی‌جان، زندگی ساده و جهان بسته و کوچک سوزنبان پیر را، ساده‌تر و تجریدی‌تر از آنچه هست، به نمایش می‌گذارد. در همین راستا، تجریدگرایی ساده‌پردازانه فیلمساز در شماری از نماها چنان بالا می‌گیرد که صحنه‌پردازی و ترکیب‌بندی تصویر، از پیش چیده شده و ساختگی می‌نماید. آدم‌ها، همچون بن‌پاره‌های تابلوهای طبیعت بی‌جان، تهی از گرمای زنده بودن به دیده می‌آیند؛ رفتار و کنش‌های هر از گاهی آنها نیز ساختگی از کار درمی‌آید.

از سوی دیگر، پافشاری بر بهره‌گیری از یک ساختار تصویری ویژه و یکسونگرانه، خواه بر نماهای ایستا استوار باشد (همچنان که در طبیعت بی‌جان دیده می‌شود)؛ و یا بر حرکت‌های پیوسته دوربین و برداشت‌های بلند (بدان گونه که در فیلم‌های یانچو و آنجلوپولوس به کار گرفته شده است)، همواره پیامدهای دست‌وپاگیری دارد که از آنها گریزی نیست. طبیعت بی‌جان نیز، در چارچوب تصویرپردازی یکسره استوار بر نماهای ایستا؛ و خودداری از کاربرد حرکت دوربین، ناگزیر به شماری از این نارسایی‌ها تن در داده است.

شماری از نماها، در راستای نمایش کامل آنچه در درون تصویرها روی می‌دهد، بیش از اندازه کش داده شده‌اند و بیهوده به درازا می‌کشند. برای نمونه، دو نمای خوابیدن، که بار نخست سوزنبان و همسرش را در برمی‌گیرد و دومین بار پسر سوزنبان نیز به آدم‌های درون نما پیوسته است، نمایش دهنده کنشی هستند که پایان‌ناپذیر می‌نماید. هر دو نما، پس از خاموش شدن چراغ نیز، بی‌آن که چیز دیگری برای نمایش داشته باشند، بیهوده کش داده می‌شوند، از این رو، فیلم در شماری از نماها، در میانه کنشی که هنوز به پایان نرسیده است، به ناگزیر تصویر را به نمایی دیگر برش می‌زند. در برابر چنین نماهایی، همواره این پرسش را پیش رو می‌یابیم که در فرایند نمایش رویدادی که بی‌پایان می‌نماید، بهترین جا برای به پایان رساندن یک نما و آغاز کردن نمای دیگر کجاست؛ و یک نما، کی و در کجا باید به نمای دیگر برش بخورد.

با این همه، طبیعت بی‌جان، برآمده از حساسیتی هنرمندانه؛ دستامد یک نگرش زیباشناختی سینماتوگرافیک والا؛ و یکی از باارزش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران است.

طبیعت بی‌رقوش

محمدرضا عدل

تأملی بر سینمای سهراب شهیدثالث

راهبان پیری سال‌های بسیاری از عمر خود را در کنار خط راه‌آهن در محل دورافتاده‌ای گذرانیده و فراموش شده است. همسر او در خانه برای گذران زندگیشان قالیچه می‌بافد. تنها پسر آنها اکنون سرباز است، فقط یکبار هنگامی که به او مرخصی داده می‌شود، نزد پدر و مادر پیرش می‌آید، شبی را نزد آنها می‌گذراند و صبح روز بعد به سربازخانه بازمی‌گردد. یک روز بازرس راه‌آهن به همراه دو نفر کارمند به محل خدمت پیرمرد می‌آیند. از پیرمرد چند سوال می‌کنند و به شهر بازمی‌گردند.

بعد، نامه‌ای به دست پیرمرد می‌رسد که حاوی حکم بازنشستگی اوست. روز بعد راهبان جوانی از شهر به محل کار پیرمرد می‌آید، او جانشین پیرمرد است. آنچه که اتفاق افتاده است به نظر پیرمرد غیرممکن می‌نماید، پس به شهر می‌رود تا با رئیس صحبت کند و از او بخواهد تا اجازه دهند به کار خود ادامه دهد. پیرمرد هیچ تصوری از مفهوم بازنشستگی ندارد، ولی رئیس تاکید می‌کند که زمان استراحت او فرا رسیده است و باید کارش را ترک کند.

پیرمرد به اتفاق همسرش، فردای آن روز، محل سکونت مأنوس و آموخته‌اش را تخلیه کرده و می‌رود.

این کل داستان فیلم طبیعت بی‌جان نوشته و کار سهراب شهیدثالث است. این فیلم علی‌رغم موضوع ساده‌اش به غایت تکان‌دهنده است. اعصاب و فراست باید حساس باشد تا بتوان آن را دریافت. ما عادت کرده‌ایم که هر روز از مکانهای مختلف عبور کنیم. هر روز چیزهای فراوان و

ماجراهای بی‌حد و حسابی را بدون ملاحظه و دقت از نظر دور داریم. به اشیاء و پدیده‌های پیرامون خود از روی عادت نگاه کنیم و در نتیجه هیچ حساسیت و دریافتی نسبت به آنها از خود نشان ندهیم. مثل همین عادت به سروصدای خیابان‌ها، مثل همین عادت به هیاهو و ازدحام شهر. مثل همین عادت به روز، به آفتاب، به تنفس، به زندگی. خیلی‌ها، واقعاً! بسیار بسیار آدمها آنقدر به همین چیزها عادت کرده‌اند که رخدادها و جابه‌جائی‌های این عادات را در حکم تحول ارزیابی می‌کنند. ما فقط وقتی از این کوری و کری و بی‌حسی خارج می‌شویم که ناگهان کسی فریاد بکشد: گوش کن! صدایِ پایِ آبِ جویِ کنار خیابان را می‌شنوی؟ همین خیابانی که هر روز کنارش در ایستگاه اتوبوس می‌ایستیم. و اگر اجل گلوی ما را فشار دهد خواهیم دریافت که تاکنون نفس می‌کشیده‌ایم.

بر همین مبناست که فیلم سهراب شهیدثالث تکان‌دهنده است. او ناگهان در میان ازدحام و همهمهٔ عادات، زمزمه می‌کند: نگاه کن! و تو پسرکی را که هر روز می‌دیدی این بار هم می‌بینی که به دستور پدر کت و شلوار را درمی‌آورد و از مغازه به دنبال پدر خارج می‌شود و در کنار دیوار ممتد بی‌روزنی تا بی‌نهایت راه می‌رود (یک اتفاق ساده)

و باز نگاه می‌کنی: راهبانی در کلبه‌ای کنار خط آهن هستی‌اش را ذره، ذره تکرار می‌کند. (طبیعت بی‌جان)

فیلم‌های اول شهیدثالث در دورانی ساخته شد که جو روشنفکری، گرایش شدیدی به مسائل سیاسی و انقلابی داشت. آثار هنری در آن سالها میل به بیانیه صادر کردن و رهنمودهای سیاسی داشتند. جو جامعه روشنفکری طوری بود که واقعاً شعر و شعار درهم آمیخته بود و مطرود کسی بود که در حوزهٔ اندیشه و هنر خارج از این قوانین نانوشته حرکتی انجام می‌داد. در آن دوران، شعر و شعار را خصوصیت و نتیجه‌ای تقریباً یگانه ارزیابی می‌کردند. به این ترتیب که در نهایت، هر دو به عواملی برای دعوت به حرکتی خاص و یا نفی حالتی خاص بدل می‌شوند. ضروری می‌دانستند که شعر و شعار را با هم نزدیکی و آشتی بیشتری داده آن را نه به عنوان یک «وسیله» بلکه به عنوان یک عنصر لازم در مبارزه و در محاسبات و معادلات مبارزه وارد کنند. شهیدثالث اما، به راه خود رفت. نه این که از ماجراهای سیاسی و اجتماعی فاصله گرفته باشد، بلکه از این جهت که اعصاب و دریافت‌کننده‌های حسی او ظرافت و حساسیت بیشتری داشت. زندگی را ژرف‌تر و عمیق‌تر دریافت می‌کرد. او چنان با اعجاب به پیرامون خویش می‌نگریست که همین چیزهای ساده‌ای که ما از کنارشان رد می‌شویم او را

به حیرت می‌انداخت. این که بتوان برای بهتر شدن انسان و جامعه شعار نداد خود هنر والائی است. شهیدثالث با سبک ویژه و فراواقعگرایانه‌ی خود، گزینشی ساده از زندگی انسانها را انتخاب می‌کرد و بینش عمیق خود را به بهترین شکل ممکن ارائه می‌داد. چخوف که شهیدثالث به او ارادت خاصی داشت می‌گوید: زمانی انسان بهتر خواهد شد که به او نشان بدهند اکنون چگونه است. و او همین رهنمود را به کار بست. در زندگی جاری دخل و تصرفی نمی‌کرد فقط با برگزین کردن موضوعی که روی آن کار می‌کرد اشیای اضافی و مزاحم را کنار می‌زد و به این طریق به آن سبک ویژه و در واقع فراواقعگرایانه خود دست می‌یافت که کارش را از سینمای مستند جدا می‌کرد. با هوشیاری تمام زاویه دوربین را در جائی قرار می‌داد که بتوان صحنه‌های برگزیدهٔ زندگی را آنطور که هست دید. در واقع گزارش بی‌رتوشی از گوشه‌ای از زندگی مردمان روی زمین. خود او می‌گوید: هر کس برای بیان مسائل خود در سینما راه مشخص خود را انتخاب می‌کند. فکر می‌کنم که این سینما برای من ملموس‌تر و جدی‌تر مطرح باشد. به این ترتیب می‌توانم به آنچه که در زندگی روزانه ما بدون هیچ تغییر شگرفی روی می‌دهد بپردازم. و باز می‌گوید: فراموش نکنید که من یک گوشه از زندگی آدمی را نشان می‌دهم.

دردِ غربت، اتوپیای گمشده

مردی به نام حسین به برلن آمده تا در اینجا کار کند. او با دیگر همکارانش در آپارتمانی مشترک زندگی می‌کند، او سعی دارد حلقه‌ای از زنجیری شود که برای او غریب و ناشناخته است.

شهیدثالث در این فیلم باز هم گزیده‌ای از آنچه که هست را به ما نشان می‌دهد.

ما از طریق نگاه او با دنبال کردن و مشاهدهٔ زندگی روزمرهٔ حسین کارگر ترک به شناسائی محیط و زندگی قشر دیگری از انسانهای روی زمین نائل می‌شویم.

موضوعی که شهیدثالث می‌خواهد نشان دهد همانا «تعلق نداشتن» یا «وصله‌ای بودن» گروهی از انسانهای این کرهٔ خاکی است که می‌خواهند در سرزمین دیگری غیر از خانهٔ مادری برای خود شخصیت و هویت تازه‌ای کسب کنند. این جمع که از کشوری عقب‌مانده مهاجرت کرده‌اند در جامعهٔ پیشرفته و صنعتی میزبان با این که عنوان مهرآمیز کارگر مهمان را نیز یدک می‌کشند، عمیقاً تنها و غریب‌اند. در واقع از میهمانی خبری نیست. در سالن غذاخوری کارخانه ما با مفهوم معکوس آن

مواجه می‌شویم. آنجا که کارگر آلمانی از حسین می‌پرسد:

غذا خوب است.

حسین می‌گوید: بله بله.

کارگر جواب می‌دهد: نشخوار کن.

حسین که معنی لغت نشخوارکن را نمی‌فهمد تشکر می‌کند.

و یا آن صحنه‌های دیگر در واگن مترو که مرد مست آلمانی به حسین می‌گوید برو مملکت خودت، ما به تو احتیاجی نداریم.

و حسین جواب می‌دهد: نه... من همین جا می‌مانم. آلمان خوب، غذا خوب، زنها خوب... من همین جا می‌مانم.

شهیدثالث به همین سادگی انسانهای گمگشته و از جای خود به بیرون پرتاب شده را عمیقاً در مقابل چشمان ما به نمایش می‌گذارد. انسانهائی که نه از لحاظ جغرافیائی بلکه از درون گمشده‌اند و اتوپیا و مدینه فاضلهٔ خود را در مقابل مظاهر سرخاب سفیدابی سرزمین بیگانه‌ای نادیده انگاشته و پامال کرده‌اند.

همهٔ مطلب اما، باز چنین نیست و شهیدثالث یکباره حکمی صادر نکرده است. و وجه دیگری از این درد را در آدمهای کشور میزبان هم سراغ داده است.

زن سالخورده‌ای که با دعوت به قهوه به حسین محبت می‌کند.

پیرزنی که در طبقه زیرین آپارتمان همیشه از لای در چشم به آمدوشد مستأجرین دیگر دارد.

این پیرزن هم که ظاهراً باید جنسش از مخمل جدایافتهٔ مردمان جامعهٔ پیشرفته باشد، دچار گمگشتگی و فریب عمیق آرمانی خویش است. او پسری ندارد. او هم خود را فریب می‌دهد.

و باز همهٔ مطلب این نیست، گویا روزنه‌ای در آن دورهای ذهن در آن اعماق سوسو می‌زند. وطنی در کار هست. بازگشت شیرینی در کار خواهد بود آیا؟ بازگشت کاظم، نمونه بازگشت خود او و دیگران است. و نگرانی در این که با این اندوخته‌ها رفاه و سعادتی که مورد نظر بود دست خواهد داد؟

آیا ارتباط او با جامعهٔ پیشرفته صنعتی و زنهای بلوند او را به حسین دیگری تبدیل نخواهد کرد. آیا رویا و آرزوهای اولیه‌اش که تنها دستیابی به دکان، خانه و عروسی با دخترخاله بود هنوز هم رویا و آرزوئی شیرین باقی مانده است. آیا وقتی که او به وطن بازگردد در آنجا آشنا خواهد بود و یا با رنگ

و بوئی که در غربت بر او عارض شده است و تأثیر و تأثری که پذیرفته است او را در وطن هم غریب و گمشده معرفی خواهد کرد.

در این فیلم از (بَدمن) و سوپرمَن و جانبداری‌های یکطرفه خبری نیست حسین هم رفتارهای ضدارزشی خود را نشان می‌دهد، آنجا که به زن شوهرداری پیشنهاد می‌دهد. و چنین است که کارگران میهمان و کارفرمایان میزبان همگی انسانهائی هستند و اگر احساس غربتی هست احساس دورافتادن آدمها از ارزشهای انسانی خویش است. در چنین غربتی که سرما و تنهائی انسان را از درون می‌سوزاند مشکل می‌توان با پول و پس‌انداز به ایجاد حداقل رفاه یا سعادت نسبی نائل آمد.

سهراب شهیدثالث ترفندی به کار نمی‌برد که دیگران را به هیجان درآورد و تحریک کند، او از کسی دفاع نمی‌کند و به کسی اتهامی نمی‌بندد. او صریح و بی‌پرده واقعیات برگزیده را نشان می‌دهد، بدون این که تلخی‌ها را نادیده گرفته و یا از مسیر خود خارج کند و یا به انحراف بکشاند.

سهراب شهیدثالث بدین سبب گرامی است که فیلم‌سازی پرتوان و اندیشمندی بزرگ بود و تو گوئی همیشه برای مخاطبی فیلم می‌ساخت که به تیزهوشی و نکته‌سنجی و فرزانه‌گی او باور داشت. اثر خود را تعبیر و تفسیر نمی‌کرد. هرگز نمی‌خواست تماشاگر را دست کم بگیرد و اطمینان داشت که تماشاگر همه چیز را به درستی می‌فهمد.

گزارش پشت صحنه فیلم فرزند خواندهٔ ویرانگر

محمد حقیقت

۱ـ پاریس، یک‌شنبه عصر، خانه، داخلی

در بازگشت از سینماتک به خانه، پیام‌هایی را که روی دستگاه «پاسخگوی اتوماتیک» تلفن ضبط شده، گوش می‌دهم. صدای شهیدثالث، با همان خوشمزگی‌های همیشگی‌اش بسیار خوشحالم می‌کند. در چند روز آینده فیلمبرداری آخرین فیلمش فرزند هیچ‌کس [فرزندخواندهٔ ویرانگر] را در شهر ساربروکن آلمان شروع خواهد کرد. برای هر دوی ما بهانهٔ خوبی است که دیداری تازه شود، چون در طول دو سال گذشته تنها تلفنی یا کتبی رابطه برقرار بوده است. تدارک سفر می‌بینم. کات.

۲ـ پاریس، ایستگاه راه‌آهن شمال، خارجی، بعدازظهر

از میان جمعیت بسیار، با شتاب محوطه ایستگاه را پشت‌سر می‌گذارم تا به قطاری برسم که چند دقیقهٔ دیگر به طرف آلمان حرکت خواهد کرد. کات.

۳ـ داخل قطار، بعدازظهر

پس از برانداز کردن چشم‌اندازهای سرسبز دشت از پنجرهٔ قطار، به رستوران قطار می‌روم. نوشابه‌ای می‌گیرم و همان‌جا خودم را با کایه دو سینما که از ایستگاه قطار خریده‌ام مشغول می‌کنم. آخرین فیلم موریس پیالا به نام پلیس و آخرین فیلم کوروساوا به نام آشوب عمده مطالب این شمارهٔ کایه دو سینما هستند. از مدت‌ها پیش این مجله خلاقیت و تازگی خود را از دست داده و دربارهٔ

فیلم‌هایی صددرصد تجاری می‌نویسد و مجله‌ای شده است مثل بقیهٔ مجله‌های سینمایی فرانسه.

۴ـ ساربروکن (آلمان)، منزل شهیدثالث، غروب

پس از خوش‌وبش، از همه چیز صحبت می‌کنیم. از سینما، از وضع مملکت خودمان و از وضع خود شهیدثالث. می‌گویم: «هیچ می‌دانی که در پاریس شماره تلفن‌هایت خریدوفروش می‌شود؟ همه دربه‌در دنبال رد و نشانی تو هستند. جشنواره‌ها و آدم‌های سینمایی فرانسه نمی‌دانند چه‌گونه تو را پیدا کنند. چرا پس از ده دوازده سال کار در آلمان، جای ثابتی نداری؟ یک خانه‌ای، یا لااقل اتاقی!؟» شهیدثالث می‌گوید: «نمی‌دانم. من همیشه مثل کولی‌ها هستم. با یک ساک و چند تکه لباس از این طرف به آن طرف می‌روم و هر روز در شهری هستم. یادم هست وقتی هم که بچه بودم با پدر و مادرم هر روز از این شهر به آن شهر می‌رفتیم؛ از قزوین به تهران، از تهران به اصفهان، از اصفهان به جای دیگر... الان هم که این‌جا هستم. مثل یک آدم پادرهوا. د رغرب ریشهٔ آدم‌ها را می‌زنند. به نظر می‌آید که همه درب‌وداغان هستند.»

می‌گویم: «در فیلم‌هایت بازتاب این نوع زندگی به‌طور دقیقی هست. حالا باید چه کرد؟» می‌گوید: «من فقط این را می‌دانم که باید احساس مسئولیت بکنیم. البته فقط احساس مسئولیت کردن کافی نیست. آدم نباید در خدمت ستم کار کند و به دوام آن یاری برساند. من با هزاران بدبختی در این جامعهٔ سرمایه‌داری که هر آن در لجن‌زار فرو می‌رود، علیه آن کار می‌کنم و تو خودت خوب می‌دانی که چه‌قدر سخت است.»

گفت‌وگویمان به درازا می‌کشد و ساعت نزدیک چهار بامداد است. در حالی که فیلمبرداری چند ساعت دیگر شروع می‌شود. چراغ‌ها را خاموش می‌کنیم. به سینمای شهیدثالث فکر می‌کنم و یاد کتابی که اخیراً دربارهٔ یاسوجیروازو، فیلمساز ژاپنی خوانده‌ام می‌افتم. او در هیچ‌یک از فیلم‌هایش فلاش‌بک ندارد و شدیداً هم به نوشته‌های آنتون چخوف عشق می‌ورزید. این نکته‌ها دقیقاً در مورد شهیدثالث نیز صادق است، طوری که منتقدی بزرگ، شهیدثالث را «چخوف سینما» معرفی کرده بود.

۵ـ صحنهٔ فیلمبرداری، روز، ساربروکن

با گروه حدوداً ۲۵ نفری فیلمبرداری سرصحنه موردنظر می‌رسیم. در راه طبق معمول سهراب

شوخی می‌کند و گروه را سرحال نگه می‌دارد. مدت‌هاست او را می‌شناسم. در زندگی خصوصی‌اش بسیار بذله‌گوست، مدام جوک می‌گوید و به نظر سرحال می‌آید، در حالی که در فیلم‌هایش عبوس و غمگین است و کم‌تر نشانی از طنز در آن‌ها دیده می‌شود. تصور می‌کنم اگر فیلمی کمدی بسازد حتماً موفق خواهد بود!

کامیون‌های بزرگ حامل وسایل، سمت چپ و بقیهٔ اتومبیل‌ها سمت راست پارک می‌کنند. منطقه‌ای است نسبتاً اشرافی با خانه‌های شیک دو طبقه و سفید در دو طرف خیابان. در انتهای خیابان، به دستور کارگردان، مشابه یکی از همین خانه‌ها را با دکور ساخته‌اند که اهالی محل را حسابی به تعجب انداخته است. در مدتی که مدیر فیلمبرداری و دیگران مشغول تنظیم نور هستند، در سالن ویژه‌ای، چهره‌پرداز سه بازیگر اصلی را گریم می‌کند.

داستان فیلم دربارهٔ یک خانوادهٔ بورژوای تنهاست که کودکی را که معلوم نیست پدر و مادرش چه کسانی هستند، از پرورشگاه به فرزندخواندگی قبول می‌کنند. وجود نداشتن آن کشش عاطفی که لازمهٔ ایجاد محبت میان فرزند و پدر و مادر است باعث می‌شود که دخترک سرراهی نتواند این خانواده را تحمل کند و آن‌ها نیز قادر به درک کودک نباشند. سرانجام این زوج، دختر سرراهی را که «فرزند هیچ‌کس» نیست به پرورشگاه باز می‌گردانند. این فیلم بخشی از مشکلات و واقعیت‌های امروز جامعهٔ غرب را مطرح می‌کند: رابطهٔ میان فرزندان و پدر و مادران، و این که دیگر چندان معلوم نیست که چه کسی فرزند چه کسی است! متأسفانه عواطف در جامعهٔ غرب به طور وحشتناکی سست شده است. شهیدثالث چندبار جای دوربین را تعیین می‌کند. او از قبل فیلمنامه را کاملاً دکوپاژ کرده و جهت‌های زاویهٔ دوربین را نیز رسم کرده است. با بازیگران تمرین می‌کند. خیلی نرم و شمرده، آن‌چه را باید در هنگام بازی رعایت کنند به آن‌ها یادآور می‌شود. صدابرداری سرصحنه انجام می‌شود. «سکوت»؛ این فریاد دستیار کارگردان است که توسط چند نفر دیگر تکرار می‌شود. آخرین تمرین بازیگران با دوربین و آزمایش صدا همراه است. دیالوگ‌ها به زبان آلمانی است و چیز زیادی از آن‌ها نمی‌فهمم. نمای ۵۲۲ فیلمبرداری می‌شود: سر میز شام. زن و مرد مشغول غذا خوردن هستند و فرزندشان با گفت‌وگوی تلخی میز غذا را ترک می‌کند. آن‌ها غذاخوردنشان را ادامه می‌دهند. کارگردان، این صحنه را پس از چهار برداشت سرانجام می‌پسندد. جای دوربین تغییر می‌کند و نمای متوسطی از زن گرفته می‌شود و همین صحنه چند بار تکرار می‌شود. به نظر می‌آید که ریتم این فیلم شهیدثالث

سریع‌تر از فیلم‌های قبلی‌اش است. فیلم ماقبل آخرش به نام درخت بید که از روی داستان چخوف و در چکسلواکی فیلمبرداری شده بود، ریتم نسبتاً سریع‌تری داشت.

تا ظهر پنج نما فیلمبرداری شده که همه را به نهار دعوت می‌کنند. خوشبختانه در آلمان بیش از نیم‌ساعت تا سه‌ربع برای غذا خوردن گروه درنظر گرفته نمی‌شود، در حالی که غذا خوردن فرانسوی‌ها سر صحنه دو تا سه ساعت طول می‌کشد! بعدازظهر همان روز دوازده نمای دیگر فیلمبرداری می‌شود که از نظر زمانی در داستان فیلم، مدت‌ها با پنج پلان فیلمبرداری شده در صبح فاصله دارد. کات.

۶ـ ساختمان تلویزیون، شب، داخلی

ساعت از هفت گذشته است که مدیر تهیه، تهیه کننده، فیلمبردار، کارگردان، دستیار، منشی صحنه و چند نفر دیگر ـ بجز بازیگران ـ در سالن نمایش جمع می‌شوند تا راش‌های گرفته شده را ببینند. این صحنه‌ها مربوط به روز قبل است. در این نماها می‌بینیم که مادر دخترک به مدرسهٔ او آمده و از معلمش دربارهٔ وضعیت تحصیلی دخترخوانده‌اش سؤال می‌کند. زاویه‌های دوربین به نظرم عجیب می‌آیند. برای خودم یادداشت می‌کنم تا شب از سهراب در این مورد سؤال کنم. سهراب معتقد است که بازیگران به هیچ عنوان نباید در طول فیلمبرداری راش‌ها را تماشا کنند، چون تصمیم می‌گیرند در بازی خودشان اصلاحاتی انجام دهند و همین به یکدست شدن بازی آن‌ها در تمامی فیلم لطمه می‌زند.

در مجموع، حدود هزار نما برای فیلم پیش‌بینی شده بود که چون کارگردان در سر صحنه گاه فی‌البداهه کار می‌کرد و نیز شب‌ها برای چندمین بار به تک‌تک پلان‌ها فکر می‌کرد و ایده‌های جدیدی به ذهنش می‌رسید، در نهایت حدود هفتصد نما شد. گاه چند پلان را با یک حرکت در یک پلان فیلمبرداری می‌کرد.

۷ـ خانهٔ شهیدثالث، شب، داخلی

خورش قورمه‌سبزی، برنج و سایر مخلفات شب‌نشینی را دوستان فراهم کرده‌اند. سهراب یک آن از فکر فیلمش بیرون نمی‌رود. دربارهٔ صحنه‌های فردا صحبت می‌کند و از توضیحاتی که می‌دهد و نوع برش‌هایی که بعداً در مونتاژ خواهد داشت، به نظر می‌آید که فیلم دیگر در سبک طبیعت بی‌جان

نخواهد بود. می‌خواهد زمان‌ها را به هم پیوند بدهد، بدون این‌که برای هر لحظه نمایی طولانی بسازد. می‌گوید: «اگر بتوانم آن‌چه را در فکرم هست، در تدوین به عمل درآورم فوق‌العاده خواهد بود. از نظر میزانسن و زاویه‌بندی و جای دوربین خوب فکرهایم را کرده‌ام. در واقع در این فیلم دارم مثل کسی که روی لبهٔ تیغ راه می‌رود، کار می‌کنم.»

از توضیحاتش می‌فهمم که کمی به بونوئل فکر می‌کند، بدون این‌که بخواهد از او تقلید کند. می‌پرسم: «چرا در راش‌هایی که دیدیم، وقتی اوور شولدر می‌گیری، این‌قدر زاویه‌ها باز است و آدم‌ها در حالتی زاویه‌دار نسبت به دوربین قرار دارند؟ آیا از نظر زیبایی‌شناسی به کارت لطمه نمی‌زند؟» سهراب می‌گوید: «خیلی خوشم آمد که متوجه این نکته شدی. این کار عمدی است و در موقع تدوین از آن استفاده خواهم کرد.»

۸ـ محوطه پرورشگاه، روز، خارجی

پلاک سردر پرورشگاه را با پلاکی که آماده کرده‌اند عوض می‌کنند. محوطه‌ای‌ست بسیار وسیع که در انتهای سمت چپ آن یک تراولینگ به طول تقریبی پنجاه متر تدارک دیده‌اند. نورپردازان در داخل و خارج از پرورشگاه نور را تنظیم می‌کنند. نظر نهایی را شهیدثالث می‌دهد. قرار است صحنهٔ آخر فیلمبرداری شود: زوج مرفه دخترخوانده‌شان را که به گردش برده‌اند، حالا با ماشین به پرورشگاه بازمی‌گردانند. صحنه حداقل ده‌بار تکرار می‌شود. ابرها نیز باعث هدر رفتن وقت و سرمایهٔ فیلم هستند.

اتومبیل آبی‌رنگ از ته جاده پیدا می‌شود، به محوطهٔ سرسبز پرورشگاه می‌رسد و همین که می‌خواهد پیچ میدان را طی کند، تراولینگ شروع می‌شود و اتومبیل همراه با دوربین روی تراولینگ به نزدیکی سردر پرورشگاه می‌رسد. حرکتی است بسیار زیبا و با معنا؛ دو چیز با حرکتی منحنی‌وار در یک نقطه به هم می‌رسند و در نهایت دخترخوانده را به پرورشگاه تحویل می‌دهند. این در واقع یک پلان سکانس است که ۱۲۳ ثانیه طول می‌کشد.

۹ـ محله، نیمه‌شب، خارجی

نمای ۴۳۴ پلان / سکانس آمدن زن به محله و رسیدن به خانه‌اش که بیش از یک دقیقه طول

نمی‌کشد، ولی تدارکات آن، تمرین‌ها، برداشت‌ها و سرانجام رضایت کارگردان از ساعت شش بعدازظهر تا ۱۲/۵ پس از نیمه‌شب زمان می‌برد.

دیروقت است. زن از دور و از میان تاریکی، با نگرانی پیدا می‌شود، به نزدیکی خانه‌اش می‌رسد، به ساعتش نگاه می‌کند و فوراً به خانه‌اش می‌رود و در را می‌بندد. پس از پایان نهمین برداشت همه خسته‌اند. هر کسی سعی دارد زودتر ابزار کار خودش را جمع و خداحافظی کند. شهیدثالث که ظاهراً از نتیجهٔ کارش راضی است از همه تشکر می‌کند، با همه شوخی می‌کند و یادآوری می‌کند که در عوض تا فرداشب همه می‌توانند راحت بخوابند!

۱۰ـ خیابان، خارجی، غروب

صحنه‌ای راکه قرار است فیلمبرداری شود معمولاً در استودیو فیلمبرداری می‌کنند، اما شهیدثالث اصرار دارد که در مکان واقعی فیلمبرداری شود. قرار است هوا بارانی باشد و پدر و دخترخوانده‌اش (که کتک خورده) در خیابان‌ها به طرف خانه بروند.

به درخواست کمپانی فیلمسازی تلویزیون، پلیس جاده راکنترل کرده است. دو ماشین آتش‌نشانی برای خیس کردن خیابان‌ها آماده شده‌اند. دوربین در پشت ماشین مخصوصی جاسازی شده و میله‌ای اتومبیل آبی‌رنگ بازیگر فیلم را به این ماشین مخصوص وصل کرده است. بالای سر ماشین فیلمبرداری، دستگاه باران‌ساز قرار گرفته و قبل از این که دستیار کارگردان فرمان اصلی را بدهد، مدیر داخلی از ماشین آتش‌نشانی می‌خواهد که تمام مسیر خیابان‌ها را آب‌پاشی کند. بلافاصله شهیدثالث دستور حرکت می‌دهد. ماشینی در کنار ماشین آبی‌رنگ نیز مسئول نوردادن به هنرپیشه می‌شود و سرانجام دستگاه باران‌ساز به کار می‌افتد. صحنه حداقل پنج بار تکرار می‌شود، به امید این‌که یکی از آن‌ها را بتوان استفاده کرد.

۱۱ـ دوروز تعطیلی، خیابان‌ها، خانه

در این دو روز بیش‌تر با گروه فنی و هنرپیشه‌ها آشنا می‌شوم. آن‌ها کم‌وبیش فرانسه صحبت می‌کنند. همچنین فرصتی‌ست که شهر را بگردم. با سهراب از هر دری گفت‌وگو می‌کنیم. از برنامه‌های آینده‌اش می‌گوید: «فیلم آینده‌ام که فیلمنامه‌اش به تصویب رسیده و قراردادش هم بسته شده، برمبنای

یکی از داستان‌های چخوف است که مشخصات بیش‌ترش را بعداً برایت خواهم گفت. همچنین امکان دارد بخشی از دیوان عطار را کار کنم.» می‌پرسم: «قرار بود طاعون آلبر کامو را هم کار کنی. به کجا رسید؟» می‌گوید: «سرمایهٔ زیادی می‌خواهد، ولی همواره درصددش هستم چون این اثر واقعاً شاهکار است.»

دیروقت است و فردا باید به پاریس برگردم. به خانه بازمی‌گردیم تا او استراحت کند، چون فردا قسمت‌های دیگری از فیلمبرداریش را باید ادامه دهد. شاید هیچ‌چیز به اندازهٔ خبری که اخیراً به من داده شد برایم خوشحال کننده نبود، و آن این که سهراب شهیدثالث به عنوان عضو آکادمی هنرهای آلمان برگزیده شده؛ افتخاری که کم‌تر یک خارجی در آلمان به آن دست یافته است.

۱۲ـ قطار، داخلی، روز

در راه بازگشت به پاریس، روزهای خوش گذشته را مرور می‌کنم و خوشحالم از این که فیلمساز ما توانسته با وجود دشواری‌های وحشتناک فیلمسازی در دنیای غرب ـ منظورم اروپاست ـ این تعداد فیلم بلند بسازد.

نه فقط مرثیه برای دوست

احمدرضا احمدی

چیره شود مرگ بر مردی که پریشان‌خاطر،
گویی گل‌می‌چیند بی‌اینکه کامیاب شود.[1]

دیگر پس از خاموشی تو چه اهمیت دارد که من از خانه برای دیدار باران و برف و برگ‌های جدا و رها از درختان به خیابان بروم. مرا نه شوق خواندن مرثیه بر توست که از چمن‌ها عبور کردی و از جای قدم‌های تو گُل رویید. نمی‌توانم گُل را از زمین بچینم و بردارم. دستان که به سوی گُلی روان می‌شود، گُل گم می‌شود. مگر تو در این تابستان از زمین ما محو نشدی؟ ــ هنگام که محو می‌شدی نمی‌دانم چه کلماتی را به ورطهٔ مرگ، دانه‌دانه به شاخه‌ها آویختی. نزدیک نان همسایه رویا همه تن تو در یک آه و عطر یک گل خلاصه شد. از دور آتش‌ها را می‌بینم که تو از میان گندم‌زار عبور می‌کنی به شعله‌های آتش می‌رسی. ناگهان خاکستر تو را بر دریا می‌ریزند. پس از تو، از دریا شمع‌های افروخته فوران می‌کند. فقط یاد تو باشد که با خاموشی و رفتن بر قلب عریان و بیمار من دشنه‌های سوزان وشعله‌ور را افروختی. چه گویم دشنه بر قلب، مرا تنها گذاشتی. یادت باشد ما را در این جهان بی‌تسلی سرشار از هراس و رنج ماندن تنها گذاردی. ما تو را آرزو می‌کنیم که از دریا همراه با شمع‌های افروخته به خانهٔ ما بازگردی ــ بازآ، ویران کن، مرا صدا کن، جواب می‌دهم با تو می‌آیم، چه جمعه‌ها، چه گندم‌ها و چه برف‌ها که در مسیر قدم پای تو گم شدند ــ نیمه‌شب‌ها که از خواب، از صدای آواز

---

۱ و ۲ـ کتاب راه حق ـ متن بودایی، ترجمه‌ی رضا علوی.

شبنم‌ها و عطر یاس‌ها بستر را رها می‌کردم صدای تو ویرانم می‌کرد ــ بازآ ای رمیدهٔ حیرت از باغ و گندم‌زار، به آستانهٔ خانه نزدیک شو. ما در باران و آفتاب به تو چه تعارف می‌کنیم، مگر تو در همه سال روزهای بی‌تسلّی، اندوه‌بار، فقر و گمنامی، به من چتر و رویا را تعارف نکردی ــ تو در حالی مرا و ما را ترک کردی که هنوز ما دو تن می‌توانستیم رؤیا و تخیل خویش را بدرقهٔ راه کنیم ــ راستی آیا دانستی که چه زود رؤیا و تخیل ما را به بادهای گرم سپردی و ارزان فروختی؟ پیش از خاموشی تو ستارگان در دستان من جای می‌گرفتند، کاج‌ها در نجوای باد، سبز بودند کبوتران در غم‌های ما لانه داشتند. اکنون نه از ستارگان گمنام، نه از کاج‌های مردهٔ بی‌نام، نه از کبوتران مانده در گلدسته‌ها در خاک و خانهٔ ما خبر است. ساعت را کوک می‌کنم که تو از راه برسی. به اتاق باز می‌گردم، از پله‌ها به عمق زمین و ارتفاع درختان می‌روم، تو نیستی یادت باشد که چگونه ما را در این جهان بی‌هنگام، در جهان محال، در این جهان گرسنه، تنها و بی‌کس و یار نهادی، رفتی، این درختان در پشت پنجره، ساکن مانده، درهم پیچیده، زرد، نه میوه‌ای، نه از سایه خبری، پس چرا از زیر آن‌ها عبور کنم؟ بازآ و ببین تا به تو این جهان اندوه را بسپرم. آیا می‌توانم با خویش مهربان باشم و با تسلی به خویش بگویم سرانجام باز خواهد گشت؟ من در این تابستان با خویش مهربان با خویش می‌گویم: باز خواهد آمد. اما چگونه، چه کسی توانسته است از مرگ رهایی یابد، همهٔ یاران من در همهٔ سال‌ها قطره‌قطره بر زمین بودند و سرانجام خشک شدند. جهان، دیگر پس از مرگ یارانم مرئی و نامرئی و آویخته بر کلام تسلی نیست. راه درازی بود عمر. در کنار تو می‌رفتیم، ما بی‌تو پایان راه را نمی‌دانیم. صنوبرها، گلدان‌های لادن در این غروب مرگ تو خشک می‌شوند. وقتی غم محسوس می‌شود. وقتی آب دریا طعم شوربختی دارد، وقتی شعلهٔ کبریت تمام می‌شود، تو از راه می‌رسیدی. به گمان دیگران ابر بود و ستیغ کوه بود. اما نه ابر بود، اما نه ستیغ کوه بود. هیچ‌کس چون من نمی‌داند که پلک‌ها را بر هم زدی، کبریتی افروختی. ما به دنبال تو بودیم که رؤیای ما را افروختی. با تو سپیده آمدیم، کبریت‌های تو، رو به پایان بود. لبخند زدی گفتی: کبریت‌ها تمام شد، هیمه‌ها تمام شد، زمستان است. من باید بروم. تو ما را در تاریکی و گمنامی و جراحت در تابستان رها کردی. باز جهان بی‌کبریت و سرما. هنگام که تو می‌رفتی، می‌خواستیم تو را صدا کنیم در انبوه صفات که بر تو اطلاق می‌شد، مانده بودیم. پس صفات را به دریا ریختیم، فقط گفتیم: مهربان. پس تو را هم مرگ، فتح کرد. چه آسان، چه ساده، گفته بودی: **یک اتفاق ساده**. باید بدانی بر تاک‌های انگورها خسته و مانده در گرمای ظهر تابستان سوزان،

شعله‌ها می‌زنند، از شاخه‌ها خاکسترها بر زمینی که تو دیگر در آن نیستی گرم می‌شود. برگ‌ها درکنار تو ریخته بودند، یک پاییز عمر بود. ما، من و تو از پنجرهٔ خانهٔ تو به یک سردخانهٔ بیمارستان که در روبروی خانهٔ تو بود چشم دوخته بودیم. آن در غروب پاییز در میان انبوه ملافه‌های سفید، کسی را از سردخانه به خیابان می‌آوردند. نمی‌دانستم در میان پارچه‌های سفید چه کسی خفته است. گفتم: زن است یا مرد. تو گفتی: چه تفاوت‌مان طعمه مرگ است. دیدیم من و تو مرگ فاخر و مجلل بر پاییز و آن کس چیره بود. پنجره را بستم. پنجره را می‌گشایم ــ تابستان است. روبه‌روی من چمن سبز و درختان کاج در گرما پریشان. نه سردخانه‌ای است، نه بیمارستان. آسمان خاکستری، نه از ملافه‌های سفید، سفیدی ــ گل‌های بنفشه بهاری در باغچه‌ها پژمرده هستند فصل بنفشه‌ها نیست ــ مردی پریشان‌خاطر که همهٔ عمر گل چید و بی‌اینکه کامیاب باشد دستان در دستان مرگ، از روی چمن محو می‌شود. شاید کودکان جای قدم‌های او را در روی چمن‌ها پیدا کنند. و به ما بگویند:

[۲]آن که دانست که این جسم چون حباب است،
آن که دانست که آن چون سراب است،
مرگ فراگیرد و مردی را که پریشان‌خاطر گویی گُل می‌چیند.
چنان که سیلی بزرگ شهری خفته را.
چیره شود مرگ بر مردی که پریشان‌خاطر گویی گُل می‌چیند.
بی این که کامیاب شود.
پنجره را بی‌تو می‌بندم.

تیر ۷۷

تو در تهران هیچ ندیدی، هیچ

پرویز کیمیاوی

من و سهراب شهیدثالث، هر بار که هم‌دیگر را می‌دیدیم یا به هم تلفن می‌کردیم، بی‌اختیار دیالوگ‌های هیروشیما، عشق من (آلن‌رنه) بین ما ردوبدل می‌شد. هر دو عاشق این فیلم بودیم و این جزو شوخی‌های اصلی‌مان بود. به ویژه دیالوگ معروف «تو در هیروشیما هیچ ندیدی، هیچ». تا این که یک سال، خانم امانوئل ریوا بازیگر این فیلم به دعوت جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم تهران به ایران آمد. شبی در تالار رودکی مشغول نمایش فیلم بودیم. این خانم هم آمده بود. اواسط فیلم از سالن خارج شد و طبعاً من و سهراب هم با کنجکاوی به دنبال او از سالن بیرون آمدیم. خانم ریوا رفت جلوی تالار و منتظر تاکسی ماند. چون آن‌وقت شب، برای بازگرداندن او به هتل، هیچ‌کس همراهیش نمی‌کرد. دل توی دل ما نبود. دیدیم یک رفتگر مشغول کار است. سهراب رفت و او را کناری کشید، مبلغی پول به او داد و گفت این جمله را حفظ کن و برو به آن خانم بگو. جمله این بود. «تو در تهران هیچ ندیدی، هیچ، خرابم کن، نگاهم دار»، منتها به زبان فرانسه. بیچاره آن موقع شب به عشق پولی که گرفته بود، تند و تند، جمله‌ها را حفظ کرد و همان‌طور که مشغول جارو کردن بود، رسید جلوی خانم ریوا و جمله‌اش را طوطی‌وار گفت و چند کلمهٔ آخرش را هم نتوانست ادا کند. در نتیجه اشاره کرد به ما که پشت درخت مخفی شده بودیم. وقتی دیدیم خراب شده، رفتیم جلو و خودمان را معرفی کردیم و گفتیم که فیلم‌سازیم. خانم ریوا گفت از این شوخی ما چنان یکه خورده که می‌خواسته برود به آلن‌رنه بگوید در ایران مردم آن‌قدر شیفته فیلم تو هستند که رفتگرها هم دیالوگ‌هایش را از حفظ دارند.

چند سال بعد، در پاریس به اتفاق سهراب با او در کافه‌ای قرار گذاشتیم. همان روز برنامهٔ تجلیل از شهیدثالث در سینما تک پاریس برگزار می‌شد. همراه او به تماشای این برنامه رفتیم و این خانم بعدها جزو شیفتگان آثار سهراب شد. حتماً حالا از شنیدن خبر مرگ او متأثر هم شده است.

نکته دیگری که دربارهٔ سهراب باید بگویم این است که سال‌ها پیش یک مجلهٔ سینمایی، در مصاحبه‌ای از قول من نوشت که به شدت تحت‌تأثیر سهراب شهیدثالث هستم. این موضوع در آن سال‌ها بسیار بهت‌انگیز بود. چون ظاهراً فیلم‌های ما به هم شباهتی نداشت. واقعیت این است که من چنین حرفی را نزده بودم. من دربارهٔ ویژگی‌های آثار سهراب گفتم و این که سینمای او را می‌پسندم و دوست دارم. گفت‌وگو کنندهٔ محترم، این حرف را تحریف کرد و آن جمله را نوشت که برای بسیاری حتی برای خود سهراب سؤال‌برانگیز بود. به رغم این، سهراب به عنوان هنرمندی صاحب نگاه و سبک ویژه، برای من همیشه عزیز و محترم بوده و حالا که خودش نیست یادش همیشه با من است.

کاروان شهید رفت از پیش

محمدرضا اصلانی

تابستان گرمی بود؟ چندان یادم نیست. ۸ـ۹ ساله بودم. اما بالکن طولانی خانهٔ ما، با فارسی‌های کشیدهٔ بلند و چوب باران خوردهٔ از قهوه‌یی به سیاه رسیده، یادم هست. و آن کوچهٔ پهن اصلی که گرچه پیچاپیچ بود، اما به خیابان اصلی شهر می‌رسید و خود، گذر اصلی یک محلهٔ قدیمی بود.

در آن صبح، بالکن کنار زده بود، و ما نگرانی‌های درون خانه را حس می‌کردیم و انتظارهایی که می‌رفت. حدود ۹ صبح، سرانجام نمایش آشنای هر روزهٔ آن سال‌ها، شروع شد. اما این‌بار نمایش، چیزی خاص داشت. این‌بار جمعیت پراکنده در خیابان، شتابان نبود، دسته بود. دسته‌یی واقعی که از دست راست می‌آمد. و لاجرم به زیر بالکن ما می‌رسید و می‌گذشت. سردسته، مردی بود یک سروگردن از همه بلندتر، با سبیلی خولی‌وار از بناگوش دررفته، و شکمی پیش آمده، هیبت چاله میدانی! که به دستی دستمالی یزدی داشت و عرق از هفت لایش می‌ریخت و پاک می‌کرد. و به دستی دیگر، عکسی از مصدق، فریاد می‌زد با چنان حرارتی که حرارت تابستان از یاد می‌رفت. که «ما ملت بیداریم، ما شاه نمی‌خواهیم.» و... پشت سر او عده‌یی از مردم محله و شهر، جوان و نیم‌جوان، و برخی چهره‌ها آشنا حتی. و پشت سر آن‌ها، دستهٔ کودکان. چهره‌ها اغلب شناخته. از همان محله و از محله‌های دیگر، که جیغ کودکانهٔ آن‌ها در دم گرفتن، صدای وسطی‌ها را می‌برید. مرد، عرق از چهره می‌سترد و پیش می‌آمد. و اشتلم‌کنان به زیر بالکن ما رسید. سرش طاس بود؛ و زیر بالکن کلهٔ عظیمی بود. سبیلش از زیر بالکن ما گذشت. و صدای گلو گرفته‌اش در بالکن‌مان پیچید، «یا مرگ یا مصدق»، یا فحش‌هایی به شاه که خیلی بی‌ادبی بود. مادر سعی‌اش این بود که ما نشنویم و نبینیم، اما

اوضاع از دست رفته بود و ما تخس.

دسته در پیچ کوچه در سوی دیگر رفت و گم شد.

رادیو خبرهایی می‌داد. ما چندان نمی‌فهمیدیم. اما خبرها، همیشگی نبود. آن طنزهای نمایش‌نامهٔ رادیویی در باب حضرت اشرف که سرفه می‌فرمایند... و گوینده دیگر شده بود. حدود ۱۱ صبح صدای تیرهایی شنیدم. به بالکن پریدم و هنوز چیزی ندیدم، نزدیک ظهر، صدای جمعیتی آمد. به بالکن دویدم. دسته‌یی، این‌بار از سمت چپ از پیچ کوچه می‌آمد. و لاجرم به زیر بالکنمان می‌رسید. همان دستهٔ قبلی بود. همان مرد خولی‌وار درشت، با همان دستمال، و با همان عرق‌ریزی، در سردسته می‌آمد. و پشت سرش مردان، تعدادی همان بودند که بودند، و تعدادی عوض شده. کودکان اما، در پس اینان، آشنا و ناآشنا، همان بودند که بودند. اما عجب این بود که این بار، مرد در دست دیگرش قابی که داشت عکس دیگر بود. عکس شاه بود. جوان و نظامی. و صدای مرد این‌بار گلو دریده‌تر بود، و حرارتش به نسبت حرارت آفتاب، بالا رفته‌تر. شعارش این‌بار، «یا مرگ یا شاه» بود. اما فحشش همه بر مصدق بود، و چه رکیک بود. همان روز بود. همان کوچه بود. همان بالکن بود و همان مرد بود. و همان مردمان و کودکان. و ما که چون همهٔ مردمان آن دوران، خانه‌یی سیاست‌زده داشتیم، می‌دانستیم که چیزی عوض شده است، و شاه که رفته، آمده است. و من فریاد زدم به مادرم ــ که چه جوان بود و هراسیده ــ که ببین، این همان است که صبح بود. سبیل به زیر بالکن رسیده بود متحرک و پرآوا. مادرم پیرهنم کشید و از بالکنم کشید و به شتاب درهای بالکن را هم کشید. هوا خفه شد، اما صداها نه، و من دیگر ندیدم که آن سبیل چگونه از زیر بالکن‌مان گذشت. من اما، هنوز آن کوچه، آن دیوارها، آن سنگ‌فرش، آن دسته، آن دهان فحّاش را به یاد دارم؛ و آن عوض شدن صریح و بی‌خجالت و بی‌فاصله را. و آن از راست آمدن را و بعد از چپ آمدن را. آن عصبیّت و هواداری سخت صادقانه را در هر دو سو، چه آن وقت که از راست می‌آمد آن مرد، و چه آن وقت که از چپ می‌آمد. همان دستمال، همان سبیل و همان فریاد. و همان جملات، فقط اسم‌ها عوض شده بود. و شاید همان قاب که در دست بود، و همان دست بود. فقط عکس عوض شده بود.

بعدها، آن روز شد روز ملی بیست و هشت مرداد. و چند سالی، ما در مدرسه رژه می‌رفتیم و سرود ملی می‌خواندیم اما آن مرد را هیچ‌وقت دیگر در آن شهر ندیدم، و آن کودکان را که از آن خانه رفتیم و از آن محله، و سال‌ها بعد، سرانجام از آن شهر.

۲

عصری در پاییز اوایل دههٔ ۵۰

راهروی بخش مونتاژ فرهنگ و هنر؛ که منجر می‌شد در پیچ خود به سالن نمایش. نمی‌دانم چرا آن‌جا بودم. شاید که مونتاژ فیلم کوتاهی داشتم، یا نه، نمی‌دانم. اما اتاق‌های مونتاژ به کار بود. و کارگردانان و مونتورها، و صدابرداران، چند تنی بودند. و من نمی‌دانم چگونه شروع شد. اما می‌دانم یک‌باره قرار شد. آقا بیایند و فیلم را ببینند ــ فیلم شهیدثالث را. **یک اتفاق ساده را** ــ همه از پشت میزهای مونیولا به راهرو آمدیم. این مواقع، لحظات حساس و دلواپسی کارگردانان فرهنگ و هنر بود، و انتظار نفس‌بری بود. حلقه در پروژکتور آماده بود. اما آقا نیامد و این معمول بود که آقا هر وقت که می‌خواست فیلمی ببیند، از قراری که بود دو سه ساعت حتی دیرتر می‌آمد. و یادم نیست که گویا همین شد که جمعی، فیلم را دیدیم، یا نه پیشتر، پشت مونیولا، فیلم را دیده بودم. و آن دیگرها که آن‌جا بودند، همه دیده بودند که در کار مونتاژ فیلم بودند. و در جوار همدیگر.

شهیدثالث آمد. احوال‌پرسی‌ها اما سرد. و شهید از اتاقی به اتاق دیگر که می‌رفت، سخن‌ها همه بر نصیحت بود و لبخند سکوت و به کار مشغول شدن. شهیدثالث دماغش پرهٔ آن‌چنانی نداشت که بلرزد. اما دندان‌هایش فکر می‌کنم در آن روز چند میلی‌متری ساییده شد. آن چنان بود که بعضی صداها به او می‌رسید. و من که از اتاقی به اتاق دیگر می‌رفتم و در طول راهرو، از دو سه نفری به یکی دو نفر دیگری می‌رسیدم و از شهید دور می‌شدم و نزدیک، حرف‌های اصلی را می‌شنیدم. گویی به من می‌گفتند که به گوش او برسانم. نمی‌دانم، باری که دوست کارگردان چهره‌یی پدرانه داشت که گفتم به شهید که زمان، یک ریتم و حرکتی دارد که اگر... و دوست مونتور، از قضا خانمی بود، و از قضا دماغی داشت که بالا بکشد «که نداشت مونتاژ بشه. اصلاً فیلم، مونتاژ نشده، راش پشت سر همه...» و دیگرانی بر دیالوگ، بر تصویر... و شهید نمی‌دانم چه حرف‌هایی را مستقیم می‌شنید، به هر حال کم‌تر از من می‌شنید، اما می‌دید سردی را و حتی روگرداندن را و سکوت‌ها را و من می‌دیدم که شهید دارد آب می‌شود. پیشنهاد کردم حالا که وقت هست برویم پایین، در حیاط، و رفتیم. به حیاط فرهنگ و هنر، در کنارِ دری که ورودی به کانون فیلم آن زمان بود. بحث کردیم بر سر فیلم، گفته بودم که از فیلم خوشم آمده، و شهید اما دیگر چنان بود که حتی خوش مرا هم باور نمی‌کرد. گمان می‌کرد تعارف ایرانی است. واقع این بود که فیلم از همان زبانی بود که من و چند نفر دیگر می‌خواستیم در سینما

داشته باشیم. گرچه هر یک به سیاق خود. و این ورود به زبان واقعی سینما، برایم هیجان‌آور بود. و می‌دیدم تولدی دیگر را و با هیجان بر او توضیح می‌دادم. عصبی بود. اما کم‌کم آرام‌تر شد. وقتی رسید که به تقریب مطمئن شد. در درون این اطمینان بود که گفتم اما که از مادر فیلم راضی نیستم حضوری ندارد. که مادر در این سرزمین حضوری دیگر و موثر دارد. خوشش نیامد. به تقریب تمام آن اطمینانی که ساخته بودم، فروریخت. دیدم این فروریختن را و خوش نیامدن را در چهره. آن همه تأییدها، گویی همه حق بود ــ که بود ــ و این یک مورد، همه ناحق بود ــ و نمی‌دانم، شاید که بود ــ اما که نمی‌پذیرفت، و مصّر بود که توجیه کند. فکر می‌کرد من نمی‌فهمم. و من در همان لحظه پشیمان شده بودم از این حرف، چون اصلاً نمی‌خواستم زخمی بر زخم‌ها باشم. سعی کردم هر آن تایید که داشتم، دوباره تکرار کنم که اصلاً به کلی از فیلم خوشم آمده، ریتمش را، بازی‌ها را، حرکت‌ها را، سکون‌ها را دوست دارم و آن است که خود در سینما می‌خواهم. که قصدم از این پایین آمدن و در گوشهٔ دیوار کز کردن در واقع تسلی دادن بود، چون دو یتیم هم‌دیگر را. که سال‌ها پیش همین بلا بر سر من هم آمده بود و بدتر بر سر بدبده. و خوب می‌دانستم چه می‌کشد. و مطمئن بودم که پهلبد فیلم را ببیند کار ساخته است. و به شدت نگران بودم، که پهلبد به ابروی تابه‌تا شده، و بلند شدن ظریف رنجیده، سالن را ترک کند، که کار تمام بود، و نمی‌دانستم شهید چه می‌شد. دیگر دست و پا زدن بیهوده‌یی بود. دیگر به من هم بدبین شده بود. کوشیدم رفع و رجوع کنم. که نمی‌خواستم این محبتم و اشتیاقم را به فیلم نفهمد، نمی‌خواستم ناامید شود، و این مسیر را رها کند. به راهی رود که رهروان رفتند. چه سخت بود این اعتماد متزلزل را جلب کردن. من تکرار می‌کردم که تو راهت را پیدا کرده‌ای و این راه به نتایج درخشان درستی می‌رسد. او هم‌چنان حرف مادر را می‌زد. می‌دیدم گرچه توانسته بودم او را از فضای آن راهرو دور کنم. توانسته بودم تسلایی بدهم. اما اشتباهی اساسی کرده بودم. او زخم خورده‌تر از آن بود که دیگر حتی صداقتی را و پشتیبانی‌ای را باور کند. دوباره دانستم که نوازش روی زخم، زخمی دیگر است. سال‌های قبل‌تر تجربه کرده بودم. می‌دیدم که دلش می‌خواهد قهرمانی یکّه باشد که همه در برابر اویند. و او شکست تراژیک را بپذیرد. چون ادیپ. و خود را می‌دید زخم‌خورده و کورشده از تاریخ و از اهریمنی ــ و کدام اهریمنی؟ ــ او خودش را دایی وانیا می‌دید. و من در درون هراسیده و رمیدهٔ او دست و پا می‌زدم.

صدا زدند؛ آقا اومده ــ و آقا، پهلبد بود ــ شهید دوید و من سلانه سلانه، که دیگر کاری نداشتم،

اصلاً کاری نداشتم. وقتی به راهرو رسیدم. واقعاً سکوت همه جا را فراگرفته بود. دیگر سالن نمایش ته راهرو، قلعهٔ سنگ باران بود، و به آن نمی‌باید نزدیک شد.

حدود بیست دقیقه‌یی در انجماد گذشت. یک‌باره صدای خفهٔ در سنگین آکوستیک سالن نمایش. صداهایی مبهم، چند پا و چند جمله. یک‌باره صدای ماچ و بوسه، تبریک! آقا خیلی خوششون اومده. گفتم «سهراب فیلم بی‌نظیره. گفتم این اصلاً باید بره فستیوال.»

و راهرو چون تروک تصویری کامپیوتری، مچاله شد و برگشت و ورق خورد. همان دوستان کارگردان که گفتم، «سهراب نابغه است. اصلاً من از اول می‌دانستم، این فیلم راه خودشو باز می‌کنه؛» و صدابرداران که «صدا معرکه بود. چقدر این سکوت‌ها معنا داشت.» و حتی آن بانوی مونتور، که «چه مونتاژی!» و این دیگر عین جملهٔ اولست. بی‌کم‌وبیشی. و من سهراب را نمی‌دیدم. دیگر ندیدم البته. اما اینان را می‌دیدم. و من حالا آب می‌شدم. چگونه ممکن بود. ساعتی، نه، نیم‌ساعت پیش، همه انکار و تبریٰ؛ نه در جای دیگر، که در همان‌جا، نه در حضورهای دیگر، که در همان حضورها، در همان جمع، نه حتی سکوت، که همه تحسین بی‌قید و شرط. اگر از خودشان نه رودربایستی، از من که چندان خودی نبودم چه؟ اما بود، و همین بود که می‌گویم. اما چنان است که خواب دیده باشم. و امیدوارم که خواب دیده باشم.

آهسته «فید» شدم. به خیابان آمدم. به بهارستان، به گلدسته‌ها و به گنبد خوش‌ترکیب. به مسجد سپهسالار نگاه کردم. و به شیر شمشیر به دست مفلوک مشروطیت بر سردر مجلس. و به سایه‌روشن مردمی که در نورهای غروب فرو می‌رفتند. دیگر یادم نمی‌آید شهیدثالث را دیده باشم.

۳

مرداد سال ۶۸

حیاط کمیتهٔ منکرات پل رومی. جماعت مفلوک معتاد از پانزده ساله تا به هشتاد سال و بیش‌تر ــ که در این همه اعتیاد، همه از این هم پیرترند ــ موج می‌زند. عده‌یی منتظر محاکمه، عده‌یی منتظر رأی دادگاه. و عده‌یی گیج و تازه آمده. و من ناظر چند روزه بر سر کتابی از پارسی‌پور ــ شهرنوش ــ در این جمع به میهمانی آمده بودم. ناظر و زخم‌خورده. بگذریم که خود، مثنوی مفصلّی است.

یک عصر، جوانکی حدود پانزده سال، می‌بایست چند ضرب شلاق می‌خورد و مرخص می‌شد

لابد. که رسم بود هر عصر پیش از آن که همه را جمع کنند و ببرند. ــ بماند که به چه وضعی و چه شکلی، که خود هر بار ماشین حمل گوشت می‌بینم، می‌گویم نکند که حمل گوشت زنده باشد ــ حکم کوچک اجرا می‌شد و محکوم مرخص.

در همان حیاط، تخته پوستی و دراز کردنی ــ نه، دراز کردنی، بی‌تخته پوستی ــ جوانک، رنگ به روی نداشت؛ که شاید در اصل، رنگ به روی نداشت. و کسی ــ سرکاری ــ آماده به شلاق زدن. و جماعت معتاد به همه چیز، از جمله معتاد به جمع شدن دور هر حادثه. باور نمی‌کردم گفتم نمایشی است از برای ترساندن و تنبیه. اما به دایره که رفتم، واقعیت بود. هنوز چشم‌های آن جوانک را به یاد دارم؛ زرد و هراسیده. و چهره‌های ناظر. ناظر به امر طبیعی! و حتی کمی خوشحال.

نخستین ضربه. چه سخت و بی‌هیچ ملاحظه‌یی. جوان به حکم نوجوانی ــ نه، به حکم کودکی هنوز ــ ناله کرد و پیچید و برجهید. چهره به دردی مجسم از بردهٔ میکل‌آنژ. نهیب سرکار که «بخواب!» و من منتظر واسطگی جماعت تماشاچی ــ نه حتی اعتراض ــ که سرکار شما ببخشین، بچه‌اس، طاقت نداره، یه کمی... اما که چه دیدم. مشت و لگد جماعت معتاد بر سر جوانک که فلان فلان شده، چرا نمی‌خوابی و سرکار را عصبانی می‌کنی! بخواب! بذا سرکار کارشو بکنه. به ضرب و شتم جماعت جوان را دراز کردند که «بزن سرکار جون، بزن!» و جوانک چون ماهی سرخ بر کاشی لب حوض.

۴

مرگ

چون گفتهٔ الیوت که در باب بهار می‌گفت که ستمکارترین ماه‌هاست، که خواست و خاطره را به هم می‌آمیزد ــ زایش دوبارهٔ خاطره‌هاست و ترکیب عبرت لحظه‌ها. که مرگ منتظر شهید، نقطهٔ این سه واقعه شد؛ وچه خورده‌ریز عکس‌های گم شده. که چراست که طبیعت در این جا بی‌جان می‌شود از این همه پذیرش و بی‌چهره‌بودن. و در غربت بودن را به تلخی تجربه می‌کند. اما هم‌چنان در همان غربت به جوایز ریز و درشت اکتفا می‌کند؛ به قیمت تکرار خود حتی؛ که نه این که دست‌کم تأثیری را می‌بیند بر برج نوی سینمای آلمان. و راه رفته را، راهی به مرداب نمی‌بیند. و می‌بیند اگر نه زندگی، تلاشش و آن میل به جست‌وجو در نفس زندگی، زنده خواهد ماند؛ و نمونه‌هایی خواهد داشت و

خود مسیری خواهد شد، یا شده، پیام‌آور اتوپیای غربت جهان صنعتی. از پاریس تا تکزاس.

۵

همین چند شب پیش

این قصه‌ها ــ خاصه قصه آن راهرو را ــ که بر منوچهرخان انور می‌گفتم، گفت: قصه از این پیچیده‌تر بود. که کمیتهٔ انتخاب به کلی رد کرده بود فیلم را، و گزارش به پهلبد که فیلم از فقر می‌گوید و بسیار بدساخت است. ری‌پور اما ــ که همیشه نیک‌نفس بود و یابندهٔ ارزش‌ها و مدافع، و حیف که از دست رفت، خداش بیامرزاد ــ آمده بود پیش انور که این فیلم خوبی است دارد زیر دست‌وپای بدفهمی و حسادت‌ها له می‌شود. کاری بکن. و انور، نادیده فیلم را حتی، رفته بود پیش پهلبد، که آن موقع‌ها، پهلبد حرف انور را می‌خواند ــ که این فیلم از برای فستیوال تهران مناسب است. پهلبد به انکار این که چه‌طور می‌توانیم که گفته‌اند فیلم از فقر می‌گوید ما پیش خارجی‌ها آبرو داریم. انور گفته بود جایزهٔ بین‌المللی فیلم ایرانی آبروی بیش‌تری است.

پهلبد قانع شده که رقابتی با قطبی داشت که فیلم‌های مطرح در جشنواره، همه به نحوی از جانب او بود. و پهلبد در عرصهٔ رقابت روشنفکری، عقب مانده بود. پس آن فیلم دیدن، بعد از این رونداختن بود. و آقا اگر گفته بود که برود به فستیوال، شخصاً به لفظ مبارک خودشان، نه این که حوصلهٔ فیلم را داشته باشد، یا خوشش بیاید، که بیست دقیقه را بیش‌تر تحمل نتوانسته بود؛ مصلحت بود و سیاست. و آن چرخش در آن راهرو، لابد هوشمندی فهم این سیاست و کیاست.

چنین است که راه‌ها در این‌جا به بن‌بست می‌رسد. هر حرکتی سنگی می‌شود و به مردابی. و آخر سر چماق تکفیر این که مردمی نیست و سینمای موج نو، یا روشنفکرانهٔ ایران یا... رابطه‌ای با مردم ندارد. کدام دریچه بر این رابطه باز کردند تا مردم ــ این مردم ــ دریچه ببینند و بدانند اصلاً دریچه‌یی هم می‌تواند بود! آن قدر که بر **تایتانیک** تحلیل شد، بر آن قصهٔ عاشقی در طوفان بلا! کدام کار شهید، با آن همه جوایز ریز و درشت، در این‌جا تحلیل شد، مطرح شد، عرضه شد؟ حداکثر خبری کوتاه، و فراموشی بلند.

۶

دیگر شهید راندیدم

که او بار عسرت این همه اعوجاج را بر خود داشت و از آن خلاصی نداشت. یادم هست که وقتی عکس خانوادگی از کودکی خود نشانم داد که او بود و برادرش. هر دو در یک لباس ــ کت و شلواری آستین به سر پنجه رسیده ــ شق‌ورق، هر دو یک جور، یک دست، در یک حرکت و یک شکل ایستاده در برابر دوربین. و هر دو چه معصوم. اما او نه این معصومیت را، که این یک شکلی وحشتناک تحمیل شده را می‌دید. و هنوز داشت دق می‌کرد از این یک شکلی.

ــ که فرهنگ و هنر آن زمان هم اراده‌یی بود به این عکس یادگاری تحمیلی از مفاخر ملی و سازندگانش ــ و این دق کودکی، اگر رنجی کودکانه بود ــ که بود و شهید همواره کودک بود ــ اما رنج انسان مدرن هم بود. که همواره در برابر همسان‌شدگی مدرنیته می‌ایستد، به قیمت فردیّت متزلزل و ناپذیرفته. و وقتی خود را از این یک شکلی رها کرد، چنان پرت افتاد، که چاره‌یی نداشت جز این که ساعت‌ها تلفنی از راه دور از برای شیردل، کیمیاوی و دیگرانی لابد، بنالد از این همه پرت‌افتادگی. و شنیدم که باری دست به خودکشی هم زد. و من بیش‌تر از طریق آن جوانی که شیفتهٔ دوستی سهراب بود، از او خبر می‌یافتم. تا که این شیفتگی را به نهایت رساند. خودکشی کرد.

۷

مهم نیست که چه کسی شروع کننده بود ــ که مهم بودنش هم چندان مهم نیست ــ اما مهم است و همیشه تعیین کننده که چه کسی راهی را به نتیجه می‌رساند. شهیدثالث راهی را به نتیجه رساند: چگونه می‌توان زبانی از روایت مدرن بر نشانه‌گذاری غریب بودن برساخت. زبانی مکانیکی که سردی مکانیزم غریب بودن را در خود داشته باشد. نوعی زبان بیومکانیک که یادآور مه‌یر هولد می‌تواند بود. اما متفاوت در ریتم، و درست در جهت معکوس او، که پُر از ضرب و حرکت‌های ماشینی است. این‌جا همه، ضرب‌آهنگ انسانی است که مکانیکی می‌شود، و منجمد. این انجماد، هر چند برگرفته از چخوف تا رمان نوی فرانسه است، اما در روایت مدرن سینما، حتی در کارهای خود آلن رب‌گری‌یه، آن‌چنان مکانیکی و صراحت یافته، شکل نگرفت که در کار شهیدثالث. و از این بود که چنان تأثیری بر سینمای هوشمند آلمان دورهٔ متأخر نهاد.

اما آدمی چون سهراب، هر چند دیرجوش اما گرم و عصبی، به چنین سردی مکانیکی دل سپارد، و بر آن پای فشارد ــ که اگر نمی‌کرد لابد از سبک خود به دور می‌افتاد، و این، یک پرت‌افتادگی دیگر می‌بود ــ به بهای آن خواهد بود که خود در آن درغلطد و بهای زندگی نداند. که این راهی است که اگر با ناخودآگاه خود در آن روی، خود در آن شهید خواهی بود.

بیست و دوم تیر هفتاد و هفت

سرایندهٔ سرود ملال

مجید اسلامی

روزگاری، نامش برای‌مان تجسم شکل آرمانی سینمای متفاوت بود. طبیعت بیجان، «فیلم متفاوت» دوران نوجوانی‌مان بود که شبی آن را با سماجتی کودکانه، تک و تنها، تا به آخر از تلویزیون تماشا کرده بودیم و این تجربه‌ای یگانه و غریب بود. قطاری می‌آمد و می‌رفت، و پیرمرد سوزنِ خط را جابه‌جا می‌کرد و همراه ما به مسافران قطار، آن غریبه‌های خوشبخت، می‌نگریست. پیرزن با تأنی عرض اتاق را طی می‌کرد تا برایش چای بیاورد، و صدای سایش استکان و نعلبکی تنها صدای صحنه بود. باقی، سکوت بود. و همین «سکوت» مهم‌ترین نشانهٔ متفاوت‌بودن فیلم بود؛ در فیلمی که در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتاد. حکم بازنشستگی‌اش را غریبه‌هایی از ناکجاآباد می‌آوردند ــ این اوج دراماتیک فیلم بود ــ و پیرمرد مدام می‌گفت: «از کاربی‌کار شدم»؛ و آن ایام چه شیرین بود کشف این حقیقت که همهٔ «فیلم‌های متفاوت» لزوماً مثل مغول‌ها پیچیده نیستند، بلکه می‌توانند همین‌قدر ساده باشند.

بعدها آشنایی با شرح‌حال کارگردان فیلم، و تماشای شاهکار دلنشین دیگرش یک اتفاق ساده، و خواندن مصاحبه‌ای در غربت، که سرسختی و وفاداری‌اش را به اصول گوشزد می‌کرد، از او برای‌مان اسطوره‌ای ساخت. چه‌قدر لذت‌بخش بود نقل این حرف که «او با مصالح ساختن یک فیلم مستند کوتاه، یک اتفاق ساده را ساخته و جهانی شده و بعد هم حاضر به مصالحه با سینمای مبتذل نشده و سبک غریب و غیر متعارفش را با خود به غربت برده و در آن‌جا تثبیت شده و دارد فیلم می‌سازد.» و او تجسم پایمردی بود. تماشای اتوپیا و درخت بید در همان ایام با چهرهٔ اسطوره‌ای او هماهنگ بود. چه خوب بود که او هنوز می‌توانست به همان شیوه فیلم بسازد؛ با همان ریتم و سکوت، و همان

بازی‌ها. هنوز یک فیلم از برسون بیشتر ندیده بودیم ولی با منطقی جوانانه، جرأت می‌کردیم با شجاعتی که مقتضای سن‌مان بود، او را بر برسون برتری دهیم. منطق‌مان این بود: «لانگ‌شات + بازی‌های بی‌اغراق + تدوین کند» منطقی تر است از «کلوزآپ + بازی‌های بی‌اغراق + تدوین سریع»؛ یعنی که اگر برسون بازی‌های بی‌اغراق و خنثی را می‌پسندد، چرا در نمای درشت بر چهره‌ها تأکید می‌کند؟ و این که در نمایش ملال، که مد نظر برسون هم هست (از کجا معلوم؟)، شهیدثالث موفق‌تر است؟ منطق‌مان توأم با ساده‌لوحی بود؛ و آن زمان هنوز محکوم به مرگی می‌گریزد و زن نازنین و لانسلودولاک را ندیده بودیم؛ و آن چهرهٔ اسطوره‌ایِ متفکر و سرسخت و سازش‌ناپذیر برای‌مان مهم‌تر بود.

سال‌ها بعد، چیزی که این اسطوره را شکست، گل‌سرخی برای آفریقا بود. این دیگر فیلم‌سازی معمولی بود که همچنان با اصرار می‌خواست فیلم بسازد؛ و نتیجه، فیلمی بود بدون آن عناصر سبکیِ آشنا؛ با بازی‌های بد و فضایی که دیگر استیلیزه نبود، و در نتیجه، دیگر نمی‌شد شخصیت‌ها را باور کرد. بر سر آن جوان پرشور و سرسخت سازندهٔ یک اتفاق ساده چه آمده بود؟ آن شعور بصری و تسلط غیرقابل تردید بر ریتم، چه شده بود؟ کارگردان گل سرخی برای آفریقا دیگر یک غریبه بود؛ مثل مسافران آن قطار، که خیال می‌کردیم خوشبخت‌اند.

...آیا بودند؟

در یک اتفاق ساده، بهترین فیلمش، پسرک تمام زندگی‌اش خلاصه می‌شد در اعمالی یک‌نواخت و تکراری؛ از جمله این‌که هر روز برود از پدرش ماهی‌های قاچاق را بگیرد و با ترس، دور از چشم مأمورها، آن را بیاورد. تکان‌دهنده‌ترین صحنهٔ فیلم، برای من، و اوج خلاقیت شهیدثالث صحنه‌ای‌ست که او خواب می‌بیند. این اوج بی‌رحمی و بدبینی کارگردان فیلم است که پسرک خواب می‌بیند که همان کار را می‌کند، یعنی ماهی‌ها را می‌گیرد و می‌آورد. او حتی در خواب هم از این واقعیت تکراری و ملال‌آور گریزی ندارد. و این ایدهٔ درخشان شاید حاصل محدودیت مصالح باشد؛ چون نماهای استفاده شده برای نمایش خواب، همان نماهای قبلی‌ست. این چخوفی‌ترین ایدهٔ فیلم، و شاید چخوفی‌ترین ایدهٔ کل فیلم‌هایش باشد.

شهیدثالث دوست داشت همیشه از آنتون چخوف بگوید و خودش را به او منتسب کند. حالا

شاید گفتن این حرف، پس از مرگش، تلخ باشد، و در یادواره‌ای نظیر این، غیرمتعارف، که فیلم‌های او چندان هم چخوف‌وار نبود؛ لااقل این‌که او چخوف را آن‌طور که دوست داشت می‌دید، و فیلم‌هایش با تصور خاصی که از چخوف داشت مطابق بود. شاید او چخوف را فقط در «اتاق شماره شش» خلاصه می‌کرد. به هرحال در فیلم‌های او از طنز چخوفی نشانی نبود. و مگر می‌شود چخوف را بدون طنز و کنایه در نظر گرفت؟ در عوض «عنصر تقدیر» در فیلم‌های او مسیری از پیش تعیین شده را رقم می‌زد. او بدبینی‌اش را به سرنوشت قهرمان‌هایش تحمیل می‌کرد. ولی چخوف این‌گونه نیست. پیچیدگی موقعیت‌های چخوفی اغلب فضای استیلیزهٔ داستان‌هایش را به تعادل در می‌آورد. در فیلم‌های شهیدثالث از این پیچیدگی خبری نیست. شاید به همین دلیل است که این فیلم‌ها، اکنون در مقایسه با شاه‌کارهای چخوف و برسون، تک‌بعدی و خطی به‌نظر می‌آیند. شاید چون او از پیش نتیجه‌گیری‌اش را کرده بود، و نگاه ایدئولوژیکش را به شکلی سیستماتیک هر بار به شخصیت‌ها و داستان‌های فیلم‌هایش تحمیل می‌کرد. این شاید غیرچخوفی‌ترین ویژگی او بود که آدم‌های فیلم‌هایش را، به ویژه در فیلم‌های آلمانی‌اش، عملاً به ماشین‌های بی‌روح و بی‌انعطاف بدل می‌کرد.

حالا می‌توان به تلخی دریافت که این زوال از همان در غربت آغاز شده بود؛ فیلمی که فاقد جزئیات تکان‌دهندهٔ دو فیلم اول بود، و نورپردازی‌اش قابل مقایسه با طبیعت بیجان نبود، و موقعیت‌هایش آن‌قدر که باید، تعمیم‌پذیر نبود. بازیگر حرفه‌ای فیلم، به رغم تلاشش، فاصلهٔ آن فیلم را با واقعیت به مراتب بیشتر کرده بود. شهیدثالث تصمیمش را قبلاً گرفته بود در نتیجه در فیلم‌هایش دیگر از پیچیدگی واقعیت نشانی نبود.مسیر او پس از در غربت، مسیری محتوم بود و دیر یا زود به گل سرخی برای آفریقا می‌انجامید.

با این‌حال فیلم‌های اولش، هم به لحاظ تأثیری که بر سینمای ایران گذاشت، و هم فارغ از این تأثیر، مهم و شاخص‌اند. یک اتفاق ساده و طبیعت بیجان به یقین از آزمایش گذر زمان سربلند بیرون می‌آیند و با هر نگاه بی‌طرفانه‌ای در میان آثار شاخص تاریخ سینمای ایران جای خواهند داشت.

مرگ سهراب سهیدثالث تقریباً بلافاصله مرا به یاد داستانی از چخوف انداخت: داستان ساز روچیلد، که از بهترین داستان‌های اوست. حکایت یعقوب، پیرمرد تابوت‌سازی که در شهری دورافتاده کارش این است که مدام ضررهایش را حساب می‌کند. [نمونه‌ای از طنز چخوف]. ضرر تعطیل‌بودن یکشنبه‌ها، روزهای مقدس و روزهای دوشنبه که کارکردن درآن‌ها بدیمن است. ضرر

مریضی همسر پیرش که دست آخر می‌میردو ضرر دیگری روی دستش می‌گذارد. او در عین‌حال کمانچه هم می‌زند و در جشن‌های عروسی شهر عضو یک دستهٔ مطرب یهودی‌ست. در این ارکستر آدم مفلوکی هم هست به نام روچیلد که یعقوب از او متنفر است. اما پس از مرگ پیرزن حال خود یعقوب هم بد می‌شود و دم مرگ عوض بدی‌هایی که به روچیلد کرده سازش را به او می‌دهد...

«... و اکنون همه در شهر از هم می‌پرسند روچیلد این کمانچهٔ به این خوبی را از کجا آورده است؟ آیا آن را خریده یا از کسی دزدیده؟ یا در شرط‌بندی از کسی برده. مدت‌هاست که دیگر روچیلد قره‌نی نمی‌زند و فقط کمانچه می‌کشد. از زیر پنجه‌هایش همان آهنگ‌های زاری‌کننده‌ای که آن وقت‌ها از قره‌نی در می‌آورد، به در می‌آید. اما وقتی سعی می‌کند آهنگی را که یعقوب آن‌روز روی آستانهٔ در اتاقش نواخت تکرار کند، کمانچه چنان آهنگ حزن‌انگیز و پر از غم را منعکس می‌کند که همهٔ شنوندگان به گریه می‌افتند و خود روچیلد هم چشمانش را برمی‌گرداند و از ته دل فریاد می‌زند: «ووی! وو...ی!» اما این آهنگ جدید چنان مورد پسند همه قرارگرفته است که در شهر تمام تاجرهای متمول و اعضای اداره‌ها محال است یادشان برود از روچیلد در مهمانی‌هایشان و در اجتماع‌هایشان دعوت کنند و حتی او را مجبور می‌کنند که ده‌بار تمام این نوار را ساز کند.»[۱]

۱ـ ساز روچیلد، دشمنان، آنتون چخوف، ترجمهٔ سیمین دانشور، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱.

زندگی در خاطره‌ها...

پیروز کلانتری

فضایی که در این روزها در تکریم و بزرگ‌داشت سهراب شهیدثالث در سینمای ایران جریان دارد، اگر با آگاهی به بی‌رابطه‌گی سنگین این سال‌های طولانی با سینمای او همراه باشد، بیش از این‌که، ما به خلوت و خلوص حضور و یاد او پیوند دهد، ذهن و خاطرمان را از تناقضی دیرین، اما فراموش‌شده، برمی‌آشوبد. سهراب شهیدثالث فیلم‌ساز در سال‌های ۵۲ و ۵۴ **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بیجان** را در ایران و بعد، **درغربت** را با سرمایه مشترک ایران و آلمان، در آلمان ساخت. فیلم‌های او در داخل و خارج از ایران موفق بود و حق او بود که فیلم‌های بعدی‌اش را بی دردسرتر بسازد. اما شخصیت پرشرر، سرکش و ناسازگار او را تاب نیاوردند و او به جایی رفت که بی‌دردسرتر از این‌جا فیلم بسازد. از آن زمان ارتباط حرفه‌ای او با سینمای ایران و ارتباط سینماگر و سینمادوست ایرانی با فیلم‌های او قطع شد و گرچه در تمامی این سال‌ها او فیلم ساخت، اما فیلم‌هایش در ایران امکان نمایش نیافت و حتی نسخهٔ ویدئویی آن‌ها به ندرت دیده شد؛ دو فیلم ایرانی سال‌های دور او نیز، در سال‌های پس از انقلاب برای مردم و نسل جدید سینمادوست نمایش داده نشد. مشکل، نه فیلم‌ها بلکه فیلم‌سازِ هم‌چنان ناسازگار بود. به‌واقع، در حالی‌که سهراب شهیدثالثِ فیلم‌ساز زندگی می‌کرد و به‌طور مداوم فیلم می‌ساخت، نقش حضور او در خاطر سینماگر و سینمادوست ایرانی به صورت «خاطره» از انسانی با فیلم‌هایی درگذشته‌های دور که سال به سال دورتر می‌شد، باقی ماند و این بازی دردآور میان زندگی خلاّقانه و خاطرهٔ روبه‌زوال برای فیلم‌ساز و دوست‌دار سینمای او بغض فروخورده و زخم آزارنده‌ای شد که یادآوری‌های گاه‌به‌گاه از فیلم‌ها و فیلم‌ساز در این و آن نشریه، نه

تسکینی، بلکه نشتری برآن بود.

سهراب شهیدثالث، فیلم‌ساز گذشته‌گرا و حسرت‌خواری نبود که به زندگی در خاطره، دل‌خوش باشد. او فیلم‌سازی معاصر بود. چخوف را دوست می‌داشت اما رئالیسم سینمایش نو و بدیع بود و تاکید و مکث او بر اجزاء روابط و روزمرگی زندگی آدم‌ها، پالایش لحظات از تمامی حواشی آن، رسیدن به ایجاز شاعرانهٔ لحن و زبان از طریق این تمرکز و فاصله‌گذاری موثر و ویژهٔ حاصل از این بینش و تکنیک، او را به بکت پیوند میداد. نگاه کیارستمی (به‌ویژه‌در گزارش) با نگاه و سبک فیلم‌سازی شهیدثالث پیوند داشت و رئالیسم معاصر و ویژهٔ کیارستمی و سینمای متفاوت این سال‌ها، با دو فیلم یک اتفاق ساده و طبیعت بیجان ارتباط آشکار و قابل مطالعه‌ای دارد که بحث و ارزیابی شایستهٔ آن هنوز صورت نگرفته است.

این روزهای زندگی با شهیدثالثِ رک، ساده و راست‌گو را به تمجید و تعارف از دست ندهیم و ذهن و زبان حاضر و جاری او را خسته و آلوده نسازیم. دورهٔ حیات شهیدثالث به گفت‌وگوی سینماگر و سینمادوست ایرانی با او نینجامید، مرگ‌او، اگر به دریافت تناقض این برخورد و رابطه بینجامد، عین زندگی است، نه برای او، برای ما....

گوهری و خریدار دیگری

جمشید ارجمند

زمزمه‌ای در هجرت سهراب شهیدثالث

در این چند ساله، بگیریم دههٔ هفتاد، جامعهٔ سینمایی ما کم آدمهایی را از دست نداده است؛ بهرام ری‌پور، هژیر داریوش، علی حاتمی... (و دیگرانی که اینجا قصد تذکر نام و طلب مغفرت برایشان ندارم) اما کدام یک را می‌توان با سهراب شهیدثالث قیاس کرد؟ شهیدثالث درست است که بیماری مزمن بسیار کهنه‌ای داشت که جسم و جانش را از همان دههٔ پنجاه فرسوده بود (بر فرسودگی جانش هم تأکید می‌کنم) و درست است که سرانجام هم در بی‌خبری و بی‌اعتناییِ سرزمین مادر، در تیرماه ۱۳۷۷ به آرامی خاموش شد، و از درد جانکاه آن کهنه‌مرض خلاصی پیدا کرد، اما حقیقت این است که از وقتی رابطهٔ عاطفی‌اش در ۱۳۵۴ با سرزمین آبا و اجدادی و آبشخور فرهنگی اولیه‌اش قطع شد، یعنی از هنگام مهاجرتش به آلمان، برای سینمای ایران خاموش شد. از آن پس، آثاری که در مهاجرت پدید آورد ایرانی حساب نمی‌شود. این خودش نوعی مُردن نبود؟

دو جریان در حول و حوش فقدان شهیدثالث وجود دارد که به هم مرتبطند. یکی مهاجرت زودهنگام این فیلمساز برجسته و دیگری بی‌توجهی (اگر نگوییم بی‌اعتنایی) جامعهٔ مادر نسبت به او و هر کدام حرف و سخنها دارد، اما این حرف و سخنها هر چه باشد و کاوشهای جویندگان در این زمینه‌ها به هر نتیجه‌ای برسد، حاصل کار این است که جامعهٔ سینماییِ جدّی ما از یک نیروی بالقوّه محروم شد.

چرا شهیدثالث در ۱۳۵۴ از ایران مهاجرت کرد؟ در آن سالهای تنگنای سیاسی و فشار و

سرکوب، بسیاری از وطن رخت برکشیدند. انگیزهٔ اکثر این مهاجران دستیابی به فضای آزاد و دموکراتیک بود. اما در مورد شهیدثالث نمی‌توان چنین علتی را جست‌وجو کرد. او روشنفکر بود و مانند همهٔ روشنفکران جوان، خصلت معترض و منتقد داشت، اما زمینهٔ کار سینمایی‌اش در همان دوران کوتاه نشان داده بود که اصطکاک و برخوردی که مانع ادامهٔ کارش در ایران باشد نخواهد داشت. سینمای او، از جمله، از نوع سینمای کیمیایی نبود، هر چند که روال کار نشان می‌داد که کیمیایی نیز می‌تواند، با استفاده از مکانیسمهایی، ضمن حفظ ارتباط خود با مردم، موانع و مشکلات را دور بزند. باری بیشتر چنین به نظر می‌رسد که شهیدثالث از بستر فرهنگی و اجتماعی موجودِ کشور سر برتافت و به فضایی رخت برکشید که پذیرای ظرفیتهای بالفعل و بالقوهٔ او باشد. نگاهی ژرف به مضمون و شکل دو فیلم اصلی شهیدثالث در ایران، یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان ابعاد این ظرفیتها را به خوبی روشن می‌کند. شهیدثالث به دلیل شکل‌گیری فرهنگی و حرفه‌ای خود در فضای اروپا، به زبان و اندیشه‌ای بسیار جامعتر و پیشرفته‌تر از زبان و اندیشهٔ سینمای روشنفکری موجود دست یافته بود. زبان و واژگان او از معیارهای داخلی و ملّی فراتر بود. معنا و تحلیل کارهای او بیشتر مستلزم مدد جستن از معیارهای روشنفکری مدرن بود. سبک و شیوهٔ او را نمی‌توان به سادگی در چارچوب رئالیسم جا داد. واقعگرایی او دخالت آگاهانهٔ یک روح توانای پرقدرت را در تنظیم شتاب حقایق و واقعیتها دربر داشت. شهیدثالث با برخورداری از نیروی وقوف و شناخت بیرون و درون خود به مترها و معیارهایی رسیده بود که امروز در دنیای پُست‌مدرن شناخته‌تر و هضم‌شدنی‌تر است. ریتم کُند و عذاب دهندهٔ طبیعت بی‌جان و تکرارهای بیرنگ و سکوت و سنگینی نفس‌گیر یک اتفاق ساده نوع و چگونگی این متر و معیارها را نشان می‌دهد. سهراب شهیدثالث با درونی آکنده از تمایل به عرضه و مطرح کردنِ این معیارها یک اتفاق ساده را ساخت و به نمایش درآورد. شمار تماشاگرانی که ارزش، یا لااقل جداگانگی این زبان، را دریافتند واقعاً اندک بودند (منتقدان و نویسندگان را در این شمار به حساب نمی‌آوریم). طبیعت بی‌جان نیز در همین روال و چارچوب ساخته شده و حیرت روشنفکران و سینماشناسان را برانگیخت، ولی جامعه به طور طبیعی و پیش‌بینی شدنی، نسبت به این دو فیلم بی‌اعتنا ماند که طبعاً واکنشی نبود که مورد انتظار و خوشایند کارگردان باشد. در همان ایام، پرویز کیمیاوی نیز با شکل‌گیری فرهنگی و هنری مشابه شهیدثالث به ایران بازگشت و مغولها را ساخت و با همان واکنش روبه‌رو شد؛ با این تفاوت که نوع و زبان سینمایی متفاوتی داشت. چنین

برخوردی بود که شهیدثالث را به تصمیم‌گیریِ مهمِ زندگی‌اش واداشت. دیوارِ روبه‌رو سخت‌تر از آن، و پیشانی شهیدثالث نرمتر از آن بود که این تصمیم گرفته نشود. شاید در همین دوره بود که بیماری جانکاه شهیدثالث، دست‌کم به شکلی تحمّل‌پذیر از جهت جسمی خود را نشان داد. شاملو می‌گوید: «کوه با نخستین سنگها آغاز می‌شود، و انسان با نخستین درد...» و این نخستین دردها، که شاید از گذشته‌ای دور یا نزدیک جان ظریف و آسیب‌پذیر این فیلمساز را ظریفتر و آسیب‌پذیرتر کرده بود، زمینهٔ بینش تلخ وی را پررنگتر و تلخ‌تر کرد. شهیدثالث رخت برکشید و رفت تا گوهر خود را به خریدار دیگری ببرد؛ کیمیاوی هم رفت (که خوشبختانه باز برگشته و امیدواریم همیشه برقرار و شادمان و موفق باشد). و اینجا، بازندهٔ اصلی سینمای جدّی ایران بود که چنین گوهری را از کف داد و چنانکه همه می‌دانیم و می‌دانند در این دورانِ آشتیها و بازگشتها، دست‌وپای چشمگیری هم برای بازگرداندنش نشد، و حالا همه دست و لب می‌گزیم و خود را سرزنش می‌کنیم. ولی حقیقت این است که در سرشت و منش شهیدثالث از سویی و تلقّی و پذیرش جامعهٔ ایرانِ دههٔ پنجاه، چنان مهاجرتی و چنین هجرتی مقدّر بود.

به همان یک دانه بادام تلخ می ساختم، اگر می ماند

آیدین آغداشلو

دربارهٔ سهراب شهیدثالث (۱۳۷۷ـ۱۳۲۲)

آسان به کسی راه نمی‌داد. بیرونش سخت بود و نشکن. اما درون این پوستهٔ سفت، دلی خوابیده بود چه نرم و ظریف و تُرد. به بادام می‌ماند، اما به بادام تلخ.

باورم نمی‌شود مُرده باشد. یک‌بار جایی گفته‌ام که آدم‌ها نمی‌میرند و در جان و ذهن بازمانده‌هایشان باقی می‌مانند و زندگی می‌کنند؛ اگر نه همیشه و پیوسته، اما گاه و بی‌گاه ظاهر می‌شوند و رو می‌آیند و باز دوباره بازمی‌گردند به آن مُغاک تاریک دور. به خاطر دوستی سال‌های دراز و مهر بی‌پایان من به او، تا زنده‌ام در من زندگی خواهد کرد. و به خاطر فیلم‌هایش، سال‌های سال، در حافظهٔ این آب‌وخاک خواهد ماند.

تازه به ایران برگشته بود که شناختمش ـ به واسطهٔ دوست دیگری که همکارش بود و بیست سالی است که در غربت پناه گرفته و هنوز هم گاهی دلم برایش تنگ می‌شود ـ و دوست هم شدیم و ماندیم به پای هم تا به امروز.

باریک اندام بود و خوش‌لباس و آراسته. کت توئید ضخیم خاکستری می‌پوشید با راه‌راه‌های جناغی و شلوار سیاه. یادم نمی‌آید بدلباس یا نامرتب دیده باشمش؛ حتی وقتی در اتاق زیرزمینی‌اش ولو می‌شد و آرام می‌گرفت، همچنان آراسته بود. اغلب کراوات مخمل سیاه می‌زد و اصراری داشت در این کار و وقتی می‌پرسیدند ـ با اشاره به رنگ کراواتش ـ که آیا کسی مرده است، اشاره به خودش می‌کرد و پوزخند می‌زد. آقای به تمام معنی بود.

عاشق شد و روز خواستگاری مرا هم به همراه برد تا تنها نباشد. جشن عقد و عروسیش میهمانی مختصری بود در شأن آدمی که شلوغی را برنمی‌تابد. به همان اتاق کوچک زیرزمینی‌اش قناعت کردند و کمی بعدتر به خانهٔ بزرگ‌تری رفتند. مستقر شد و انگار که آسودگی و استقرار تمامی نداشت. که داشت.

یک اتفاق ساده راکه ساخت، معنایش شکل گرفت و سرپایش ایستاد. تدوین فیلم تمام نشده بود که مرا نشاند پای مونیولا و فیلم را با دقت و شوق و ناباوری تماشا کردم ـ همراه با صدای ترتر عبور فیلم از دندانه‌های دستگاه ـ و فیلم که تمام شد بوسیدمش و گفتم بهترین فیلمی است که تا به امروز در ایران ساخته شده است. هنوز هم عقیده دارم که یکی از بهترین سه چهار فیلمی است که تا به امروز در ایران ساخته شده است (احساساتی شده‌ام؟ گمان نمی‌کنم).

روزی که فیلم را قرار بود متولی آن دستگاه ببیند روز مهمی بود. همراهش رفتم به اداره. قرار نداشت. دو ساعتی در آن راهروی تاریک طویل قدم زدیم. تا انتهای راهرو می‌رفتیم و باز برمی‌گشتیم و اضطراب واگیردار همیشگی‌اش مرا هم گرفته بود. دلداری‌اش می‌دادم که دلیلی ندارد فیلم را نخواهند، با یقین تمام می‌گفت فیلم در مایهٔ این‌ها نیست و می‌اندازندش ته انبار تا بپوسد ـ و غصه می‌خورد. مدتی طول کشید تا فیلم را نمایش بدهند. اما نمایش دادند.

وقتی فیلم را دیدم گفتم صحنهٔ معاینهٔ طبیب از زن مُرده قدری زیادی طولانی است و زمان واقعی را دارد تا زمان سینمایی را. مطمئن بودم اعتنایی به حرف من نخواهد کرد و حتی یک ثانیهٔ آن صحنه را نخواهد زد. که نزد.

با یک اتفاق ساده فیلمساز تمام و کمالی متولد شد با نگاهی ساده و عمیق و خاص به زندگی آدم‌های عادی. فیلم بازدَم آدم حساسی بود که هوای جوارش را به تمامی فرو داده ـ که بلعیده ـ بود. همهٔ آن تلخی و اضطراب و حس و نبوغ و دانش و دریافت و شفقتی که در درونش جمع شده بود از راه درستش شکل گرفت و تحویل ما شد.

آن‌قدر دوستش داشتم ـ و آن‌قدر دل‌نازک و زودقهر بود ـ که سر هیچ اختلاف عقیدهٔ سیاسی یا اجتماعی و اخلاقی‌ای سر به سرش نمی‌گذاشتم و درگیر نمی‌شدیم. حریمی از حرمت میانمان برقرار بود که تا به آخر برقرار ماند. عقیدهٔ سیاسی و دلبستگی‌اش به عدالت اجتماعی سازمان یافتهٔ حزبی، نه از راه تجزیه و تحلیل علمی و فلسفی، که از مهر مطلق و مالامالش به آدم‌های درماندهٔ فقیر و

پریشان و رهاشده برمی‌خاست ـ آدم‌هایی مثل آدم‌های اصلی همهٔ فیلم‌هایش. عطوفتی داشت بی‌انتها و برای ابراز و بیان آن ـ و برای تکان دادن ماها که همان‌جا بودیم و نمی‌دیدیم و اعتنا نداشتیم که چه می‌گذرد ـ راهی را جسته بود که ظاهراً یکی از دو سه راه رهایی محدود آن سال‌ها بود. تا به آخر عمرش پایدار عقیده‌اش ماند. لجوج غریبی بود.

غصهٔ هر کسی و هر چیزی را می‌خورد. یک‌بار که در راهروی وزارت فرهنگ‌وهنر قدم می‌زدیم اشاره کرد به بانویی که جلوی ما داشت راه می‌رفت و اندام ناسازی داشت. سر حسرت تکان می‌داد و افسوس می‌خورد و غرغر می‌کرد ـ با صدایی بَم و مصیبت‌زده ـ بابت سهم ناچیزی که از این حیث نصیب او شده بود و می‌ترسید نکند نتواند ازدواج کند و نگیرندش! گفتم لابد همین یک نگرانی را کم داشتی که شکر خدا به نگرانی‌های روزمره‌ات علاوه شد!

آخرین عکسش را ـ که همراه مصاحبه‌اش چاپ شده بود ـ دیدم و درست نشناختمش. آن سال‌ها سرِ گردی داشت پوشیده از موی پرپشت سیاه. با صورتی مطبوع. با بینی کوتاه و سربالا. با چشم‌هایی کاونده و سیاه و شعله‌ور. چند سال پیش عکسی برایم فرستاد که در آن ـ همچنان خوش‌لباس ـ میان چند نفر نشسته بود و به دوربین خیره شده بود. حضورش موهبت و مزیت و منتی بود در آن جمع ناشناس. پوزخند کجی کنج لبش داشت. هر چند کمی چاق شده بود، ولی همچنان همان سهراب همیشگی ما ـ سهراب همیشگی من ـ بود. اما در این آخرین عکس بعد از آخرین مریضی‌اش آدم دیگری بود که دیگر هیچ نمی‌شناختمش؛ آدمی خسته و فاصله گرفته و بی‌اعتنای به همهٔ اوج و فرودهای زندگانی‌ای ـ که تا بیخ‌اش را آزموده بود. و نه چندان خوش‌لباس.

پیش‌تر از آن آخرین باری که سخت بیمار شد و یک ماه و اندی در اغما ماند هم، همیشه جسم همیشه بیمارش آزارش داده بود. جسمی که آن ذهن درخشان و تیز و حساس را باید با وظیفه‌شناسی و حرمت و اطاعت حمل می‌کرد یارها زه زده بود؛ در جوانی مسلول شده بود و همان وقت‌ها نیمی از معده‌اش را بریده بودند و بعدها تکهٔ درازی از روده‌اش را. کبد هم که تقریباً نداشت. معدهٔ مختصر باقی‌مانده‌اش هم دائماً خونریزی می‌کرد ـ و همان هم کشتش ـ و خود نیز در تداوم ویرانگری باقی‌ماندهٔ این ویرانه هیچ کوتاهی نمی‌کرد. جسم که زه می‌زند، بار ذهن روی زمین می‌ماند و جست‌وجوی انسان برای لاهوت و ملکوت تقلیل پیدا می‌کند به دلواپسی تیر کشیدن‌های هرازگاه این جا و آن‌جای تن؛ نگرانی دستی که کار نمی‌کند و تا نمی‌شود و پایی که راه نمی‌برد. دل‌مشغولی

چه خوردن و چه نخوردن و چگونه دفع کردن.

چخوف و صادق هدایت را بسیار دوست داشت و اولی را می‌پرستید. شیفتهٔ آن نگاه کاونده و برکشندهٔ او از آدم‌ها و زندگی‌های پراکندهٔ بی‌جلال و جبروت ظاهری بود و چه خوب از او آموخته بود آن طرز ساده اما عمیق دیدن را. در ستایش معلم مسلّمش فیلمی ساخت که ندیده‌ام و لابد وقتی در روسیهٔ پهناور چخوف‌اش سفر می‌کرد، تا در جاهایی که او در آن زیسته بود زندگانی کند و کوه‌ها و دشت‌ها و خانه‌هایی را که او دیده بود ببیند، ملکوتش را بی‌چون‌وچرا یافته بود.

سال‌های اولی که رفت بی‌خبر ماندم از او، تا وقتی که مقالهٔ کوتاهی را که درباره‌اش نوشته بودم خواند و نیمه‌شبی ـ همیشه نیمه‌شب‌ها ـ تلفن زد و به شوخی و جدی گفت «من کجا میان بخار ایستگاه راه‌آهن گم و محو و مبهم شده‌ام؟ خیلی هم واضح سرجایم ایستاده‌ام و دارم کار می‌کنم. به کوری چشم همهٔ بدخواهانم! (که بدخواهی هم نداشت و چندتایی بدخواه خیالی برای خودش تراشیده بود)». بعد شروع کرد به خندیدن. خنده‌ای خاص خودش: مجموعه‌ای از «ت‌ت‌ت‌ت»های مکرری که پی هم می‌آمدند. ترسیدم اوقاتش ـ به رغم خنده‌هایش ـ تلخ شده باشد و گفتم نکند به خاطر این قضیهٔ بخار و مه و ایستگاه راه‌آهن قهر کنی با من؟ گفت نمی‌کنم. و نکرد.

فیلم آخرش ـ گل‌های سرخ برای آفریقا ـ را گفت بروم از خواهرش بگیرم و تماشا کنم. تماشا کردم و دوست داشتم. فیلم یکدستِ تلخ و گزنده‌ای بود که هر ذره‌اش سرجای خودش نشسته بود. رابطهٔ مرد جوان و مرد پیر فیلم مرا یاد دوستی‌اش با بزرگ‌علوی انداخت که هربار پای تلفن حکایتی از او برایم تعریف می‌کرد و می‌خندیدیم؛ به کُندی پیری اشاره می‌کرد که ظاهراً فاصله‌ای دور و بعید با ما داشت ـ که نداشت ـ و نقل می‌کرد که عیال آقابزرگ چند روزی می‌رود به سفر و غذای چهار پنج روز او را می‌پیچد توی کیسه‌های متعدد و ردیف می‌چیند توی یخچال، با برچسب‌های: شنبه صبح، شنبه ظهر، شنبه شب، یک‌شنبه صبح، یک‌شنبه ظهر، یک‌شنبه شب... و یک‌ریز می‌خندید:... ت‌ت‌ت‌ت.

پنج شش سال اخیر را اغلب شب‌ها تلفن می‌زد به خانهٔ ما. مکالمه‌هایی طولانی، با پرس‌وجو از همهٔ دوستان و آشنایان دور یا نزدیک که فلانی کجاست و چه می‌کند. از آدم‌هایی سراغ می‌گرفت که ردشان را گم کرده بودم و دیگر نشانی‌شان را نداشتم و یا اصلاً فراموششان کرده بودم. بعضی‌ها را هم عمداً. اما او هیچ‌کس و هیچ گفته و اشاره و قصه‌ای را فراموش نکرده بود. شاید با این پرس‌وجوها

می‌خواست تکه‌های گم‌شده یا تغییر شکل دادهٔ روزگار و عمر گذشته‌اش را سامان دهد و مرتب کند. حتی سراغ آدم‌هایی را از من می‌گرفت که در فرنگ بودند. مثل ابراهیم تربتی یا غلام پیامی. یک‌بار پرسید از محمد (احصایی) چه خبر؟ آدم نازنینی است، اما حیف که نمی‌گذاشت آدم در حضورش غیبت دیگران را بکند. هنوز هم نمی‌گذارد؟...ت‌ت‌ت‌ت.

هر بار و در هر صحبتی نگران حال همه بود. ـ پیش‌ترها هم نگران وضعیت پسربچه‌ای که در یک اتفاق ساده بازی کرده بود، و نگران معیشت پیرمرد و پیرزن طبیعت بی‌جان ـ و هر بار می‌گفتم که همه رو به راهند و آسوده‌اند و مشکلی ندارند، اما باز هربار می‌پرسید. یک‌بار برایم ده‌بیست‌تایی قرص رنگ طلایی اشمینک برای نقاشی فرستاد و همراهش مقداری پول.

برعکس آن‌چه که می‌گفت و تظاهر می‌کرد، از این‌جا نکنده بود. اصلاً. دورترین و پرت‌ترین آدم‌ها، مثل نزدیک‌ترین‌ها، هنوز همان شکل و شمایل قدیمی‌شان را در ذهنش حفظ کرده بودند و حضور داشتند، و من به رغم همهٔ دلگرمی دادن‌ها و خاطرجمعی دادن‌ها چه‌طور می‌توانستم برسانم که چه‌قدر کج و کوله شده‌ایم همه‌مان؟

نیمه‌های شب تلفن که زنگ می‌زد گوشی را می‌قاپیدم. صدای «بیب» کوتاهی می‌آمد که معلوم می‌کرد از راه دور است و شاد می‌شدم و منتظر می‌ماندم تا بگوید «مگوش، سلام» و کیف می‌کردم از این که یادش مانده بود بیست‌ودوسه سال پیش هم همدیگر را این طوری صدا می‌زدیم. آن‌وقت شروع می‌کرد به پرس‌وجو از حال و روز من و دیگران. صحبت که طول می‌کشید مضطرب می‌شدم بابت پول تلفنش و اشاره می‌کردم که دارد ورشکست می‌شود و می‌گفت دلواپس مال‌ومنال و «جیفهٔ دنیوی» نشوم چون اوضاعش روبه‌راه است و از «خاج‌پرست»ها دارد حسابی پول درمی‌آورد.

اغلب نگران این بود که زندگی من چه‌طور می‌گذرد. تصویرش از وضع و روزگار ما خیلی واضح و کامل نبود. یک‌بار غیرمستقیم اشاره کردم به بانویی انگلیسی که دوست دوستی بود و اوایل جنگ برایش از آنجا کالباس فرستاده بود تا از قحطی و گرسنگی نمیرد! اما همچنان همیشه نگران همهٔ ما بود، و شاید نگران همهٔ گربه‌های خیس و کز کرده و کمین گرفته در جان‌پناه‌های کوچه‌های سرد زمستان هم بود. اما بروز نمی‌داد.

بارها پای تلفن غش کرد از خنده، وقتی که تکه‌هایی از فیلم دوستان خوب مارتین اسکورسیزی یادش آمد. تعجب کرد از این که فیلم را این‌جا دیده‌ایم و خوشحال شد از این که من هم فکر می‌کردم

فیلم بسیار خوبی است. هلاک صحنه‌ای بود که در آن «جو پشی»، در میانهٔ تعریف یک لطیفه، از ماشین پیاده می‌شود و آدمی را که در صندوق عقب ماشین حبس کرده ـ و دارد لنگ و لگد می‌اندازد ـ با چند ضربهٔ چاقو می‌کشد و برمی‌گردد می‌نشیند پشت فرمان و باقی لطیفه را تعریف می‌کند!

هر بار این صحنه را، دقیق و با ذکر همهٔ جزئیات، تعریف می‌کرد و غش می‌کرد از خنده.

تلخی و بدگمانی و بی‌اعتمادی عمیق‌اش برمی‌گشت به سال‌های سخت کودکی و نوجوانی‌اش که قصه‌هایش را ـ هر از گاه تکه‌ای و گاه و بی‌گاه ـ برایم تعریف کرده بود. اما مراقب بود مبادا تلخی همیشگی‌اش به رفاقت قدیمی و پاگرفته‌مان صدمه بزند. خبرهای خوش و ناخوش را همراه هم می‌آورد: وقتی جایزهٔ بهترین فیلم سال آلمان را به خاطر گل‌های سرخ برای آفریقا گرفت شاد شد. معلوم بود که شاد است، به رغم این که خبر را در لفافه‌ای از بی‌میلی و بی‌اعتنایی پیچیده بود. انگار که دربارهٔ موفقیت آدم دیگری در دوردست دارد حرف می‌زند. در آخرین صحبتمان از قصهٔ بیماری دشوارش به اشاره‌ای گذشت. من هم که دیدم پرس‌وجو در آن باره راه دستش نیست گذشتم و حرفی نزدم.

یک‌بار از من خواست به دیدن مرتضی ممیز بروم که بسیار دوستش داشت و شنیده بود که از هم مکدریم ـ که من نبودم. می‌گفت پوستر فیلم آخرش را مرتضی آن‌قدر خوب از کار درآورده که مردم مشتاق، پوسترها را از دیوارها می‌کَنند و می‌برند به خانه‌هایشان. مرتضی طراح صحنهٔ یکی از فیلم‌های اولیه‌اش (طبیعت بی‌جان) هم بود و پوسترش راهم برایش کشیده بود. حیف، نشد برایش تعریف کنم که به دیدن مرتضی رفته‌ام تا خاطرش جمع شود.

(این تکه‌های پراکنده را از حافظه‌ام ـ که چه مغشوش و کند شده است ـ بی‌هیچ نظم و ترتیبی نقل می‌کنم. هر چه را به یاد می‌آورم در آغاز دقیق و واقعی است، اما وقتی می‌نویسم دور و مبهم و گنگ می‌شود و فاصله می‌گیرد و دیگر مطمئن نمی‌شوم که حادثه‌ها و نام‌ها و زمان‌ها را درست نوشته‌ام. سال‌هایی از این رفاقت دور و دراز، پاک از یادم رفته است و زمان‌ها پس و پیش شده‌اند. می‌مانم معطل که با این چند صفحهٔ مختصر آیا می‌توانم حق رفاقت و جایگاه حقیقی آن خود ویرانگر بزرگ را ادا و تصویر کنم؟)

هیچ یادبود و یادگاری از او ندارم؛ نه دست‌نوشته‌ای، نه نامه‌ای، نه هدیه‌ای، نه شیئی (از کجا معلوم همدیگر را می‌شناختیم؟). جز چند قرص آب طلای اشمینک که برایم همراه مسافری از آلمان

فرستاد، و جز نشانی متروکی از شمارهٔ نودوشش گارت‌شتراسهٔ فرانکفورت، و جز دو سه تایی عکس از سال‌های دور. در یکی از این عکس‌ها مرد جوان سی‌ساله‌ای را می‌بینم که کت خاکستری پیه دوپول ضخیمی پوشیده و کراوات تیره‌ای زده و سرش را بالا گرفته است و خیلی جدی دارد به دوربین نگاه می‌کند و من، در کنارش شانه‌به‌شانه نشسته‌ام و غرق ابریشم و کتان، با موی سر آراسته‌ای که تا به پایین گردنم می‌رسد، دارم می‌خندم (عکس‌ها را باید لای کاغذ کاهی بپیچم که سالم بمانند و قرص‌های طلایی را نباید به کار ببرم. هرقدر هم که لازم بشوند).

وقتی مقالهٔ «سه‌گانهٔ سهراب شهیدثالث» را بیست‌ودوسه سال پیش ـ که تازه رفته بود ـ نوشتم، پای تلفن گفت مقاله انگار دربارهٔ آدمی است که مرده است. به شوخی در پاسخش گفتم چه طور است قرار بگذاریم هر کداممان زودتر بمیرد، آن که مانده است چیزی درباره‌اش ننویسد. گفت باشد، قبول است. من هم گفتم قبول است. اما به عهدم وفا نکردم.

حالا نمی‌دانم از این مقاله خوشش می‌آمد یا نه. اگر خوشش نیامده باشد حتماً به خوابم می‌آید ـ و در خواب حتماً این ریش سفید و صورت پف کرده را ندارد ـ و با ملامت و سرزنش، ساکت و خوش‌لباس، چشمش را از من می‌دزدد و بالای سرم را با اخم نگاه می‌کند.

اگر هم خوشش آمده باشد می‌گوید: «مگوش، به گوش، راست و دروغ خوب خجالتمان داده بودی ها...» و می‌خندد: ت‌ت‌ت‌ت. و من هم شاد می‌شوم که راضی شده است.

مصراعی در یادم مانده است، نمی‌دانم از کجا، که می‌گوید «ریاضت‌کش به بادامی بسازد».

من هم به همان یک دانه بادام تلخ می‌ساختم. اگر می‌ماند.

از آن سال‌های دور که سهراب شد زین جهان فراخ

رضا جلیلی

□ وقتی که ما یک پا کفش و یک پا چارق بودیم، سهراب لباس کامل دروازه‌بانی به تن می‌کرد و دروازه‌بان می‌شد، ولی دروازه‌بان خوبی نبود و همیشه گل می‌خورد و غر می‌زد. بسیار عاطفی بود و به مسائل کوچک هم توجه داشت. یک سگ کوچک داشتند که هیچ‌وقت بیرون از خانه ول نبود. مرحوم آقای شهیدثالث، پدر سهراب، بسیار منضبط و مقتدر بود و کسی یارای یکی‌بدو با او را نداشت. در رفت‌وآمدهایی که به خانهٔ آن‌ها داشتم، متوجه یک کشمکش خانوادگی بر سر همان سگ شدم. سهراب می‌گفت: «چرا این بیچاره را از زندگی محروم کرده‌اید و نمی‌گذارید برود و برای خودش جفت پیدا کند؟» بالاخره حیوان را چند روزی آزاد گذاشتند و او هم چند ماه بعد چند توله زایید. مثل خودش. برای ما بچه‌های محل، پانتومیم اجرا می‌کرد و نمایشنامه‌ای به نام «تاجر کدو» هم نوشت که در خانهٔ یکی از بچه‌ها به اجرا گذاشت. بلیت هم فروختیم و آن‌هایی را که پول نداشتند مجانی راه دادیم. نمایش واقعاً با موفقیت اجرا و آن روز، یک روز به یادماندنی شد.

سهراب پس از مدتی بچه‌های محل را برای نمایش فیلم به سر کوچه دعوت کرد. وقتی هوا تاریک شد، یکی‌یکی رفتیم سر کوچه جلوی خانهٔ آن‌ها؛ جایی که مقابلش یک محوطهٔ باز و در انتهایش یک دیوار صاف و بلند بود. مرتب به سهراب می‌گفتیم: «پس پرده کو؟ آپارات کجاست؟» می‌گفت: «چرا عجله می‌کنید؟ صبر کنید.» خلاصه پس از مدتی انتظار، شتابان به سمتی دوید و گفت: «آن روبه‌رو را نگاه کنید، فیلم دارد شروع می‌شود!» با تعجب به این طرف و آن‌طرف نگاه کردیم. دیدیم سهراب به طور مسخره‌ای دست‌وپایش را تکان می‌دهد و می‌گوید: «روبه‌رو را نگاه کنید.»

خلاصه این که خودش را جلوی نور چراغ یک اتومبیل که از شمال به جنوب در حرکت بود قرار می‌داد و سایه‌اش روی دیوار می‌افتاد! سایهٔ متحرک، مثل یک غول که از چراغ جادو بیرون آمده باشد، هی بزرگ می‌شد تا این که اتومبیل رد شد. سهراب و سایه‌اش هم محو شدند. یعنی طبق معمول، فرار را بر قرار ترجیح داد!

او در تندخوانی بین بچه‌های کتاب‌خوان محل سر آمد بود و با توجه به این که خانوادهٔ بافرهنگی داشت، اهل مطالعه هم بود. مجله‌های مخصوص کودکان و نوجوانان را می‌خواند، همین‌طور کتاب‌های مختلف، از جمله کتاب‌های صادق هدایت را خوانده بود و علاقهٔ خاصی به شخصیت‌های آن داستان‌ها ـ مثل «خرک‌چی» و «علویه‌خانم» ـ داشت و گاهی راجع به آن‌ها داد سخن می‌داد. در اثر همین مطالعات، ید طولایی در داستان‌سرایی داشت و جالب این که هر موضوعی را که می‌خواست تعریف کند، ابتدا ذهن بچه‌ها را به مطالبی که می‌خواست بگوید، غیرمستقیم جلب می‌کرد، تا داستانش واقعی‌تر و شنیدنی‌تر، و در نتیجه باورکردنی‌تر شود. در دورهٔ تعطیلی مدرسه‌ها، روزها به بازی‌های مختلف وشب‌ها به قصه‌گویی و داستان‌سرایی و صحبت کردن طی می‌شد. یکی از این غروب‌ها، سهراب پیرامون مرگ، قبر، گورستان و روح و این چیزها صحبت می‌کرد و در آخر شب وقتی همگی روی جدول‌های کوچه نشسته بودیم، شروع به شرح ماجرایی کرد: «چند روز پیش با خانواده رفته بودیم قبرستان، سر خاک اقوام. سر این قبر و آن قبر می‌رفتیم تا این که توجه من به مقبره‌ها و آرامگاه‌های خانوادگی جلب شد. گاهی به داخل بعضی از آن‌ها سرک می‌کشیدم. کم‌کم بین من و پدر و مادرم فاصله افتاد. آفتاب آرام‌آرام غروب می‌کرد. ناگهان متوحش شدم، چون هر چه به اطراف نگاه می‌کردم، از پدر و مادرم خبری نبود. از دور افرادی را می‌دیدم و به سمتشان می‌دویدم ولی وقتی نزدیک می‌شدم، می‌دیدم اشتباه کرده‌ام و شتابان به سمت دیگر می‌رفتم. هوا داشت تاریک می‌شد و من از ترس می‌لرزیدم. خواستم از گورستان فرار کنم ولی نگران آن‌ها بودم. به تمام آرامگاه‌ها سر کشیدم. هوا کاملاً تاریک و نفس توی سینه‌ام حبس شده بود. ناگهان متوجه شدم به هر طرف که نگاه می‌کنم یک شبح سفیدپوش جلویم ظاهر می‌شد. داشتم قالب تهی می‌کردم که ناگهان یکی پس گردنم را گرفت. دیگر بیهوش شدم و چیزی نفهمیدم تا این که بیرون قبرستان با سیلی و آبی که به صورتم می‌خورد، به هوش آمدم. خواستم فرار کنم، نگذاشتند. ماجرا را پرسیدند، با ترس بازگو کردم. پدرم گفت: پسر خیالاتی شدی... خلاصه از من اصرار و از آن‌ها انکار. آماده شدیم به طرف

خانه حرکت کنیم که من متوجه شدم کلاه ملوانی‌ام نیست داد و فریاد راه انداختم که کلاهم را می‌خواهم. هرچه گفتند دیگر هوا تاریک شده و نمی‌شود وارد شد، گفتم من کلاهم را می‌خواهم. خلاصه با پافشاری و گریه، من و پدرم و چند مرد دیگر وارد قبرستان شدیم. آهسته‌آهسته جلو می‌رفتیم، چون هیچ چراغی نبود. گاهی یک کبریت روشن می‌شد. عجیب بود که هر چه به دنبال آن شبح می‌گشتم، نمی‌دیدمش. بالاخره پس از مدتی گشتن، کلاهم پیدا شد. تا گذاشتم سرم، دیدم آن شبح سفیدپوش ظاهر شد. آمدم فرار کنم، دیدم فایده ندارد. از هر طرف می‌خواستم بروم، او را جلوی رویم می‌دیدم. ناگهان فریاد زدم: ایناهاش، بگیریدش! پدرم به سرعت به طرف من دوید و دستم را گرفت. چند لحظه به اطراف نگاه کرد و می‌خواست بگوید: پسرم نترس، خیالاتی شدی... که ناگهان برق از چشم‌هایش پرید. دستم را ول کرد و گوشم را محکم گرفت و گفت: پدرسوخته! این کلاه لعنتی را از سرت بردار و آن نخ سفید را از جلوش بکن!»

دیگر سهراب ادامه نداد. همه در اضطراب و دلهره بودیم. یکی‌یکی سؤال‌ها شروع شد: خوب بعد چی شد؟ موضوع چه بود؟ او دیگر جواب نمی‌داد، ولی برق شادی ناشی از موفقیت در چهره‌اش دیده می‌شد. یکی که زودتر موضوع را فهمیده بود، بلند شد یقهٔ او را بگیرد که فرار کرد. همگی دنبال سهراب دویدیم تا حسابش را برسیم. او به طرف خانه فرار کرد. همین که به او رسیدیم، مرحوم آقای شهیدثالث در را باز کرد. ما همه فرار کردیم ولی سهراب بیچاره ترجیح می‌داد از ما کتک بخورد تا...

دوستی با سهراب جالب و مفید بود ولی دردسر هم داشت. بیش‌تر روزها با دوچرخه و دوترکه به مدرسه می‌رفتیم. یکی از همین روزها وقتی از خیابان گیو می‌خواستیم وارد خیابان امیرآباد بشویم، یک اتومبیل آمد توی شکم ما. من دوچرخه‌سوار ماهری بودم ولی او که جلو نشسته بود از ترس و برای فرار از تصادف، فرمان دوچرخه را به طرف چپ چرخاند و من به طرف راست. در امتداد برآیند دو نیروی چپ و راست، افتادیم توی جوی آب! ماشین رفت، ولی ما مدتی دعوا می‌کردیم که تقصیر کی بود. یکی دیگر از این روزها، موقعی که از مدرسه به خانه ـ در خیابان بالای فرصت امیرآباد ـ می‌آمدیم، او که طبق معمول جلوی دوچرخه نشسته بود، گفت: «رضا، فهمیدی چی شد؟» گفتم: «نه.» گفت: «پسر محشر بود. یکی از بچه‌ها که پدرش سرهنگ است، با هفت‌تیر، آقای... معلم طبیعی را تهدید کرد که او را خواهد کشت. معلم که باور نمی‌کرد، گفت: «پسر من از این

چیزهای مسخره نمی‌ترسم، گم شو بیرون.» او هم برای این که بفهماند اسلحه اسباب‌بازی نیست از پنجرهٔ کلاس یک تابلو را که به تیر چراغ‌برق وصل بود نشانه گرفت و شلیک کرد. صدای مهیبی همراه با دود در کلاس پیچید و آقای... از کلاس فرار کرد و بلافاصله چند نفر که دست به یکی کرده بودند، با یک تکه کش، هفت‌تیر را از پنجره آویزان کردند. چند لحظه بعد، آقای... معاون مدرسه با چهره‌ای متبسم وارد کلاس شد و با لحنی آرام و مطمئن گفت: «بچه‌ها از این شوخی‌ها سر کلاس نکنید. فلانی، آن هفت‌تیر را بده به من، وقتی که مدرسه تعطیل شد خواستی بری، بیا بگیر.» فلانی گفت: «آقا ما هفت‌تیر نداریم»، خلاصه آقای ناظم تمام کیف و کشوها را گشت و در یکی از آن‌ها عین آن، ولی نوع آب‌پاش‌اش را پیدا کرد. فوراً یک نفر را فرستاد دنبال آقای معلم و او هم با ترس و نگرانی که از چهره‌اش نمایان بود، وارد کلاس شد. آقای ناظم هفت‌تیر را نشان داد و پرسید: «همین بود؟» معلم گفت: «بله آقا، دیدید گفتم؟» ناگهان آقای ناظم هفت‌تیر را به صورت آقای معلم نشانه گرفت و ماشه را کشید و سر و صورت آقای معلم خیس خالی شد و همه با صدای بلند قهقهه می‌زدند و، اما آقای... قسم می‌خورد که آن هفت‌تیر راست‌راستکی بود و من خودم صدایش را شنیدم.»

البته من آن موقع داستان را باور کرده بودم، ولی تصور می‌کنم سهراب باز یکی از همان داستان‌های همیشگی خیالی‌اش را سرهم کرده و به خورد من داده بود. البته، راست یا دروغ، هم باور کرده بودم و هم خوشم آمده بود.

پس از گرفتن دیپلم، عازم فرنگ شد و یکی دو سال بعد آمد. موهای سیاهش خرمایی و تن سالمش بیمار شده بود. پس از مدتی زیرنظر پزشکان و مراقبت‌های ویژهٔ خانم شهیدثالث، سلامتش را به دست آورد و مجدداً راهی فرنگ شد. چند سال بعد، یک کارگردان بیمار با موهای خرمایی به وطن بازگشت. پس از این‌که درمان و معالجه شد، به استخدام وزارت فرهنگ‌وهنر درآمد و بین ما مدتی فاصله افتاد. وقتی دوباره رفت‌وآمد برقرار شد، او ازدواج کرده بود و در یک آپارتمان کوچک در خیابان هما ـ یکی از فرعی‌های بلوار کشاورز ـ با همسرش زندگی می‌کرد. حالا سهراب یک مرد کامل بود و اوقات زیادی را با هم می‌گذراندیم و اغلب پیرامون مسایل سیاسی و اجتماعی بحث می‌کردیم. یک روز گفت که «می‌خواهم یک فیلم بسازم، باید به من کمک کنی». گفتم: «مثلاً چه کنم؟»، گفت: «یک نفر می‌خواهم نقش یک سوزن‌بان را بازی کند و حدود پنجاه شصت سال داشته باشد.» پرسیدم: «چرا از بازیگرها استفاده نمی‌کنی؟» گفت: «چیزی که من می‌خواهم آن‌ها نیستند و

نمی‌توانم آن‌ها را عوض کنم.» خلاصه پس از چند روز فکر و جست‌وجو، بابانمکی محل سابقمان را به سهراب معرفی کردم. گفت: «باید ببینمش». بابانمکی را پیدا کردم و بردم خانهٔ سهراب. اول گفت: «خیلی مسن است، نمی‌تواند یک نفر را کول کند.» از بابانمکی پرسیدم. او هم که فکر می‌کرد دیر یا زود اسکار را خواهد گرفت، گفت من همه کار می‌توانم انجام بدهم. سهراب گفت: «بابا، برای شما خیلی سخت است که یک پیرزن را کول کنی و ده بیست‌متر ببری. می‌توانی؟» گفت: «بله.» خلاصه قرار شد به عنوان آزمایش، همسر سهراب روی کول بابانمکی سوار شود ولی بابا زیر بار نمی‌رفت و می‌گفت این نامحرم است. خلاصه با اصرار سهراب، بابانمکی تسلیم شد و چند دور سواری داد.

چند روز بعد سهراب گفت چهرهٔ بابانمکی چهرهٔ یک کشاورز است، اما من یک چهرهٔ کارگری می‌خواهم و پس از مدتی پرس‌وجو، یک نقاش ساختمان را که از قدیم می‌شناخت و مسیحی هم بود انتخاب کرد. فیلم که ساخته شد، رفتیم به یک استودیو برای صداگذاری. صحنه‌ای بود که زن سوزن‌بان زغال در کورهٔ یک سماور می‌انداخت. صداگذار صدای قوی و بلندی روی تصویر گذاشت. سهراب با احترام و خونسردی گفت صدا خیلی زیاد است. صداگذار اندکی صدا را کم کرد، ولی باز به نظر سهراب خیلی زیاد بود. به او گفت یک صدای خیلی آهسته و ضعیف لازم دارد. صداگذار صدا را کم کرد ولی باز هم زیاد بود. سهراب گفت اصلاً برای این صحنه صدا لازم نیست. طرف که عصبانی شده بود، گفت: «آقای شهیدثالث، در فیلم‌ها وقتی خانم فروزان چشمک می‌زند، چلقی صدا می‌دهد، چطور شما صدا نمی‌خواهید؟» اگر یک آمپرمتر به سهراب وصل می‌کردند یقیناً درجهٔ بالایی را نشان می‌داد و من که سهراب را می‌شناختم، قبل از این که سکته کند یا فحاشی، پریدم وسط و یکی به نعل و یکی هم به میخ کوبیدم تا مسأله حل شد.

گفتم که سهراب دوست‌داشتنی بود، ولی دوستی با او دردسر هم داشت. وقتی که در استخدام وزارت فرهنگ‌وهنر بود، برای تهیهٔ فیلمی خبری به مناسبت سالگرد «انقلاب سفید» به شهرستان دوری اعزام شده بود. ضمن گرفتن فیلم، از یک پیرمرد پرسیده بود: «پدر، برای چی آمدی این‌جا؟» پیرمرد گفته بود: «پسرجان، من خودم نیامده‌ام، ما را با کامیون ارتش آوردند این‌جا.» پرسیده بود: «خب برای چی شما را این‌جا آوردند؟» گفت: «والله می‌گویند جشن رضاشاه است!» با این که گفته بودند از پیشرفت‌های کشاورزی در مملکت فیلم تهیه کن، او هم یک فیلم کامل از ادوات خارج از رده و خرابی که در گوشهٔ یک مزرعه ولو بود و همچنین از یک کشاورز در حال کار کردن با گاوآهن سنتی

فیلم گرفته بود که کلی باعث دردسر خودش و بقیه شد.

پس از طبیعت بی‌جان، فیلمی ساخته بود که من از هیچ‌چیزش خبر نداشتم. یک بار که رفته بودم وزارت‌خانه به دیدنش، با اصرار برای خوردن ناهار نگهم داشت. پس از ناهار گفت: «حاضری به خاطر من یک کار خطرناک بکنی؟» گفتم: «چی؟» گفت: «حاضری یا نه؟» گفتم: «تا موضوع را نگویی، جواب نمی‌دهم.» موضوع را تعریف کرد: «فیلمم را توقیف کرده‌اند. نقشهٔ سرقتش را کشیده‌ام ولی جرأت اجرایش را ندارم، ضمن این‌که این‌ها همه من را می‌شناسند.» گفتم: «من این‌جاها را بلد نیستم، اگر گندش درآمد گلایه نکنی و بگویی تو کار را خراب کردی و مثل همیشه طلبکار بشوی.» گفت: «همه‌جا را نشانت می‌دهم. هر وقت تمام سوراخ و سنبه‌ها را یاد گرفتی، دست به کار شو.» قبول کردم. چند روز تمام وزارت‌خانه را گشتیم و وقتی من اعلام آمادگی کردم، او پشیمان شده بود!

سهراب تمام مردم دنیا را دوست داشت و به این مرز و بوم و مردمش عشق می‌ورزید. هیچ‌گاه خودش را محصور و محدود بین چند کوه یا چند رود نمی‌کرد. بسیار رفیق‌دوست بود و بخشنده. کاستی‌های خود را پس از یک لجاجت کوتاه، با صراحت می‌پذیرفت. بسیار قدرشناس بود. آدم خشنی نبود، ولی بی‌اعتنا بود. موسیقی کلاسیک دوست داشت و می‌فهمید، و مرا هم به این کار تشویق می‌کرد. سمفونی شمارهٔ ۴۰ موتزارت و چهار فصل ویوالدی را او به من هدیه داد. از چیزهای قدیمی مثل میز و صندلی و سایر وسایل و دکوراسیون قدیمی خوشش می‌آمد. دکوراتور خوبی بود. در فن بیان مسلط بود. متواضع بود و چیز زیادی برای خودش نمی‌خواست. عاشق نوشته‌های چخوف بود، و بی‌تردید متأثر از او.

روزی که قرار بود درتالار رودکی به سهراب جایزهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران را بدهند، چنان سرگرم رتق و فتق امور بود که از خودش بی‌خبر ماند. در آخرین لحظه‌ها مرا به سرسرای تالار برد و گفت: «نمی‌دانم شلوارم از کی پاره شده.» پشتش را به من کرد و پرسید: «معلوم است؟» گفتم: «اگر صاف بایستی، معلوم نیست. موقع دست دادن دولا نشو.» خلاصه چند بار دست دادن و دولا نشدن را تمرین کرد تا این که اجازه دادم تا ۳۰ درجه تعظیم کند.

برخلاف بعضی از منتقدان که سهراب را تلخ‌بین و بدبین یا منفی‌باف یا حتی چپ‌گرا معرفی می‌کنند، او چنین نبود. از کودکی آرزویش این بود که تمام مردها مثل فلانی و فلانی شب‌ها با دست پر به خانه بروند. دلش می‌خواست صدای خنده و شادی از هر خانه‌ای به گوش برسد. خانوادهٔ

شهید ثالث از خانواده‌های مرفه محل بودند، با این حال یکی از نزدیکانش می‌گفت که با بودن میوه در خانه، او سیب پای درخت حیاط را می‌خورد و یا با بودن غذا، گاهی نان خشک می‌خورد. وقتی از او سؤال می‌کردند، می‌گفت که می‌خواهم حال آن‌هایی را که از این چیزها می‌خورند بفهمم.

دلم می‌خواست این خاطرات را در زمان حیاتش می‌نوشتم، چون در آن صورت مجبور نبودم تا این حد خودداری کنم، و قلم هم روان‌تر می‌چرخید. هر چه دلم می‌خواست می‌نوشتم، اگر هم خوشش نمی‌آمد با چند بدوبیراه مسأله فیصله پیدا می‌کرد. ولی با بغض در گلو نمی‌توان شیرین و شیوا نوشت. او را نمی‌شود با کسی ـ حتی با نیما ـ مقایسه کرد. نیما وارث قرن‌ها نظم و نثر و ادب پارسی بود، ولی از سینمای سرزمینش، چه اندوخته‌ای به سهراب رسیده بود؟ او سبکی را ارائه کرد تا به دنبالش افراد بااستعداد دیگری بتوانند راه او را ادامه دهند و چه بسا دیر یا زود، از او هم بلندتر بایستند.

سهرابِ دیگر

مانی پتگر

کاش این آخرین سوگنامه بود...

اولین بار است که پس از مرگ کسی خود را در محظور و یا شاید هم مجبور به نوشتن دربارهٔ او می‌بینم. سهرابی که هیچ‌وقت او را ندیدم ولی از طریق سه فیلم اولش، و یک عالم دوستان مشترک، انگار که همه چیز را در باره‌اش می‌دانم.

همه‌چیز در دنیای کوچک من، در اواخر دورهٔ شاه، در فرهنگسرای نیاوران، در یک بعدازظهر تابستانی اتفاق افتاد؛ زمانی که یک اتفاق ساده را یک تک‌سانس نمایش دادند. به نوعی، از طریق سینما دوباره به زندگی پرتاب شده بودم؛ زندگی‌ای که هم برایم آشنا و هم غریبه بود. دیرتر (گویا باز هم اواخر دوران شاه) بود که سینما مولن‌روژ به مدت یک هفته طبیعت بی‌جان را نشان داد. بیست سی نفر بیش‌تر در سالن نبودیم و چندتایی هم در وسط نمایش سالن را ترک کردند. هنوز که هنوز است، یک اتفاق ساده را دوباره ندیده‌ام ولی طبیعت بی‌جان را پارسال برای دومین‌بار روی نوار ویدئو دیدم. با این که بین این دو دیدن بیست سال‌واندی فاصله بود، ولی حین تماشای فیلم در خیلی از مواقع پایان سکانس را حدس می‌زدم و یا این که شروع سکانس بعدی، چند ثانیه قبل از وقوع آن در ذهنم ناخودآگاه جرقه می‌زد. این تجربه برایم خیلی عجیب بود، چون یادم نبود که این همه چیز از طبیعت بی‌جان به یادم مانده است! به یاد یکی از آهنگ‌های لئونارد کوهن افتادم که می‌گوید: «نمی‌توانم فراموش کنم! نمی‌توانم فراموش کنم! ولی به یاد نمی‌آورم چه چیز را؟» تا جایی که یادم است، این تجربه را فقط یک‌بار دیگر در عمرم حس کرده بودم و آن زمانی بود که پس از پانزده

سال آگراندیسمان را روی ویدئو دیدم و متوجه شدم که تمام تجربهٔ دیدار اولیهٔ آن در ضمیر ناخودآگاهم نقش بسته بوده، و دیدار دوباره مرا نسبت به این واقعیت،: خود آگاه کرد. البته عده‌ای هستند که اعتقاد دارند انسان هیچ‌وقت یک فیلم را دوباره همچون تجربه‌ای یکسان نمی‌تواند ببیند. هر چند باری که ما فیلم مورد علاقه‌مان را می‌بینیم، نسبت به آن حسی متفاوت داریم. شاید بعضی از ما فکر می‌کنیم که داریم دوباره همان فیلم قبلی را می‌بینیم، ولی مطمئناً هر بار حس و فکر ما نسبت به شخصیت‌های قصه، گفتار و رفتار آن‌ها و همچنین مقاصد و نقطه‌نظرهای کارگردان و نویسندهٔ قصه متفاوت است؛ حتی اگر تماشاگری همشهری کین به این مشهوری را در سال ساخت آن دیده باشد، یا بیست سال دیرتر و یا در حال حاضر، با هر بار دیدن حسی مشابه و یکسان نخواهد داشت. منظورم از تأثیرهای ناخودآگاه دو فیلم اول شهیدثالث در ذهنم این نیست که بگویم پس از این همه سال، هنوز فیلم‌های او مثل سابق است. سال‌هایی که آن فیلم‌ها را برای اولین بار دیدم، زندگی برای خودم هم کسالت‌بارتر بود، ولی حالا فکر می‌کنم باید هنر کنیم و بتوانیم در کسالت‌بارترین لحظه‌های زندگی، به نوعی زنده بمانیم، ولی برای سهراب «زنده بودن» سخت بود، او بیش‌تر مواقع در زندگی‌اش «زنده ماند».

یک‌بار دیگر هم پنج سال پیش بود که متوجه شدم چطور طبیعت بی‌جان آن‌قدر در روحم جان داشته، بدون این که خودم از آن باخبر بوده باشم، و آن زمانی بود که قصد داشتم موضوع فیلم کوتاهم ایستگاه به ایستگاه را برای یکی از دوستان ایرانی (در استرالیا) تعریف کنم: رانندهٔ قطاری که در زندگی شخصی‌اش، تنها درگیر تکرار و روزمرگی است و همیشه در قابی ثابت نمایش داده می‌شود ولی در حین کار (مثلاً) دائم در حال حرکت است. وقتی که قصه را برای او تعریف کردم گفت: «این که طبیعت بی‌جان است!». تا آن موقع حدود هشت ماه بود که برای تصویربرداری نقطهٔ دید راننده، چند صد کیلومتر را در قطار در شهر سیدنی و اطراف آن گذرانده بودم ولی هیچ‌وقت متوجه نشده بودم که ظاهراً باید تأثیری از سهراب و طبیعت بی‌جان در ذهن داشته باشم. با آگاهی به این نکته نسبت به این کار تجربی ده دقیقه‌ای وسواسی‌تر شدم، تا حدی که اتمام فیلم یک سال دیگر هم طول کشید و من ماندم و ده ساعت راش. می‌خواستم کارم در مقیاس کوچک خودش آن‌قدر آبرومندانه باشد که بتوانم جرأت کنم و آن را به شهیدثالث تقدیم کنم. ولی حدود نوزده ماه کار روی این قصهٔ ساده باعث شد که طبق قصهٔ اولیه راننده را پشت فرمان قطار بکشم ولی پرداخت صحنهٔ مرگ از سیاهی نوزده ماه قبل،

به سفیدی زمان تدوین فیلم رسید و در نتیجه خاکستری شد.

فیلم نیاز به عنوان‌بندی دارد که لحظهٔ خوبی برای تقدیم کردن آن به شهیدثالث است، ولی واقعاً چه کسی او را در استرالیا می‌شناسد؟[۱] و مطمئن نیستم که آیا او را در دیگر نقاط دنیا نیز به یاد سهراب شهیدثالث می‌گفتند: «What?». ایرانی‌ها هم اگر فیلم را می‌دیدند شاید یک‌جور دیگری دچار سوءتفاهم می‌شدند و... خلاصه تصمیم گرفتم از خیر اسم فامیل او بگذرم و فقط بنویسم: «تقدیم به سهراب.» دست سرنوشت، دومین نمایش جشنواره‌ای ایستگاه به ایستگاه را در ایران، سه چهار سال پیش در جشنوارهٔ سوره رقم زد. وقتی در اصفهان همراه با چند تماشاگر اندک فیلم را دیدم، زمانی که نام سهراب در عنوان‌بندی پدیدار شد، ناگهان به فکرم رسید که نکند تماشاگران فکر کنند منظور من سهراب سپهری است! در اهمیّت سهراب سپهری طبیعتاً هیچ‌گونه شکی نیست، ولی به هر حال منظور من سهراب دیگری بود. از این شباهت اسمی به فکر این افتادم که اتفاقاً این دو سهراب چقدر شبیه و در عین حال متفاوت بودند. در حین ساخت این فیلم با تغییر در نحوهٔ نشان دادن مرگ رانندهٔ قطار، از این سهراب به آن سهراب نزدیک شده بودم، سپهری از سیاهی شروع کرد، به سپیدی رسید و بعد مُرد. ولی شهیدثالث از سیاهی به سیاهی بیش‌تری رسید ولی باز زنده ماند.

او استثنایی بود، نه به این دلیل که دنیا را کسالت‌بار و خالی می‌دید؛ او به این علت استثنایی بود که جرأت و توانایی آن را داشت که احساس و افکارش را با سینما بیان کند و خوب هم بیان کند، وگرنه همهٔ ما در مقاطعی از زندگی‌مان پی به کسالت‌بار و تکراری بودنش برده‌ایم و باز هم خواهیم برد. منتها ما آدم‌های معمولی برای مشغول کردن خود هر روز به دنبال اسباب‌بازی‌های جدیدی هستیم که زندگی را برایمان معنی‌دار کند ولی سهراب زندگی را شاید زیادی جدی گرفته بود و به بازی اعتقاد زیادی نداشت، با این حال باز زنده ماند...

روزی نمی‌دانم چه کسی در کجای دنیا این را به چه کس دیگری گفت و من که اتفاقاً در همان نزدیکی‌ها بودم آن را شنیدم. او گفت: «نمی‌دانم چرا زندگی این‌قدر بی‌رحم است که کسانی را که دوستش دارند می‌کشد ولی آن‌هایی را که از آن خسته و بیزارند، زنده نگه می‌دارد.» بدون این که قصد

۱ـ اتفاقاً چند سال دیرتر یکی از مهم‌ترین منتقدان سینمایی استرالیا (آدرین مارتین) در نظرخواهی «فیلم‌های محبوب عمر»، بلوغ ـ اولین کار آلمانی ـ شهید ثالث ـ را به عنوان بهترین فیلم زندگی‌اش انتخاب کرده بود.

مطلق کردن قضیه را داشته باشم، این جملهٔ قصار را با چند تا از کارگردانان مورد علاقه‌ام تطبیق دادم و دیدم که ظاهراً حقیقتی در آن است. برسون، برگمان و وودی آلن دارند عمر زیادی می‌کنند ولی فلینی و امثال او خیلی زود رفتند. ولی چرا شهیدثالث آن‌قدر خوش‌شانس نبود که حتی عمر زیادتری صرف کند و بیش‌تر رنج بکشد؟! و تازه زمانی که مرهمی دیروقت روی زخم فراموش‌شدگی او و سینمایش گذاشته می‌شد و در این کوران موفقیت سینمای نوین ایران سهم او نیز پرداخت می‌شد، ما را خیط کرد و رفت؟!

شنیده بودم که شاید پس از قدردانی از او در جشنوارهٔ لوکارنو (که در همین مرداد امسال برگزار می‌شود) برای نمایش یک اتفاق ساده در سینمای عصرجدید خودمان به ایران بیاید. خیلی دوست داشتم که ایستگاه به ایستگاه را نشانش دهم. با چیزهایی که درباره‌اش شنیده بودم، به تنها چیزی که نسبت به آن مطمئن بودم این بود که به گفتار و رفتار او نمی‌توان هیچ‌گونه اطمینانی داشت. می‌ترسیدم که اگر فیلم را ببیند، به دلیلی، حسابی حالم را بگیرد. مثلاً به این دلیل که شاید اصلاً از آن خوشش نیاید؛ به خصوص که فیلم در اواخرش ریتم خیلی سریعی پیدا می‌کند و موسیقی هم (برخلاف کارهای او)، نقش خیلی مهمی دارد و... اما فکر کردم حتی فحش خوردن از او و یا هرگونه گفت‌وگویی با او می‌تواند جالب باشد. منتها هیچ موقع مطمئن نبودم که او چه واکنشی در مقابل سهرابی که شهیدثالث‌اش حذف شده نشان بدهد؟ آیا این کار من توهین‌آمیز نیست؟ «تقدیم به سهراب»، سهراب چی؟ آیا می‌توانستم به او بگویم که: «ما خیلی مخلصیم قربان، ولی آخر شما را به یاد نمی‌آورند! وگرنه...»

تازه داشت اتفاق ساده‌ای می‌افتاد که دوباره او را به یاد بیاورند، ولی حیف که در غربت رفت. غربت نه به این دلیل که در ایران نبود[1]، زندگی برای او غربت بود و اصلاً هم ساده نبود، ولی ای کاش در سوک یک هنرمند جان دادهٔ فراموش شدهٔ ایرانی نیست، ولی ای کاش که می‌بود...

۱ـ هر کجا هستم، باشم / آسمان مال من است / پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است. / چه اهمیت دارد / گاه اگر می‌رویند قارچ‌های غربت؟ سهراب سپهری

... و کسی در خیابان نبود

مهدی پاک‌شیر

آخرین روزهای سهراب

روز پنج‌شنبه چهارم تیر، سهراب شهیدثالث را دیدم. فیلمنامهٔ تایپ شده‌اش را می‌خواست ضمیمه نامه‌ای کند و برای تهیه‌کنندگان بفرستد. نامه‌ای را که آماده کرده بودم، نپسندید. گفتم: «دوباره دستکاری می‌کنم و یک‌شنبه برایت می‌آورم.» خندید: «نه، روز تولد که نمی‌شود دربارهٔ این نامه صحبت کرد. یک‌شنبه نمی‌خواهم شلوغ باشد. تو و عزت کافی هستید. حال رستوران رفتن هم ندارم. به عزت هم گفتم من پول ندارم که رستوران برویم. تو می‌خواهی پولش را بدهی؟» با خنده گفتم: «حالا یک کاریش می‌کنیم. هر جوری که تو بخواهی.»

شنبه صبح ساعت ۱۰ رفتم سراغش، از مادرش بسته‌ای به پست‌خانه رسیده بود که بایستی تحویل می‌گرفت. تا مرا دید شروع کرد به دشنام دادن به زمین و زمان. تا از خانه خارج شدیم، خندید. فهمیدم که حالش خوب است. در پست‌خانه، کارت شناسایی خواستند، اما سهراب هیچ مدرکی نداشت که نشان بدهد او سهراب شهیدثالث است. سرانجام با هزار ترفند، بسته‌ای را که مادرش برای روز تولدش فرستاده بود، گرفتیم. سهراب پرسید: «حالا برای این موفقیت، تو برای من هندوانه بخر و من پسته‌هایی را که مادرم فرستاده به تو می‌دهم.» گفتم: «من که هر وقت به خانهٔ تو بیایم، پسته‌ها و سهمیهٔ خودم را می‌خورم. چرا به تو باج بدهم؟» اخم کرد: «خب، نمی‌خواهی نخر.» رفتیم فروشگاه، هندوانه و گیلاس و دو بسته سیگار گرفتیم. چند ساعتی با هم بودیم.

یک‌شنبه ساعت ۳ بعدازظهر دسته گلی گرفتم و کیکی با نوشتهٔ «تولدت مبارک» و چند خرده‌ریز

دیگر؛ و به خانه‌اش رفتم. طبق معمول شروع به شکایت کرد که امروز روز تولدش است و عزت نیست و هنوز نیامده. تلفن هم از چند روز پیش قطع است و تا پولش برسد وصل می‌شود. چند لحظه‌ای از همه‌جا صحبت کردیم و مقداری از پسته‌هایی را که مادرش فرستاده بود، خوردم! اصرار داشت که شمع روی کیک را روشن کند که گفتم: «نه، ساعت شش میهمان خواهی داشت.» و خداحافظی کردم. وقتی به در رسیدم صدایم کرد و سه نسخه از فیلمنامه و نامهٔ ضمیمه را که تقریباً راضی‌اش کرده بود، خواست. گفتم یک‌جوری برایت می‌فرستم. تو هم رفت: «لابد یک‌شنبهٔ دیگر؟» گفتم: «نه، زودتر.» آن‌روز حسین و عزت به دیدارش رفته بودند.

چهارشنبه دهم تیر، تلفن زنگ زد. عزت بود. شکایت می‌کرد که رفته خانهٔ سهراب و کسی جواب نداده. نگران بود. پرسیدم: «مگر قبلاً با سهراب قرار نگذاشتی؟» گفت: «چرا.» گفتم: «ناراحت نباش، سهراب بعضی‌وقت‌ها از این کارها می‌کند. فردا حتماً به سراغش می‌روم.» گوشی را که گذاشتم، نگران شدم. سهراب معمولاً زیاد از خانه دور نمی‌شود. چه اتفاقی افتاده؟ کسی او را به میهمانی برده؟ ساعت ۹/۴۵ شب خودم را به خانهٔ سهراب رساندم. زنگ زدم. جوابی نیامد. رفتم پشت در و شروع کردم به کوبیدن بر در. همسایهٔ مجاور بیرون آمد و به پلیس اطلاع داد. سرایدار و پلیس با هم رسیدند و سؤال‌پیچم کردند. در را که باز کردند، سهراب همان جلوی در دراز کشیده و به خواب عمیقی رفته بود. سرم به دوران افتاد. پلیس شمارهٔ پرونده را به دستم داد که به خانواده‌اش خبر بدهم. کاش می‌شد لحظه‌ای دست او را فشرد. ساعت از یک هم گذشته بود و کسی در خیابان نبود.

ریل‌ها رو آب بُرد، سهراب رو خواب بُرد

پرویز کیمیاوی

سهراب، همان سوزن‌بان طبیعت بی‌جان بود که در خلوت و غربت خویش زندگی می‌کرد. عشق سوزن‌بان کارش بود ـ نرده‌ای که هر روز سحر باید بالا می‌برد تا قطاری بگذرد ولی همین قطار بالاخره او را گرفتار خویش کرد و به دام انداخت. قطاری می‌آید، به او می‌گویند که دیگر به درد نمی‌خورد و باید بازنشسته شود و او می‌پرسد: «بازنشستگی یعنی چی؟» پیرمرد می‌دانست که روزی «خط»ها را آب خواهد برد و همیشه نگران خط‌ها و ریل‌ها بود. چه می‌توانست بکند؟ باید اثاثش را جمع کند و برود. حتی تصویرش را هم باید محو کند. سوزن‌بان مقابل آینه شکسته‌ای تصویر خود را می‌کَند. دیگر چیزی جز دیواری گلی باقی نمی‌ماند. جوانی که به جای سوزن‌بان می‌آید، او را نمی‌شناسد، هیچ خاطره‌ای از او ندارد. این جوان فقط می‌خواهد «جایگزین» او شود. جایگزین تصویری در آینه.

جوانان فیلمساز ما، شهیدثالث‌ها را که پایه‌گذار سینمای اصیل و نوین ایران بودند، نمی‌شناسند و هیچ خاطره‌ای از آنان ندارند. آن‌ها می‌خواهند فقط «جایگزین شوند.» اغلب بدون هیچ تجربه و پشتوانهٔ فرهنگ سینمایی. آن‌ها حتی نگران خط‌ها هم نیستند که آب ببرد یا نبرد. آن‌ها به جای این که فکر جایگزین شدن ـ به هر قیمت ـ را هدف خود قرار دهند، باید پیچ و مهره‌های ریل‌های از قبل کار گذاشته شده را محکم کنند.

فیلمسازان مدرن و جدی ایران، به قول دوست فیلمساز پیشکسوتی، در سینمای ایران نقش جاده‌صاف‌کن را به عهده داشتند تا جوانان فیلمساز ما، بتوانند با سرعت چهارصد کیلومتر در ساعت از آن بگذرند. مرگ یک فیلمساز، همیشه غم‌انگیز است، چون مرگ رؤیاهاست.

دیدار در غربت

محمد حقیقت

نخستین آشنایی‌ام با سهراب شهیدثالث توسط دوستم زاون قوکاسیان در سال ۱۹۷۲ در تهران در تالار رودکی انجام گرفت که فیلم‌های بخشی از جشنوارهٔ فیلم تهران در آن‌جا نمایش داده می‌شد. از همان لحظهٔ اول، خیلی بذله‌گو و باشور و حال بود و اعتمادبه‌نفس فراوانی داشت. وقتی صحبت از فیلم‌های ایرانی جشنواره شد، فوری گفت: «من این حضرات [منظورش فیلمسازان مطرح ایرانی آن روزها بود] را به زودی در حاشیه قرار می‌دهم». با خودم گفتم با چه جرأتی این حرف را می‌زند؟ هنوز جشنوارهٔ تهران تمام نشده و خودش هم چندان مطرح نشده است. همان شب با سرعت به سینما شهرفرنگ رفتم که یک اتفاق ساده را ببینم. چنان جنجالی بود که حتی در بازار سیاه به دشواری می‌شد بلیت یافت. دو تومانی شده بود ده تومان، و من کل پولی که توانسته بودم از اصفهان با خودم ببرم تا تمام فیلم‌های جشنواره را ببینم، بیست‌تومان بود! چند پاسبان دو نفر را که بلیت بازار سیاه می‌فروختند، گرفته بودند و کشان‌کشان به داخل سینما می‌بردند، من هم از لابه‌لای دست‌وپای آن‌ها، قاچاقی وارد شدم و در بالکن، روی پله‌ها، سرانجام یک اتفاق ساده را دیدم که به قولی مهم‌ترین اتفاق جشنوارهٔ تهران بود. از آن شب به بعد، هر چه سعی کردم با شهیدثالث تماس بگیرم، نشد که نشد. دومین فیلمش طبیعت بی‌جان را در جشن هنر شیراز نمایش دادند که با هزار بدبختی باز پولی فراهم کردم و با احمد طالبی‌نژاد شبانه به شیراز رفتیم، به امید این که آن‌جا، هم فیلم را و هم سازنده‌اش را ببینیم.

این اشتیاق ادامه داشت تا این که سهراب به خارج رفت و در آلمان مستقر شد. از زمانی که به پاریس آمدم (فوریه ۱۹۷۷)، در تماس‌های مکرر با سینماتک فرانسه از خانم ماری مریسون، همسر

هانری لانگلوا و مدیر سینماتک خواهش کردم فیلم‌های شهیدثالث را نمایش بدهد و هرچه مطلب به زبان‌های انگلیسی و فرانسه و فارسی داشتم، در اختیار او گذاشتم. از طرف دیگر خان لوته ایزنر مورخ سینما نیز دربارهٔ او با سینماتک صحبت کرد و سرانجام در فوریهٔ ۱۹۷۹ این برنامه برگزار شد و سهراب به پاریس آمد. از آن پس، تقریباً هر روز همدیگر را می‌دیدیم و از هر دری سخن می‌گفتیم. در همان سال که می‌خواست فیلمی در فرانسه بسازد به نام تعطیلات طولانی لوته‌آیزنر، افتخار دستیاری‌اش را پیدا کردم و چیزهای بسیاری آموختم. هر نمای فیلم، به دو زبان فرانسوی و آلمانی فیلمبرداری می‌شد. سهراب سرصحنه به زبان‌های آلمانی، انگلیسی، فرانسوی و فارسی صحبت می‌کرد، چون اکیپ تشکیل شده از این چهار ملیت بود. رامین مولایی فیلمبردار بود. پس از پایان فیلمبرداری با خانم لوته‌آیزنر برای مجله آلمانی روم مصاحبه‌ای دربارهٔ آثار شهیدثالث کردم که یکی از همکاران او، مصاحبه را به آلمانی ترجمه کرد. در ۱۹۸۲ که موفقیت‌های سهراب زیادتر شده بود. انستیتوگوته با همکاری سینماتک فرانسه، برنامهٔ ستایش از آثار سهراب شهیدثالث را ترتیب داد که کتابی کوچک در تحلیل آثار وی و اطلاعات کاملی درباره فیلم‌ها و نیز چند مصاحبه با سهراب در آن بود که همراه با منتقد فرانسوی خانم کورین مک‌مولین آن را تألیف کرده بودیم. در آن موقع سینمای ایران در صحنهٔ بین‌المللی هیچ حضوری نداشت، اما سهراب شهیدثالث، اگرچه در آلمان فیلم می‌ساخت، نام ایران را در جغرافیای سینمای جهان زنده نگه داشته بود.

سهراب بعدها فیلم‌های دیگر ساخت و جایزه‌های بسیاری هم برد، اما متأسفانه شانس این را نیافت که فیلم‌هایش بر پردهٔ سینماها بیایند. ارتباط تلفنی و مکاتبه‌ای ما بسیار بود و گاهی نیز ملاقات‌هایی داشتیم. سال ۱۹۸۵ در نامه‌ای نوشت که به آلمان بروم و دستیارش در فیلم فرزند هیچ کس بشوم که بعداً نام فیلم به فرزندخواندهٔ ویرانگر تغییر کرد. در پاسخ گفتم که من آلمانی نمی‌دانم و بهتر است یک دستیار آلمانی بگیری. البته سهراب از روی لطف این پیشنهاد را به من داده بود. بعداً تلفن زد و گفت حتماً بیا سرصحنه. این گزارش را همان موقع برای مجلهٔ فیلم فرستادم، که اجازهٔ چاپ نیافت، و ماند تا حالا، بعد از مرگ سهراب، اگرچه خودش خیلی دوست داشت همان موقع چاپ شود.

بعدازظهر روز جمعه دوم ژوییه ۱۹۹۸، ناگهان مثل این‌که دنیا روی سرم خراب شد: سهراب درگذشت. هیچ‌جا نمی‌توانستم بند شوم. به هر کسی که دستم رسید زنگ زدم. گویا روز سه‌شنبه یا

چهارشنبه قبلش تنها در خانه دچار خون‌ریزی داخلی شده و هیچ‌کس هم به دادش نرسیده بود. خبر خیلی دشوار و سنگین بود، هر چند که انتظارش را می‌کشیدم اما هیچ‌گاه دلم نمی‌خواست آن را بشنوم. خاطرهٔ صدایش از پشت تلفن، به‌خصوص چند روز قبل، در سرم صدا می‌کرد. به هر طرف که نگاه می‌کردم، او را می‌دیدم. هم هست و هم نیست. تصور و تصویرها به هم می‌آمیزند. دلت می‌خواهد به آن‌ها جان بدهی، دلت می‌خواهد او را روبه‌روی خودت ببینی و با او گفت‌وگو کنی. از همهٔ چیزها که یادت رفته بود بگویی، با او صحبت کنی و از او بشنوی همهٔ آن چیزهایی را که در دل داشت و به زبان نمی‌آورد. چگونه می‌شود آدم‌های خوب را دوباره زنده کرد؟ راهی باید یافت. راهی باید یافت.

ژوییه ۹۸، پاریس

هورا شهید ثالث!

فاطمه امان

اولین دیدارم با شهیدثالث روی جلد مجلهٔ رودکی بود و آخرینش در آلمان.

با شهیدثالث نه دوست صمیمی بودم، نه هم‌کلاس مدرسه، نه هم‌شهری و نه قوم‌وخویش. اصلاً هیچ‌کدام این‌ها را نمی‌توانستم باشم. آن‌گاه که «طبیعت بی‌جان»ش در گوشه‌ای از دنیا برنده و نامزد بردن جایزهٔ فلان می‌شد، من دانش‌آموز سال‌های اول دبیرستان در یک شهرستان پرت‌وپلا بودم. شاید مناسبت چاپ عکسش روی جلد مجلهٔ رودکی باعث شده بود که تصویری از او در گوشه‌ای از حافظه‌ام جا دهم. دوست داشتم بیشتر در موردش بدانم. می‌دانستم که فیلم‌هایش «گردوخاک» به‌پا کرده. نه فیلم می‌شناختم و نه امکان دیدن فیلم‌های او را داشتم. سالی یا شاید ماهی بعد در سینما عصر جدید تهران پوستر بزرگی از شهیدثالث دیدم. بالای عکس با حروف درشت نوشته شده بود: «هورا شهیدثالث». در این فاصله در بارهٔ «طبیعت بی‌جان» مطالبی خوانده بودم و شاید کنجکاوی شنیدن حرف مرد ریشویی که اولین بار عکسی از او روی جلد مجله‌ای دیده بودم، مرا مشتاق دیدن فیلم‌هایش کرده بود. انقلاب شد و دست سرنوشت مرا روانهٔ آلمان کرد. در آلمان انگار «رسالت تاریخی‌ام» ایجاب می‌کرد قبل از هر چیز فیلم‌های شهیدثالث را ببینم. دیدم. دو بار و چند بار و عاشقشان شدم.اما در صحبت از فیلم‌هایش به شوخی می‌گفتم: همان صدمتری را که شهیدثالث در نیم‌ساعت طی می‌کند؟ و منظورم طولانی‌بودن صحنه‌هایی بود که آن‌وقت‌ها به نظرم فیلم‌هایش را خسته‌کننده می‌کرد.

خوابگاه دانشجویی که در آلمان در آن زندگی می‌کردم هم به دانشگاه نزدیک بود و هم به

کنسولگری آمریکا! ایرانی‌هایی را می‌دیدی پریشان و غمگین که تقاضای ویزای آمریکایشان رد شده بود. آن‌هایی را هم البته می‌دیدی که مهر ویزای آمریکا خوشبختشان می‌کرد. چه باید می‌کردند، دیدارشان با بچه‌ها و فامیل‌هایشان به یک مهر سبز بسته بود. یک بعدازظهر از دانشکده که بیرون آمدم، روی نیمکتی روبروی سلف‌سرویس دانشگاه مرد مسنی را دیدم افسرده که در تلاش دلداری دادن به زن مسن سیاهپوشی بود که گریه می‌کرد و لابد همسرش بود. زبان دلداری غزلی از حافظ بود. زبان آشنایی بود. تقاضای ویزایشان رد شده بود و چون با اطمینان از گرفتن ویزا آمده بودند به سرگردانی و انتظار و به بی‌پولی نیندیشیده بودند.

آنها را به اتاق بسیار کوچکم بردم و به آلمانی‌ها پدر و مادرم معرفی‌شان کردم. چرا؟ نمی‌دانم. اهل شعربودنشان یا اندوهشان. پسرشان گرفتار شده بود بار سفر بسته بودند تا لابد هرچه دورتر از محل «حادثه» نزد پسر دیگرشان بروند. درد از دست‌دادن عزیز را می‌شناختم. می‌خواستم کمک کنم و به گمانم کردم. در هر طبقهٔ خوابگاهی که در آن زندگی می‌کردم آشپزخانهٔ بسیار بزرگی بود که جای نشستن، خوردن، پختن و خواندن هم بود و البته نه خوابیدن. سه نفری در همان اتاق کوچک می‌خوابیدیم. معذب بودند و در انتظار درست شدن کارشان روزشماری می‌کردند. خواسته بودند به ایران برگردند. اصرار کرده بودم که بمانند و یک بار دیگر به سفارت بروند که برگردند. در این فاصله پسرشان در آمریکا مشغول تهیه مدارک جدید و نمی‌دانم چه‌های دیگر بود.

شبی از تماشای «اتوپی» شهیدثالث که در سالن کوچک سینمایی نمایش داده می‌شد برگشتم. به «خانه» که رسیدم در آشپزخانه دور میز، خانم و آقا را دیدم و یک مرد ریشوی ظریف‌چهره. خودش بود؟ آنکه من می‌شناختم بسیار جوان بود. به خانهٔ آدم نمی‌آمد و سر میز آدم نمی‌نشست. با بهت سلام کردم. با ادب بلند شد. دستی دراز کرد و گرم گفت: «شهیدثالث». خودش بود ولی چقدر پیر شده بود. چشم‌های هر سه قرمز بود. جای سئوالی نبود. گریه کرده بودند و نپرسیدم چرا. فهمیدم با پسرشان هم مسلک و دوست بوده است. از طریق آشنایانشان در ایران پیدایشان کرده بود و آمده بود. آمده بود تا ببردشان و نمی‌دانست که فردایش به آمریکا پرواز می‌کنند.

دیر آمده بود. به سراغ من هم سال‌ها و ماه‌ها دیر آمده بود. حرف زدیم. از فیلم‌هایش و خودش و صحبتی از مرامش نشد. نمی‌خواستم بشود. آدرسی ردوبدل کردیم و هیچ‌وقت تماس نگرفتیم و من البته بعدها از طریق دوستی که با او صمیمی بود از او و سلامتی و ناسلامتی‌هایش خبر داشتم.

سال‌های بعد به آمریکا آمدم. خواندم که سرطان دارد. سل قدیمی را می‌دانستم. ناراحتی‌های جدیدش را نه و چه فرقی می‌کرد. به هر حال رفتنی بود. شاید هم همه همین خیال را می‌کردند که رهایش کرده بودند. اسمش را هم نمی‌آوردند. نه هنرمندان، نه آن‌ها که در بارهٔ هنر می‌نویسند و نه «عادی» ترها. لابد قرار بود «تنبیه» شود و خواندم که نشده بود!

همین دیشب شنیدم که مرده است. شاید دیگر وقتش باشد. وقتش باشد که بگویند شهیدثالث را خارجی‌ها چقدر بهتر از ما فهمیدند. که شهیدثالث را چقدر خارجی‌ها بیشتر از ما احترام کردند. که بگویند سهراب شهیدثالث از با احساس‌ترین و پر دردترین فیلمسازان معاصر بوده است (مگر چند نفر بودند که می‌شد شهیدثالث را اسم نبرد؟). شاید وقتش باشد که در رثایش شعری هم بگویند، که خاطره‌ای از او بنویسند. که فیلم‌هایش را ببینند و معرفی کنند. دیگر مانعی وجود ندارد. دیگر نیازی به سکوت نیست. آخر شهیدثالث مرده است. دیگر می‌شود گفت: «هورا شهیدثالث»!

جولای ۱۹۹۸

ساختارزدایی ملال

احمد میراحسان

ریتم، زمان، تمپو، تدوین، بازی، نما و صدای کند ملال و تکرار زندگی راکد و... اینها عناصر سبکی پرماجرای سینمای بی‌ماجرای شهیدثالث است که در طبیعت بی‌جان، درخشان و جاندار به هماهنگی نادر فرم و مضمون می‌رسد. فریب بزرگ آنجاست که اینها را خود زندگی تصور کنیم. اما اینها تاویل زندگی در یکپارچه آفرینش بود. با این همه اما من طبیعت بی‌جان را با این عناصر سبکی ندیدم. اینها همه در دسترس‌ترین سیمای سینمای شهیدثالث است. تغییر چهره زمان در سینمای او، که گویی «دمیرند» برگسونی به جای زمان و ساعت نیوتونی می‌نشیند و زمان درونی زندگی بی‌رویداد و کسل، بیرونی می‌شود، برای هر تماشاگر دیگر هم قابل لمس است. ضربان کند، ریتم یکنواخت کشدار، صداکه مدام به پس می‌نشیند تا سکوت حاکم شود، و بازی سازی غیردراماتیک و زندگی‌وار و بدون اغراق (ـ آه چگونه اغراق واقعی و تصنع گستاخانه و نامتعارف را می‌توان «بدون اغراق» نام نهاد؟) و... و آن همه نمای دور تا هر حالت تاکید شده را منتفی کند و... بدین ترتیب همه عناصری که مهر نامتعارف بودن به سینمای شهیدثالث می‌زند و عوامل تجربه‌پذیر و عناصر قطعی سبک ویژه اوست، در تماشای من برکنار می‌شود. یعنی اینها رویه‌های یک شگرد درونی‌تر است که باید پس زده نشود تا معنای واقعی سبک نمودار گردد. طبیعت بی‌جان هر بار برای من همان‌گونه آغاز می‌شود، همان‌گونه اهمیت یکه می‌یابد و مرا می‌رباید که در تماشای نخستین‌اش در هیجده‌سالگی فراموشی ناپذیرم، ربود و مسحور و بهت‌زده متوجه عنصری هولناک پیرامون زندگی کرد. اما زندگی‌ای تاویل شده! و دیدگاهی. تصور می‌شود، شهیدثالث، ناظر بر زندگی است و آن را باز

می‌تاباند، این اگر نگویم یک کذب و حرف بیهوده رواج یافته و چشم بسته تکرار شده است، باید بگویم سخن فریبنده یا کم‌اطلاعی است. با این حرف سهم روح کند آفرینش او در ایجاد آن زمان و آن بی‌ماجرایی نفی می‌شود. اشتباه می‌کنند اگر تصور کرده‌اند با لقب رئالیست تحسین‌اش نموده‌اند. هیچ چیز این سینما، شبیه صورت زندگی نیست. تنها وقتی از دور، با فاصله بعید نگاه می‌شود، زندگی، آن هم در حالی که تو در «خودی» خسته نشسته باشی و عبور کند آدم‌ها را نگاه کنی و صداهای متعدد حذف شده باشد و صدا و تصویرهای ناتمام و لحظه‌های از دست رفته، با سکوت و تصاویر آهسته ذهن تو تکمیل شود... و تنها در آن صورت که همه چیز از دور تماشا شده و آواهای گوناگون و مکالمات درونی و شتاب‌های نادیدنی و نهانش ندیده و نشنوده گرفته شده، تنها در این حالت آنچه در خیال تویی که در خود خسته و کند و پرملال شده‌ای، به این صورت کند درمی‌آید. و از آنجا که جهان اساساً دیدگاهی است و ما بدون «خود خویش»، نمی‌بینیم و نمی‌شنویم، بدین‌دلیل باید گفت جهان شهیدثالث چنین کند و کسل و پرملال و دور و خاکستری و بی‌رویداد بود، وقتی حجم مرگبار سکوت و کندی در ظرف او بر همه چیز فایق می‌آمد و برای این روحیه چه چیز بهتر از سوزنبانان پیری که از کار بی کار شده باشند، کودکان مادر مرده‌ای که مرگ مادر برایشان اتفاق ساده‌ای است، و مرد در غربتی که قادر نیست به زبان بیگانه تکلم کند، و کودک در دوران بلوغی که زندگی سرد او در آپارتمانی خاکستری و رطوبتی و بازمانده جنگ جهانی در همسایگی پیرزنی می‌گذرد که هیچگاه نخواهد توانست دریابد در پس آن سکوت، چه پرسش‌های هراسناک آگاه شونده‌ای ریشه می‌گرفت از رفتار بد شبانه مردان با مادر...

طبیعت بی‌جان تصویر زندگی نبود، ساختارزدایی دردناک زندگی پیرامون به شیوه روح دردمند بود. و از همین‌جا، فیلم برای من بدیع و ناب و آوانگارد بود. درست زمانی که غرق آوانگاردیسم بودم و هیجده سالگی‌ام سرشار از شور رمبو و بکت بود. همان زمان فکر می‌کردم خلاف آنچه همه می‌گویند شهیدثالث ربطی به چخوف ندارد. چخوف اثر کسالت‌بار ندارد، او کسالت، فروپاشی و ویرانی قشر متوسط و تناقضات و نقاب‌هایشان را با جادوی خلاقیت تکرارناپذیر در نمایش جزئیات مطایبه‌آمیز به نمایش می‌نهد. و البته از قواعد روایت داستان‌پردازانه سود می‌جوید.

اما شهیدثالث خود اثر را بدل به چیزی کسالت‌بار می‌کند، و البته این را با تردستی نمایش می‌دهد. من از دسترسی جسورانه به همین عنصر لذت می‌بردم. او روح زندگی‌ای را که خود

می‌چشید و جهانی را که خود در آن زیسته بود، از پوست درمی‌آورد، برهنه می‌کرد در واقع خود را برهنه می‌کرد در حالی که جهان، مردم، شرایط زیستن، تاریخ و فرهنگ و واقعیت در آینه وجود پرپیچ و تاب او کش آمده بود، تحدب گرفته بود تقعر یافته بود و زمان و مکان، روح و زبان و صدا و ریتم و شخصیت همه «خمش» فضایی ـ زمانی یافته بودند و آهسته شده بودند. او تنها با شالوده‌شکنی آن زندگی، می‌توانست به این فرم و این نگاه دست یابد و بداعت و موهبت آوانگاردیسم ساده‌پرداز در اصل همین آوای دیگرکهنه‌گی ناپذیر و این روح ملهمانه و بازتاب درخشان توان درونی و موزونی و کمال یکه اثر و آن قابلیت مکالمه اثر با زمانه، و سپس زمان‌ها و روح یک مردم و کل تاریخ لااقل چند صد ساله و نقطه کانونی روانشناسی ملتی که از همه پوسته‌های ظاهری و هیاهوی صوری برهنه شده بود و به نحو تکان‌دهنده‌ای، تصنع و فرمالیسم و عنصر ذهنی فیلم از درون واقعی می‌نمود، و... عوامل از این دست بود که آن را در تماشای من بزرگ و عالی می‌کرد. و به همآوایی شگرف روحی درگیر رنجوری با جهان رنجور و جامعه رنجور و جامعه و تاریخ رنجور استبدادزده می‌رسید. طبیعت بی‌جان هرگز نه به چخوف نزدیک بود، نه نئورئالیسم این اثر آنچنان، حیات مادی پیرامون را ذهنی می‌کرد، که با تجربه‌گرایی و اثبات‌گرایی که روح نئورئالیسم بود لحظه‌ای نمی‌توانست آشتی کند. طبیعت بی‌جان، برعکس یکی از نقاط برجسته تجربه‌ای در سینمای نو است که به آن رویکردگرایی نام می‌نهم، و ویژگی آن مکالمه هنری با زندگی و تصعید عناصر زندگی پیرامون به حد یک اثر هنری است.

و این فرایندی کاملاً معکوس با نئورئالیسم است که کوشیده بود هنر را تا حد زندگی تنزل دهد و از آن تقلید نماید.

درست همین عنصر سبکی است که برای سینمای شهیدثالث و تفکر سینمای آینده ایران اهمیت حیاتی داشته است. رویکردگرایی می‌تواند با فرایندگریز از روایت داستانی همراه باشد اما واقعگرایی نمی‌تواند. به هر رو سینمای متفکر آتی از عناصر سبکی شهیدثالث به صورتی که او سود می‌جست، استفاده نکرد. اما در روح خود، تجربه کیارستمی و دیگران، با تجربه شهیدثالث در همین رویکردگرایی زنده و خلاق دارای اشتراک است. سبکی که هر روز بیشتر علیه قصه‌گویی پیش رفته است. طبیعت بی‌جان به نحو بارز نشان دهنده این سهم شهیدثالث در سینمای کنونی ماست ورنه او نه نیمای سینمای ماست و نه بنیانگذار «رئالیسم» و نئورئالیسم و نه اساساً سینمای او را می‌توان

رئالیست نام نهاد. اگر رئالیسم چنین کیسه گشادی است که بدون هر پسوند مشخص کننده هم به اثر دسیکا و کوروساوا و جیت‌رای و جان‌فورد و پازولینی و روسلینی و آیزنشتاین و هم تروفو و گدار و مخملباف و کیارستمی و... تعلق می‌گیرد، دیگر اساساً چه لزومی به «نامیدن» است؟ همه یکسره یا رئالیستی است یا غیر رئالیستی!!! و بعد در هر حال رئالیستی است!!

اما آنچه در این میان خطای بارز است، اشتباه گرفتن رویکرد به زندگی و رویدادهای زنده پیرامون به عنوان مایه‌های انگیزش خلاقیت و ارائهٔ تاویل هنرمندانه از جهان، با هر نوع ادراک پوزیتیویستی و تجربه‌گرا و واقعگرا است. سینمای نوین ایران رئالیستی نیست، رویکردگرا است. و طبیعت بی‌جان یکی از شاخص‌ترین آثار رویکردگرا و فرمالیستی ایران است که البته سبک او پس از انقلاب جز همین عنصر رویکردگرایانه‌اش اساساً مورد استقبال واقع نشد. درباره بازی‌سازی و استفاده از فضای واقعی و غیره هم که این عناصر مختص سهراب شهیدثالث نبود و پیش از او دیگران به تابعیت از برسون آن را در سینمایشان تکرار می‌کردند و بالاخره با چند اثر اخیر کیارستمی همین تجربه هم تکامل یافت و به ابعاد مستقل و خود ویژه‌ای در بازی‌سازی رسید که کاملاً از برسون فراتر می‌رود (در اینجا اصلاً غرض تخفیف سینمای متعالی برسون نیست، تاکید بر تمایز امروزین و مستقل سینمای مبتکرانه کیارستمی در بازی‌سازی است.)

* * *

این که در فضای زندگی پیرمرد سوزنبان و پیرزن، اتفاقی رخ نمی‌دهد، به خاطر آن نیست که واقعاً اتفاقی رخ نمی‌دهد در زندگی، بلکه به خاطر آن است که سهراب شهیدثالث «این نوع کار را به شدت دوست دارد» و همین‌جاست راز تاویل‌گرایانه طبیعت بی‌جان وگرنه در زندگی بیرون کدام فرزند بازگشته از سربازی به قاعده آن سان می‌گوید و می‌شنود؟ سهراب شهیدثالث در طبیعت بی‌جان از حرکات غریب دوربین می‌گریزد تا به یک رنگ تکرارناپذیر در سینمای ایران دست یابد. رنگ طبیعت بی‌جان هم به اندازه حرکات غریب دوربین در دیگر آثار، راهی برای بیان خود، و بیان خلاقیت و یکه‌گی و مهارت و جهان فردی و ذهنی هنرمند است. باید ما چنین پدیده‌ای را به عنوان ویژگی یک نگاه درک کنیم و نه ویژگی یک زندگی واقعی. این رنگ یکه است که با آن خط‌های زنگ زده را آهن و آن صدای گوشخراش مبتنی بر سکوت پیرامون می‌توانست تا این حد عمق بگیرد.

طبیعت بی‌جان یکی از به یاد ماندنی‌ترین آثار سینمای ایران است که وقتی آن را در سینما کاپری

دیدم و وقتی بیست سال بعد آن را با ویدئو تماشا کردم هیچ تغییری برایم نکرده بود. آیا من نیز نظیر آن زندگی لخت درون فیلم در زمانی کند و بی‌تحرک گرفتار بودم؟ آیا تصور می‌کردم همان‌گونه، در حال تماشای فیلم سهراب شهیدثالث هستم که بیست سال پیش تماشایش کرده بودم؟ آیا...

اما من زندگی‌ام با رویدادهای شعله‌ور گذشت! آیا با واسازی آن همه فراز و نشیب و خطر و هول، در پس پرده همان سکون و ملال و کندی جاری بود؟ آیا این قاعده همه زندگی‌های پیرامون من، زندگی همه ما در این کشور کهنسال گیر افتاده در قیر و رخوت در دوران جدید بود، یک زندگی ایرانی، زندگی در کشوری پیرامونی؟ آیا اهمیت نهان این فیلم آن بود که فرم عهده‌دار بروز مضمونی بود که متن حیات تاریخی ما شده بود در دوران مدرن؟ آیا مهم‌تر از همه این کندی نه صرفاً حاصل مهلکه زیستن در نظام ملال‌بار و مستبد سرمایه‌داری وابسته زمان گذشته بلکه کسالت و ملال یک روح قومی بود که به دلایل گوناگون چند ساله اخیر را به سکون عادت کرده بود و طبیعت بی‌جان از طبیعت بی‌جان این قوم و این تاریخ گرفتار رکود و این روح پرملال زندگی دور از تکاپوی ملتی و مردمی رنجدیده سخن می‌گفت و همه این رفتامد صنعت و راه‌آهن و ماهواره و تکنولوژی و شاهراه و... کذب محض بود؟

اما همه اینها ارجاعات بیرونی فیلم است. چرا خود فیلم شهیدثالث نظیر چشمه آوانسیان برایم بی‌تغییر مانده است؟ بی‌تغییری در اینجا حاوی معنای منفی نیست، اثر هنری وقتی پایدار می‌ماند نشان کسب گوهری آفرینشگرانه و کهنه‌نشدنی است مثل شعر حافظ و مولوی و نقاشی بهزاد و معماری مسجد شیخ‌لطف‌الله اصفهان و جامع یزد. و من بی‌تغییر را به معنی پایدار به کار برده‌ام. بسیاری از آثار پررونق دیروز را که می‌بینیم، امروز، ضعیف و کهنه و پرنقص و سطحی‌اند اما گاو، چشمه، طبیعت بی‌جان، پ مثل پلیکان، آرامش در حضور دیگران، غریبه و مه، کلاغ، سوته‌دلان، موج، مرجان، خارا، خانه سیاه است، گوزنها و... چنین نیست. در طبیعت بی‌جان منهای سبک نامتعارف و عناصر سبکی بدیع که تاویل نو سازنده آن را علناً به نمایش می‌نهاد، و آن فرتوتی و آن بی‌انتظاری و بی‌اتفاقی، خوانایی یافته و ما را مبهوت می‌کند. نه قصه و تعلیق و روایت کلاسیک، بلکه درست چنین عواملی که در پشت سادگی خود، طالب ذهنی پیچیده‌تر برای مکالمه است و ذهن آماده و فعال و اهل تأمل، کاملاً دچار اشتیاق و بهت می‌شود.

اشتیاق از فیلمی این همه ملال‌انگیز که فرم به انطباق با موضوع و شخصیت‌ها و دلالت‌ها دست

یافته است. سهراب شهیدثالث فکر می‌کرد با این کندی و ملال و ساختاری از بی‌اتفاقی و تکرار می‌تواند، زمانه را افشا کند. می‌تواند بگوید این که جریان عادی زندگی پیرمرد احتمالاً سال‌ها در گوشه‌ای از شمال کشور با جابه‌جا کردن مکرر خط ریل‌ها گذشته و همواره یک فنجان چای مکرر نوشیده و همواره چراغ مکرر کم‌سو خاموش شده و همواره اتاقک مکرر نگهبانی در ساعت صفر متوقف مانده، همه و همه بیانگر یک واقعیت بزرگ‌تر، یک ستم فراگیر و یک سیاهی و رخوت اصلی است. زیرا آن درآمد ناچیز روزانه مرد برای چنین زندگی مهم‌ترین عامل به شمار می‌رود. یعنی بی‌ماجرایی و تکرار و کسالت حاصل از فقری است که امکان رنگارنگی و تفرج را از مردم فقیر سلب کرده است. اما به نظر من در طبیعت بی‌جان این تفسیر بهانه است، یا لااقل یک لایه تأویلی ابتدایی و گذرا است. چیزی دیگر برای همه ملال لازم بود که از روحی رنجور برمی‌خاست. روحی که مثل «پروست» به یک تجربه عمیق زیبایی‌شناسانه از بیماری دست می‌یافت. سهراب ثالث اگر مداهنه نه، لااقل مجامله می‌کند که درون خود را فاش نمی‌کند. آن تجربه درونی از زمان لخت که شهیدثالث به ما اجازه می‌داد، با صحنه نخ کردن سوزن که اتفاقاً منطبق با کم‌بینایی پیرزن و ریتم کند پیری و بی‌اتفاقی زندگی او بود و صحنه‌هایی نظیر آن تجربه‌اش کنیم، چیزی نبود جز زمانی، که شالوده‌شکنی در روح دردمند و دچار بیماری و کندشونده شهیدثالث اتفاق می‌افتاد. او می‌توانست با ایدئولوژی، آینده حزبی، آرمان زحمتکشان، توهمات یک انقلاب قهرآمیز، این فضای درونی را که مدام به زیرزمین به سکوت و سکون و به تبعید پناه می‌برد پنهان کند و با اصوات خنده‌ای سرشار از کودکی و شیطنت همان صدای سرکوب شده قهقهه‌ای که جو منضبط خانه پدری مستبد و وطن مادری برایش ایجاد می‌کرد، آن را بپوشاند. اما آثارش آن درون خسته و دلزده و ساعات کند حاصل از بیماری را به مثابه یک سبک و یک زیبایی‌شناسی، رسوا کرده بود و این یک رسوایی بزرگ، یک بنیانگذاری سبک و یک خلاقیت جهانی، پیش چشم همگان بود که جهان جاندار را به تجربه بی‌جانی می‌کشاند، دریغا که او میان ما نماند تا با درد و رنجش، شعله‌های سوزان جنبشی خلاق را در میان قلوب و سینمای ما زنده نگه دارد، او از ترس بیماری گریخت. آه ببخشید این بیان شایسته یک قهرمان خیالی نیست. باید بگوییم او زشتی نظام شاهی و دیکتاتوری را تاب نیاورد و گریخت! اگر چه نظام مستبد پهلوی آنقدر زشت بود که نیاز به گواه تازه نداشته باشد اما این حرف فاقد هر وجاهت و حقیقتی است. سهراب شهیدثالث از امکانات نظام پهلوی برای آفریدن شکاهکار سود می‌جست. در رادیو و

تلویزیون روشنفکرانی از او پراهمیت‌تر مشغول کار بودند و همه به او یاری می‌رساندند.

من مطمئنم که این تنها ساختار صوری تأویل شهیدثالث و تفسیر اثری چون طبیعت بی‌جان‌است که می‌تواند ناظر بر ارجاع بیرونی و شرایط تلخ زندگی مردم و غیره باشد. ریتم، زمان، لانگ‌شات، تدوین، بازی‌سازی و ... و همه عناصر سبکی سینمای آوانگارد و غیرمتعارف و پیشرو و مدرن شهیدثالث منبعث از یک زیبایی‌شناسی ژرفی است که با حالت روحی او، تربیت او و تجربه او از ملال زندگی و به ویژه روحیه رنجور او منطبق بوده است. او به فرم خود فیلم می‌ساخت هر چند در ساختار ظاهری زندگی خویش فعال و پرتلاش و سرزنده بوده باشد که نمی‌دانم بود یا نه ولی بیشتر باید زودرنج و خسته و پرملال و سکنی‌گزیده در زیرزمین‌ها می‌بود. در این فرم شاید او به شیوه خود قادر بود مردم را «تصور» کند، و با روحی حساس با تماشای گذرای آن زندگی محنت‌بار و خسته و پرفقر به یک هماهنگی ویژه و یک درک درونی و یک پندار و توام با همدردی و همدلی با آن‌ها دست یابد. تصور شخصی از ملال درونی و تکرار و خستگی و بی‌ماجرایی! در اینجا بود که روح سینماگر روحی رنجور و روح اجتماع و مردم و زمانه‌ای رنجور در ذهن او به وحدت می‌رسیدند، در جایی مثل طبیعت بی‌جان در یک جهان مطلقاً آفرینشی، دیدگاهی، خلاق و یکه و سرشار از ابداعات زیبا و زیبایی‌شناسی بدیع: در «طبیعت بی‌جان.»

* * *

مؤخره

و...

بعد از بیست‌سال و بار دیگر، و این چندمین باری است که طبیعت بی‌جان را دیده‌ام. می‌توان درباره طبیعت بی‌جان همه آنچه که درباره سینمای نامتعارف و نوین ایران گفته می‌شود تکرار کرد و عناصر سبکی سهراب شهیدثالث را در آن بازشناخت. همان ریتم کند، همان کارکرد ویژه زمان کش آمده، همان ملال و همان لایه ضمنی انتقاد اجتماعی، فقر، بوروکراسی، و عدم امنیت و تأمین اجتماعی... با این همه می‌اندیشم مرعوب نام، جو، القاب شدن کار آسانی است. می‌اندیشم ندیدن سیمای دیگر این سینما و تکرار ستایش‌ها و ناتوانی از احساس زیبایی‌شناسانه و در زمانیت کار آسانی است.

من مدار فیلم را کوشیدم با چشم دیگر نیز بنگرم، با چشمی که جوانی، خامی و مشق اولیه یک سبک را فاش می‌کرد. در اینجا مدام طبیعت بی‌جان در حال مکالمه با **اوزو، بوسون و چخوف** و **کیارستمی** بود و متاسفانه از هر یک در وجهی از وجوه همنوایش شکست می‌خورد. این شکست حاصل آن خامدستی‌های اجرا و درکی جوانانه از فرمی بود که قبلاً در **چخوف و بوسون و اوزو**، مشاهده شده بود نه به خاطر نامتعارف بودن که ویژگی عالی یک سینمای آوانگارد است مشروط به اجرای بی‌کم و کاست. برای همین به دور از مجامله و تحسین‌های مرسوم برآمده از عواطف گذرا که مرگ دوستی حاکم می‌کند، می‌خواهم یادآوری کنم که طبیعت بی‌جان نیز چون یک اتفاق ساده یک مشق اولیه بود که تنها با تکرار می‌توانست بر کمبودهایش فائق شود. و همراه فیلمبرداری و تصاویر و رنگ زیبا، سیمای فیلمسازی، شناخت شخصیت‌ها، کنش‌ها، جزئیات یک زندگی را به درستی و نردستی ترسیم کند.

تنها چند ایراد کارگردانی را باز می‌گویم تا نشان دهم تحسین یک سویه شهید ثالث، و تغییر جایگاه او و ندیدن خلاقیت و ژرفای بیشتر در آثار بی‌نقصی چون گاو، چشمه و ... چه تصور نابه‌جایی می‌آفریند و القاب بیهوده‌ای نظیر نیمای سینمای ایران چه نادرست است.

● سهراب شهیدثالث بی‌دلیل واگن رؤسا را در فاصله دورتر از اتاقک نگهبانی متوقف می‌کند. این توقف هیچ منطقی ندارد. در حالی که می‌توانست برابر اتاقک بایستد. کش دادن زمان بدین صورت ساده‌گرایانه نشان ساده‌گیری است.

● گفت‌وگونویسی فیلم کاملاً خام است. منطق مکالمه یکسره ندیده گرفته شده و فیلمساز هیچ تسلطی به زبان مردمی که نمایش می‌دهد ندارد. نه آن دلال‌های قالی، نه پیرمرد و پیرزن و نه فرزند سرباز و ... یک جمله «طبیعت‌نما» نتوانسته‌اند اداکنند و دیالوگ مثل نمایشنامه‌های دبیرستانی از آب درآمد.

● آن بستن دکمه کت که می‌خواهد از جوی تحمیلی حرف بزند و گشودن آن بعد از رفتن رؤسا یک نمادگرایی پیش پا افتاده بود.

● مهم‌ترین مسئله، تفاوت در بازی‌سازی شهید ثالث با بازی‌سازی کیارستمی و بازی گرفتن از نابازیگران خود را نشان می‌دهد. خامی شهید ثالث کاملاً محسوس است، چه در گزینش تیپ سوزنبان، که بیشتر باربر و حمال را ارائه می‌دهد نه سوزنبان پیر را و چه در بازی گرفتن از نابازیگران

او ناکام است، در واقع آنان با ناشیگری راه می‌روند با ناشیگری، ناتوانی خود را به نمایش می‌نهند و جملات ناروان‌شان را ادا می‌کنند. در حالی که کیارستمی با روح نابازیگر مکالمه می‌کند و با صرف نیروی حیرت‌انگیز، جزئیات کنش‌های آنها را در رفتاری حساب شده متجلی می‌سازد. ما در بازی نابازیگران کیارستمی ناتوانی و خامی در حرکت و رفتار نمی‌بینیم، زندگی و مردم و کنش‌باورپذیر را مشاهده می‌کنیم. رفتار سرباز که به خانه می‌آید، رفتار مادر با سرباز، رفتار پیرمرد با همسرش و ... سراپا مصنوعی و غیرمنطقی است. کافی است ما به یاد آوریم که آدم‌ها در جهان واقعی رفتار دست و پا گم کرده و در حال نمایش ندارند. ما احساس پدر و فرزند، زن و شوهرو ... در تماشای آدم‌ها نداریم.

● باید به توهم نظاره‌گری شهید ثالث پایان داد. طبیعت بی‌جان مطلقاً نشانی از نگاه نظاره‌گرانه چخوفی ندارد. می‌گویند فیلم دارای ایجاز است. کجا دارای ایجاز است؟ این که هر پلان بی‌معنا و بدون هیچ دلیل به پلان دیگر بدل می‌شود و با اطناب خود هیچ چیز جز همان چه دیده‌ایم ارائه نمی‌دهد؟

● چگونه پیرمرد کارمند راه‌آهن نمی‌داند بازنشسته یعنی چه؟ ابتدایی بودن، مشکل بزرگ این فیلم است. ابتدایی بودن مثلاً در آنجاست که پسر می‌گوید من خسته‌ام، ما هیچ اثری از خستگی نمی‌بینیم. پسر مدت‌ها دور از خانه بوده، ما هیچ اثر طبیعی برخورد واقعی با سرباز دور از خانه نمی‌بینیم. یا کارگردان خود را از هر تمهید و زمینه‌سازی راحت می‌کند. دوربین را می‌کارد، پسر چشم باز می‌کند، پدر قبل از هر حرفی می‌گوید چرا کاغذ ندادی.

واقعاً سهراب شهیدثالث در این دوران فیلمساز ساده‌ای است. این ساده‌گیری جوان شهیدثالث با زدن حشو و زواید چخوفی یکسان گرفته شده است، **اوزو**، برسون، کیارستمی در این ویژگی با چخوف همراهند اما مطلقاً سهراب در این آثار اولیه (در غربت، دوران بلوغ، اتوپیا این خصلت اولیه را از دست داده‌اند) به نفی ماهرانه حواشی دست نیافت. نفی حواشی در چخوف هرگز به ساختار اثر صدمه نزد، شخصیت‌پردازی را با کم و کاست روبه‌رو نکرد، در حالی که در آثار اولیه شهیدثالث حتی راه رفتن ناشیانه پیرزن کاملاً خبر از ضعف کارگردانی می‌دهد. این استیلیزه کردن در کار برسون مثلاً در **موشت** یا در **اوزو** در داستان **توکیو** از تاثیرگذاری عالی که حاصل بازی درست، کنش‌های فکر شده در پس سادگی بود منجر نشد که فیلم دچار لکنت در پرداخت باشد. این ریتم کند و کسالت‌آور در

موشت ما را تا اعماق روح تلخ می‌کند اما در کارهای اولیه شهیدثالث خود اثر به خاطر خامدستی کسالت‌آور است.

* * *

به هر رو سینمای شهیدثالث سینمای نامتعارف و جسورانه‌ای بود اما خامی‌های خود را داشت و نباید با احساسات‌گری مفرط این خامی‌ها را نهان کرد. و القاب دروغین به کسی داد که نیازی به این القاب ندارد. و یا حق دیگرانی را پایمال کرد که با تداوم به تجربیات عالی و رفع کاستی‌های این سینما به سینمایی پخته و بی‌لکنت دست یافتند.

به هر رو سهراب شهیدثالث هنرمند بزرگ سینمای نامتعارف ماست. در سینمای او اندیشه و عطش تجربه نو وجود دارد.

اما بیش از هر چیز به نظرم همان سخنم درباره سبک او از حقیقت برخوردار است. سینمای ملال‌بار او تجلی زیبایی‌شناسی روحی رنجور و در درون سرشار از کسالت بود هر چند در بیرون می‌کوشید با ایدئولوژی و تکاپوی صدای این مشغله کندی‌آور بیماری را بپوشاند.

قله تنهایی

بهار ایرانی

سینمای «اندیشه» در ایران که آن را «متفاوت» و «موج نو» هم نامیده‌اند، دو دهه برای رشد بسیار کند خود زمان می‌خواست تا در دهه پنجاه در شاخه‌های گوناگون ثمر دهد و در سه زمینه اصلی به قله برسد: غریبه و مه در نگرش فلسفی، **طبیعت بی‌جان** و در غربت در نگاه سیاسی ـ اجتماعی، گوزن‌ها از دیدگاه اعتراض اجتماعی.

دهه سی: سینما در تسخیر فیلم‌هایی تجاری است که هنوز جانب اخلاق را نگه می‌دارند، و جامعه هنوز در تب و تاب گذر از دوران آزادی کوتاه و تثبیت نهادهای بازسازی شده استبداد است. جنوب شهر ساخته فرخ غفاری که خبر از زنده بودن ریشه‌ها می‌دهد تنها صدای بی‌انعکاس این دهه است.

دهه چهل زادگاه «فیلم‌فارسی» و سینمای «اندیشه» با هم است. اولی در اقتدار و دومی در زایشی مردد. سه فیلم متفاوت این دهه، خشت و آینه از ابراهیم گلستان، بیگانه بیا ساخته اولیه مسعود کیمیایی و شوهر آهوخانم تنها اثر به یادماندنی داود ملاپور، هر سه یا از طریق کارگردان یا منبع اقتباس، ریشه در دیدگاه‌های مترقی دهه بیست دارند. هر سه فیلم به سینمای هنری نزدیک‌ترند و از تماشاگر گنج قارون که سینماها را در تسخیر دارد فاصله بسیار زیادی دارند. سینمای «اندیشه» از همین نگاه، شرایط عمومی اجتماعی را بازتاب می‌دهد: فاصله اندیشه از سینمای غالب و دوری هنرمند از مردم. با این همه در این سال سینمای نو ایرانی با خشت و آینه متولد می‌شود. یک سال بعد: ۱۳۴۸، دو فیلم به نمایش درمی‌آیند ـ که اکنون در آستانه سی‌امین سال اکران خود قرار دارند ـ و سرنوشت

سینمای ایران را دو شاخه رقم می‌زنند. هنوز هم سینمای ایران همین دو شاخه را دارد و شاخه دیگری را که در دهه پنجاه با سهراب شهیدثالث و طبیعت بی‌جان از درخت جان گرفته سینمای متفاوت می‌روید. در این دو فیلم اقشار فرودست اجتماع ایران حضور دارند: روستاییان که به تبع دیدگاه غلامحسین ساعدی نویسنده نمایشی به همین نام که بعداً به فیلمنامه تبدیل می‌شود، از زاویه روانشناختی که گاه به ناتورالیسم «زولا»یی تلخ پهلو می‌زند؛ در گاو حضور دارند و اقشار پائین‌دست خرده‌بورژوازی شهری که در فیلم قیصر به نمایش درمی‌آیند.

سال بعد: ۱۳۴۹، سال گذار است. داریوش مهرجویی ادامه روستای گاو را با آقای هالو در شهر می‌جوید. مسعود کیمیایی با رضاموتوری ادامه قیصر را پی می‌گیرد. با این تفاوت که تمایلی در حرکت به سوی سر منشاء ابراهیم گلستان در او دیده می‌شود. علی حاتمی با حسن کچل و طوقی می‌آید و جلال مقدم در پنجره و میناسیان در طلوع به جانبی از سینمای گلستان رو می‌کنند که با مسائل اجتماعی فاصله دارد. از سال پنجاه سینمای اندیشه ایران شکل‌بندی تاریخی خود را پیدا می‌کند. سینمای قیصر به جریانی تبدیل شده که خداحافظ رفیق از امیر نادری و فرار از تله ساخته جلال مقدم از محصولات آنند؛ درست در حالی که کارگردان قیصر به جانب جاذبه ابراهیم گلستان قدم بلندتری برمی‌دارد و داش‌آکل را می‌سازد. آدمک ساخته مرحوم خسرو هریتاش برای تکمیل جریان حاشیه‌ای سینمای هنری گلستان ساخته می‌شود و نصرت کریمی با درشکه‌چی برای طرح دیدگاهی تازه در مسائل اجتماعی می‌آید.

تا اینجا، آغاز دهه پنجاه، سینمای ایران هنوز در طرح شخصیت‌های اجتماعی از خشت و آینه فراتر نرفته است. بهتر گفته باشیم به لایه‌های درونی‌تر اجتماع ـ چه از بالا چه از پائین ـ راهی نجسته است.

سال ۱۳۵۱، جریان قیصر در صادق کرده اثر ناصر تقوایی حضور می‌یابد، شکل‌های مدرن‌تری از خود را در صبح روز چهارم ساخته کامران شیردل به نمایش می‌گذارد. کارگردان قیصر به سراغ روستا می‌رود و بلوچ را می‌یابد. از سینمای حاشیه دیدگاه هنری، مرحوم هژیر داریوش با بی‌تا اعلام حضور می‌کند. علی حاتمی به سوی دلخواه خود تاریخ می‌رود و ستارخان را می‌سازد.

سینمای نو ایرانی که راه خود را از خشت و آینه در مسیری ناهموار آمده است، با داریوش مهرجویی به تجرد پستچی می‌رسد و در چشمه، ساخته آربی آوانسیان به جست‌وجوی

سرچشمه‌های تازه‌ای برمی‌آید. در این سال بهرام بیضایی با رگبار می‌رسد و سینمای اندیشه استواری بیشتر می‌گیرد.

سال ۵۲ اتفاق تازه‌ای می‌افتد که یک اتفاق ساده نام دارد. در این سال جریان‌های قبلی ادامه دارند. غیر از جریان قیصر که توسط فیلم فارسی به انحراف کشیده شده و خود کارگردان در جست‌وجوی «خاک» دیگری برای حضور هنوز در روستایی به سر می‌برد که می‌خواهد بذر خود را از ادبیات مترقی روز بگیرد.

سینمای اندیشه در این سال‌های بلوغ حول «یک اتفاق ساده» اما بسیار مهم و تاریخی شکل می‌گیرد و به انسجامی می‌رسد که تا چند سال، یعنی تا پایان این فصل از سینمای ایران، ادامه می‌یابد.

همه فیلم‌های متفاوت سال ۵۲، دو خصوصیت عمده دارند: نگاهی به اجتماع و ساختار کم و بیش نیرومند. نگاه کنید به فهرست فیلم‌ها: آرامش در حضور دیگران، و نفرین از ناصر تقوایی، خاک از مسعود کیمیایی، یک اتفاق ساده اولین ساخته سهراب شهیدثالث، تنگسیر از امیر نادری و مغول‌ها ساخته پرویز کیمیاوی. اما یک اتفاق ساده خصوصیت منحصر به فردی دارد که به آن بر خواهیم گشت.

سال ۵۲، با آمدن عباس کیارستمی و فیلم مسافر، نمایش آخرین فیلم ابراهیم گلستان یعنی اسرار گنج دره جنی و اولین فیلم بهمن فرمان‌آرا یعنی شازده احتجاب این انسجام نیرومندتر می‌شود.

سال ۵۴، سال قله، سال اوج است. این نوشته با طرح ویژگی این سال آغاز شد.

سال ۵۵، نگرش خالص‌تر هنری می‌تواند سر منزلی برای پالایش و حرکت به سوی آینده باشد.

سال ۵۶، گزارش از عباس کیارستمی، کلاغ از بهرام بیضایی و سوته‌دلان از علی حاتمی، آغاز این پالایش ـ رسیدن به زبان هنری قابل درک برای تماشاچی عام ـ را به نمایش می‌گذارد و سال ۵۷ با دایره مینا از داریوش مهرجویی و سفر سنگ از مسعود کیمیایی گامی فراتر برمی‌دارد.

در این سال‌های بلوغ سینمای نو ایرانی، سینمای اندیشه درست با نبض جامعه می‌زند، آن را منعکس و حتی پیشگویی می‌کند. اگر اسرار گنج دره جنی در سال ۵۳ پیش‌بینی سقوط مدرنیسم آبکی است که به زور به جامعه حقنه می‌شود، گزارش در سال ۵۶، روایتی هنری ـ سیاسی از بن‌بست اجتماعی به دست می‌دهد. دایره مینا در سال بعد اعماق آن را می‌شکافد و سفر سنگ آن را فرو

می‌ریزد.

در این میان طبیعت بی‌جان همه اینها را با هم دارد، به اضافه پرداختی هنری که می‌توان آن را قله سینمای نو ایرانی در دوران قبل از ۵۷ دانست.

* * *

سینمای اندیشه ایران به ندرت از محدوده «متوسط» جامعه فراتر رفته است. آدم‌های مانده یا معترض اغلب از پائین‌ترین اقشار طبقه متوسط تا بالاترین آن را به نمایش گذاشته‌اند. به دلایل اقتصادی ـ اجتماعی، سینمای ایران کمتر به اقشار بالاتر و پائین‌تر نزدیک شده و گاه اگر به چنین حریم ممنوعی دست یافته، شکلی کاریکاتوروار از آن ارائه کرده است.

از آنجا که هنر از تجزیه فرایند کل اجتماعی به فرد به جانب تبیین مسائل اجتماعی عام می‌رود، انتخاب «شخصیت» نقش پایه‌ای را دارد که کل اثر بر آن استوار می‌شود. نگاه کنید به دو نقطه آغاز و پایان، یعنی گاو در سال ۴۸ و سفر سنگ در سال ۵۷. از روستاییان آغاز می‌شود و به آنها پایان می‌یابد. در این محدوده به زحمت می‌توان به نمونه راننده تاکسی در خشت و آینه دست یافت.

در این میان طبیعت بی‌جان یک استثناء است. آدم‌های اصلی آن یک زن و یک مرد از فرودست‌ترین اقشار انتخاب شده‌اند.

کسانی از اعماق جامعه که در قعر زمان مدفون شده‌اند. نگرشی چخوفی به زندگی که با اندیشه‌ای مترقی ارتقاء یافته است. بینش اجتماعی کارگردان که در این فیلم، در زندگی و فیلم‌های دیگر او خود را نشان می‌دهد، از سهراب شهیدثالث تنها کارگردان ایرانی را می‌سازد که به دیدگاه سیاسی معینی مجهز است. او حول این زن و مرد، جهانی را سامان می‌دهد که حکایت حضور و پیش‌بینی سقوط یک دوره مشخص تاریخی را در خود دارد. در عین حال، فیلم در این حد متوقف نمی‌ماند و به بیانیه‌ای هنری درباره انواع حکومت‌های خودکامه تبدیل می‌شود.

یک زن و مرد که انگار در غاری بدوی زندگی می‌کنند، در حضور قرنی که با قطار، پیاپی از کنار آنها می‌گذرد، در افروختن پیاپی گردسوزها و غلیان قابلمه‌های غذا روی چراغ‌های قدیمی، خبر از جامعه‌ای از خود بیگانه می‌دهند.

نماهای بسته‌ای که اندازه و زاویه آنها زندگی بسته‌ای را از جوانب مختلف ترسیم می‌کنند، پیاپی به نماهای بازی قطع می‌شوند که قطارها به سرعت از آن می‌گذرند و هرگز در این ایستگاه

نمی‌ایستند. جامعه‌ای کوچک و بسته، روابط سنتی مردسالار که در مناسبات زن و شوهر به تصویر کشیده می‌شود و جوان سربازی که به این زندگی پشت می‌کند، اما راه گریز ندارد؛ در قلب مدرنیسمی حضور دارد که از باطن جامعه برنخاسته و سلطه خود را با خشونتی فرانظامی تحمیل کرده است. صحنه حیرت‌آور برخورد مرد سوزنبان با نمایندگان اداره راه‌آهن که در لباس شخصی آمده‌اند و حرکت بی‌اراده او برای بستن یقه کتش، این سلطه خشونت‌بار را به خوبی تمام تصویر می‌کند.

خشونتی که چنان درونی است و آن‌قدر انسان معاصر را از روابط اجتماعی دور نگه داشته که نگهبان نظم مدرنی که قطارهای آن باید بی‌وقفه پی مقصد بروند، حتی از معنای واژه بازنشستگی هم بی‌خبر است.

شورش درونی این انسان علیه نظم حاکم بر او که در صحنه‌های کوتاه و تکان دهنده رستوران، مواجهه با کارمندان بی‌خیال اداره و آن توقف حیرت‌آور زیبا در برابر دفتر رئیس و بازگشت از آن، دیدگاهی هنری است که تنها از اندیشه کارگردان نشئت می‌گیرد و آن را به تمامی به همه روابط مشابه تسری می‌دهد.

* * *

سینمای نو ایرانی در شکل معترض اجتماعی خود در طبیعت بی‌جان متولد می‌شود و افسوس که این آغاز، پایان هم هست.

سهراب با رستم درون

میهن بهرامی

مفاهیمی مثل «کنار ماندن» «محرومیت» و «عدم توجه لازم» دست‌اندرکاران هنر را در تمام دوران‌ها، ناراضی نگه داشته و سهم بزرگی از نیروی روانی آنها را بلعیده است، اما در مورد سهراب ـ هر دو زنده‌یادان ـ (سپهری و شهیدثالث) دقیقاً به دلیل «نواخت» بسیار، آن جوان برآشفته پرشور مقصد خویش را دورتر برد.

دست‌بالایی‌ها، دست‌اندرکاران درجه یک، که فرمان اصلی را صادر می‌کردند، سهراب شهیدثالث را پذیرفته بودند و معاونان و روسای پایین‌تر تابعی از فرامین رده اول بودند.

صاحبان اندیشه در فیلم و عرصه نمایش آن زمان، مثل هژیر داریوش و پرویز صیاد ـ که خود فعالیتی جدی در سینما و تئاتر و تلویزیون داشت ـ از روش گستاخانه و تا حدی نوجوی این فیلمساز جوان بیست و سه چهار ساله پشتیبانی می‌کردند به این دلیل بعد از یک اتفاق ساده که بیش از دو سه روزی بر اکران عمومی نماند ـ آن هم به پشتیبانی وزارت فرهنگ و هنر ـ صیاد بر تهیه فیلم **طبیعت بی‌جان** سرمایه‌گذاری کرد. صیاد همیشه گرفتاری مالی داشت و مثل همه ایده‌آلیست‌ها خوش‌خیال بود و فقط از نقش «صمد» پول درمی‌آورد. او با نوعی اقدام نمایشی خواست تا به صاحب سرمایه‌ها نشان دهد که اندیشه‌های خاص، به وسیله افراد خاص شناسایی و حمایت می‌شوند و به دستور او بود که فیلم **طبیعت بی‌جان** را در سالن نمایش فرهنگ و هنر برای یک تماشاکننده به نمایش گذاشتند. این است که نوشته بیست سال پیش، من در مجله سینمای پنجاه و سه، دارای لحنی است که آن فضای تاریک خالی و انتظارات متوهم از فعالیت‌های هنری بر آن تأثیر گذاشته. و همچنان که

هنگام تماشای فیلم حس و توقع و تمام آنچه که زمان و مکان را انباشته بود بر من تأثیر گذاشت، **طبیعت بی‌جان** نیز در چنین شرایطی به وجود آمد. فضای روشنفکرانه گذشته فضایی خیال‌ساز بود و خلاء تجربه‌ای «پراگماتیستی».

بیست سال اخیر، این خلاء را پر نکرده، بلکه زیان کمبود اطلاعات و خلوص ذهن فعال را عملاً به اثبات رسانده است و بسیار سهل‌انگارانه است اگر این مسئولیت را به نسل آینده یا آن‌طور که مد روز است به نسل جوان محول کنیم.

در سه اثر بلند، **یک اتفاق ساده**، **طبیعت بی‌جان** و خاطرات یک عاشق، که پس از ترک ایران ساخته شد، حرکت در خط زمان، «تفکر در خط زمان» را به وجود آورد، نوعی تحلیل تصویری برگسونی.

اما جای تردید است، اگر این توجه مستقیماً به فیلمساز رسیده باشد. شهیدثالث برآشفته و بی‌قرار بود و آن زمان هنوز فرصت شناخت اصول شناخت فلسفه مدرن غرب را در اندیشه انسان امروز پیدا نکرده بود، اما یک واسطه قوی میان او و این شناخت قرار داشت که بیش و کم می‌توانست بر فکر تیز و ذهن سریع او تأثیر بگذارد. او خود را با زمینه فکری فیلمسازان نو اروپا نزدیک کرده بود. نوع خاص قصه‌پردازی روبر برسون و بخش بزرگی از ساخته‌های فیلمسازان نوگرای فرانسه بعد از جنگ جهانی دوم. حتی آنها که در زمان برسون و آلن کاوالیه در شمار اساتید کهنسال بودند مثل آلن رنه با اثر حیرت‌انگیزش سال گذشته در مارین‌باد.

بخشی از توجه داوران اروپایی و اکثر فرانسوی نظیر آلن رب‌گریه در آخرین جشنواره‌های تهران، به آثاری مثل شازده احتجاب و شطرنج باد به این زمینه ارتباط داشت.

تجزیه زمان به روشی نظری، با قصد شناخت تأثیر لحظه‌ها در ساختار حوادث نوعی ظرف که مظروف را قالب‌گیری می‌کند با دخالت در شکل ماده و هر بار امکان شناخت تازه‌ای از حادثه پیش می‌نهد، بی‌این که شخصیت افراد در آنچه که هستند و می‌توانند باشند، نمودار متغیری باشد و دگرگونی اگر حادث باشد در عین آن که تابع است، دخیل نیست.

شهیدثالث با الهام از نحوه بیان برسون به سوی ساختار اجتماعی و مردم‌شناسی قومی نظر انداخت. او تا پیش از ساختن خاطرات یک عاشق، هنوز اگزوتیزم باب روز هنر غرب را شناسایی نکرده بود و در او اندیشه‌های پرتاب و کژ، حاصل عصیانی خام بود.

موفقیت او در حفظ هم‌جوشی دید فلسفی ـ که نظایر بومی آن بخصوص در فلسفه عرفان ایرانی زمینه‌های کهنی دارد ـ و بیان حوادث در طرح مثال های بومی مردم تنگ‌مایه، که جانمایه بسیاری از آثار در بسیار زمان‌هاست، از یک تکرار و رونوشت ساده، گذشت و به ساخت یک اتفاق ساده که رویارویی با مشکل گزینشی بود، رسید.

او نمی‌توانست بر شوربختی این مردم که در قفس عظیم یک سرزمین به خود می‌پیچند، به شکلی آسان و راحت‌طلبانه دل بسوزاند. او می‌خواست و تا حدی توانست شکل پیچیده و باستانی یک اسارت ملزوم یک سرنوشت محتوم را بدون برشمردن شرایط تاریخی یا سیاسی آن نشان دهد، او توانست ظرفیت افراد را در ظرف تاریخی آنها تصویر کند، بقیه پیامدها، قابل تصور بود.

یک اتفاق ساده خود را از جاذبه‌های دیداری و زیبایی‌شناختی معمول فیلم، رها کرده بود و در یگانگی فضای تاریک و خالی‌اش، بی‌هیچ پیرایه، نوعی خاص از تراژدی هستی انسان جاری بود. نوعی خاص از فاجعه که ممکن است در زندگی‌های مفصل خانه‌های بزرگ شهری و انباشته از وسایل و امکانات مادی هم، جریان داشته باشد. او در یک اتفاق ساده گسست بنیانی سرنوشت‌ها و رابطه‌ها و رشته‌ها را به نظر می‌آورد که کمبود تجربه و عدم وسعت بخشیدن به پاره‌ای از دقایق و عدم توجه به بعضی امکانات تصویر، فیلم را از اوج شایسته آن، دور می‌کرد، شاید نیز نرسیدن به اوج هدف فیلمساز بود، نوعی نیمه‌کاره ماندن، نیاز یا عادت مخاطب را نشان کردن، با او ستیزیدن. با آن خوی و کردار که در فیلمساز بود. **طبیعت بی‌جان** ادامه یک اتفاق ساده و اوج آن شد. در این فضای بسته عمیق، یک چاه، زندگی می‌کند. ما، انسان تهی، انسان کهنسال ریشه، زندانی این چاه است.

شهیدثالث می‌توانست قعر چاه را در جریان زندگی بیرون از این مرز هم نشان دهد، اگر مرد ماهیگیر یک اتفاق ساده، با سرشت محدود، روح محدود و ظرفیت محدود خویش سوزنبان می‌شد و همسر خواب‌زده‌اش در خواب چند هزار ساله، در سردرگمی و تسلیم به این سرنوشت سنگواره‌شان سنت شده، عادت شده، و پذیرانده شده در تاریخ یک ملت ـ در تاریخ ملت‌ها؟ ـ در نوجوانی پسرش نمی‌مرد و به پیری می‌رسید و آن پسر به سربازی می‌رفت و روزی به خانه بازمی‌گشت تا مادرش دکمه کنده شده کت سربازی او را بدوزد و پرتقال سوغات پسرش را بر سفره ببیند. شهیدثالث واقعیت را به خود وامی‌نهد و ازگرفتن یک نمای روشن از نور نارنجی پرتقال که در جای شاخه‌ای گل است، از بازتاب نگاه مادر بر چهره پسر، دریغ می‌کند. در حکم او هر پیرایه که بر

واقعیت بسته شود، تعدیلی است در تماشای حجم تاریک آن. خانه‌ای که با دیوارهایی دودزده و ریخته، نمی‌تواند با نگار رنگارنگ قالیچه اخت شود، حتی عاطفه در این چاه، تاریک است.

واقعیت جریان خاموشی در تاریکی است که سپیده‌دم و چراغ فقط صدا و حرکت آن را روشن می‌کند. واقعیت تسلیم و رکود و انسداد است. آن قطاری است که در یک مسیر پرت، از ایستگاهی متروک به دست مردی متروک، خط عوض می‌کند، تکرار بیهودگی.

مسافران که هرگز دیده نمی‌شوند، از قعر چاه به قعر چاهی دیگر سفر می‌کنند. فیلم میان دو نقطه حرکتی را نشان می‌دهد بی‌پرسش و پاسخ.

دو مامور بازرسی در ابتدا، دو مرد معامله‌گر فرش در میانه، دو کارمند اداری که پیرمرد اشتباهاً به آنها مراجعه می‌کند، از جنس مسافران‌اند در این سیر بی‌معنا، حتی آن لحظه که با هیجان درباره معاملات زمین حرف می‌زنند.

جهش فیلمساز از یک اتفاق ساده به **طبیعت بی‌جان** در نزدیک شدن به یک هماهنگی (هارمونی) ساختاری است.

یک اتفاق ساده برای فیلمی که زمان قراردادی فیلم را کنار گذاشته انتخاب شده بود. فیلمی یکپارچه کارگردان‌ساز، مستندگونه.

نماها همه، منظر چشم کارگردان بود. عکسی تیره از یک واقعیت مثالی. **طبیعت بی‌جان** موضوعی همجنس تصویر خود دارد. در طراز با حرکت زمان. علاوه بر این به ارائه رفتار و منش‌هایی موفق می‌شود که در تحلیل معنا به کهن الگوی جامعه‌شناختی می‌رسند.

طبیعت‌بی‌جان ساختار موسیقایی دارد، بی‌صدا، ستوه‌آور و دارای بیانی مستقل.

شخصیت قوی در آن طرح زن است. پیر سال و ایستاده بر خود. با حداقل تغییر در رفتار و سرشار از بی‌تفاوتی عادت در تسلیم. ضعف بینایی او هنگام سوزن نخ کردن، ضعیف‌تر از پافشاری اوست. حرکت یکسان و بی‌شتاب، حرف زدن آرام و بی‌آهنگ، نگاه یکدست بی‌حالت و تغییر، وقت نگاه کردن به شوهر، به خریداران فرش دستباف خودش، پسری که از راه دور آمده و به جای دور می‌رود و خبر بیکار شدن شوهر و از دست رفتن خانه و آن بیگانه که از این پس مالک کار شوهر و خانه آنهاست و بر سفره نشسته و با ولع غذا می‌خورد، این تصویرها در سینمای ما یگانه است و طراحی فیلمساز از این شخصیت، تحلیل‌گر بن‌مایه‌های اجتماعی است در یک تک‌نگاری بی‌مانند.

طبیعت بی‌جان سرشار از نمونه‌هاست. در گفتار دو مرد اداری، یک لحظه گذرا، مواجهه بامرد سوزنبان و مسئله چاپیدن رودر روست. و در خریداران خانگی فرش، رفتارهای عادت شده اجتماعی دیدنی است، توی سر مال زدن، کسادی بازار را عنوان کردن، خود را مغبون جلوه دادن و از چنگ دیگری بیرون کشیدن.

سلول ذره‌بینی زیر میکروسکوپ کارگردان، درشت می‌شود، به صحنه می‌آید در عرض وسیع صحنه سینما و در ذهن جامعه پدیدار می‌شود، ترکیبی از میلیون‌ها، از میلیاردها، در این شرایط اندیشیدن به دستمایه‌های هنری و آذین بستن به واقعیت، انکار جرم است.

ستم از خانه آغاز می‌شود، از بده‌بستان میان دو تن که به یکدیگر وابسته و بسیار نزدیک‌اند.

کنار دار قالی نیمه‌کاره، زن مستمندانه می‌گوید:

ـ اگه میشه، پول بده برای خودم یک چادر بخرم.

و باز می‌گوید. پاسخ می‌آید:

ـ چادر نو برا چی ته؟ مگه می‌خوای بری عروسی؟

در صحنه فروخته شدن فرش، زن که ناظر است، به پول‌هایی که بابت فرش به شوهر پرداخته می‌شود، نگاه می‌کند.

این نگاه در صحنه‌های پیش تبیین شده.

ریتم کند، یکدست، غریب و گستاخانه فیلم، تناسب کامل با حکم کارگردان دارد. ویروس‌های کهن، ویروس‌هایی در پایه‌ها، بن‌مایه‌های تاریخی یک جامعه، رقت‌انگیز و اعجاب‌آور.

طبیعت بی‌جان در محدوده آن ایستگاه دورافتاده، در محدوده آن قطار اشباح، در محدوده آن خانه متروک، در محدوده آن شهر خواب رفته ساحلی، در محدوده آن آدم‌های تنگ‌مایه بی‌بضاعت، در گستره جامعه حرکت می‌کند، در گستره جوامع؟

آیا جباریت و ستمکشی، کهن الگوهایی متناسب با ساختار جوامع بشری نیست؟

فواصل در بی‌نهایت، فواصل همیشگی و سنگ شده، میان آدم‌ها و کسی مثل سوزنبان و کسی مثل ما و کسی مثل همه.

لحظه‌هایی بی‌تفاوت، بی‌اوج و فرود، زمزمه‌ای، نقی ستوه‌آور.

آن سوزنبان پیر، وحشت از بیکاری خود را، ناله می‌کند.

عدم درک او از این رویداد به اندازه معصومیت اوست، فاجعه این است که تسلیم شریف، سازش با درد است.

صحنه‌ای که حذف شده. سوزنبان پیر، بنابر آنچه شنیده یا در جوانی دیده، به میخانه می‌رود، در گوشه‌ای می‌نشیند، سفارش می‌دهد، وقتی بیرون می‌اید جرئتی اندک پیدا کرده، اما درد در جای خود باقی است. باید قدمی دیگر در سازش بردارد. باید خانه را به کارمند تازه واگذار کند. ساختار متناسب با گزینش تسلیم است. در طرح شخصیت سوزنبان، بی‌شک شوق و تامل کاملی به کار رفته است. متفاوت با مرد ماهیگیر یک اتفاق ساده، حتی متفاوت و غنی‌تر از مرد جوان در خاطرات یک عاشق و کارگر ترک در غربت و...

هنرمندی مراد کارگردان است که طراح دلشوره‌های مرگ و هستی است. طراح زیبایی‌هایی که محکوم و مسخ‌اند.

شهیدثالث، طرح کلی صورت، لباس و بخصوص دست‌های سوزنبان را از قطاربان ونسان وگوگ گرفته.

تاثیرپذیری فیلمساز از این نقاش امپرسیون ـ اکسپرسیونیست، بازبینی طرح رنج در شکل‌گیری جسمانی است.

به فیلمی که از رهبری فون کارایان در سال‌های پایانی زندگی گرفته شده نگاه کنید؛ دست‌های او، انگشت‌های کشیده و خوش‌رنگ او دچار آرتروزی پیشرفته است. انگشتان به شکل دست گرفتن چوب رهبری و عضلات به فشار و ضربه‌های پیانو شکل گرفته و کج و خم و درشت شده. این نمای عارضه‌ای است آریستوکراتیک ون گوگ اما، در استخوان‌های برجسته گونه‌ها، در حدقه فرو رفته چشم‌ها، در نگاه سوزان و غم‌زده و مضطرب و در عضلات از شکل برگشته دست‌ها، صعوبت و اسارت را تصویر می‌کند. کشاورزان، شخم‌زنان، سیب‌زمینی‌خورها و خودش که کارگر سختکوش هنر است، حتی در صورت ظریف و متفکر دکتر گاشه این داوری پیداست.

قطاربان پیر به **طبیعت بی‌جان** می‌آید، تنها تفاوتش شاید، خوش‌خیالی یک اروپایی آسوده در ایام بازنشستگی باشد. شهیدثالث جوان و پرشور، تأثیری را که از این نقاش مفسر گرفته در طرح سوزنبان باز آفریده. لحظه‌های نشستن روی نیمکت، نوری که از پنجره تار پشت سر او می‌تابد، شاخه‌های عریان درخت، آسمان همیشه خاکستری و گرفته و حرکت انگشتان گره خورده زمخت

موقع پیچیدن سیگار و باز و بسته کردن قوطی و نوشیدن چای در نعلبکی و کشیدن کبریت، دست‌ها، مکملی موزون برای چهره‌اند و تقویت کننده شخصیتی سخت و محدود.

اثر هنری از دید فرا می‌رود و به اندیشه مخاطب راه پیدا می‌کند. ارزش کار شهیدثالث این است. او در شیوه کار امپرسیونیستی خود، از طبیعت، شوخ‌رنگی و سرشادی شیوه غرب را می‌زداید. این فضایی است که نمی‌تواند قالب آن درد کهنه باشد. تابلوی تیرباران اثر گویا را دیده‌اید؟

گامی در آغاز امپرسیونیسم، بدون سرشادی جشن در باغ و نهار در عرشه کشتی و روبان‌های رنگین لباس زنان. یک منبع نور شدید از فانوس آهنی سربازان بر اجساد فروافتاده می‌تابد و پیکر سفیدپوشی که وحشت‌زده دست‌ها را رو به روی جلادان بالا گرفته، فریاد می‌زند.

با این بیان وظیفه هنر، بخشی را که باید معرفی شود، ایفا می‌کند. ادراک کلی هنرمند، یک تله است. نه غافلگیری. چون غافلگیری بازی است.

طبیعت بی‌جان اخت نیست، تلخ و ستوه‌آور است. فاقد لحظه‌های عاطفی یک اتفاق ساده است. بی‌پایان و معلق می‌نماید. پایان بخش بزرگی از سی سال زندگی دو انسان، آغاز بزرگی از تقلای دیگری است.

یکپارچه و سخت، اما اغلب آنها که فیلم را تماشا می‌کنند، نمی‌توانند از آن چشم بردارند.

آن درگیری آزاردهنده ذهن با معنای پنهان صحنه‌های صامت، افسون کارگردان است.

* * *

در سال‌های نخست دهه پنجاه، سهراب شهیدثالث از ایران رفت. یکی دو سالی پس از این مهاجرت، و در آخرین جشنواره‌های فیلم تهران ابتدا در غربت با شرکت و همکاری پرویز صیاد و بعد خاطرات یک عاشق از او به نمایش درآمد.

در غربت فیلمی متناسب با زمینه فکری صیاد بود که شهیدثالث آن را ساخته بود. منطقی است اگر گفته شود که فیلم ساختی روان و معقول از یک داستان ساده داشت که رد فکر کارگردان در بیان پالایش یافته و بی‌تزیین آن پیدا بود.

غم غربت که در مهاجرت‌های نخست، رویه‌ای احساساتی یافته بود، در این فیلم، به تنهایی کارگری ترک می‌پرداخت که علاوه بر مشکل زبان، در سرزمینی باتعصبات شووینیستی و توهمات خود بزرگ انگاری، از رابطه و عواطف انسانی بی‌نصیب مانده بود، این بار فیلم اوج هم داشت و آن

لحظه‌ای بود که با تمام تلاش در ایجاد ارتباط و یادگرفتن چند کلمه از مکالمات روزمره از روی کتاب لغت، زنی که روی نیمکت پارک در کنار کارگر ترک نشسته بود، بی‌هیچ گفت و گو از جا برمی‌خاست و می‌رفت و تصویر بر چهره، بر حالت نگاه کارگر باقی می‌ماند. با این حال در غربت نمی‌توانست دنباله کارهای شهیدثالث باشد.

خاطرات یک عاشق حاصل فکر و تجربه‌ای بود که شهیدثالث از گذشته در ایران داشت. در این اثر او به کاربرد موثر زمان در ساخت یک فیلم و بهره‌مند شدن از مکث بر دقایق موضوع، اعتقادی ثابت یافت و کار برای تلویزیون آلمان، او را با تکنیک پیشرفته سینما آشنا کرد.

طراحی، رنگ، نور، انتخاب زاویه‌های دید و بهره‌وری از خطوط فضا و کار روی بازیگر و نقطه تمرکز داستان و تقویت قهرمان و سرانجام صریح کوبنده و تکان دهنده، برای مقدماتی که نزدیک به دو ساعت، در همان سبک قدیمی پیش می‌رفت، حکایت جوانی بود که خود را کنج اتاق محبوس کرده و گفتی طولانی در سراسر فیلم، به شکل یک خاطره‌نگاری با دختری داشت که او را ترک گفته بود. این تک‌گویی روی تصاویر و چهره مرد جوان، تمام لحظه‌های فیلم را می‌ساخت تا در پایان که پس از دو هفته، پلیس در می‌زد و مرد جوان از حضور او به خود می‌آمد، دختری که در این مدت با او از یادمانده‌ها و عشق خویش حرف زده بود، آنجا، زیر تخت و حدود دو هفته پیش به دست مرد جوان کشته شده بود.

شهیدثالث، در غربت، با قاطعیت و آزادی معنوی، از رابطه انسانی می‌گفت و عشق که تا آن زمان، در آثارش جایی نداشت، شیوه خود را متناسب هر موضوعی، به کار می‌گرفت و روح شرقی بی‌تابش، در مواجهه با قراردادهای اجتماعی اروپا، نمود پابرجایی یافته بود. او در بلبشوی ارتباط‌های مضحک سرزمین بیگانه، به تجسم شعر غم‌انگیزی از یک احساس بیمارگون و منفرد دست زده بود و باز دارای یک توانایی خاص بود که درباره بیماری و ناهنجاری، طبیعی و عادی فکر کند و از داوری در این عرصه خطیر دور بماند.

... و دنیا مال او شد

حمیدرضا صدر

یکشنبه ۲۶ اکتبر ۱۹۹۷، رگبار پاییزی سیل‌آسا و مهارنشدنی شیکاگو را زیر شلاق خود گرفته. این همان چهرهٔ اصلی شهر بادها است. خروش دریاچهٔ میشیگان، قدرت طبیعت را در برابر آسمان خراش‌های سر به آسمان ساییده به رخ می‌کشد و باد سردش لابه‌لای ساختمان‌ها می‌پیچد و جلو می‌رود. ترکیب قطره‌های درشت باران و تندباد سرد، همه چیز را مختل کرده و هر کس به گوشه‌ای می‌خزد... یاد که زیر پالتوی ضخیم و سنگینم می‌زند، چند لحظه‌ای را روی هوا می‌گذرانم. زن سیاه‌پوستی در کشاکش گذر از عرض خیابان وامانده و در این سوی خیابان، ساختمان بلندی همه را به درون خود فرا می‌خواند. سهراب شهیدثالث همین‌جا است.

در مدت اقامت چهار روزه‌ام در شیکاگو، فرصت دیدار و گفت‌وگویی با سهراب شهیدثالث، فیلمساز ـ حالا نسبتاً قدیمی ـ سینمای ایران در چنین شب توفانی میسر می‌شود. او پس از سال‌ها اقامت در اروپا، به آمریکا آمده تا ضمن نمایش فیلم‌هایش امکانات ساختن فیلم جدیدی را هم بررسی کند. تصویری که از شهیدثالث در ذهن دارم به شدت کلیشه‌ای است. او را با ریش انبوه، نگاه خیره و چهره‌ای که خندیدن را نمی‌داند، مجسم می‌کنم. تصویری شکل گرفته از فیلم‌هایش، مطالب چاپ شده حول آنها و عکس‌ها و حرف‌هایش در نیمهٔ اول دهه ۱۳۵۰ در نشریات مختلف. معمولاً پرسش دو پهلوی پیرمرد راهبان طبیعت بی‌جان را پس از آن که حکم بازنشستگی‌اش را برای او می‌خوانند به یاد می‌آورم: «یعنی چی؟» و گاهی جمله‌های خود شهیدثالث را در آن روزها: «... چرا ما همیشه فیلم‌های فرنگی ببینیم؟ چرا آنها فیلم‌های ما را نبینند؟» جوایز پرشماری که او برای سه فیلم

بلند اولش ـ یک اتفاق ساده، طبیعت بی‌جان و در غربت ـ از جشنواره‌های جهانی گرفت همان چیزی بود که دو دهه بعد، تب سینمای ایران برای جشنواره‌ها و تب جشنواره‌ها برای سینمای ایران خوانده شد. شهیدثالث بسیار زودتر از همهٔ همتایانش راه افتاده بود و کیارستمی باید بیست سالی صبر می‌کرد تا سفرهایش را آغاز کند.

انتظار دیدار با آدم بسیار جدی و عبوسی را می‌کشیدم، اما مثل همیشه تصویر سینمایی از واقعیت‌ها فاصله می‌گیرد و با تلنگری فرو می‌ریزد؛ که فرو ریخت... برخلاف خبرهایی که از بیماری مهلکش شنیده بودم و او را در یک قدمی مرگ تصور می‌کردم، قبراق و سرپا بود. صورت اصلاح شده‌اش چروک‌های صورت و گذر زمان را برجسته می‌کرد اما خنده‌هایش این گذر را ظاهراً به هیچ گرفته بود. بیماری (یا به قول خودش بیماری‌های کهنه‌اش) را به همراه داشت، اما باز هم به قول خودش: «گور پدر بیماری و درد!» کماکان به نصایح پزشکان و نسخه‌های آن بی‌اعتنا بود و تکرار می‌کرد که زندگی بسیار مهم‌تر و شیرین‌تر از توصیه‌های پزشکانی است که با اصرار می‌خواهند چند روز کسالت‌بار به زندگی آدم بیفزایند. صراحت غبطه‌انگیزش در طرح مسئله مرگ، می‌توانست هر شنونده دنیاداری را شرمنده سازد، که شرمنده هم می‌ساخت. البته در دلِ شوخی‌ها، نیش‌ها و طعنه‌های بی‌وقفه‌اش مایه‌های خودویرانگرانه‌ای هم موج می‌زند (از نوع جمله‌های آنتونی کویین به آلن بیتس در زوربای یونانی: «... ببین ارباب، همه زندگی دردسره. فقط مرگه که دردسر نداره. زنده موندن یعنی کمربندتو سفت کنی و دنبال دردسر بگردی.») برای همین ابایی نداشت که در کنار دیگران به خودش هم نیشی بزند. حقیقت این بود که آن صراحت و این شوخ‌طبعی، پوشش قابل قبولی بر بیماری‌اش شده بودند و شنونده را متقاعد می‌کرد که او می‌تواند بر دشواری‌ها، از ساختن یک فیلم نو تا مغلوب ساختن بیماری کهنه‌اش، فائق آید. حالا مصلحت‌ناپذیری‌اش درگذر زمان بدل به زره محکمی در برابر هر منطقی شده بود.

اهمیّت شهیدثالث در سینمای ایران بیش از خود فیلم‌هایش به نوع نگاه او به سینما باز می‌گشت. یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان چه آنها را بپسندیم و چه ملال‌آور بخوانیم، نمونه‌های نوجویی یا نیاز به نوجویی سینمای دههٔ ۱۳۵۰ بودند. مضامین متفاوت و فرم نامتعارف آنها بسیار ضدجریان‌تر، جسورانه‌تر و مؤلف‌گرایانه‌تر از فیلمهای فیلمسازان هم‌عصرش، مثلاً مهرجویی با گاو یا کیارستمی با گزارش بود (فیلم‌های بعدی آنها هم مؤید این امر بود) و به همین دلیل هم طبعاً، توفیقش را به

جشنواره‌ها محدود ساخت. فضای بصری فیلم‌های شهیدثالث، مثل بافت رنگ‌های طبیعت بی‌جان، تا زمان‌بندی‌های نامتعارفش، یا تعمقش درباب سکون لحظه‌های روزمره و پیوند آن به تراژدی زندگی، در سینمای دههٔ ۱۳۵۰ ایران جبهه متفاوتی محسوب می‌شد که هر چند ملال‌آور به نظر می‌رسید اما از همه الگوهای متداول هم فاصله می‌گرفت.

همان دو فیلم بلند اول ـ یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان ـ شهیدثالث را بخشی از تاریخ سینمای ایران کردند. یک دهه پس از انقلاب، این دو فیلم در رأی‌گیری منتقدان ایرانی (ماهنامه فیلم شماره ۶۸، شهریور ۱۳۶۷) جای ویژه خود را داشتند. طبیعت بی‌جان در کنار رگبار بیضایی سومین فیلم انتخابی تاریخ سینمای ایران شد و شهیدثالث با قرار گرفتن در رتبه پنجم، بالاتر از کیارستمی، کیمیایی، گلستان، حاتمی، غفاری و آوانسیان ایستاد. این رأی‌گیری فارغ از رتبه و بالا و پایین رفتن‌های مصلحتی و رفاقتی روز و هر گونه مقایسه‌ای، نشان از حضور شهیدثالث در متن سینمای ایران داشت. فیلمهای بعدی او دور از دسترس همه باقی ماندند. آثار شهیدثالث که پس از در غربت، در خارج از ایران ساخت بدین قرار بودند: زمان بلوغ (۱۹۷۶)، خاطرات یک عاشق (۱۹۷۷)، تعطیلات طولانی (درباره لوته آیزنز، ۱۹۷۸)، نظم (۱۹۸۰)، آخرین تابستان گرابه (۱۹۸۰)، چخوف: یک زندگی (۱۹۸۱)، اتوپیا (۱۹۸۲)، گیرندهٔ ناشناس (۸۳ـ۱۹۸۲)، هانس جوانی از آلمان (۱۹۸۳)، درخت بید (براساس قصه‌ای از چخوف، ۱۹۸۴)، فرزند خواندهٔ ویرانگر (۱۹۸۵) و گل‌های سرخ برای آفریقا (۱۹۹۱).

دلتنگی‌های او بیش و کم با همین فهرست پیوند می‌خورد. کسی که سال‌های پیاپی فیلم ساخته و حالا مدت‌هاست در حسرت ساختن اثر دیگری به سر می‌برد. اما به نظر می‌رسد کسی باید عنوان‌های فوق را برای او تکرار کند تا فراموش نکند چه مسیر طولانی‌یی را پیموده و اکثر همتایانش، حتی همان فرنگی‌ها، تا چه حد از این موهبت بی‌بهره بوده‌اند. هر چند کسی را نیافتم که بی‌پرده و صریح با شهیدثالث حرف بزند و خودش هم از این امر استقبال نمی‌کرد... زمان خداحافظی، درخواست می‌کند در صورت امکان، نسخه‌ای از یک اتفاق ساده را از ایران برایش بفرستم. قول می‌دهم مسئله را با مسئولان فیلمخانه در میان بگذارم و در دلم می‌گویم چه کار دشواری.

در طول گفت و گو سعی کردم با اشاره‌های کوچک، او را به حرف بکشم. هر چند شهیدثالث کلام

بسیار گرمی دارد و با مقدمه و بی‌مقدمه می‌تواند دور را از دیگران بگیرد و آنها را به خاموشی وادارد. این گفت و گو به جز چند مورد کوچک، از روی نوار پیاده شد و لحن گفته‌ها هم حفظ شده است.

چمدان‌های باز، چمدان‌های بسته

از بیماری‌تان بگویید، آن طور که شنیدیم بیماری سختی داشته‌اید و دارید...

همیشه با بیماری معده مشکل داشته‌ام، به خصوص زمانی که در فرانسه دانشجو بودم. اول فقط خونریزی معده داشتم، بعداً قضیه پیچیده‌تر شد. به قول شما با یک پرفوراسیون معده روبرو بودم.

بیماری از چه سالی آغاز شد؟

از سال ۱۹۶۸. عمل کردند، سوراخ را دوختند اما معده را درنیاوردند. سال ۱۹۹۵ در آلمان تصمیم گرفتم به دیدن چند تن از آشنایان در کانادا بروم. آشنایانی که البته نمی‌توان آنها را دوست خواند. توی راه در مینیاپولیس پیاده شدم. حالم چندان خوب نبود ولی هنوز همه چیز می‌خوردم. به برادر بزرگم که در پنسیلوانیا بود و هست، خبر دادم اینجا هستم. گفت: «برایت بلیط می‌فرستم بیایی اینجا، به شرطی که اول از همه برویم دکتر.» همین کار را کردم و به دکتر رفتیم. دکتر که یک آقای مسن ایرانی بود با متانت گفت: «این (یعنی من) فقط بدنش ویتامین ندارد، همین، وگرنه مشکل دیگری ندارد. نگران نباشید.» بنابراین تقریباً یک ماه در خانه برادرم ماندم و رژیم غذایی را هم حفظ کردم. یک شب خوابیده بودم، صبح مادرم بیدار می‌شود و می‌بیند تا کمر غرق در خون هستم. توی خواب و بیداری خون استفراغ کرده بودم. در آمبولانسی که مرا به بیمارستان می‌برد، به حال اغما افتادم. نمی‌توانستم حرف بزنم و دکترها با بررسی‌ها و وسایل خودشان قضیه بیماری را دنبال کردند. حالا همهٔ آنها یک صدا می‌گفتند این بابا با این همه مرضی که دارد یقیناً خواهد مُرد. اما نمردم و پس از پنجاه روز اقامت در بیمارستان بیرون آمدم و به زندگی عادی ادامه دادم.

حالا که خوشبختانه سرحال به نظر می‌رسید...

یعنی آدمی که مُردنی است باید چه جوری باشد؟

خب، بگذارید این طوری بگویم که آهنگ تند و بی‌وقفه کلام و حرکاتتان شباهتی به آهنگ کند و آرام فیلم‌هایتان ندارد و بیننده فیلم‌هایتان چنین انتظاری ندارد.

ببین، طبعاً آهنگ و ریتم یک فیلم لزوماً به درون فیلمساز و طرز تفکر فیلمساز برنمی‌گردد. وقتی

فیلم می‌سازی، همان آدمی نیستی که با دیگران حرف می‌زنی. حالا اگر اوایل در ایران و بعدها در اروپا شهرتی به دلیل ریتم و سبک فیلم‌هایم به دست آوردم، به غریزهٔ فیلمسازی مربوط می‌شود. همه اینها غریزی است... ولی اگر فیلم‌های آخرم را ببینی درمی‌یابی هر چند ریتم آنها تندتر نشده، اما حرکت و جنبشی در آنها هست که مثلاً در یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان نبود.

به رغم این حرکت و جنبش، به نظر می‌رسد فیلم‌هایتان تلخ‌تر و سیاه‌تر شده‌اند...

خیلی متشکرم که این را می‌گویی و اگر آن را بنویسی زیرش را امضا هم می‌کنم! این ترسی بود که استاد بزرگ بنده یعنی آقای بونوئل هم داشت. ببین، زندگی ما در حال بهتر شدن نیست. این حقیقت محض است. به خصوص زندگی بچه‌هایمان. دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، دنیایی شده که فیلم خوش‌بینانه ساختن در آن یا باید کلاهبرداری و حقه‌بازی باشد یا نشدنی و محال. حداقل برای من نشدنی و محال است. من همیشه و همه جا آن سوی زندگی را دیده‌ام که همان‌طور که می‌گویی تلخ و سیاه بوده و سیاه‌تر هم می‌شود، ولی هنوز به عمق سیاهی نرسیده. یادم می‌آید همیشه با همکاری‌های آلمانی‌ام شوخی می‌کردم و می‌گفتم: «مرگ، فیلم سیاه است.» یعنی وقتی فیلمم سیاه می‌شود، خودم می‌میرم. به هر حال سعی کرده‌ام اقلاً از این راه هنوز نِقی بزنم که: مردم! بد و غلط فکر می‌کنید.

از روزهای کودکی بگویید...

مثل همه بچه‌ها. توی خیابان و الک دولک بازی کردن.

خانه شما کجا بود؟

من و برادرهایم بچه محله آب مَنگُل بودیم و به خاطر شغل پدرم، خیلی زود آواره و دربه در شدیم. او کارمند بانک بود. اوایل کودکی‌مان در مشهد بودیم، بعد به تهران آمدیم، بعدش هم پدرم به اصفهان رفت.

برادران آب مَنگُل! جالب است. کیمیایی هم در قیصر برادران آب منگل داشت.

آن آب منگل نبود، آنها آب‌منگل را نمی‌شناختند.

سینما از چه دورانی به طور جدی وارد زندگی‌ات شد؟

از شانزده سالگی، از زمانی که به دبیرستان رفتم.

قبل از آن هم فیلم می‌دیدید؟

مرتب و دائمی. مثل یک خوره فیلم... کم‌کم عشق به سینما اوج گرفت.

چه طور به حرفهٔ سینما نزدیک شدید؟

در آن دوران اولین آدمی که از فرنگ با سینما برگشت، دکتر هوشنگ کاوسی بود. و دومی‌اش هم هژیر داریوش. به خودم گفتم این‌ها رفته‌اند فرنگ درس سینما خوانده‌اند. فیلم‌های ایرانی هم بد بودند، خیلی بد. به خودم گفتم من هم باید بروم سینما بخوانم تا فیلم بسازم و رفتم به سوی درس سینما. و البته امروز می‌فهمم سینما خواندن چه کار احمقانه‌ای است.

پس از دوران دبیرستان چه کردید؟

هیچی. در هجده سالگی وقتی کار و بارم در ایران تمام شد با هزار بدبختی در سال ۱۳۴۳ به خارج رفتم. می‌خواستم به فرانسه بروم، به مدرسه سینمایی ایدک. همان جایی که هوشنگ کاوسی و هژیر داریوش درس خوانده بودند. عمه‌ای داشتم که روح و روانش قرین آمرزش باشد، او چهار هزار دلار به من داد و گفت: «مال تو، برو درس بخوان و چیزی بشو» پدرم ثروتی نداشت تا به من کمکی کند. اول به اتریش رفتم. آنجا زندگی ارزان بود. از اتریش به فرانسه رفتم، اما زندگی در فرانسه برایم بسیار سخت بود و فرانسه مثل همیشه گران و پرخرج. دیدم پولم نمی‌رسد و در عین حال خیلی هم تنها هستم. غمباد داشتم. به اتریش برگشتم و شروع به یادگیری زبان آلمانی کردم. فرانسه و انگلیسی را تا حدی بلد بودم.

دوران تحصیل در فرنگ چه طور گذشت؟

به مدرسه پروفسور کراوس رفتم که مدرسه بسیار مهمی بود و در رشته بازیگری و کارگردانی تئاتر شروع به تحصیل کردم. بیش‌تر کارگردانی برایم مهم بود. یک سال آنجا بودم و بعد به مدرسه فیلم و تلویزیون اتریش رفتم، همان مدرسه‌ای که منوچهر طیاب و خسرو سینایی از آن فارغ‌التحصیل شدند. در آن تاریخ به امتحان ورودی مدرسه نرسیدم و به عنوان مستمع آزاد در کلاس‌ها شرکت می‌کردم... (با خنده) یادم می‌آید به رئیس مدرسه گفتم: «آقای پروفسور، سینما در خون من است!» و او با خونسردی پاسخ داد: «خونت را عوض کرده‌اند!» تازگی چیزی نوشته‌ام که برای خودم بسیار طنزآمیز بود. نوشتم: «آن‌قدر در دوران مختلف زندگی‌ام خون استفراغ کرده‌ام یا به خاطر سرطان، خون دفع کرده‌ام که به اندازه کافی سینما را بالا آورده‌ام...»

چه فیلم‌هایی در آن دوران برایتان جذاب یا تأثیرگذار بودند؟

هیروشیما عشق من و آلن‌رنه، تدوین فیلم بسیار قابل توجه بود. چهار صد ضربه فرانسوا تروفو هم بسیار جذاب بود و البته از نفس افتاده. در عین حال آن روزها بسیاری از فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما را در سینماها نشان می‌دادند.

آیا با افراد خاصی هم در دوران تحصیل برخوردی داشتید؟

یک بار با هژیر داریوش تلفنی حرف زدم. خواهرم آشنایی داشت که هژیر را می‌شناخت. می‌خواستم ازش اطلاعاتی بگیرم. مرگ او به شدت تأثرانگیز بود. جدا از روابطمان در تهران، در سال‌های آخری که در آلمان بودم تلفنی مرتباً در تماس بودیم.

آیا احساساتی هم هستید؟ به عشق چگونه نگاه می‌کنید؟

عشق یعنی عشق به مردم، عشق به آدم‌ها، عشق به دوستان و البته عشق به کار. بله، به عشق به فیلمسازی اعتقاد دارم. اما به عشق به جنس مخالف اعتقادی ندارم. به تعابیر قراردادی هم هرگز عاشق نشده‌ام. فقط یک بار در دورانی که در پاریس دانشجو بودم. تصور کردم عاشق شده‌ام و عشق را یافته‌ام، اما بعداً برای خودم هم روشن شد که عشق را نیافته‌ام. قضیه‌ای بود که اسمش را می‌گذارم قضیه «چمدان‌های درباز» چمدان‌هایی بودند که باید درهایشان بسته می‌شد و البته زمان بسیاری طول کشید تا در چمدان‌ها بسته شود، ولی خب سرانجام بسته شد.

ازدواج هم نکرده‌اید. تنهایی آزارتان نمی‌دهد؟ حسرت یک زندگی متعارف را نمی‌خورید؟

به این قضیه نرسیدم. همان‌طور که گفتم، به عشق نرسیدم. همیشه برایم مهم‌ترین چیز فیلم ساختن بوده و هست. مهم نیست که فیلم‌هایم خوبند یا بد. فیلم ساختن همه چیزم بوده. فیلم برایم پدر، مادر، زن، بچه و عشق بوده و حالا مجسم کن شش سالی است فیلم نساخته‌ام، در یک دوران بحرانی، یعنی از ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۱، درگیر سرطان روده شدم و تحملش کردم. حالا هم تحمل می‌کنم.

تا آنجا که می‌دانم، پس از بازگشت به ایران به وزارت فرهنگ و هنر رفتید.

بله، اما به من گفتند: زیادی جوان هستی، در حالی که ۲۶ ساله بودم. مدیرکل آن دوران فرهنگ و هنر به من گفت: «آقا شما واقعاً کارگردان سینما هستید؟ اگر هستید چرا نمی‌توانید بلندتر حرف بزنید؟» حرفش به من برخورد. در را به هم زدم و بیرون آمدم. رفتم تلویزیون سراغ فرخ غفاری، به او گفتم حاضرم دستیار شما باشم و نمی‌دانستم اصلاً او فیلم نمی‌سازد. غفاری گفت: «حالا دارم می‌روم جشنواره‌ای در فرنگ، وقتی برگشتم بیا پیش من» رفتم فریدون رهنما را ببینم. وارد دفترش که شدم،

دیدم چند تا دخترخانم روی میزها نشسته‌اند و چند آقا پسر هم با آنها شوخی می‌کنند. سرم را پایین انداختم و بیرون آمدم و دیگر سراغ رهنما نرفتم... دوباره برگشتم وزارت فرهنگ و هنر، نتیجهٔ ماندن در فرهنگ و هنر، ساختن ۲۲ فیلم مستند پیش از ساختن فیلم کوتاهی با نام آیا بود.

ظاهراً فرهنگ و هنر فیلمی را به عنوان امتحان و آزمون از متقاضیان ورود به وزارتخانه طلب می‌کرد.

بله، فیلم بسیار بدی ساختم با نام قفس. اما فیلم همان زمان گم شد و نمی‌دانم چه بر سرش آمد.

برگردیم به فیلم‌های مستندی که ساختید.

خودشان پیشنهاد می‌دادند و مثلاً می‌گفتند بروید در مورد شهر مهاباد فیلمی بسازید. یا بروید در مورد خانه‌های انصاف یا رقص دراویش کار کنید. بیش‌ترین تجربه را در جریان ساختن این فیلم‌های مستند به دست آوردم.

فیلم‌ها چند دقیقه‌ای بودند؟

ده تا پانزده و حداکثر بیست دقیقه.

با چه فیلمبردارهایی کار کردید؟

افراد مختلفی بودند. مثل مجید دوامی که بچه بسیار خوبی بود ولی فیلمبردار خوبی نبود. اما من از همکاری با این فیلمبردارها بسیار خوشحال بودم. اگر هوا گرم بود، می‌گفتم در سایه بنشینید و خنک شوید و اگر سرد بود می‌گفتم زیر آفتاب استراحتی کنید. در حقیقت دوربین را خودم دست می‌گرفتم و کار می‌کردم... یادم می‌آید با مواد فرهنگ و هنر چهار صد حلقه فیلم را درون دوربین ۳۵ میلیمتری گذاشتم و مثل اسب در محوطه تخت‌جمشید دویدم تا ببینم افکت این حرکت در آن محیط چه می‌شود. البته افکتش چیزی از کار درنیامد. فیلم اکسپوز شده بود اما چیز تماشایی نداشت.

یک اتفاق ساده چگونه شکل گرفت؟

پیش از آن فیلم سیاه و سفید را برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته بودم که جایزهٔ پلاک طلا را از جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان گرفته بود. در این مرحله به خودم گفتم: «حالا باید فیلمی در مورد بچه‌ها بسازی که از فیلم فلانی (یک کارگردان فرنگی) بهتر باشد.» قصه‌اش را نوشتم، یک قصه بسیار کوتاه. آن را به کانون بردم تا باز هم در کانون فیلمم را بسازم. مرحوم شیروانلو زنده بود و مثلاً خیلی هم طرف مرا داشت. کسانی مثل بیژن خرسند و پرویز دوایی

هم جزو داوران بودند. اما خود خانم لیلی امیر ارجمند، رئیس کانون، قصه را رد کرد. به دیدارش رفتم تا متقاعدش کنم حتی از بیماری پروستات پدرم صحبت کردم تا دلش بسوزد و اجازه دهد فیلم را بسازم، اما نشد. می‌گفت قصه‌ات به درد ما نمی‌خورد. بنابراین دوباره به وزارت فرهنگ و هنر برگشتم و گفتم می‌خواهم یک فیلم بیست‌دقیقه‌ای در مورد زندگی یک بچه بسازم. آنها مرا تا مدتها دواندند و از پله‌ها بالا و پایین بردند اما بالاخره گفتند می‌توانی فیلم را بسازی.

با چه هزینه‌ای؟

سیزده هزار تومان به عنوان هزینه صحنه دادند. به من نه، به مدیر تولید. این غیر از موادخام، دوربین و فیلمبردار بود. به گرگان رفتم، بندرشاه را می‌شناختم و با مواد یک به پنج، فیلم را یک به یک ساختم که شد فیلم سینمایی یک اتفاق ساده. فیلمبرداری پانزده روز طول کشید، در حالی که آمدن افراد گروه، بیست روز وقت گرفت.

بازیگر آن فیلم را چگونه پیدا کردید؟ آن پسربچه و معلم را...

در مدرسه‌ای در بندرشاه بچه‌ها را به صف کردند و پسربچه را انتخاب کردم. معلم فیلم، خودش معلم بود؛ شعر می‌سرود و آرزویش این بود که در تهران کنکور دانشگاه بدهد.

بعدها پسرکِ یک اتفاق ساده را ندیدید؟

چرا، او را در طبیعت بی‌جان منشی صحنه خودم کردم؛ چیزی که فیلمبردارم هوشنگ بهارلو ـ را حرص می‌داد. اما هوشنگ در مجموع با او مهربان بود، چون خودش یک پسر داشت. مثلاً موقع غذا خوردن اول به او غذا می‌داد... و انصافاً این پسر چند بار در جریان فیلمبرداری، مچ دستیار مراگرفت و اشتباهاتش را رو کرد. بعدها برایش پول می‌فرستادم. حتی تا مدت‌ها از آلمان هم برایش پول می‌فرستادم... مادرش نامه‌ای را برای او دیکته کرده بود تا برای من بفرستد. نامه‌ای با این جمله‌ها: «... پسر عزیزم که در دهکده‌های غریب تنها هستی...» و چنین چیزهایی. بعدها آن‌ها راگم کردم.

وقتی یک اتفاق ساده به نمایش درآمد، واکنش منتقدان ایرانی چگونه بود؟

عده‌ای بودند که می‌خواستند در خود جشنواره به من حمله کنند، اما به مصاحبهٔ مطبوعاتی دیر رسیدند!

چه کسانی؟

خانم ژانت لازاریان بود که بعداً رابطهٔ دوستانه‌ای با من پیدا کرد و همین‌طور آقای هوشنگ

حسامی و همهٔ باندی که دوروبرش بودند. سیروس الوند هم که حالا کارگردان شده در این باند بود. آنها آمده بودند مرا هو کنند، اما دیر رسیدند.

منتقدانی که با فیلم، برخورد مثبت کردند چه کسانی بودند؟

پرویز دوایی بود و بهرام ری‌پور که البته حرف نمی‌زد، چون در جشنواره پستی داشت. جمال امید هم بود...

برخورد نشریات چه‌طور بود؟

من با طنز و اغراق حرف زده بودم، و آن‌ها هم چاپ کردند. مثلاً گفته بودم در دوران بچگی هر روز در مدرسه رانندهٔ مخصوصی می‌آمد و برایم آب‌پرتقال و شیرکاکائو می‌آورد و شب‌ها هم با پدر و مادرم به اپرا می‌رفتیم. و آن‌ها همهٔ این‌ها را چاپ کردند!

برخورد مسئولان چه‌طور بود؟

پیش از آن که پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر، آن را ببیند، هژیر داریوش یک اتفاق ساده را دید و خوشش آمد. او رئیس جشنواره بود. زمانی که پهلبد فیلم را می‌دید، در خارج از اتاق نمایش راه می‌رفتم و سیگار می‌کشیدم. پهلبد از آدم‌های سیگاری بدش می‌آمد. وقتی فیلم تمام شد مرا صدا کرد و گفت فیلم خوبی ساخته‌ای...

تا آن‌جا که می‌دانم یک اتفاق ساده نمایش عمومی نداشت؟

بله، فقط در جشنوارهٔ تهران به نمایش در آمد و هیچ سینمایی آن را نشان نداد.

ظاهراً در همین فیلم دوست و همکار ما آقای امید روحانی هم با شما همکاری کرد...

امید روحانی با من رفیق بود. با او از طریق آیدین آغداشلو آشنا شده بودم. اواخر دههٔ ۱۳۴۰ بود. می‌آمد خانه، می‌نشستیم و با هم کلی فیلمنامه می‌نوشتیم. البته ایده‌ها از من بود. او در یک اتفاق ساده دستیارم شد. بعدها مطلبی در مورد من با عنوان «خواب در چشم ترم می‌شکند» نوشت که مجله‌اش را هم دارم. حالا یک دکتر بیهوشی خوب است و شنیده‌ام کار نقد فیلم را ادامه می‌دهد. هژیر داریوش خیلی از دستش عصبانی بود و می‌گفت او نباید نقد فیلم بنویسد.

می‌رسیم به طبیعت بی‌جان...

داستان آن را برای صیاد و تقوایی تعریف کردم و آن‌ها دنبالش را گرفتند و از منشی قطبی، رئیس وقت تلویزیون، وقت گرفتند تا فیلم را با مشارکت تلویزیون بسازیم. پیش قطبی رفتم. داشت پیپ

می‌کشید و گفت: «اگر می‌خواهید، سیگار بکشید» گفتم متشکرم، سیگار نمی‌کشم. و سپس گفتم که چنین داستانی دارم. گفت: «این جا مال شماست، بیایید کار کنید. خانهٔ شماست.» و خلاصه مرا پیش ساسان ویسی فرستاد، ویسی هم گفت فیلمنامه‌ات را بیاور؛ و وقتی آن را خواند، گفت: «این که بدتر از انشای بچه‌های ابتدایی است.» من هم گفتم: «ببین، من انشابنویس نیستم، فیلمساز هستم و می‌خواهم فیلم بسازم.» مرا بالا و پایین و این‌ور و آن‌ور فرستادند و سرانجام قرار شد تلویزیون به ما چراغ، میز مونتاژ و امکانات استودیویی بدهد و «کانون سینماگران پیشرو» هم‌گروه فیلمبرداری و سایر چیزها را. طبیعت بی‌جان ساخته شد و در جشنوارهٔ برلین جایزهٔ خرس نقره‌ای را گرفت.

رابطهٔ شما با کانون سینماگران پیشرو چه‌طور بود؟

هژیر داریوش اصرار می‌کرد بروم و عضو آن‌جا شوم. سرانجام یک روز به کانون رفتم تا در جلسهٔ آن‌ها شرکت کنم. در ابتدای ورود دیدم داریوش مهرجویی در حال خواندن روزنامه است، مسعود کیمیایی با کسی پچ‌پچ می‌کند و... فهمیدم کانون سینماگران پیشرو به فکر تنها چیزی که نیست همان فیلم ساختن است.

بازیگران طبیعت بی‌جان را از کجا پیدا کردید؟

پیرمرد فیلم، نقاش ساختمان بود که در خانهٔ خانوادگی ما کار می‌کرد. او ارمنی بود. اما پیرزن را پس از جست‌وجوی فراوان در جنوب شهر تهران یافتم. من و محمد کنی ـ مدیر تهیهٔ فیلم ـ با همدیگر شهر را می‌گشتیم که این زن پشت خمیده را دیدم. پیش از آن، گونی برنجی روی کمر پیرزن افتاده و کمرش شکسته بود و برای همین تا شده بود... کسی که نامهٔ بازنشستگی مرد را می‌خواند هم یکی از اهالی بندرگز بود.

طراحی صحنه‌ها و به خصوص رنگ فیلم و جنس آن قابل توجه است.

طراح صحنهٔ فیلم مرتضی ممیز بود و همهٔ حرف‌هایمان را قبل از شروع فیلمبرداری زده بودیم که شامل مقولهٔ رنگ هم می‌شد. در پی رنگ‌های مرده بودم.

مثل رنگ آبی دیوار و آن تشک راه‌راه. رنگ آبی مردهٔ دیوار را خود بازیگر اول فیلم زده که گفتم اصلاً کارش نقاشی ساختمان بود. بعد من و هوشنگ بهارلو، فیلمبردارم، افتادیم به جان رنگ‌ها تا آنها را داغان کنیم. همه چیز را چرک و کثیف کردیم تا مناسب فضای فیلم شود. پیرمرد تعجب می‌کرد و می‌گفت: «عجب دیوانه‌هایی هستید! من این همه با دقت همه‌جا را رنگ زده‌ام و شما همه چیز را

خراب می‌کنید.»

در مورد نماهای طولانی فیلم بگویید تا چه حد روی زمان نماها در جریان فیلمبرداری حساب می‌کنید؟

وقتی فیلمبرداری می‌کنم، به اندازهٔ کافی نماها را طولانی می‌گیرم و در زمان تدوین تصمیم می‌گیرم آن را بگذارم یا نگذارم. اما در مورد نماهای طولانی فیلم‌هایم و یا این که می‌گفتند و می‌گویند آثارم کند هستند، باید بگویم این تلقی به خاطر این است که فیلم‌هایم در مقایسه با فیلم‌های متداول، و نه فقط فیلم‌های ایرانی، فاقد ریتم و جنبش و تحرکی هستند که تماشاگر به آن در سینما خو گرفته. نماهای طولانی، آگاهانه هستند. فکر می‌کنم یک نما باید آن قدر روی پرده بماند تا در ذهن تماشاگر جا بیفتد.

آیا شوخی مخملباف با طبیعت بی‌جان و فصل سوزن نخ‌کردن پیرزن را در ناصرالدین‌شاه آکتور سینما دیده‌اید؟

نه، اما شنیده‌ام مخملباف گفته: «شهیدثالث، نیما یوشیج سینمای ایران» است.

طبیعت بی‌جان به نمایش عمومی درآمد. واکنش‌ها چگونه بود؟

بله، چهار هفته در سینما کاپری روی پرده رفت و بعد آن را پایین کشیدند. آن موقع از ایران رفته بودم.

در غربت را چه‌گونه ساختید؟

ایده فیلم را داشتم. پس از جشنوارهٔ برلین در آلمان بودم و در غربت را در آلمان ساختم. فیلمنامه را یازده ساعته نوشتم و آن را با کمک فرد دیگری به آلمانی ترجمه کردیم. فیلمی در مورد یک کارگر ترک (منظورم ترک استامبولی است) در آلمان بود. بنابراین همهٔ گفت‌وگوها را به ترکی استامبولی یاد گرفتم تا ببینم کارگرها جمله‌ها را درست می‌گویند یا نه. فقط بازیگر اول فیلم، حرفه‌ای بود و بقیه، کارگران بیکار ترک در آلمان بودند. کار کردن با کارگران ترک، مشابه تجربه‌ام در یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان بود: «حالا پاشو، حالا بشین، حالا به پنجره نگاه کن...» و برای خنداندن آن‌ها هم دوربین را راه می‌انداختیم و سعی می‌کردیم با شوخی‌های روزمره، حالت مورد نظر را ایجاد کنیم.

هزینهٔ تولید فیلم چه‌قدر بود و شما چه‌قدر دستمزد گرفتید؟

در غربت با سیصد هزار مارک ساخته شد. شصت درصد سرمایه‌گذاری را آلمانی‌ها کردند و چهل

درصد راکانون سینماگران. من در این فیلم فقط بیست‌هزار مارک به عنوان فیلمنامه‌نویس و کارگردان گرفتم.

اصلاً به چه دلیل ایران را ترک کردید؟

می‌خواستم فیلمی بسازم با عنوان قرنطینه که ایدهٔ آن به قبل از در غربت برمی‌گشت. وقایع فیلم در پرورشگاهی در یکی از محله‌های جنوب شهر تهران می‌گذشت. اما جلویم را گرفتند. دیدم نمی‌گذارند کار کنم و به هر حال امکان فیلمسازی در خارج از ایران هم برایم مهیا شده بود.

شما که فیلمی مثل در غربت را ساخته‌اید، سال‌هاست دور از ایران به سر می‌برید. زندگی در غربت چه‌طور می‌گذرد؟ اصلاً خود را در غربت احساس می‌کنید یا نه؟

کسی پارسال یا یک سال‌ونیم پیش در موردم نوشت: «... روزی سهراب شهیدثالث از خواب بیدار شد. جوراب و کفش‌هایش را پوشید، و دنیا خانهٔ او شد...»

امیر نادری هم موقعیت مشابه شما را دارد. سال‌هاست از ایران خارج شده و ظاهراً مسأله غربت برایش حل شده...

امیر نادری عکاس خیلی خوبی بود. فیلم سازدهنی را برایش تدوین کردم. مرا خیلی دوست دارد... اما خب، امیر نادری باید بداند که جان‌فورد نمی‌شود، در حالی که همه عمرش سعی کرده جان‌فورد شود. او باید بداند نمی‌تواند سوار سینمای آمریکا بشود. سینمای آمریکا دست یک مشت تاجر پولدار است. سینمای امروز آمریکا حتی آن سینمای کلاسیک آمریکا هم نیست. خیلی بد شده، خیلی بد، و کسی مثل امیر نادری را می‌بلعد.

فیلم‌های شما در دورانی ساخته شد که سینمای ایران در چنگ فیلم فارسی‌سازها بود و جریان متفاوت آن دوران را به دو فیلم قیصر و گاو نسبت می‌دادند. نظرتان در مورد قیصر و گاو چیست؟

من به همکارانم احترام می‌گذارم، اما قیصر فیلم بدی بود و تأثیر مخربی داشت. با این حال، همه از آن ستایش کردند. فقط هوشنگ کاوسی بود که جرأت کرد بگوید قیصر فیلم بسیار بدی است. کار به جایی رسیده بود که کسانی که منتقد هم نبودند ـ مثل نجف دریابندری ـ از «قیصر» ستایش می‌کردند... اما گاو را به دلیل داستان «عزاداران بیل» ساعدی دوست دارم. همین‌طور به علت حضور افرادی مثل انتظامی و نصیریان، و البته فریدون قوانلو که دو سال پیش به دلیل یک بیماری احمقانه

در آمریکا درگذشت.

در میان فیلمسازان ایرانی با چه کسی ارتباط داشتید؟

هیچ‌وقت دوستی در میان جماعت فیلمساز نداشته‌ام. نمی‌توانم با این جماعت ارتباط برقرار کنم، نه در ایران، نه در خارج. اما جلال مقدم را خیلی دوست داشتم. خیلی دوستش داشتم، با این که فیلم هنری نمی‌ساخت و ادعا می‌کرد ساخته، اما او با من بد بود و همیشه می‌گفت: «بیا، این هم سهراب شهیدثالث! رفته آلمان داره در مورد همبرگر فیلم می‌سازه.»

پس از مهاجرت، طی دو سال دو فیلم ساختید. حوالی سالهای ۱۹۷۶.

زمان بلوغ را در ۱۹۷۶ ساختم که شنیدم آن را در ایران نمایش دادند. در ۱۹۷۷ خاطرات یک عاشق را ساختم که ظاهراً آن را هم در ایران نشان دادند. اما در همین دوران اتفاق‌های دیگری هم افتاد. من به عنوان کسی که به هر حال ضد حکومت سلطنتی و شاه بودم، حداقل تا دو سال در آلمان هم به دلیل همکاری پلیس مخفی ایران و آلمان از نان خوردن افتادم.

فیلم بعدی‌ات چه بود؟

فیلمی با عنوان تعطیلات طولانی در مورد خانم لوته آیزنر، یکی از پایه‌گذاران سینماتک فرانسه...

در مورد این بانوی مهم تاریخ سینمای آلمان بیشتر بگویید.

من و او رفقای نزدیکی بودیم. وقتی مُرد، یک تابلوی نقاشی برایم به ارث گذاشت. تابلویی بود که در خانه‌اش در پاریس دیده بودم. در چکسلواکی بودم که منشی‌اش زنگ زد و گفت مُرده است. می‌گفت آیزنر در لحظه‌های آخر پیش از مرگ می‌گفت سهراب کجاست؟ سهراب کجاست؟... زن بزرگی بود. او در زمان هیتلر مجبور به ترک آلمان شده بود. با او در جشنواره برلین آشنا شدم. همیشه با ژست می‌گفت: «بسیاری از کارگردان‌ها را من کشف کرده‌ام.» می‌گفت اینگمار برگمان را من کشف کرده‌ام، فرانسوا تروفو را من کشف کرده‌ام و... می‌گفت: «تو را هم من کشف کرده‌ام.»

در نیمه اول دهه ۱۹۸۰ پیاپی فیلم‌های مختلفی ساختید...

با فیلم نظم در سال ۱۹۸۰ شروع شد. نظم در جشنواره کن در بخش دو هفتهٔ کارگردان‌ها به نمایش درآمد و از جشنواره شیکاگو هم جایزه‌ای دریافت کرد.

چرا همیشه سعی کرده‌اید از موسیقی در آثارتان پرهیز کنید؟

معمولاً موسیقی را برای سوءاستفاده از احساسات تماشاگر به کار می‌گیرند و آن را تند و کند یا پرشور می‌کنند. این حقه‌بازی است. موسیقی برای من همان صدای باد، صدای رعد و برق یا صدای چک‌چک آب است.

چقدر به فیلمبردارهایتان تکیه کرده‌اید؟

به اندازه کافی فیلمبرداری می‌دانسته‌ام... به هر حال بهترین فیلمبردارم، فیلمبردار آلمانی گل‌های سرخ برای آفریقا بود. اما با او آنقدر دعوایم شد که روزی گفت برویم بیرون تا خدمت یکدیگر برسیم و به حد کشتن یکدیگر را بزنیم... در میان فیلمبردارهای ایرانی‌ام، هوشنگ بهارلو بسیار خوب بود و تعجب کردم که توانست با من کار کند. اگر آدم باهوشی نبود، فکر می‌کرد این فیلمبرداری نیست که دوربین را بکارد و تکمه را فشار دهد. به رامین مولایی اوایل کار ناسزا می‌گفتم. می‌خواست فیلم‌هایم را شیک و هالیوودی کند. فکر می‌کرد اگر با نور بازی کند، فیلممان مثلاً اسکار می‌گیرد. بعداً یکدیگر را بهتر فهمیدیم. او می‌توانست کارگردان خوبی شود که نشد. نمی‌دانم حالا کجاست و چه می‌کند. با منصور یزدی هم سر نورپردازی مشکل داشتم.

تا چه حد به تعهد فیلمساز نسبت به جامعه و شرایط اجتماعی معتقد هستید؟

بله، فیلمساز نسبت به جامعه متعهد است. اما اعتقاد دارم در وهلهٔ اول که فیلمی را می‌سازی، باید بدانی این مقوله به صورت درونی شما را ارضا می‌کند یا نه؟ یعنی اساساً به کارت اعتقاد داری یا نه؟ البته تهیه کننده‌ها نمی‌پرسند تعهدت را حفظ کرده‌ای یا نه؟ آنها می‌گویند این پول، برایم این را بساز، همین.

بنابراین به فیلمسازها و بازیگران خاصی علاقه دارید؟

در میان فیلمسازها اول به بونوئل علاقه دارم و بعد تروفو. منظورم تروفوی تروفویی است. نه تروفوی گداری یا تروفوی هیچکاکی. پس از آنها پازولینی را دوست دارم. در میان بازیگران به جان ماریا ولونته و فرناندو ری اعتقاد دارم.

تا چه حد فیلم‌های ایرانی سال‌های اخیر را دیده‌اید؟

فیلم‌های زیادی ندیده‌ام... باشو غریبه کوچک را دیده‌ام که فیلم درستی است. بهرام بیضایی را ستایش می‌کنم. خانه دوست کجاست؟ و زندگی و دیگر هیچ کیارستمی را دیده‌ام که دومی فیلم بسیار بدی است. اما خوشحالم که کیارستمی جایزه اول جشنواره کن را برد. او یک عمر پی این جایزه بود

و سرانجام آن را به دست آورد و این امر خودش فی‌نفسه موفقیتی محسوب می‌شود.

فیلم نساختن چقدر آزارتان می‌دهد؟

خیلی زیاد. کسانی مثل بونوئل و ویسکونتی دوران طولانی فیلم نساختند، چون نه به پول نیاز داشتند و نه می‌خواستند خود را خراب کنند. ولی من متأسفانه به فیلم نیاز دارم... به هر حال فیلمسازی، حرفه بسیار دشواری است. نه به این معنی که داری شاخ غول را می‌شکنی. حتی اگر مثل یک شغل پینه‌دوزی و بقالی به آن نگاه کنی، همین‌طور است... بله، فیلم نساختن بسیار رنجم می‌دهد.

حالا به گذشته چطور نگاه می‌کنید؟

شاید شغل اشتباهی را انتخاب کردم، ولی پشیمان نیستم. ترجیح می‌دهم شش ماه بعد بمیرم تا این که شرایط مرا چنان داغان کند که چهل سال بعد بمیرم. همیشه خواسته‌ام درست یا غلط راه خود را بروم. اما سرمایه‌گذارها کجا هستند؟... بله، این است سینما.

می‌توانید سینما را در یک جمله تعریف کنید؟

سینما دروغ بسیار قشنگی است. آدم می‌تواند بدون دروغ زندگی کند و باید هم زندگی کند. ولی خب، بدون دروغ قشنگ هم زندگی سخت و دشوار می‌شود.*

---

* ماهنامه فیلم ـ سال پانزدهم ـ دی ماه ۱۳۷۶.

سهراب آرزوی مرا با خود به گور برد

ماهور احمدی

هرگز او را ندیده بودم و حتی تا نه سالگی هم صدای او را نشنیده بودم. اما معمولاً اسمش را همراه با طنزهای زیبا از پدرم می‌شنیدم. سال ۱۳۷۲ پدرم برای سهراب مقاله‌ای نوشت که در ستایش او بود. وقتی این مقاله را نوشت خیلی دلم می‌خواست بدانم او کیست که پدرم این چنین در بارهٔ او نوشته و این‌چنین از او ستایش می‌کند.

پدرم همیشه می‌گفت: سهراب مثل فیلم‌هایش بزرگ است و خیلی شبیه فیلم‌هایش . و راست هم می‌گفت سهراب خیلی بزرگ بود. اولین بار که صدای او را شنیدم و با او صحبت کردم او مرا یک انسان بزرگ حساب کرد در حالی که در آن زمان من فقط ۹ سال داشتم. او مرا «ماه‌رو» خطاب می‌کرد نمی‌دانم چرا هروقت با او صحبت می‌کردم قلبم به شدّت می‌تابید. سهراب در زمستان به مادرم گفته بود: اگر کفش گرم ندارید، برایتان بفرستم. دفعهٔ آخر که با او صحبت کردم، بغض گلویم را گرفته بود. سهراب می‌گفت: «ماه‌رو، دلم گرفته بیا پیشم تا سرم را روی شانه‌هایت بگذارم وگریه کنم‌و اشک بریزم. دلم برای احمدرضا تنگ شده».

سهراب خیلی بزرگ بود. فیلم یک‌اتفاق ساده مثل خود او بزرگ بود و در واقع یک اتفاق ساده نبود. اتفاقی بود بزرگ و تلخ. وقتی انسان مادرش را از دست می‌دهد، مثل این است که قلبش را از دست‌داده است. و این یک اتفاق ساده نیست بلکه یک اتفاق بزرگ و تلخ است. مثل این است که سهراب مرده است و این یک اتفاق ساده نیست. زندگی چخوف فقط از عکس‌های چخوف تهیه‌شده بود ولی به زیبایی فیلمی بود که از هزاران هنرپیشه تهیه شده باشد. طبیعت بیجان برای او بیجان بود ولی برای همهٔ

ما جان‌دار. تمام دنیا برای او ساده بود. انسانی بود بزرگ. او سه زبان را به خوبی می‌دانست ولی زبان مرگ را، حتی کمی هم نمی‌دانست. او یک بار با مرگ دست داده بود ولی با مرگ نرفته بود و برگشته بود. اما حالا رفته و دیگر هم برنمی‌گردد. پدرم همیشه می‌گفت که تمام فیلم‌های فستیوال را با سهراب می‌دیده و سهراب دیالوگ‌ها را برایش ترجمه می‌کرده. ولی حالا سهراب به‌تنهایی فستیوال مرگ را دید و کسی هم نبود که مرگ را برایش ترجمه کند دیدن سهراب یکی از آرزوهای من بود ولی حالا دیگر جسم او مرده و رفته او آرزوی مرا که دیدنش بود با خود به گور برده است. ۱۶ تیر ۱۳۷۷

نامه‌ای به فراسو

دکتر هوشنگ کاوسی

یک اتفاق «نه چندان» ساده

سهراب عزیز

صبح یک‌شنبه چهاردهم تیر که گوشی تلفن را برداشتم صدای دوست دیرینم آقای احمد شهیدی ـ عمویت ـ را شنیدم که با لحنی حاوی بغض در گلو گفت: «صدایی را که می‌شنوی از فراز دهه‌ها با تو سخن می‌گوید...» راست می‌گفت، چرا که سالیانی دراز بود ندیده و نشنیده بودمش، حال چه شده بود که عمویت به یاد من می‌افتاد و به گفتهٔ خودش شماره تلفن مرا به سختی پیدا کرده بود... نخست شاد شدم و از تو پرسیدم، اما او با کلماتی توأم با لرزش در تارهای صوتی و با زحمت در سخن گفتن، خبر مرگ تو را به من داد که سبب شد لحظه‌ای نسبتاً طولانی با سکوت و، هر دو، گوشی به دست بگذرد... لبانم با لرزش پرسیدند کی این اتفاق شوم رخ داد، پاسخ شنیدم: چهارشنبه دهم تیر در شیکاگو...

بهت‌زده، دست روی تلفن، در وضعی که پلک‌هایم روی هم مانده بود به سالیانی دور بازگشتم؛ روزهایی که می‌گفتی و می‌خندیدی و اما در ورای گفتار و خنده دردی رنجت می‌داد، درد ناشی از نفهمیده ماندنت توسط نادانان زمان. طبیعت پراحساس و پرهیجانت را می‌شناختم و می‌دانستم کم‌ترین کلام بی‌جا و نابه‌هنجار ناشی از بخل و نفهمی را که می‌شنوی و دردش را پنهان می‌داری تا چه حد حساسیت تو را می‌آزارد. آن روز صبح را در خاطر داری که وارد سرسرای ساختمان وزارت فرهنگ‌وهنر شدم و تو را در پای پلکان ایستاده دیدم. حالی داشتی دگرگون، نه مانند روزهای پیشین‌تر

که می‌دیدمت. به من گفتی فیلمی کوتاه را به سفارش «کانون پرورش» ساخته‌ای که به اصطلاح «فیلم‌شناسان» دستگاه گفته‌اند: «بی‌ارزش و بی‌معنا است» ـ از من خواستی که فیلم را ببینم و نظرم را بدهم. با هم به اتاق ضبط صدا در طبقهٔ اول ساختمان رفتیم و فیلم را که به گمانم عنوان «سیاه و سفید» یا «سفید و سیاه» داشت دیدم. در یاد داری که پس از دیدن فیلم برخاستم و بوسیدمت و گفتم شاهکار است و فراتر از «فهم» آن «داوران»؛ چراکه اثری بود آوانگارد که هانس ریشتر و والتر روتمان و اسکار فیشینگر و ویکینگ ایگلینگ و دیگر استادان نوآور سینمای پیشگام و آبستره را در نظرم مجسم می‌ساخت و تأکید کردم که به مدعیان بگو فلانی گفت شاهکار است و همین. خوشحال شدم که دیدم حال مطمئن‌تری را در خود یافتی... آری، حال مطمئن‌تر برای این که بخیلان مثل همه‌جا، و در این‌جا فراوان‌تر، به محض دانستن این که کسی نسبت به آنان دارای امتیازی فکری و استعدادی است سعی می‌کنند با شایعه و تلقین روحیه او را ویران سازند و نسبت به خود مشکوک، و احساسات ظریف تو می‌رفت مقهور بدخواهان شود و به استعداد ذاتی و دانش گسترده سینمایی‌ات مشکوک شوی و فیلمسازی هم نبودی که به آن سینمای آن‌چنانی بپیوندی، سینمایی که تهیه کننده‌اش به گفته‌اش اعتقاد داشت: «فیلم خوب آن است که فردا صبح نمایش آن یک وانت پوست تخمه از سالن جارو شود...» مسلم بود که در چنین موقعیتی نه کار تو و نه کارهای مشابه را پخش کننده هم که چیزی از تهیه کننده بیش‌تر نداشت نمی‌توانست بفهمد و بپذیرد، و از سوی دیگر، احساسات ظریف تو حوصلهٔ مبارزه و توی دهان یاوه‌سازان عکس متحرک و قلم به مزدان در خدمت آنان کوبیدن را نداشت...

جلسهٔ ناهاری را که به اتفاق دوست مشترک‌مان حسین ترابی در رستوران چاتانوگا داشتیم یادت هست، در صحبت‌های نومیدانه‌ات دربارهٔ حرفه و فراحرفهٔ خودت اشاراتی داشتی و گفتی مصمم به ترک وطن هستی. گفتم بمان و به کارت ادامه بده، قلم و زبان من در اختیار تو است، چون که در بدو ورود من هم به ایران خواستند همین شیوهٔ تلقین را با مافیای قلم به دست‌شان به کار برند و نتوانستند و من تاکتیک به دهان کوبیدن و شکستن قلم‌هاشان را خوب می‌دانم. گفتی اصلاً حوصله ندارم، دیدم مصمم هستی و غیرقابل برگشت روی نظرت. گفتم پس تا دیر نشده زودتر برو، برای این که می‌دانم فیلمسازی هستی جهانی و سینمای شایان این نام پذیرای تو. هر کشوری که زبانش را می‌شناسی با آغوش باز تو را می‌پذیرد. اگر بمانی و کار نکنی استعدادت متوقف می‌شود و به جای این که خصم

بدخواهان باشی، دشمن استعدادت خواهی شد که تو را به نومیدی کشانده است و خدای ناکرده به خود ویرانگری سوق داده خواهی شد. برو و اکثر قریب به اتفاق این فیلمکاری را به همانانی ببخش که جویای وانت‌های پوست‌تخمه‌اند و در کار فیلم به دنبال نقدینه و مادینه...

از ایران رفتی و با آغوش باز تو را پذیرفتند. از شنیدن خبرهای موفقیت‌های پی‌درپی‌ات دوستان تو خرسند بودند، اگرچه مافیای فیلمکاری این سامان آن را در حیطهٔ وسیعی در توطئهٔ سکوت نگه داشت. اما، متأسفانه، سهراب عزیز، این «سِکِل» که از گذشته در روح زودرنج و احساسات لطیفت باقی مانده بود در آن دیار هم تو را می‌آزرد؛ تا آن‌جا که کم‌کم دست از کار کشیدی، دوستان و هواخواهان هم در کنارت نبودند تا در دیار غربت مانع غلبه نومیدی بر تو شوند تا این که درد بی‌درمان زمان تو را از هنر بزرگ سینما و دوستانت با خشونت گرفت... اما، همان زمانی راکه با خود پیش می‌بردی سالیان دراز بعد که فرهنگ و معرفت سینمایی در وطنت گسترش بیش‌تری یافت تو را شناساند و بزرگداشتی شایان را نسبت به نام تو انجام داد، نامی که در پانتئون هنر هفتم در کنار نام‌های بزرگ سینمای پیشگام و نوآور خواهد درخشید و آن‌گاه که آحاد ساخته یک کارگاه عکس متحرک‌سازی روانهٔ زباله‌دانی شده‌اند، عنوان یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان و سایر آثار جهانی‌ات بر تارک تاریخ سینما درخشان باقی می‌ماند...

ستایشگر نام و سینمایت

هوشنگ کاوسی

تیر ۱۳۷۷

شهید ثالث فرزند خلف برسون بود

گفتگو با بهمن مقصودلو / پرویز جاهد

به نظر شما شهید ثالث چه جایگاهی در سینمای ایران و جهان داشته است؟

ـ شهید ثالث یک چهرهٔ استثنایی در سینمای ایران و جهان است. او نه تنها یکی از پایه‌گذاران اساسی سینمای نوین ایران در دههٔ هفتاد است بلکه یک فیلمساز برجسته در سینمای جهان نیز به حساب می‌آید که به نوعی ناشناخته مانده است. ناشناخته از این نظر که آن چنان که باید و شایسته او بود در سطح بین‌المللی معرفی نشد. شهیدثالث فرزند خلف برسون در سینماست که بار سنگین بینش شگرف و تخیل ژرف چخوف را در سینما به دوش می‌کشید و چه خوب هم کشید.

او توانست با فیلم‌هایش طی چهار سال متوالی برای سینمای ایران و خودش شهرتی جهانی کسب کند. ما هیچ فیلمسازی را در ایران سراغ نداریم که توانسته باشد چهار سال پی‌درپی در جشنواره‌های جهانی بدرخشد و چهار جایزه بزرگ را در دههٔ هفتاد کسب کند:

ـ جایزهٔ بهترین کارگردان برای فیلم یک اتفاق ساده در ۱۹۷۳ در جشنواره جهانی فیلم تهران.

ـ جایزه بهترین کارگردان در فستیوال برلین برای فیلم یک اتفاق ساده در ۱۹۷۴

ـ جایزه بهترین فیلم از نگاه منتقدین در فستیوال برلین برای فیلم در غربت در ۱۹۷۵ و جایزه دوم جشنوارهٔ جهانی شیکاگو برای فیلم بلوغ در سال ۱۹۷۶.

سینمای شهیدثالث را چگونه می‌بینید؟

ـ این فیلمساز بزرگ حدود ۲۰ فیلم کوتاه مستند و چهارده فیلم بلند سینمایی ساخته است که بسیاری از آنها در جشنواره‌های داخلی و خارجی برنده جایزه شده است. در فستیوال‌های برلین، کان،

شیکاگو، سن‌سباستیان و... در اواخر دههٔ هفتاد چندین بار برنامهٔ مرور بر آثار او در جشنواره‌های متعدد برگزار گردید. ضمناً عضو آکادمی هنر برلین نیز بود. شهیدثالث ناظری دقیق بر مسائل جاری زندگی روزانه بود. هیچ چیز از نظر او دور نمی‌ماند. اتفاق‌هایی ساده. اتفاق‌هایی که در واقع اصلاً اتفاق نبود. به جزئیات عادی زندگی توجه داشت و برعکس حوادث و اتفاق‌های بزرگ و غیرمنتظره هیچگاه برای او جذاب و مهم نبود. بیان سینمایی او به گونه‌ای بود که از رویدادهای روزمرهٔ زندگی در منزل، محیط کار یا مدرسه رویدادهایی تراژدیک می‌ساخت. قدرت شهیدثالث در سینما، بیان یک واقعهٔ بسیار سادهٔ زندگی با کمترین شاخ و برگ یا قصه‌پردازی متعارف سینمایی بود. با تصویرهایی بسیار غنی و شگرف که ابعاد مختلف شخصیت‌های او را بیان می‌کرد. دوربین شهیدثالث هیچگاه چرخش حرکت زندگی عادی روزانه را قطع نمی‌کند، بلکه همیشه در خدمت لحظه‌های متوالی زندگی است. بیان سینمایی او و سادگی فیلم‌هایش به گونه‌ای است که هنگام تماشای آنها احساس نمی‌کنید به تماشای فیلم سرگرمید یا در سینما نشسته‌اید. دوربین شهیدثالث اصلاً مزاحم ارتباط تماشاگر با صحنه‌های فیلم‌های او نمی‌شود. نه با زوم، نه با دالی یا تراولینگ و یا حرکت‌های اغراق‌آمیز دیگر.

تم اغلب آثار او تنهایی بشر است. تنهایی بشر در ناامیدی است و این از زندگی شخصی او نشأت می‌گرفت که چگونه در تمام طول عمرش و حتی در آخرین لحظات زندگی‌اش در تنهایی زیست و در تنهایی مُرد.

چه ارتباطی بین سینمای او و چخوف می‌بینید؟

ــ شهیدثالث با این که آدمی سیاسی بود و افکاری سیاسی داشت اما در فیلم‌هایش هیچ نشانی از شعارها و بیانیه‌های سیاسی نمی‌بینید. حتی یک حرکت اعتراض‌آمیز.

او با نمایش ساده زندگی در کلیت خود، آن گونه که می‌دید و احساس می‌کرد، تعهد سیاسی و دیدگاههای اجتماعی‌اش را به گونه‌ای عمیق و انسانی مطرح می‌کرد و بر وجدان آگاه بیننده اثر می‌گذاشت. از این نظر می‌توان او را به چخوف بسیار نزدیک دانست. شهیدثالث شیفته چخوف بود و برخلاف تصور بسیاری، چخوف را در ادبیات سیاسی‌تر از گورکی می‌دانست. دوربین او همچون قلم چخوف، یک واقعهٔ سادهٔ زندگی روزمره را آنچنان تصویر می‌کرد که همه کس راتحت‌تأثیر قرار می‌داد. شخصیت‌های او بسیار هوشمندانه انتخاب می‌شدند و حضورشان بسیار ملموس و

پذیرفتنی بود.

همچنان که می‌دانیم فیلمی نیز دربارهٔ زندگی چخوف و با همکاری روس‌ها و ایتالیایی‌ها در ۱۹۸۱ ساخت که از تلویزیون‌های دنیا پخش شد.

به نظر شما شهیدثالث تا چه حد در سینمای ایران تأثیرگذار بوده است؟

ـ سالهای بین ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۵ در سینمای ایران سالهای مهمی است. در این سالهاست که سینمای نوین و پیشرو ایران توسط فیلمسازانی چون بهرام بیضائی، پرویز کیمیاوی، امیر نادری، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، کامران شیردل، علی حاتمی و سهراب شهیدثالث شکل می‌گیرد. با فیلم‌هایی کاملاً متفاوت که در جشنواره‌های جهانی می‌درخشند. شهیدثالث یکی از مهمترین فیلمسازان این گروه بود که دو فیلم متفاوت می‌سازد: یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان که هر دو برندهٔ جایزهٔ بین‌المللی می‌شوند. بدون شک سینمای بسیار خاص و متفاوت شهیدثالث بر بسیاری از فیلمسازان ایرانی تأثیر گذاشته است. اما به عقیدهٔ من دو فیلمساز بیشتر از بقیه از او تأثیر گرفته‌اند: عباس کیارستمی و امیر نادری. شهیدثالث در تدوین فیلم سازدهنی با نادری همکاری کرد. فیلمی که علیرغم جنبه‌های بومی‌اش، مفهومی استعاری، سیاسی و جهان‌شمول دارد. سینمای ضد قصه و ضد درام شهیدثالث بر نادری تأثیر فراوانی گذاشت. پس از سازدهنی بود که نادری سعی کرد از داستان‌پردازی و درام فاصله گرفته و بیشتر به فرم و تصویر توجه کند. در فیلم‌هایی چون: مرثیه، دونده و آب، باد، خاک، ناگفته نماند این تأثیرپذیری در مورد شهیدثالث نیز صدق می‌کند. یعنی شهیدثالث نیز به نوعی از نادری و فیلم سازدهنی او در فیلم بلوغ خود تأثیر گرفته است. پسربچه فیلم بلوغ همانند کودک سازدهنی آرزوی به دست آوردن چیزی را دارد. یک دوچرخه. و این به گمان من تأثیر فیلم سازدهنی بر شهیدثالث است. و اما کیارستمی. به گمان من او نیز یک فیلمساز بزرگ است که با سخت‌کوشی و فراست به سینمای خاص خودش دست پیدا کرده و جهانی شده است. اگرچه من برخی از فیلم‌های بلند او را دوست ندارم اما به اعتقاد من فیلم‌های کلوزآپ و طعم گیلاس او درخشانند و اوج کار او را نشان می‌دهند. کیارستمی در فیلم‌های کوتاه تجربه و مسافر و فیلم بلندش گرازش نشان می‌دهد که از همان ابتدا تحت‌تأثیر شهیدثالث است. پس از گزارش، کیارستمی سعی می‌کند هر چه بیشتر از بند قصه رها شده و به یک سینمای ساده، بدون حادثه ولی تأثیرگذار نزدیک شود. همانند شهیدثالث.

چرا شهیدثالث با این که زودتر از کیارستمی به موفقیت‌های بین‌المللی می‌رسد، هرگز موقعیت و اعتبار او را کسب نمی‌کند و در سینمای جهان مطرح نمی‌شود؟

ـ البته شهیدثالث در اواسط دههٔ هفتاد به سینمای جهان معرفی می‌شود. در سال ۱۹۷۴ با میل خود ایران را ترک می‌کند و به آلمان می‌رود و در آنجا به خاطر تسلطش به زبان‌های زنده دنیا مثل آلمانی، انگلیسی، فرانسوی و تا حدودی روسی موفق می‌شود موقعیت خود را تثبیت کند.

سالهای ورود شهیدثالث به آلمان مصادف است با شکل‌گیری سینمای نوین آلمان و فعالیت فیلمسازانی چون ویم‌وندرس، ورنر هرتزوگ، فاسبیندر و الکساندر کلوگه. در این زمان شهیدثالث نیز به این گروه می‌پیوندد و موقعیت ممتازی در سینمای آلمان کسب می‌کند و مورد توجه منتقدین سینما و فستیوال‌ها واقع می‌شود. امروزه کیارستمی در دههٔ نود چنین موقعیتی دارد. یعنی بیست سال پس از شهیدثالث او نیز به چهره‌ای جهانی تبدیل شده است. اما این که چرا کیارستمی موقعیت بسیار مهمتری نسبت به شهیدثالث یافته و توانسته است به صف فیلمسازان درجهٔ اول جهان بپیوندد، دلایل متعددی دارد که در اینجا به آنها اشاره می‌کنم:

نخست این که شهیدثالث تحصیل کرده وین و پروردهٔ مکتب سینمای آلمان بود. توجه داشته باشیم که سینمای آلمان در دههٔ هفتاد سینمای چندان مطرحی در دنیا نیست. در واقع نه منتقدین برجسته و شناخته‌شده‌ای در دنیا دارد و نه فستیوال برلین، فستیوالی است که سکوی پرتاب فیلمسازان جوان باشد. بنابراین شهیدثالث که در این دورهٔ خاص سینمای آلمان ظهور می‌کند نمی‌تواند به چهره‌ای بین‌المللی تبدیل شود. در مقابل فرانسوی‌ها با کشف کیارستمی در ۱۹۹۰ با فیلم کلوزآپ و فیلم‌های بعدی‌اش، سکوی پرتاب او می‌شوند. برای این که فستیوال کان مهمترین فستیوال سینمایی دنیاست و فرانسه نیز مهد هنر و فرهنگ اروپاست و صاحب سینمایی جهانی، قدرتمند و تأیید شده و مجلاتی معتبر همچون کایه دو سینما و منتقدینی مشهور و صاحب‌نام. در واقع فرانسوی‌ها با انتخاب کیارستمی و شناساندن او به جهان توانستند موقعیت بسیار شایسته‌ای در سینمای جهان برای او فراهم کنند. کاری که آلمانی‌ها نتوانستند در حق شهیدثالث انجام دهند.

دوم این که به اعتقاد من سینما در دههٔ هفتاد در اوج خود بود و در دههٔ نود در حضیض خود. در دههٔ هفتاد سکس و خشونت در اوج نیست اما در دههٔ نود سکس و خشونت در فیلم‌ها موج می‌زند و در نتیجه فیلمی که از سکس و خشونت حرف نزند و به مسایل انسانی بپردازد کمتر دیده می‌شود و

بنابراین مورد توجه قرار می‌گیرد.

از طرفی وجود چند میلیون ایرانی در خارج از کشور را نباید نادیده گرفت که آن موقع در دههٔ هفتاد نبود. انقلاب مهمی در ایران روی داده. تمام چشم‌ها متوجه ایران است. همه می‌خواهند از اوضاع داخلی ایران باخبر شوند و می‌خواهند ایران را از دریچه چشم سینما ببینند.

سینمای ایران بعد از سینمای چین در دههٔ هشتاد مطرح می‌شود. فستیوال‌های دنیا خوراک می‌خواهند و سینمای ایران خوراک مناسبی را برای آنان تدارک دیده است. سینمایی غیرتجاری و به دور از سکس و خشونت که مسایل انسانی را محور خود قرار داده است و همهٔ اینها زمینه خوبی برای اوج‌گیری کیارستمی فراهم می‌کند. و بالاخره استقبال گستردهٔ مردم و منتقدین و مطبوعات از فستیوال‌ها که به جهانی شدن و کسب اعتبار و شهرت بین‌المللی بسیار کمک می‌کند. هیچ کدام از این شرایط در دههٔ هفتاد و زمان موفقیت شهیدثالث وجود نداشت.

در واقع شهیدثالث تازه از سینمایی می‌آمد که کاملاً ناشناخته بود و تازه توانسته بود در دههٔ هفتاد با چند فیلم در دنیا بدرخشد. از این نظر شهیدثالث یک چهرهٔ استثنائی است که به اعتقاد من پایه‌های اساسی سینمای نوین آلمان را بنا نهاده است.

مرگ زودهنگام او بسیار غافلگیر کننده بود.

آیا از نزدیک با او آشنا بودید؟

ــ بله. من شهیدثالث را از نزدیک می‌شناختم. او یکی از دوستان خوب من بود. وقتی بعد از تحصیلاتش در وین به ایران بازگشت، شروع کرد به ساختن فیلمهای کوتاه در وزارت فرهنگ و هنر سابق. فیلم‌های «آیا» و «سیاه و سفید» او در جشنواره‌های فیلمهای کودکان مطرح شدند. روزی از طرف وزارت فرهنگ و هنر به او مأموریت می‌دهند، فیلمی دربارهٔ جشنوارهٔ جهانی تهران بسازد. از من خواست که در جلوی سینما شهرفرنگ آن زمان بایستم و در مورد ضعف‌های جشنواره حرف بزنم. من نیز قبول کردم. اما ظاهراً این فیلم به دلیل لحن تند آن مورد قبول مسئولین جشنواره واقع نشد و توقیف شد و دیگر خبری از آن به دست نیامد. پس از آن با این که او در آلمان بود و من در آمریکا اما هیچ گاه ارتباط ما قطع نشد و دوستی ما تداوم داشت. در ۱۹۷۷ موزه هنرهای مدرن نیویورک در جشنوارهٔ New Films, New Directors فیلم بلوغ شهیدثالث را در برنامهٔ نمایش خود گذاشت. شهیدثالث به آمریکا آمد و در این جشنواره حضور یافت و فیلم را به اتفاق هم دیدیم و این اولین دیدار ما پس از سالها دوری بود.

بار دوم در ۱۹۷۹ بعد از انقلاب اسلامی ایران از من خواست که مقدمات آمدن برادرش سیاوش

را به آمریکا فراهم کنم. من نیز ترتیب دعوت ایشان را دادم و سهراب به همراه برادر و دستیارش به آمریکا آمد و مدتی را با هم بودیم. در این دیدار سهراب سناریوی اتوپیا را برای من خواند و دربارهٔ آن بحث کردیم. سناریویی که بعدها در ۱۹۸۲ آن را ساخت و فیلم زیبائی از کار درآمد. از آنجا به سانفرانسیسکو، برکلی و لوس‌آنجلس رفت که برنامه‌هایی در مرور بر آثارش ترتیب داده بودند.

سومین بار در تابستان ۱۹۹۵، سه روز قبل از عزیمت من به آلمان برای ساختن فیلم هفت خدمتکار به من زنگ زد و درخواست ارسال دعوت‌نامه‌ای برای ورود به آمریکا راکرد. من بلافاصله یک دعوت‌نامه رسمی برای او فرستادم و وقتی به آمریکا آمد، من برای فیلمبرداری هفت خدمتکار به آلمان رفته بودم. پس از دو ماه فیلمبرداری در روزنامه‌ای خواندم که شهیدثالث به علت خونریزی کبد در بیمارستان در حال مرگ است. فوراً با او تماس گرفتم. خوشبختانه حالش بهتر شده بود. پس از آن برای همیشه در آمریکا ماند.

آیا هیچگاه تصمیم گرفتید فیلمی با همکاری یکدیگر بسازید؟

ـ این اواخر می‌گفت که ویزای توریستی من در حال اتمام است و بیا با هم فیلمی بسازیم. سناریویی به من داد که می‌گفت به درد نقش دنزل واشنگتن می‌خورد. من گفتم دستمزد دنزل واشنگتن ۲۰ میلیون دلار است و او اصرار داشت که این سناریو حتماً به دست او برسد. من با ادلاماتو در ICM تماس گرفتم و سناریوی Red Rose, Black Rose را که در ۲۵ صفحه بود و داستان مرد سیاه‌پوست چهل ساله‌ای به نام پل بود که سهراب می‌خواست دنزل واشنگتن نقش او را بازی کند، برای او فرستادم. پس از مدتی ادلاماتو به من زنگ زد و گفت که این سناریو فقط ۲۵ صفحه است و این که آیا این خلاصه سناریوست یا تمام آن. من از او خواستم که سوابق شهیدثالث را مطالعه کند و به او گفتم ایشان یکی از بزرگترین کارگردانهای سینمای آلمان است. شما فقط به لیست جوایزی که او گرفته نگاه کنید. ایشان معمولاً فیلمنامه‌هایشان را در ۲۰ تا ۲۵ صفحه می‌نویسند. کمی مکث کرد و گفت: باشه، می‌خوانم و تماس می‌گیرم. البته او دیگر تماس نگرفت. خوب معلوم بود. از بازیگری مثل دنزل واشنگتن بعید بود چنین نقشی را بپذیرد یعنی با روحیه و تفکر او سازگار نبود. خود شهیدثالث هم دیگر دنبالش را نگرفت و اصراری برای ساخت آن نکرد. بعد از آن سناریوی «تعطیلی روزهای یکشنبه» را به من ارائه کرد که برای ساخت آن توانستم اجازهٔ یکسال و نیم اقامت و کار را در آمریکا برای او بگیرم. اما متأسفانه بیماری او شدت گرفت و مجال نیافت و این فیلم هیچ گاه ساخته نشد و شهیدثالث فوت کرد و دریغ...

نیویورک نوامبر ۱۹۹۸

نوشدارو پس از مرگ سهراب*

پرویز جاهد

این روزها همه جا صحبت از سهراب شهیدثالث است. از سینماگر بزرگی که بیماری و مرگ، آرام آرام و ذره ذره روح و جسم او را بلعید و برای ابد به کام خود درکشید. فیلمسازی که همانند بسیاری از سینماگران فرهیخته، اندیشمند، معترض و سازش‌ناپذیر این دیار، ناملایمتی‌ها و رنجهای بسیاری کشید و سرانجام در تنهایی و عزلت خویش در برابر بیماری سهمناکی که به جانش افتاده بود و مثل خوره روح و جسم او را می‌خورد از پا درآمد. آری این روزها همه از شهیدثالث حرف می‌زنند و از آشنایی خود با او و خاطرات دور و نزدیک خود با او در ایران و در غربت می‌گویند و کمتر از فیلم‌ها، سینما و سبک آثار او. یکی از قدم زدن با او در پیاده‌روهای آلمان می‌نویسد. دیگری از تلفن‌های مکرر و شبانهٔ خود با او. آن یکی خاطرهٔ ایام کودکی‌اش را با او تعریف می‌کند. خلاصه هر کس به نوعی سعی داردکه با ذکر خاطره‌ای خود را به او چسبانده یا دوستی دیرینه خود را با او به رخ دیگران بکشد و هیچ معلوم نیست این همه دوستان و یاران بعد از مرگ در زمان حیات او کجا بودند که حال برایش مجلس ترحیم می‌گیرند و مرثیه می‌سرایند. انگار این رسم دیرینه و این فرهنگ مرگ‌پرستی هرگز از این خاک رخت برنخواهد بست. «مسافران» بیضایی چه خوب این فرهنگ را به نقد کشیده بود.

سالهای درازی را در انتظار خواندن مقاله، گفتگو، نقد یا خبری از سینماگر محبوبت می‌مانی، اما هیچ نشانی از او در مطبوعات سینمایی نمی‌یابی. تا این که علی دهباشی در آلمان به دیدارش

---

* این تعبیر را پرویز کیمیاوی به هنگام اهداء جایزهٔ خانه سینما در مراسم ترحیم شهیدثالث به خواهر او به کار برد.

می‌شتابد و حاصل این دیدار برای ما گفتگویی است مفصل و خواندنی دربارهٔ آخرین ساختهٔ شهیدثالث در غربت: «گل رز برای آفریقا» که در مجلهٔ کلک شمارهٔ ۴۰ به چاپ می‌رسد. کار دهباشی در آن زمان دست مریزاد گفتن دارد. او به سهم مجله وزین خود حق مطلب را در زمان حیات شهیدثالث ادا کرده است. اما دیگران چه کرده‌اند و امروز چه می‌کنند. اکنون که شهیدثالث در گور خود خفته است همه برای او مرثیه می‌خوانند و آه و ناله سر می‌دهند، بدون کم‌ترین بغضی در گلو یا اندوهی در عمق وجود. کاش شهیدثالث زنده بود و می‌توانست شاهد این همه تعظیم و تکریم و ستایش اربابان جراید کشورش باشد.

و حال که بازار خاطره تعریف کردن داغ است اجازه بدهید، من نیز خاطرهٔ دیدار خود با شهیدثالث را بازگو نمایم. از فیلمسازی که هرگز او را ندیدم. بنابراین خاطره من شرح دیدار با او نیست، بلکه دیدار با یکی از بهترین آثار او و یکی از ماندگارترین آثار تاریخ سینمای ایران است.

دیدن فیلمی از شهیدثالث در سال ۵۴ در شهرستان ساری به یک معجزه بیشتر شبیه بود. در روزگار بی‌خبری و غفلت و در فضایی رخوت‌زده و مسحور از ابتذال فیلم فارسی، تلاش تعدادی دانشجوی آگاه و معترض دانشکده کشاورزی ساری، تلاشی پربار و ارزشمند بود. الان که به آن روزها و به فیلمهای انتخابی آن دانشجویان پرشور و انقلابی می‌اندیشم، وجود فیلمی چون «یک اتفاق ساده» را در میان فیلمهایی چون نبرد الجزایر، کاندیدای دست راستی، ساعات ناامیدی و رزمناو پوتمکین بسیار غریب و دور از انتظار می‌یابم. شوق دیدن فیلمی از شهیدثالث که پیش از آن تنها با تصویر و نام او در مجله‌های فرهنگی و سینمایی آن زمان مثل رودکی و سینما ۵۳ آشنا بودیم، شوقی بی‌حد و وصف‌ناپذیر بود. تماشای فیلم در اوج ناباوری، بهت و حیرت صورت گرفت. آن زمان چیز زیادی دربارهٔ زیبائی‌شناسی تصویر، قاب‌بندی و نور در سینما نمی‌دانستیم. اگرچه هنرجوی دوره‌های فیلمسازی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بودیم و تجربیات اندکی در زمینه ساختن فیلم کوتاه و فیلمنامه‌نویسی داشتیم. در آن زمان سینمای ایران در نظر ما چیزی نبود جز شرح حال جاهل‌ها و کلاه‌مخملی‌ها و لات‌ها و داستانهای انتقام ناموسی و قداره‌کشی در کافه‌ها و کاباره‌ها و محله‌های فساد.

یک اتفاق ساده اما سینمایی بود متفاوت با تمام این نوع سینما. همه چیزش متفاوت بود. حتی عکس‌ها و پوسترش. از سوی دیگر برای کسانی که در آن روزها به دنبال مفاهیم و نشانه‌های سیاسی

و شعارهای انقلابی یا استعاره‌های کلیشه‌ای و نخ‌نما شده در فیلم‌ها بودند، یک اتفاق ساده چیز زیادی برای گفتن نداشت. اگرچه فیلم و سازندهٔ آن به خاطر برداشت سیاسی مسئولین وقت، مورد غضب و بی‌مهری واقع شده و لطمه فراوانی دیدند. اما برای من یک اتفاق ساده ورای مفاهیم سیاسی احتمالی نهفته در آن مطرح بود. رمانتی‌سیسم انقلابی شهیدثالث در قالب تصاویری ساکن، بدون حرکت و بهت‌آور از زندگی راکد، منجمد و ایستا در بندری دورافتاده و متروک متجلی شده بود.

بارها گفته شده که پرداخت شهیدثالث از روابط میان آدم‌ها و محیط پیرامونشان، پرداختی اغراق‌آمیز و غلو شده است و دنیای فیلم او دنیایی ساختگی و تصنعی است که با واقعیت جامعهٔ ما همخوانی ندارد. اما چه کسی توانست تنهایی مرد صیاد و فرزند او را پس از مرگ زن بیمار (همسر / مادر) تا این حد از باورپذیری و حقانیت در سینمای ایران ترسیم کند. کدام سینماگر توانسته لحظات سنگین، جانکاه و اندوهبار یک زن در حال احتضار را این چنین قدرتمند در سینمای ایران به تصویر بکشد.

کدام واقعیت می‌تواند برتر از نگاه سرد، خاموش و بهت‌زدهٔ پسرک یک اتفاق ساده به بستر خالی مادر پس از مرگ باشد. کدام بازیگر مرد ایرانی توانسته گریهٔ صامت تلخ و غمبار یک مرد را پس از مرگ همسرش این چنین حیرت‌انگیز در سینمای ایران به نمایش بگذارد.

نگاه امپرسیونیستی شهیدثالث توانسته همچون چخوف به عمق اندوه نهفته در احوال آدم‌های تنهای پیرامونش نفوذ کرده و وسعت ملال و یکنواختی حاکم بر دنیای آنان را برای ما تصویر نماید. اندوه جوهر اصلی سینمای شهیدثالث است. این اندوه است که از بطن تصاویر فیلم‌هایش بیرون جهیده و قلب و روح آدمی را می‌فشارد. عظمت این اندوه را تنها می‌توان در سینمای فاسبیندر (همتای آلمانی شهیدثالث) و کریستوف کسیلوفسکی (سینماگر بزرگ لهستانی) سراغ کرد. و عجیب این که این هر سه تن در اوج فعالیت حرفه‌ای خود به نحو غافلگیرکننده‌ای جهان فانی را وداع گفته و به نوعی جوانمرگ شدند. اندوه ناشی از فقدان آنها جان هر شیفتهٔ سینمای اندیشمندانه و متعالی را ملول می‌سازد.

میراث شهیدثالث برای سینمای ایران و جهان، چند اثر برجسته و درخشان است که در خاطر دوستدارانش تا ابد باقی خواهد ماند: یک اتفاق ساده، طبیعت بی‌جان، در غربت و اتوپیا. یادش گرامی باد.

مانند آدم‌های آثارش

هانس هلموت پرینتزلر*

سهراب شهیدثالث که در ۵۴ سالگی درگذشت، از ۱۹۸۴ عضو بخش فیلم و هنرهای ارتباط جمعی آکادمی هنرها بوده است. سال ۱۹۷۴ به علت مشکلات سیاسی ایران را ترک کرد و به آلمان پناهنده شد. در تابستان ۱۹۷۴ برای آخرین فیلم ایرانی خود ـ طبیعت بی‌جان ـ برندهٔ جایزهٔ خرس نقره‌ای جشنوارهٔ برلین شد و پس از آن سه فیلم دیگر ساخت که موفقیت و افتخار بزرگی نصیب او کرد: در غربت، وقت بلوغ و خاطرات یک عاشق. این‌ها کارهای هنری استثنایی و خشکی بودند که به لحاظ اقتصادی موفقیتی نمی‌توانستند داشته باشند. او یک کارگردان «مشکل» به حساب می‌آمد، و روال و مقررات تلویزیون‌ها را قبول نمی‌کرد. با وجود این در دههٔ ۱۹۸۰ تهیه کنندگانی در کانال‌های غرب آلمان (رادیو برمن، ZDF) پیدا کرد که فیلم‌های خارق‌العاده او ـ مثل آخرین تابستان گرابه، اوتوپیا و درخت بید ـ را به نمایش گذاشتند؛ فیلم‌هایی که جوایزی هم از آن خود کردند.

آخرین فیلم او ـ گل‌های سرخ برای آفریقا ـ براساس داستانی از لودویک فون فلز، در ۱۹۹۱ ساخته شد و از آن زمان تهیه کننده‌ای پیدا نکرد. در دسامبر ۱۹۹۴ برای مجموعهٔ کارهای هنری‌اش بزرگ‌ترین جایزهٔ بنیاد نویسندگان آلمان را دریافت کرد و هنگام گرفتن جایزه در یک سخنرانی کوتاه و تحریک‌آمیز گفت: «وقتی انسان دیگر در جایی مورد توجه نیست، مجبور است جای دیگری برای

---

* Hanz Helmut Prinzler معاون بخش فیلم و هنرهای ارتباط جمعی آکادمی هنرها و رئیس و مسئول بنیاد سینماتک آلمان است که این یادداشت را برای این یادنامهٔ شهیدثالث نوشته است.

خودگوری بسازد.»

ثالث که تحصیلات کارگردانی‌اش را در دههٔ ۱۹۶۰ در وین و پاریس به پایان رسانده بود، آرزو داشت همان‌گونه‌ای فیلم بسازد که نویسندهٔ محبوبش آنتون چخوف داستان می‌نوشت: ساده در داستان‌سرایی، با حال‌وهوای مشخص و با نگاهی دقیق به انسان‌ها. این فیلم‌ها از تنهایی و درد و ستم، و ظاهراً از وقایع ساده و تکراری روز حرف می‌زنند، اما با تصاویر آرام و دقیق و استثنایی. آن‌ها داستان‌های سیاهی هستند که از واقعیت گرفته شده‌اند. قطعاتی ادبی هستند ک ثالث آن‌ها را به فیلم‌هایی منسجم تبدیل کرده است. هرگز فیلم‌هایش را به خاطر رضایت این و آن تدوین مدرن نکرد. ریتم فیلم‌هایش سلیقه‌های راحت‌طلب را رد می‌کرد و از بیننده صبر و حوصله و زمان می‌طلبید. زندگی سهراب شهیدثالث همانند آدم‌های فیلم‌هایش داستان یک زندگی پر از درد، به همراه بیماری، بحران‌های حرفه‌ای و تهدیدهای زندگی بود که بی‌وطن و بسیار سریع اکنون به پایان رسیده است.

دهم ژوییهٔ ۹۸

سیاهی آرام

هانس اشمیتز

شوک اولین برخورد با اثر این کارگردان، سوزاننده باقی می‌ماند. هرگز دنیا در ظهر یک روز آفتابی این‌قدر غیرواقعی و تاریک جلوه نکرده بود که پس از نمایش فیلم اوتوپیا و خروج از سینما به نظر می‌آمد. فیلمی که بیش‌تر ماجراهای آن در عشرت‌کده‌ای در برلین و در اتاق‌هایی تاریک، و یا در اتومبیل دلال محبت می‌گذرد. گزارش و نمایشی چشم‌آزار، با تصاویری آرام از استثمار و بردگی هولناک در امرار معاش از راه جنسی، که زن‌ها و همچنین مردها را شامل می‌شود. این فیلم هیچ‌گونه امیدی باقی نمی‌گذارد و بی‌آن که از انتقادی گزنده و هجوآمیز یاری جوید، نابودی و نیستی وجود را نمایش می‌دهد.

سال ۱۹۸۳ بود و ده سال می‌شد که او فیلم می‌ساخت. توسط رژیم شاه از ایران رانده شده بود و در آلمان به موفقیت دست یافت. آخترنبوش او را یکی از بهترین فیلمسازان سینمای جوان آلمان نامید. شهیدثالث از حمایت بخش کوچک نمایش در کانال دوم تلویزیون ZDF و بنیاد نویسندگان آلمان برخوردار بود. اما می‌بایستی برای تأمین بودجهٔ هر فیلمش بجنگد. او جوایز متعددی گرفت، ولی نتوانست شمار بینندگان آثارش را بالا ببرد ـ جشنواره‌ها از او حمایت بیش‌تری می‌کردند تا تماشاگران. هر بار تأیید و تشویق بیش‌تری دریافت می‌کرد... سیاهی و وحشت آرام نهفته در لایهٔ زیرین فیلم‌هایش را هرگز فدای تصاویر زیبا و اکشن نکرد.

سال‌های آخر دل‌شکسته پشت به اروپا کرد و در آمریکا زندگی می‌کرد.

همهٔ ما دلتنگ خواهیم شد

ابرهارد شوی*

اولین‌باری را که با یکدیگر دیدار کردیم، طوری به یاد دارم که انگار دیروز بود. حرف می‌زدیم و تبادل افکار می‌کردیم. یک ثانیه، واقعاً یک ثانیهٔ ملال‌انگیز هم در طول آن دو روز در الدنبورگ وجود نداشت. گفت‌وگوی ما بی‌وقفه بود. همان موقع این جمله را ساختیم: «ما پدر و مادر فیلمی که قصد ساختنش را داریم، و کلاً هر فیلمی خواهیم شد.» از آن هنگام، این جمله برایم مهم و پرمعنا شد و همیشه در زندگی‌ام حضور داشته، تا به امروز.

سهراب هیچ‌وقت از کار خسته نمی‌شد. همیشه سرشار از ایده‌های جدید بود. در ماه‌های اخیر طرح و مقدمات فیلم جدیدش به نام Shadow-Box را که قصد داشتیم با هم کار کنیم، فراهم کرده بود. در میانهٔ تدارک کار، ناگهان مجبور به ترک ما شد. آشفته، هراسان و فوق‌العاده غمگینم. دوستی را از دست دادم.

همهٔ ما دلتنگ خواهیم شد، سهراب

ارادتمندت: ابرهارد شوی

---

* ابرهارد شوی که یادداشت کوتاه بالا را برای این یادنامه نوشته است، فیلمبردار آخرین فیلم شهیدثالث ـ گل‌های سرخ برای آفریقا ـ بود. شهیدثالث در گفت‌وگویش با همکارمان حمیدرضا صدر (شمارهٔ ۲۱۳) از شوی به عنوان بهترین فیلمبرداری که با او کار کرده، نام برد: «... بهترین فیلمبردارم... بود، اما با او آن‌قدر دعوایم شد که روزی گفت برویم بیرون تا خدمت یکدیگر برسیم...»

سفر مرغ دریایی

هجدهم مرداد ماه مصادف بود با چهلمین روز درگذشت زنده‌یاد **سهراب شهیدثالث**. به همین مناسبت مراسم اکران ماه مجله گزارش فیلم را به بزرگداشت نام و خاطره این کارگردان فقید اختصاص داده و مراسمی را تحت عنوان «سفر مرغ دریایی» برگزار کردیم. در این مراسم برای اولین بار بعد از بیست و سه سال فیلم طبیعت بی‌جان به نمایش درآمد. قبل از نمایش **بهمن فرمان‌آرا** کارگردان شازده احتجاب، از سهراب شهیدثالث سخن گفت: «سهراب با ساخت فیلم یک اتفاق ساده باعث حرکات تازه‌ای در سینمای ایران شد، در همان سال بود که **پرویز کیمیاوی** مغولها را ساخت. در سال‌هایی که هیچ‌کس دنبال ساخت فیلم‌های متفاوت نبود و طی سال نود فیلم تجاری تولید می‌شد. در چنین وضعیتی ساخته شدن فیلم‌هایی مانند یک اتفاق ساده و مغولها، حرکت جدیدی را در سینمای ما ایجاد کرد، و نحوه نگاه به سینما را تغییر داد. اما یک اتفاق ساده سیاه مشق فیلم طبیعت بی‌جان بود. سهراب به دنیایی که انتخاب می‌کند، بدون حرکت دوربین، برش‌های سریع، زوم کردن و... فقط نگاه می‌کند. برای تماشاگر آن روز که به دیدن فیلم‌های اکشن آمریکایی و فیلم‌های ایرانی با همان حال و هوا و با تکنیک پایین‌تر عادت داشت، ساخت چنین فیلمی حرکتی گستاخانه بود. در چنان شرایطی فقط آدمی مثل سهراب شهیدثالث که آنچه را که می‌خواست دقیقاً می‌شناخت، از عهده انجام این کار برمی‌آمد. به گفته خود او هر چه در فیلم می‌بینید سلیقه و انتخاب اوست و چیزی اضافه بر آن نیست. طبیعت بی‌جان در یازده روز ساخته و ظرف یک ماه تدوین و میکس شد و در جشنواره برلین شرکت کرد. ساخت این فیلم چنان تأثیری بر سینمای ایران گذاشت که بعد از ۲۵ سال

هنوز، در هر کجا که به نمایش درمی‌آید، خود را می‌نمایاند. به عبارت دیگر امروز جای پای سهراب را در تمام موفقیت‌هایی که در سینمای ما اتفاق می‌افتد، می‌بینیم. ویژگی مهمی که طبیعت بی‌جان را به یک شعر مطلق سینمایی تبدیل می‌کند، عدم دخالت سهراب در واقعیت است، دوربین او هیچ کدام از حرکات محیرالعقولی را که در سینما رایج است، نمی‌کند. این فیلم برای تماشاچی‌ای که برای فراموش کردن مشکلاتش به سینما می‌آید فیلم سختی است، چون سهراب قصد ساخت فیلم تفننی و سرگرم کننده را ندارد. ولی اگر فیلم را آینه‌ای ببینید که در مقابل شما گرفته شده است، می‌توانید در آن قسمتی از زندگی خودتان یا افرادی را که می‌شناسید، ببینید و آنگاه درمی‌یابید، فیلم طبیعت بی‌جان یک اثر استثنایی است.

سهراب آدم پرشور و هیجانی بود که واژه‌ای به نام بی‌تفاوتی برای او وجود نداشت در بخشی از کتابی که اخیراً راجع به کیسلوفسکی ترجمه شده، او درباره احساسش نسبت به لهستان می‌گوید: «عشق من به لهستان کمی شبیه به عشق زن و شوهرهای پیر است که تمام زیر و بم همدیگر را می‌شناسند و کمی از یکدیگر خسته شده‌اند، اما همین که یکی از آنها می‌میرد، طولی نمی‌کشد که دیگری هم به دنبال او می‌رود. زندگی بدون لهستان برایم قابل تصور نیست،... برای من خیلی سخت است که در غرب جایی برای خودم پیدا کنم، وقتی به آینده می‌اندیشم، فقط به فکر لهستان هستم» در ارتباط با سهراب شما می‌توانید همین حرف‌ها را بپذیرید و فقط جای لهستان را با ایران عوض کنید. از همین روست که وقتی فیلم در غربت سهراب را می‌بینیم، درست مثل این است که راجع به هنرمندانی باشد که از شرق به خارج از کشورشان مهاجرت کرده‌اند، همان حس تنهایی، و انزوای آدم‌هایی که متعلق به جایی که در آن زندگی می‌کنند، نیستند. سهراب خود بهترین منتقد فیلم‌هایش بود، به همین جهت راهی را که انتخاب کرده بود مصمم و پیگیر ادامه داد و در خارج هم توانست به موفقیت دست یابد، گرچه دیگر هرگز به اوج طبیعت بی‌جان، در غربت و یک اتفاق ساده نرسید. او به ایران علاقه داشت و برای او در غربت مردن به منزله دوبار مردن بود».

پس از صحبت‌های فرمان‌آرا، فیلم طبیعت بی‌جان به نمایش درآمد و آنگاه **خسرو دهقان** و **امید روحانی** به سؤالات حاضرین پیرامون این فیلم و نحوه فیلمسازی سهراب شهیدثالث پاسخ گفتند. **نوشابه امیری** که گردانندگی جلسه را برعهده داشت، بحث را چنین آغاز کرد: «طبیعت بی‌جان تصویر دورانی است که به ظاهر ایران کشوری است صاحب نفت و ثروت هنگفت و در باطن آنچه که در

درون کشور می‌گذشت. در آغاز فیلم، در آن برهوت می‌بینیم که سهم ما از تکنولوژی در آن دنیای رو به رشد تنها یک ریل راه‌آهن است. همان ریلی که پیرمرد سوزنبان دائم نگران آن است که آن را روزی آب خواهد برد. زبان سینمایی و موجز طبیعت بی‌جان حیرت‌انگیز است، زبانی که شاید هنوز بسیاری از فیلمسازان ما به آن دست پیدا نکرده‌اند. ما به راحتی در فضایی که پیرمرد و همسرش در آن زندگی می‌کنند می‌توانیم مناسبات اجتماعی، اقتصادی دوران را ببینیم.

سهراب و چخوف

نوشابه امیری آنگاه از خسرو دهقان خواست، تا درباره وجه تسمیه مرغ دریایی و شهیدثالث سخن بگوید. خسرو دهقان در پاسخ گفت: «مرغ دریایی نام یکی از نمایشنامه‌های **آنتوان چخوف** است. چخوف بخشی از زندگی، آثار و دلمشغولی‌های شهیدثالث بود. او در آثار شهیدثالث دو وجه دارد، یکی وجه ساختاری و دیگری وجه تماتیک. یکی از اصولی‌ترین خصایص چخوف، بی‌پیرایگی و ساده‌گویی است. این وجه چخوف در مورد سهراب شهیدثالث هم کاملاً صادق است، او زواید را کاملاً حذف می‌کند و به بیننده امکان می‌دهد به درون موضوع، شخصیت، و به درون حادثه سیر کند.

چرا شهیدثالث از ایران رفت

امیدروحانی: سهراب بعد از ساختن طبیعت بی‌جان دچار مشکل شده بود و به در و دیوار می‌زد تا بتواند فیلم بسازد. فشارهای سیستم و نظام سیاسی و ساواک هم مزید بر علت شده بود. دلیل دیگر هم آن طور که نزدیکان شهیدثالث فکر می‌کنند ـ مشکلات خانوادگی او بود. به هر روی او افق‌های بزرگ‌تری را برای درنوردیدن می‌خواست. و دوست داشت خود را هر چه زودتر جهانی کند یا به نوعی سهم خود را از جهان بگیرد. او رفت تا انتقامش را از کسانی که او را درک نمی‌کردند، منتقدین و روشنفکران بگیرد.

بینش سیاسی شهیدثالث

دهقان: به نظر من سیاست بخشی از زندگی ماست و همه ما به نوعی سیاسی هستیم. اما مشکل اصلی سیاست ما این است که هیچ وقت احزاب زنده و سرپایی نداشته‌ایم، یا اگر داشته‌ایم، منسجم و پایدار نبوده‌اند. این که کسی همین‌طور در خیابان راه برود و معترض باشد و نق بزند با سیاسی بودن فرق دارد. از این زاویه می‌شود گفت شهیدثالث اگرچه عضو هیچ حزب و گروهی نبود، ولی در مجموع نسبت به سیستم معترض بود. او با زندگی سر عناد داشت و به انسان بدوی‌تر معتقد بود.

سکون و ایستایی دوربین

دهقان: این سکون در آثار شهیدثالث از چند زاویه قابل بررسی است. اولین نکته این که دو نوع نگرش تئوریک وجود دارد. یکی نگرش مونتاژی که می‌گوید نماها را باید پشت سرهم بگیریم. (مثل فیلم‌های **هیچکاک**) وجه موضوعی آن هم این است که ما عنان اختیار را از تماشاگر بگیریم و بر او مسلط باشیم. در این شرایط تماشاگر تصمیم گیرنده نیست، بلکه فقط هدایت می‌شود. اما تئوریسین‌های دیگری چون بالاش، آندره بازن و... معتقد به دوربین بازتر هستند. یعنی به محیط و آدم‌ها امکانات بیشتری می‌دهند. در این نظریه ما حق نداریم حرکت کسی را ببریم. یعنی در یک صحنه ـ مثلاً شام خوردن، که در طبیعت بی‌جان هم به کرات شاهدش بودیم ـ نباید در موضوع و حادثه صحنه دخالت کرد. باید اجازه دهیم صحنه خودش پیش برود. علاوه بر این شهیدثالث رابطه انسان با محیطش را بسیار جدی می‌بیند. این بخشی از تکنیک اوست، نه برای قشنگی؛ بلکه به عنوان بخشی از تفکرش.

روحانی: در سال‌هایی که با مرحوم شهیدثالث همکاری داشتم، حتی شدیدتر از خود او به این نظریه‌ها معتقد بودم. او عاشق این نماهای ساکن بود، مثلاً فصل سوزن نخ کردن توسط پیرزن. ما ۲۵ سال پیش این بحث‌ها را داشتیم و ۲۵ سال بعد همین بحث‌ها به کار سینماگران ما آمد و بحث سینمای واقع‌گرا و واقع‌نما و سینمای کیارستمی و همفکران او پیش آمد.

آثار شهیدثالث از دیدگاه تماتیک

دهقان: مهم‌ترین و اصلی‌ترین تم مورد علاقه شهیدثالث، «معصومیت» است. او معتقد است که بشر موجود معصومی است چه از دیدگاه تفکر الهی و چه از دید تفکر طبیعی. شهیدثالث بسیار آرمانگرا و «مطلوب‌طلب» است. او معتقد است بشر در طول تاریخ مورد تحقیر و تعدی قرار گرفته است. هر کس به سهم خود بشر را استثمار می‌کند. هم سیستم و هم خود بشر این‌ها جزء مضامین مورد علاقه شهیدثالث هستند. او می‌خواهد به نوعی بشر را نجات دهد. از سوی دیگر چون تفکر چخوفی دارد، و چخوف می‌گوید وظیفه ما نیست که جهان را عوض کنیم بیان واقعیت، را به شکل دقیق نه از وجه ناتورالیستی بلکه از وجه چخوفی وظیفه خود می‌داند.

جایگاه شهیدثالث در سینمای ما

روحانی: اگر به سه فیلم طبیعت بی‌جان، یک اتفاق ساده و در غربت پشت سر هم نگاه کنیم، به شکل و ساختاری می‌رسیم که ما در آن سال‌ها نام آن را نزدیک کردن زمان سینمایی به زمان واقعی، یا نزدیکی به واقعیت گذاشته بودیم. حال وقتی به فیلمسازان این دهه سینمای ایران نگاه می‌کنیم می‌بینیم همه همین نوع نگاه و نگرش را در پیش گرفته‌اند که خود برداشتی دقیق از نوع کار شهیدثالث است.

جایزه برلین

دهقان: فیلم مورد علاقه من یک اتفاق ساده است، اما من هم اگر جای داوران جشنواره برلین بودم، قطعاً جایزه خرس نقره‌ای را به شهیدثالث می‌دادم.

(نقل از گزارش فیلم ـ سال نهم ـ شهریور ۷۷)

شهید ثالث در پانتئون هنر هفتم

در هفدهم مردادماه، مراسم بزرگداشتی به یادبود **سهراب شهیدثالث** (۱۳۷۷-۱۳۲۲)، فیلم‌ساز برجستهٔ ایرانی، در محل **خانهٔ سینما** برپا شد. در این نشست که به همت کانون **کارگردانان سینمای ایران** و با حضور جمعی از شخصیت‌های هنری و ادبی کشور برگزار شد. ابتدا گردانندهٔ این نشست، **نظام‌الدین کیایی**، سینماگر و دوست نزدیک سهراب شهیدثالث، به تشابه شخصیتی او با نام فیلم‌هایش اشاره کرد و افزود که، **شهیدثالث** با سادگی و طبیعت غریبانه‌اش خود را در سینمایش به تصویر کشید.

پس از آن، **دکتر هوشنگ کاووسی** در سخنانی کوتاه و با اشاره به نامیرائی هنر شهیدثالث در سینما گفت: «سهراب شهیدثالث به قدری حساس بود که محال بود در شرایط آن روز سینمای ایران بتواند به کار ادامه دهد و برای همین بود که خاک وطن را ترک کرد و البته چه در این‌جا و چه در خارج کشور موفق بود و امروزه نام او در پانتئون هنر هفتم، در کنار نام‌های بزرگ دیگر سینما ثبت شده است».

دکتر کاووسی همچنین تأکید کرد که، آثار سینمایی شهیدثالث، منعکس کنندهٔ درون آرام و حساس خود او بوده و شهیدثالث با **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان** در پی ساختن دنیای «آرامش» و دنیای «معنا» بوده است.

سخنران دوم این نشست، **احمدرضا احمدی** شاعر و نویسنده نام آشنا، در سخنان خود با ارجاع به بزرگداشت شخصیت **شهیدثالث** در مجلهٔ **کلک** (شمارهٔ چهل، ۱۳۷۲) در زمان حیات خود او،

قطعه شعر و مقاله‌ای را که در آن جا به چاپ رسانده بود، برای حاضران قرائت کرد:

«ساقه‌های این گل لادن
غلتان در لیوان گم می‌شود.
ابتدای هفته است، امروز شنبه است
[...]
دریا موج دارد، قایق دارد
از گل، ابر می‌چکد
در باغ، ما هنوز ایستاده‌ایم و همه عمرِ مانده را
با یک لیوان آب معاوضه می‌کنیم.
از سقوط ابر بر لیوان آب است
که شکیبایی را می‌آموزیم».

آیدین آغداشلو، نقاش و منتقد و از دوستان نزدیک شهیدثالث، در سخنانی مشروح گفت:

«سهراب، ذهنیت اجتماعی و سیاسی داشت و در کنار همهٔ حساسیت‌ها و علایق‌اش، از معدود کارگردانان در سینمای ایران بود که پشتوانهٔ ادبی داشت. او هیچ وقت در آثار و در زندگی‌اش تسلیم محدودیت‌ها نشد و با آن کنار نیامد. او بعد از سفر به آلمان توانست اولین نمونهٔ موفق کارگردان ایرانی در خارج از کشور را عرضه کند و سینمای ایران در حد عظیمی به سهراب شهیدثالث و سینمای او مدیون است».

آغداشلو افزود: «او نمی‌خواست اشک تماشاگران را درآورد، بلکه نگاه سادهٔ او قدرت فوق‌العاده‌اش در سینما بود؛ نگاه او نگاهی انسانی، پر از احساس و پر از رأفت و شفقت بود... شهیدثالث وقتی به سینمای آلمان رفت، در آن جا هم با این نگاه، از مهم‌ترین فیلم‌سازان آلمان شد و نه تنها نسبت به هم‌ردیفان خود در آن‌جا کمبودی نداشت، بلکه شاید بالاتر هم بود. فیلم‌هایی که شهیدثالث در آلمان ساخت، او را در اوج سینمای متعهد و موظف قرار داد».

در ادامه، **نقی معصومی**، فیلم‌بردار نخستین فیلم سینمایی شهیدثالث، از تسلط و مهارت کامل او بر سبک شخصی و بر فن سینما سخن گفت و با بازگویی ماجرای ساخت **یک اتفاق ساده** توضیح داد که: «شهیدثالث طرح این فیلم را در یک مرکز دولتی و برای مدت ۲۵ دقیقه به تصویب رسانده بود،

اما او می‌خواست که این فیلمی نود دقیقه‌ای شود. در آن زمان، نگاتیو تحویلی به فیلم‌بردار به نسبت سه به یک بود، یعنی ما ۷۵ دقیقه نگاتیو در اختیار داشتیم. من بـه شـهیدثالث قـول دادم کـه هـمهٔ برداشت‌ها را یک به یک بگیریم و بنابراین در یک نمونهٔ کم‌نظیر توانستیم ۷۵ دقیقه از فیلم را تنها با یک برداشت از هر نما فیلم‌برداری کنیم. البته بعداً بهانه‌ای تراشیدیم و مدت ۲۰ دقیقهٔ دیگر نگاتیو درخواست کردیم و به این ترتیب، شهیدثالث فیلمش را مطابق میلش به آخر رساند».

سخنران بعدی در این نشست، **امیدروحانی** منتقد برجستهٔ سینما بود. روحانی کـه در دو فـیلم **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان** با شهیدثالث همکاری اساسی داشته، گفت: «**سهراب شهیدثالث** با اندوختهٔ عظیم دانش و فرهنگ از خارج به ایران برگشت، و این رئالیسم خشک و تلخی که در آثار اوست، کنش طبیعی او در مواجهه با واقعیت تلخی بود که در پیرامون خود در ایران می‌دید. من با سهراب سال‌ها زندگی کردم، و با او بیشتر از پـنجاه فـیلم‌نامه نـوشتیم. سـهراب، **چخوف** را دوست داشت و ما به اتفاق، ده‌ها اثر چخوف را به فیلم‌نامه بدل کردیم».

«اما بیش از این‌ها، به رغم توضیحاتی که استادان دادند، سهراب به آن کاری که می‌خواست انجام بدهد، آگاهی کامل داشت. او با دید تئوریک و به قصد شکستن برخی قوالب و ارایهٔ حرفی تازه در سینما، به این نوع سینما روی آورد. می‌دانست که حرف تازه‌ای برای گفتن دارد و این حـرف تـازه، بازتابی جهانی خواهد داشت. سهراب آدمی بسیار مغرور بود، به رغم آن‌چه که دیگران گفتند؛ و این غرور بسیار طبیعی بود. من در کنار اکثر فیلم‌سازان سینمای ایران بوده‌ام، اما نگاهی که در شهیدثالث دیدم، در کسی ندیده‌ام. او توانایی غریبی داشت تا از هر موضوع و مسأله و از هر تـصویری فـیلم بسازد. یادم هست که در آن ایام، گفت‌وگوگری از او پرسیده بود که آیا در رگ‌های شما سینما نیست؟ و او گفته بود که در رگ‌های من خون است؛ اما به واقع در رگ‌های او سینما جریان داشت».

ناصر تقوایی کارگردان مطرح سینمای ایران و از هم‌دوره‌ای‌های شهیدثالث، سخنران بعدی ایـن نشست بود. تقوایی گفت:

«جای تأسف است که سینماگرانی که سینمای ایران را ساختند و از آن مراقبت کردند، در تـمام سال‌هایی که این سینما به بار نشسته، غایب باشند». سپس تقوایی با اشاره به پیشینه سینمای ایران و افول اجباری ادبیات ما در نتیجهٔ گسترش سانسور و جو ارعـاب و تـهدید، اظـهار کرد: «بـه دلیـل محدودیت‌هایی که برای شاعران و نویسندگان ما به وجود آمد، بسیاری از جوانان هنرمند به وسیلهٔ

بیانی جدیدی به نام سینما روی آوردند و بدین ترتیب سینما در جامعهٔ ما دارای وجهه‌ای هنرمندانه و یا فرهنگی شد. در این موقعیت است که شهیدثالث فرصت و توان کار پیدا می‌کند. در همین دوره است که فیلم‌سازان خوبی در ایران ظهور کردند که اگرچه همگی در نکاتی مشترک بودند اما سینمای آن‌ها شباهتی به هم نداشت و شهیدثالث نیز یکی از همین فیلم‌سازها بود. این فیلم‌سازها سینمایی را پی ریختند که سینمای امروز ما پیوستگی و وابستگی خودش را با آن هنوز حفظ کرده است».

تقوایی با یادآوری نحوهٔ ایجاد **کانون سینماگران پیشرو** در دههٔ پنجاه، به ارتباط خود با شهیدثالث اشاره کرده و گفت: «سهراب، تا پیش از آشنایی و ورود به این جمع، فیلم اول خود ـ یک اتفاق ساده ـ را ساخته بود و این فیلم به دلایل شخصی، مورد حمایت مالی خصوصی یا دولتی قرار نگرفته بود. به همین جهت، «کانون سینماگران پیشرو» به عنوان اولین تولید سینمایی‌اش، سرمایه‌ای در اختیار شهیدثالث قرار داد و حاصل آن **طبیعت بی‌جان** بود، که با هزینه‌ای اندک و با شوق بسیار ساخته شد».

تقوایی در پایان سخنانش خاطرنشان کرد که، شهیدثالث بیش از آن که بر سینمای ایران تأثیر گذاشته باشد، بر سینمای آلمان تأثیر گذاشته و حتی می‌توان گفت به نوعی پایه‌گذار سینمای نوی آلمان در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی است. تقوایی ابراز امیدواری کرد که شاید مرگ شهیدثالث، دست‌کم بهانه‌ای شود تا به نشانهٔ اندک قدردانی از شخصیت برجستهٔ هنری او، آثارش در ایران دوباره اجازهٔ نمایش دریافت کنند.

جعفر پناهی، کارگردان موفق و جوان سینمای ایران، به عنوان آخرین سخنران این نشست، با سپاس و قدرشناسی نسبت به نسل بزرگ سینماگران ایران، که پیش از حضور او و هم‌نسلانش این سینما را واجد ارزش‌ها و ثمرات فراوان کرده‌اند، تأکید کرد که سینمای امروز ایران نیز، به هر ترتیب، در ادامهٔ راه همان نسل برجسته گام برمی‌دارد؛ و در این میان، سینمای امروز ایران همواره مدیون شهیدثالث و سینمای او است.

در پایان این بزرگداشت، تندیس یادبودی از سوی «کانون کارگردانان سینمای ایران» توسط **پرویز کیمیاوی** به خانم **سهیلا شهیدثالث** (خواهر فیلم‌ساز فقید) اهدا شد و پس از آن پاره‌هایی از یک فیلم، ساختهٔ نظام کیایی، که به مناسبت برگزاری فستیوال فیلم برلین ساخته شده بود به نمایش درآمد. این فیلم کوتاه همچنین دربردارندهٔ تکه‌هایی از فیلم «در غربت» ساختهٔ سهراب شهیدثالث، گفت‌وگو با کارگردان و اظهار نظر چند تن از منتقدان ایرانی و خارجی بود.

سهراب شهید ثالث از دیدگاه:

امید روحانی ـ داریوش مهرجویی ـ زاون قوکاسیان
علیرضا وزل شمیرانی ـ و ابوالفضل جلیلی

امیدروحانی:

نمی‌دانید چه دشوار است که باید برای دوستی ـ برای دوستم، دوست از دست‌رفته‌ام ـ سهراب شهیدثالث بنویسم، که زنده و سرحال و خروشان و غـران و هـمچنان ـ خـوشبختانه ـ تـندخود و سازش‌ناپذیر در نمی‌دانم کدام شهر آلمان زندگی می‌کند و با یک ریه داغان ناسالم حفره‌دار از یک سل قدیمی، معده خارج شده در اثر خونریزی ناشی از یک زخم معده ایجاد شده در اثر دو سال خوردن قرص‌های ضدسل، کبدی نارسا از یک سیروز پیشرونده در اثر یک یرقان قدیمی و نحوه‌ی زندگی این روزهایش در آلمان و احساس پرپر زدن برای دیدن آدم‌هایی که فراموشش کرده‌اند و آدم‌هایی که دیگر نمی‌شناسندش و نیز روده‌ای جراحی شده بعد از ابتلا به یک سرطان انتهای روده بـزرگ، هـمچنان پرشور و پرتنش بر تک‌تک تارهای عصبی تنها دو سه دوستش به مهر زخمه می‌زند و نظاره‌گر تلخ وسیع حیات نوع بشر است و هر شب، هر نیمه‌شب، تلفن می‌زند تا واژه‌ای بد به کار رفته یا عبارت سوءتفاهم برانگیخته مکالمهٔ نیمه‌شب قبل را بارها و بارها به رخت بکشد.

نمی‌دانید چقدر سخت است که بکوشم همه حقانیت آن مبارزه نابرابر و دشوار او را برای رسیدن به آن چه که سهمش می‌دانست ـ و سهمش هم بود و به آن رسید، منتها نتوانست حفظش کند ـ به دوستان قدیمی که حالا بعد از بیست سال دلبسته حقانیت دیگرانی شده‌اند که سهم‌شان را از جهان می‌طلبند و نسل جدیدی که اسطوره‌هایش را از ده‌ها آدم بعد از او و دو سه حادثه عظیم بـعد از او گرفته است ثابت کنم.

برای همه ما، همین سه چهار نفری که هنوز در ذهن او وجود داریم و به عنوان «دوست» نگرانِ

سلامتی و حیات ماست، سهراب شهیدثالث با همه تلخی و سبعیتش، همانطور حساس و تلخ و مهربان حضور دارد و نظاره‌گر ماست و همچنان بر حصهٔ خویش از جهان چنگ می‌زند.

داریوش مهرجویی:

یکی از چهره‌های درخشان سینمای ایران. تا آن جا که من او را می‌شناختم، زنده، بشاش، تیز، بگویخند و باهوش. و به همهٔ اینها بیافزائیم اعتماد به نفس زیاد و یکدندگی و آزادمنشی. و به خصوص آزادمنشی که باعث شد با یک تلنگر ساواک زحمت از این دیار بربندد. مثل بقیه ما پوست کلفت و خو گرفته به استبداد نبود. و در ضمن می‌دانست که با توانایی‌های آموخته و اکتسابی‌اش از پس دنیای سرد و بی‌رحم و شدیداً منضبط غرب برخواهد آمد. و همین هم شد. نمونهٔ بارز هنرمندی که هم در دیار خود موفق بود و هم در خارج و در همه جا و همه وقت به کسی چیزی وانداد، تمکین نکرد، آری گوئی قلابی به راه نینداخت، خودش بود، خود صادق واقعی‌اش و از همین‌رو تنها ماند، رنج بسیار برد...

و بیماری هم که عاقبت او را از پا انداخت...

دلم برایش خیلی می‌سوزد.

زاون قوکاسیان:

در این فرصت کوتاه، گفتن از سهراب شهیدثالث برایم سخت و دشوار است، حکایت ساخته شدن یک اتفاق ساده، از بس که در مطبوعات نوشته شد و گفته شد، نخ‌نما شده است.

اما از جرأت فیلمسازی که با هیچ توانست این همه حرف بزند، کمتر گفته شده است، تنها به این بسنده شده است که یک اتفاق ساده یا طبیعت بی‌جان، سینمایی از نوع دیگر است. یک اتفاق ساده کار عزیز از میان رفته، سهراب شهیدثالث از مجموعه فیلم‌هایی است که در تاریخ سینمای ایران باقی می‌ماند. اصلاً این طور بگویم، تمام فیلمهای او «آیا»، «سپید و سیاه»، یک اتفاق ساده، «طبیعت بی‌جان»، در غربت و... در تاریخ سینمای ایران می‌ماند.

به هر حال از دو روز قبل، سهراب دیگر در میان ما نیست و ما هر کدام با بیان خاطره‌ای خوش یا دردآلود از او یاد می‌کنیم و یا سر می‌جنبانیم. کارگردانان و هنرمندان بنام ما که می‌توانند، اینجا زندگی

کنند و کار کنند. آنجا می‌میرند و ما افسوس می‌خوریم که کاش اینجا حداقل فیلمی دیگر می‌ساخت و یا کاش همینجا با خونریزی معده می‌مرد تا از کنار تالار وحدت، دوستان و دوستدارانش به مشایعت او می‌رفتند.

علی‌رضا وزل شمیرانی:

مرگ یک اتفاق ساده است. بخشی است از گردونه دور باطلی به نام حیات. هستی. جان و روان و روان باختن جان. این همه سرچشمهٔ اتفاقی ساده‌تر است. زادن. زاده شدن. بودن و نبودن و شگفتا که هیچ پرسشی در پی این تسلسل طفلانه نیست. کدام بودن و نمودن و نبودن؟ مگر نه این که اینها همه «عین» نمایشی است تک‌پرده‌ای، و فارغ از جنبه‌های تراژیک یونانی یا ارسطویی و...

این اتفاق ساده اینک مردی را در کام خود گرفته است که سرآمد و پیشتاز آگاه و دانش آموخته و برپا دارنده مکتبی در سینمای ایران بود که دنبال‌گیران و مقلدانش به فیلمسازان جشنواره‌ای امروز تبدیل شدند. خود او اگر نه در گمنامی، دست‌کم دور از فرهنگی چشم بر پرده و رنگین‌کمان زمان بست که منشأ و مبنای بالیدن او در مقام هنرمند بود.

ابوالفضل جلیلی:

در آخرین تماس‌ام با سهراب شهیدثالث که از طریق فرودگاه اورلی پاریس انجام گرفت، پای تلفن گفتم: سهراب عزیز، تمام دارائی‌ام تنها «صد فرانک» بود. آن را هم دادم، یک کارت تلفن خریدم که فقط بگویم، که به اندازهٔ تمام دار و ندارم، من و سینمای ایران مدیون توأیم. و او خضوعانه گفت: ما هر چه بودیم دیگر گذشت، حالا دیگر نوبت شماست.

آشنا در غربت

پیام یزدانجو

آن‌ها که بعد از **زیر درختان زیتون**، **بادکنک سفید**، **طعم گیلاس**، و... برای بار نخست به تماشای **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان** می‌نشینند دچار حیرتی می‌شوند که البته چندان هم دور از انتظار نیست، اما دشواری ماجرا در این است که باور کنیم این دو فیلم از یاد رفته، با همه قرابت فراوان‌اش با سینمای مطرح ایران در زمان حاضر، به طرز غریبی از این سینما نیز هنرمندانه‌تر جلوه می‌کند.

یک اتفاق ساده (۱۳۵۲) را می‌توان از بسیاری جهات، نمونه کامل سینمایی دانست که می‌کوشد با واقع‌گرایی تام، لحن مستند، فضای شاعرانه و ضرباهنگ آرام، خود را از قراردادها و ضوابط شناخته شده در سینمای مرسوم رها کند. **شهید ثالث** در جهت دستیابی به این ساختار هماهنگ، چه در سطح محتوایی و چه در سطح فنی، عناصر و روش‌های دقیق و اندیشیده شده‌ای را به کار می‌بندد که این همه، امروزه به مایه‌های تکرار شوندهٔ جذاب و گاه مستعمل ـ در سینمای ما ـ بدل شده‌اند. در سطح محتوایی، ساختار «یک اتفاق ساده» از داستان تک‌خطی، بی‌طرح و توطئه و بی‌ابهامی بهره می‌گیرد. این محتوای داستانی بی‌آن که تلاشی در جهت معطوف کردن ذهن تماشاگر به سیر روایی فیلم داشته باشد، کوشش می‌کند تا توجه مخاطب را به لحظه‌لحظه فیلم جلب کند. محتوای داستانی فاقد هرگونه پیچیدگی و یا تعقید ساختاری است و بنابراین (با توجه به خلاقیت پنهان آن) پیچیدگی در سطح دیگری روی می‌دهد که می‌توان آن را سطح فراداستانی یا سطح معنای فراداستانی نامید. از سوی دیگر، بن‌مایه‌هایی که در این روند به طرز هوشمندانه‌ای، مورد استفاده قرار می‌گیرند به ایجاد فضایی شاعرانه و در عین حال واقع‌نما دامن می‌زنند: (لوکیشن)های طبیعی و روستایی،

شخصیت‌های شفاف و عاطفی هم‌چون یک کودک، یا زن و مردی سالخورده و...

در ساختار فنی فیلم نیز این سادگی و هماهنگی به نحو درخشان جلوه می‌کند؛ سکون سنگین حاکم بر تصاویر، قاب‌های سراسر ایستا، نماهای یکدست طولانی و برش آرام و درونی همگی کمک می‌کنند تا هر چه بیشتر سکون و سکوت واقعی در زندگی را جعل کرده و تا حد امکان به این توهم دامن بزنند که مخاطب با واقعیتی محض در سینما رو به رو است.

۲

طبیعت بی‌جان (۱۳۵۴) اگرچه هم‌چنان با بهره‌گیری از فضایی شاعرانه و تلخ، دلنشین و جذاب می‌نماید، اما نماینده نوعی بن‌بست نیز هست. «طبیعت بی‌جان» به خوبی نشان می‌دهد که مرزها و محدوده‌های این واقع‌گرایی شاعرانه تا چه حد می‌تواند فریبنده و خطرساز باشد. در «طبیعت بی‌جان»، وسوسهٔ نزدیک کردن زمان و واقعیت سینمایی به زمان و واقعیت زندگی تا آنجا پیش می‌رود که با وجود حفظ عمدهٔ جذابیت‌های «یک اتفاق ساده»، تماشاگر از ورود به سطوح خلاقانهٔ هنری باز می‌ماند.

«طبیعت بی‌جان» هم‌چون «یک اتفاق ساده» در مسیر واقع‌گرایی پیش می‌رود، اما همواره در لبهٔ تیز صراحت و سهل‌الوصول بودن دچار تزلزل می‌شود. «یک اتفاق ساده» با وجود گریز از هنجارهای سینمای متعارف، جذابیت‌های تازه‌ای در عرصهٔ دیداری و معنایی می‌آفریند، اما «طبیعت بی‌جان» این آفرینش را به بهانهٔ واقع‌گرایی هرچه تمام‌تر، کم‌کم از یاد می‌برد.

اگر هنر اساساً از تصرف در واقعیت پدید می‌آید، «یک اتفاق ساده» هنرمندانه در این واقعیت تصرف می‌کند تا واقعیتی خلاقانه را بیافریند، اما «طبیعت بی‌جان» ـ در عین شایستگی ـ با واقعیتی نپرداخته (و نه واقعیت محض) سر و کار دارد. شاید گرفتاری اساسی ما در نقادی و درک سینمای اقبال یافتهٔ امروز ایران نیز در همین تفاوت دقیق ـ و گاه گمراه کننده ـ ریشه دارد؛ سینمایی که خلاقیت محتوایی و فنی را به نام واقع‌گرایی محض یا واقعیت‌گرایی شاعرانه از میان برمی‌دارد.

۳

به نظر می‌رسد در فهم آثار **سهراب شهیدثالث** ـ به ویژه دو اثر یاد شده ـ اساساً دچار دو بدفهمی شده‌ایم.

اول این‌که، می‌کوشیم تا با برقرار کردن رابطهٔ علت و معلولی میان مؤلف و متن، آثار سینمایی

«شهیدثالث» را با توجه به شخصیت او توجیه و تفسیر کنیم. البته این توهمی است که گویا برای پایان دادن به آن، راه درازی در پیش داریم اما باید بپذیریم که شخصیت فرهنگی و سیاسی مؤلف اثر هر چه بوده، برای مخاطب اهمیتی ندارد. کمترین دلیل موجه این که، با وجود همهٔ بحث‌ها و ایرادات اخیر، از توجیه تناقض موجود میان شخصیت پرشور و شر «شهیدثالث» با فیلم‌های ساکن و ساکت‌اش یا عدم هم‌سوئی میان علاقهٔ او به داستان‌های طرح و توطئه‌دار **چخوف** و ساختار ساده و بی‌طرح و توطئهٔ آثارش درمانده‌ایم.

بدفهمی دوم نیز در این است که باز هم می‌کوشیم با کشف **هویت سیاسی** مؤلف، دربارهٔ سیاسی بودن یا نبودن آثارش داوری کنیم. این که فقر و تیره‌بختی موجود در فیلم‌های «شهیدثالث» متضمن انتقادی سیاسی است یا نه، بحثی است که باید آن را با توجه به خود فیلم‌ها مورد بررسی قرار داد وگرنه چه تضمینی هست که نیت سیاسی یا غیرسیاسی فیلمساز در متن سینمایی به اجرا درآمده باشد؛ چه ضرورتی هست که مخاطب، خود را به برداشت مطلوب طرح فیلمساز مقید سازد؟

از سوی دیگر، گویا این نکتهٔ اساسی را هم از یاد برده‌ایم که ما به عنوان تماشاگر امروزی، به هیچ صورت، نمی‌توانیم سیاسی بودن یا نبودن اثر را در زمان ساخت فیلم تضمین کرده و براساس آن نتیجه‌گیری کنیم. برداشت و تأویل ما از هر اثر، اساساً تأویلی تاریخی است. ما از «افق معنایی» اکنون به گذشته می‌نگریم و بنابراین نه تنها هیچ‌گاه به واقعیت موجود یک اثر در زمان آفرینش آن دست پیدا نمی‌کنیم؛ بلکه با تأویل آزادانه و در عین حال تاریخمند، بر اهمیت و محوریت نقش مخاطب (خواننده، تماشاگر) در هرگونه تأویلی صحه می‌گذاریم.

درک این نکات در شرایط اخیر ـ درگذشت **سهراب شهیدثالث** ـ می‌تواند از یک شیوهٔ برخورد نادرست جلوگیری کند. درک این نکات می‌تواند، به جای سوق دادن ما به مسیر کنکاش بیهوده در شخصیت و هویت فیلمساز، متضمن بازاندیشی در سینمای «شهیدثالث» درک شباهت و تفاوت‌های آن با سینمای مطرح امروز ما و کشف نقاط ضعف و قوت آن باشد.

آخرین دیدار با سهراب

محمد پاک‌شیر

اوایل مرداد ماه سال گذشته (۷۶) بود که سهراب را برای اولین بار دیدم. نمایش فیلم یک اتفاق ساده و سیاه و سفید به همّت خانم مهرناز سعیدوفا در کتاب‌خانه‌ای در شمال‌شهر. تصویری که از سهراب در ذهنم بود، جوانی با ریش سیاه و انبوه، دستی که دراز شده و انگشت اشاره به بی‌نهایت دارد و امان از ابروهای گره‌خورده با اخمی هزار ساله. با هم دست دادیم. سهراب لبخندی به لب داشت. تصویر ذهنم در هم ریخت. یازده تیرماه سال بعد (۷۷) دست‌های سرد سهراب در دست‌هایم بود و پلیس شیکاگو سعی داشت مرا از اتاق بیرون ببرد. چه‌قدر این صحنه مثل فیلم‌هایش طولانی بود. **پیرزن طبیعت بی‌جان** صورتش را به پنجره چسبانده بود و به ما نگاه می‌کرد. **هنرپیشه گل‌های سرخ برای آفریقا** غرق در خون جلو در دراز کشیده بود.

سهراب به گرمی دست‌هایم را فشرد. خودم را معرفی کردم و گفتم که دورادور نگران حالش بودم و حال می‌خواهم فضولی کنم و بدانم که در شیکاگو چه کار می‌کند. برای صحبت با رئیس جشنواره جهانی فیلم شیکاگو آمده بود و شاید قرار بود که سال ۹۹ میلادی مروری بر آثارش را در برنامه جشنواره داشته باشند. قرار بعدی را برای صحبت بیشتر با او گذاشتم و بعد از دیدن فیلم در کافه‌ای مشغول صحبت با دوستانی که برای دیدن فیلم آمده بودند، شد. ملاقات‌های ما تکرار شد. سهراب به لس‌آنجلس برگشت. اما بعد از اندکی به شیکاگو آمد. قصد ماندن نداشت اما به نظر ماندگار می‌آمد.

وقتی حمیدرضا صدر در مسافرت خود از او تقاضای مصاحبه‌ای برای مجله فیلم کرد، با روی خوش پذیرفت، و از بیماری‌های ریز و درشت که با آن دست به گریبان بود صحبت کرد. از

تصمیم‌گیری‌های لحظه‌ای و به سرعت و این که بالاخره در سال ۹۵ در آلمان تصمیم گرفت که به کانادا برود اما در مینیاپولیس به برادرش ــ سیاووش ــ زنگ می‌زند و قول می‌دهد که مطیع خواهش‌های برادر بزرگ‌تر باشد. در پنسیلوانیا ــ یک روز صبح ــ مادرش او را غرق خون در رختخواب پیدا می‌کند و سه هفته در اغما به سر می‌برد. اما عشق به زندگی و دل‌سوزی برادر، سهراب را به زندگی برمی‌گرداند.

«باورشون نمی‌شد که من نمردم. من تمام قوانین پزشکی را به هم زدم. برادرم مجبورم کرد که رژیم غذایی شدیدی را دنبال کنم. لب به مشروب نزدم. می‌دونی برای من همه چیز سینماست. نه زن، نه بچه، نه رفیق، من با سینما نفس می‌کشم. من فقط یک‌بار عاشق شدم. می‌دونی من الان هفت ساله که فیلم نساخته‌ام. میدونی یعنی چی؟»

باز هم خندید. اما خنده‌ای تلخ و بعد سرش را به آرامی بلند کرد. روز بعد که به سراغش رفتم سیگاری به لب داشت. جلو پنجره ایستاده بود. طبقه ۲۸ و منظرهٔ دریاچه و ماشین‌ها را در خیابان نگاه می‌کرد. پرسیدم چه‌قدر سینما را دوست داری سری تکان داد. «اگر امروز فیلم‌برداری را شروع کنم، مشروب نخواهم خورد تا وقتی که فیلم روی پرده برود.» پرسیدم اگر فیلمی نساختی چی؟ خیلی جدی گفت: «نخند. من اصولاً دلم نمی‌خواهد پیر و خرفت بشوم. راستی می‌دونی یک‌بار به خاطر سینما خودکشی کردم؟» گفتم تو که زنده‌ای. روی مبل لم داد «پس گوش بده برای برادرم و بچه‌های محل نمایش‌نامه کارگردانی می‌کردم. فیلم نشان می‌دادم. یک روز به مادرم گفتم که پول بده می‌خواهم برم سینما. گفت غلط کردی. سینما، بی‌سینما. گفتم اگر این فیلم را نبینم خودم را می‌کشم. خیلی جدی گفت برو هر غلطی خواستی بکن. من هم رفتم روی پشت‌بام خانه و یک آجر از آن بالا انداختم پائین و جیغ کشیدم.»

فیلم‌نامه **قاب عکس خونی شده بود**. قرار گذاشته بودیم که نامه‌ای با شرح حال سهراب ضمیمه کنیم و برای چند تهیه کننده بفرستیم. قبلاً هم دو نسخه به دو تهیه کننده در آلمان فرستاده بودیم. سهراب در این فیلم‌نامه هم دنیای خودش را قلم زده بود. زنگ تلفن به صدا درآمد. سهراب بود. قبلاً گفته بود که هر روز صبح ساعت ۸ تلفن بزنم. حتی شنبه و یکشنبه هم عادت داشت سر ساعت تلفن کند. گفتم کلهٔ سحر چه می‌خواهی؟ آرام گفت که «توی فکر هستم که بروم ایران» گفتم تو که پاسپورت نداری. خیلی سریع جواب داد «خوب می‌گیرم. دارم می‌روم واشنگتن پهلوی دوستم. همان‌جا ترتیب

پاسپورت را می‌دهم.» گفتم موفق باشی و گوشی تلفن را گذاشتم.

وقتی عباس کیارستمی به شیکاگو آمد. یک مهمانی برای خوش‌آمدگویی به عباس برگزار شد. عباس و سهراب بعد از سال‌ها هم‌دیگر را در آغوش گرفتند. صبح روز بعد زنگ زدم و پرسیدم دیشب خوش گذشت؟ با لبخندی که احساس می‌کردم بر صورتش و نشانه خوشحالی بود گفت عباس پسر خوبی‌ست، ولی خیلی شکسته شده. می‌دانی که می‌خواست فیلمی راجع به من درست کند.

از دور صدای آژیر آمد. آمبولانس جلو خانه متوقف شد. پلیس‌ها مرا به دفتر آپارتمان سهراب بردند و سهراب رفت. می‌دانستم که این آخرین دیدار است و هرگز او را نخواهم دید. یادم رفت. می‌خواستم از چنگ پلیس‌ها فرار کنم و از سهراب بپرسم راستی عباس چگونه می‌خواست فیلمش را تمام کند. می‌دانستم که عباس با کسی که در مدرسه سینمائی پروفسور کراوس درس کارگردانی و هنرپیشگی خوانده کار نخواهد کرد و تو امشب تنها بودی و آن‌قدر خون استفراغ کرده بودی که جلو در به خواب رفته بودی...

شیکاگو

گفتگو با سهراب شهید ثالث

علی دهباشی

بخشی از یک گفتگو

دهباشی: تصور می‌کنم از این‌جا شروع کنیم که اولین آشنایی شما با سینما در چه سنی و در چه دوره‌ای بود. این نکته می‌تواند آغاز خوبی برای گفتگویمان باشد.

سهراب شهیدثالث: من در آن زمان، در سالیان نسبتاً دور به سینما به این دلیل علاقه داشتم که دنیای دیگری را روی پرده می‌دیدم. حالا این دنیا چه کاذب بود و چه واقعی، مرا به دیاری می‌برد که آن دیار در بیرون و در زندگی معمولی وجود نداشت. وقتی که فیلم‌های «هندی» و «فارسی» را دیدم و در آن زمان تقریباً شانزده ساله بودم، متوجه شدم این فیلم‌ها کمی پایشان می‌لنگد یعنی این فیلم‌ها واقعیت را به آن صورتی که در زندگی مردم هست نشان نمی‌دهند و به قول «چخوف» آن‌طور که باید در آیینه منعکس بکنند، این کار را نمی‌کنند. بعد اولین درس خوانده‌های سینمای ایران مثل «فرخ غفاری»، «هژیر داریوش» و «هوشنگ کاووسی» از فرنگ آمدند که بعضی از آنها کارهایشان موفق بود. مثلاً آقای «فرخ غفاری» فیلمی ساخته بود به نام «جنوب‌شهر» که در آن دوره بسیار خوب بود و به سینمای «نئورئالیستی ایتالیا» بسیار نزدیک بود. این سینما در آن زمان اصلاً در ایران وجود نداشت و آنچه بود به قول معروف سینمای «فیلم‌فارسی» بود و فیلم‌های «هندی» که هر موقع دری به تخته می‌خورد، هنرپیشگان آواز می‌خواندند و گریه می‌کردند و آخرش هم با گریه و زاری فیلم تمام می‌شد ولی از زندگی واقعی خبری در این فیلم‌ها نبود. این باعث شد که من پیش خودم فکر بکنم بهترین کار برای من تحصیل در رشتهٔ سینما است.

ــ در شانزده سالگی، زود نبود؟

ــ نه، در شانزده سالگی این فکر به ذهنم رسید. در هجده سالگی از ایران خارج شدم.

ــ بسیار خوب. ما با اولین زمینه‌های تماس شما با سینما آشنا شدیم. پس از این و پس از درکی که از سینمای ایران پیدا کردید، چگونه کار را شروع کردید؟

ــ در ابتدا می‌خواستم به «فرانسه» بروم چون «فرانسه» همیشه اسمش به خاطر مدرسهٔ «ایدک» معروف بود. و در هجده سالگی به آنجا رفتم و از نظر مالی وضعم خوب نبود. در «فرانسه» نه فقط امروز بلکه در آن زمان هم که من رفتم بسیار گرانی بود. و چون قبلاً از «اتریش» گذشته بودم، «اتریش» بعد از جنگ (سال ۱۹۶۳)، مملکت خیلی ارزان‌تری بود و من که زبان خارجی فقط یک مقداری انگلیسی از دبیرستان می‌دانستم و فرانسه را در «انجمن فرهنگی ایران و فرانسه» یاد گرفته بودم به «اتریش» آمدم و اول از همه شروع به خواندن زبان کردم و بعد از یک سال به مدرسهٔ هنرپیشگی و کارگردانی «پروفسور کراوس» رفتم که بسیار در «اتریش» معروف است. در آنجا یک سال دورهٔ «دراماتیک» و کارگردانی تئاتر را گذراندم. دوره‌اش سه سال بود که من بعد از یک سال رها کردم و به مدرسهٔ فیلم «اتریش» آمدم و به عنوان مستمع آزاد قبول شدم. آن موقع چند ایرانی در آن مدرسه بودند. مثلاً **خسروسینایی** که داشت درسش را تمام می‌کرد، «**منوچهر طیاب**» درسش را تمام کرده بود. یک دوست ارمنی به اسم «**اوهانجانیان**» بود که درسش را تمام کرده بود. مدرسهٔ خیلی سختی هم بود و فکر می‌کنم یک سال یا یک سال و نیم آنجا می‌رفتم که بیماری «سل» گرفتم. آنجا باید شش ماه یک دفعه کنترل پزشکی می‌رفتیم و طبعاً بعد از کنترل می‌فهمیدند که من بیمار هستم و جلوی درس خواندنم را می‌گرفتند. در آن دوره در کوی دانشگاه دربان بودم یعنی زمین می‌شستم، پنجره می‌شستم و از این کارهای به قول معروف خرده‌پا که بتوانم زندگیم را بگذرانم. در اثر همین کارها ذات‌الریه گرفتم و جراحتی در ریه‌ام بود که باعث بیماری «سل» شد. بعد مجبور شدم مدرسه را رها کنم و باز مدّتی دیگر کار کردم. این بار با همان بیماری «سل» که داشتم در خوابگاه دانشجویان دربان شدم و در آنجا با توجه به تماسهایی که با دانشجویان کشورهای دیگر داشتم شروع به یاد گرفتن زبانهای دیگر کردم. بعد از یک سال به فرانسه رفتم هم برای معالجه و هم برای این که در مدرسهٔ «ایدک» درس بخوانم.

ــ چه سالی بود؟

ــ سال ۱۹۶۶ بود. من به تقویم میلادی در سال ۱۹۴۴ به دنیا آمدم یعنی در آن زمان بیست و دو ساله بودم. در پاریس مشخص شد که حفره‌ای در ریه‌ام است و مرا خواباندند. بعد از مداوای بیماری، یک سال باید قرص می‌خوردم تا دوباره بیماری عود نکند. در مدرسهٔ «ایدک» قبولم نکردند. مدرسه‌ای بود در «فرانسه» که هنوز هم هست به نام «مدرسهٔ کنسرواتوار مستقل سینمای فرانسه» که دوره‌اش دو سال بود و الآن سه سال شده است. آنجا شروع به خواندن سینما کردم. در آخر تحصیلم در اثر همان قرصهایی که می‌خوردم معده‌ام خونریزی کرد و بعد سوراخ شد. چهارماهی هم در بیمارستان بودم به خاطر ناراحتی معده و بعد هم به ایران برگشتم. سال ۱۹۶۹ (۱۳۴۸) بود که شروع به فیلم ساختن کردم. اول به تلویزیون رفتم که تلویزیون زیاد تحویلم نگرفتند و بعد به وزارت «فرهنگ و هنر» آن دوره رفتم. یادم نمی‌رود که مدیر قسمت تولید فیلم به من گفت: شما می‌خواهید کارگردان شوید؟ من بیست و پنج سال بیشتر نداشتم. گفتم: بله. گفت: پس چرا آنقدر آهسته حرف می‌زنی؟ بعد گفت نمی‌شود به جای کارگردانی یک کار دیگر بکنی؟ این حرف او به من برخورد و در اتاق را به هم زدم و رفتم. به هر حال بعد از چندین ماه دوندگی، گفتند یک فیلم کوتاه بساز، بر اساس این فیلم کوتاه تو را به عنوان کارگردان آزمایشی می‌گیریم ببینیم چه می‌شود. یک فیلم کوتاه با خرج خودم ساختم و با کمک بسیار مختصر «وزارت فرهنگ و هنر» شدم کارگردان قراردادی وزارت «فرهنگ و هنر» و ماهی در حدود ۷۰۰ یا ۸۰۰ تومان می‌گرفتم.

ــ چه فیلمی بود؟

ــ فیلم خیلی بدی بود به نام «قفس». داستان بچه‌ای است که همیشه صدای پدر و مادرش را می‌شنود که با هم دعوا می‌کنند و همهٔ علاقه‌اش به یک قناری است و آخر سر هم یک گربه قناری‌اش را می‌خورد. هر وقت که از آن حرف می‌زنم خنده‌ام می‌گیرد. ولی از نظر ساختمان طوری ساخته شده بود که قبول کردند من می‌توانم فیلم بسازم. در وزارت «فرهنگ و هنر» بیست و دو فیلم کوتاه در عرض سه سال ساختم. فیلم‌هایی که هیچ‌کدام را زیرش اسم نمی‌گذاشتیم چون دربارهٔ کار نقاشی، راجع به شهر مهاباد، و چندین موضوع دیگر بود.

ــ در واقع یک دوره کارمستندسازی شما محسوب می‌شود؟

ــ بله. اولین فیلم کوتاهی که ساختم فیلم «آبا» بود که گویا سال ۱۹۷۲ یا ۱۹۷۳ (۱۳۵۱ یا ۱۳۵۲) جایزهٔ «سپاس» را گرفت که نمی‌دانم چیز مهمی بود یا نه؟ سال بعد برای «کانون پرورش فکری

کودکان» فیلم کوتاهی ساختم به نام «سیاه و سفید» که کاپ طلا را گرفت. بعد از این دو فیلم سعی کردم فیلم بلند بسازم. وزارت «فرهنگ و هنر» می‌گفت ما فیلم بلند نمی‌سازیم یعنی در حقیقت وزارت «فرهنگ و هنر» نمی‌خواست با سندیکای فیلم فارسی رقابت کند و من گفتم که بسیار خوب، من می‌خواهم یک فیلم کوتاه بیست‌دقیقه‌ای بسازم. حتی اگر درست یادم باشد خلاصهٔ داستانی را که نوشتم کسی نخواند یا خواندند، به هر حال نمی‌دانم. البته دوندگی زیاد داشت تا این که موافقت کردند فیلم بیست‌دقیقه‌ای را بسازم.

ـ سناریوی آن را خودتان نوشتید؟

ـ بله. منتها یک به پنج می‌توانستم فیلم را بگیرم یعنی یک صحنه را پنج دفعه تکرار بکنم. اول به تنهایی به شهر «گرگان» رفتم و از آنجا به «بندر ترکمن» و در آنجا در خیابان هنرپیشه‌های فیلم را انتخاب کردم. بعضی‌ها فکر می‌کردند مسخره می‌کنم، بعضی‌ها خوشحال می‌شدند و کارت شناسایی وزارت «فرهنگ و هنر» را هم که نشان می‌دادم قبول می‌کردند بدون اینکه پول بگیرند در فیلم بازی کنند. بعد به تهران خبر دادم که تیم بفرستند تا من فیلمم را بگیرم. مرتب امروز و فردا می‌کردند و تیم را نمی‌فرستادند و من دچار وضع روحی بدی شده بودم و در انتظار بودم که کی می‌آیند. حتی با معاون ادارهٔ فرهنگ بندر ترکمن به مدرسه‌ای رفتیم و من بچه‌ای را انتخاب کردم. همان **محمدرضا زمانی** را که در عمرش سینما نرفته بود و با پدر و مادرش در آلونک زندگی می‌کردند و واقعاً فقیر بودند. او را تست کردم و دیدم واقعاً استعداد دارد. به مادرش گفتیم که این بچه را برای بازی در فیلم می‌خواهیم. داشتند مادر را راضی می‌کردند که موافقت بکند، من گفتم که یک دوچرخه هم برایش می‌خریم. مادرش ترسید و گفت می‌خواهید بچه مرا بکشید. دو سه روز رفته بودند و غیب شده بودند و نمی‌آمدند. به هر حال اول **«امیدروحانی»** ـ که دستیار من بود ـ آمد و ما شروع کردیم با هزار خفت و خواری و بدبختی فیلم را گرفتن. چون من خودم می‌دانستم این فیلم باید فیلم بلند بشود به جای این که یک صحنه را پنج دفعه بگیرم یک دفعه می‌گرفتم، یک به یک و بدون اینکه...

ـ در واقع با یک برداشت از یک صحنه سراغ صحنه بعدی می‌رفتید.

ـ بله، با یک برداشت می‌گرفتم. موقعی که کار فیلم تمام شد و من به تهران برگشتم به مدیرکل وقت گفتم من فیلم سینمایی ساختم که با دستش زد روی دست دیگرش و داد و بیداد و این حرفها. به هر حال فیلم را مونتاژ کردیم. رئیس فستیوال در آن موقع **«هژیر داریوش»** بود. فیلم را دید و گفت فیلم

را برای فستیوال می‌خواهم.

ــ اسم فیلم را چه گذاشتید؟

ــ «یک اتفاق ساده». بعد در لابراتوار دعوای مفصّلی بین من و خانوادهٔ معاون وزیر که رئیس لابراتوار وقت بود پیش آمد چون حاضر نبودند نگاتیو فیلم را بشویند. من می‌گفتم بدهید استودیوی «بدیع»، آنها می‌شویند. می‌گفتند: نه، آنجا چسبهایش باز می‌شود که حرف بیهوده‌ای بود. من استعفایم را نوشتم و گذاشتم روی میز مدیرکل و بیرون آمدم. در آن زمان **«امیر نادری»** داشت فیلم «سازدهنی» را مونتاژ می‌کرد. من به «کانون پرورش فکری کودکان» رفتم چون به هر حال آدم باید پولی داشته باشد و نانی بخورد. **«امیر نادری»** گفت تو این فیلم را مونتاژ کن و پنج‌هزار تومان هم به من پول داد. بعد فهمیدم بعد از این که فیلم «امیر نادری» را با مونتاژ من در فستیوال نشان دادند گویا مونتاژش را عوض کردند و **«بیضایی»** دوباره مونتاژش کرد. مسئله سلیقهٔ شخصی بود، فیلمساز هم **امیر نادری** بود من که نبودم. در این فاصله از طرف «فرهنگ و هنر» به دنبال من آمدند. **«هژیر داریوش»** دست من را گرفت و گذاشت در دست مدیرکل وقت و گفت من آوردمش و دیگر خودتان می‌دانید. او خیلی احساس همدردی کرد که چه شده و من هم بد و بیراه به معاون وزیر و خانواده‌اش که محیط را قبضه کرده‌اند و نمی‌گذارند ما کارمان را بکنیم و بگذریم که چه روابطی بین آنها بود یا نبود. به هر حال مرا در آنجا نگه داشتند و فیلم را دادند در استودیوی «بدیع» شستند و در «فستیوال تهران» نشان دادند. هیئت داوران فستیوال آدمهای سرشناسی بودند مثلاً **«سرگئی باندارچوک»** بود، **«فرانک کاپرا»** بود و یک کارگردان لهستانی که اسمش در خاطرم نیست. ضمن این که فیلم من در فستیوال به نمایش درمی‌آمد، موظف شده بودم در آن سال از «فستیوال تهران» هم یک فیلم بگیرم. من هم یک فیلم مستند گرفتم که با مردم در کوچه و بازار صحبت می‌کردم. از یکی می‌پرسیدم تو می‌دانی فستیوال چیست؟ می‌گفت: مسابقهٔ فوتبال. و یا در کوچهٔ مهران مردی بود که آینه می‌فروخت. به او گفتم: آقا، برگشت و گفت: نگیر، نینداز، عکس مرا نینداز. گفتم: سینما می‌روی؟ گفت: نه، اگر هم بروم مجانی می‌روم و بعد قاه‌قاه خندید. فیلم من در فستیوال نشان داده شد. گروهی بودند که آمده بودند فیلم را هو کنند و چون دیر رسیده بودند، آمدند در مصاحبهٔ مطبوعاتی من. در مصاحبهٔ مطبوعاتی یادم هست که یکی از منتقدان ایرانی گفت: «نمی‌خواهم اسمش را بگویم ـ) پول ملّت را گرفته صرف تجربهٔ شخصی خودش کرده است. منتقدان خارجی می‌آمدند، می‌رفتند و نمی‌ایستادند. من اول

خوف برم داشته بود که چرا اینها نمی‌ایستند و مصاحبه نمی‌کنند. بعد به تجربه فهمیدم که اگر منتقدی از فیلمی خوشش بیاید دیگر از کارگردان سؤال نمی‌کند. اصلاً نمی‌آید در جلسه بنشیند یا می‌نشیند و سؤال نمی‌کند. به هر حال فیلم را در دو سئانس نشان دادند. من هم دنبال فیلمبرداری یک فیلم کوتاه برای فستیوال بودم. یک شب که در یکی از این میهمانیها فیلم می‌گرفتم، مترجم «سرگئی باندارچوک» مرا صدا کرد و گفت بیا برویم من کارت دارم. نمی‌دانم چرا مرا به دستشویی برد، چون شاید در آن‌جا کسی نبود و بعد گفت: فلان‌فلان شده جایزه می‌گیری، من می‌دانم جایزه می‌گیری. من رنگم پرید. اصلاً فکر جایزه را نمی‌کردم. آمدم بیرون و رنگم واقعاً پریده بود و فقط به فکر بچهٔ کوچکی بودم که در این فیلم بازی کرده بود. من برای او ماهانه کمی پول می‌فرستادم. هر چقدر که وسعم می‌رسید چون خودم هم مقروض بودم و بعد به فکر همهٔ آدمهایی که در این فیلم کار کرده بودند افتادم. آن مهمانی پرجلال و شکوه فستیوال را مجسم کنید و هنرپیشه‌های وطنی و خارجی و غذاهای رنگارنگ فرنگی و ایرانی را. قبل از اینکه فستیوال تمام شود کارت دعوت به در خانه آمد و من دعوت شدم به فستیوال. من هم یک کت و شلوار کذایی مشکی داشتم، آن را پوشیدم و به هتل رفتم. دم در هتل مرا راه نمی‌دادند. چون ریش داشتم و در آن موقع ریش مد نبود. گفتم اگر نمی‌خواهید من برمی‌گردم. معاون وزیر بیرون آمد و من را صدا کرد و برد تو. گفت بروید و در صندلی اول بنشینید. من هم شروع به متلک گفتن کردم چون می‌دانستم چه اتفاقی خواهد افتاد. گفتم: مگر خبری است؟ گفت: آقا به شما می‌گویم بروید بنشینید، بروید و بنشینید. خلاصه به سالن رفتم و نشستم و از قبل هم یاد گرفته بودم وقتی صدایم می‌کنند فوراً بلند نشوم. چون به سه زبان معرفی می‌کردند. جایزه‌ها را که داشتند می‌دادند من را به عنوان بهترین کارگردان صدا کردند و جایزه دادند. و چند تا جایزهٔ دیگر به خارجیها دادند. و جایزهٔ مخصوص رئیس ژوری را هم دادند به «مغولها»ی «کیهیاوی». موقعی که جایزه را گرفتم نزد منتقد سویسی که با من خیلی دوست شده بود رفتم. و باز می‌گویم که یاد آن بچه بودم و تمام آدمهایی که در فیلم من بازی کرده بودند. خلاصه همه آمدند تبریک گفتند از هنرپیشه‌های وطنی و غیروطنی. روز بعد با من مصاحبه کردند. مصاحبه کننده هم «پرویز قریب‌افشار» بود. یادم نمی‌رود که به من گفت: آقای «سهراب اخوان‌ثالث» بعد گفت: قطع، قطع. و پرسید: فامیل شما «اخوان ثالث» است؟ گفتم: نه. گفت: پس چی؟ گفتم: «شهیدثالث». گفت: آقای «سهراب شهیدثالث»، ما به شما تبریک می‌گوئیم، نظر شما نسبت به داوری هیئت ژوری

چیست؟ گفتم: داوری یازده نفر مهم نیست، داوری مردم مهم است. روز بعد به وزارت فرهنگ و هنر رفتم. وزیر هم که به من بی‌علاقه نبود گفت: دیگه از این حرفها جایی نزنی، یعنی چه داوری مردم مهمّه، این هیئت ژوری گردن کلفت، همه آدمهای معروف و خلاصه غیرمستقیم به من گفت مردم را گنده نکن. در این فاصله چون من جایزه‌ام را از دست «فرح» گرفته بودم و دست او را نبوسیده بودم، مردم مختلف به خانهٔ پدر من تلفن کرده بودند و به پدر من برای نبوسیدن دست «فرح» تبریک گفتند. البته اینها چیزهای مهمی نیست.

ــ چرا مهم است. آن شرایط را باید در نظر گرفت. این رفتار کاملاً چشمگیر است و در پی آن حتماً عکس‌العمل‌هایی بوده است که شما برای ما خواهید گفت.

ــ همانطور که عرض کردم همان تلفن‌های مردم بود و چیزی که عجیب بود این بود که من چیزی نداشتم که از دست بدهم. مثلاً یادم است روز بعد، جایزه‌ام را که بز بالدار بود زیر بغلم گذاشتم و با روزنامه‌ای که گزارش فستیوال را چاپ کرده بود به یک جواهرفروشی رفتم با این امید که در آن جایزه طلا هست و می‌توانم آن را بفروشم. چون به نزول‌خوار مقروض بودم و وضع خراب بود. عکس خودم را که در صفحهٔ اول روزنامه بود نشان جواهرفروش دادم. گفت: آره، آره دیدم. عکس را که دید شناخت. گفتم: جایزه را چند می‌خرید. گرفت و کمی اینورآنور کرد و گفت: طلا ندارد، نمی‌خرم. جایزه و روزنامه هر دو روی دست من ماند. بعد به وزارت «فرهنگ و هنر» رفتم. مثل اینکه هفت‌هزار تومان به من پاداش دادند. من گفتم اینها را تقسیم می‌کنم با گروه همکارانم در تهیه فیلم. گفتند: اگر تقسیم بکنی، ازت پس می‌گیریم. نگذاشتند من این پول را با آسیستان فیلمبردار، صدابردار تقسیم بکنم. به مدیرکل ادارهٔ تولید فیلم گفتم که من می‌خواهم عین همین مهمانی فستیوال را در «گرگان» برگزار کنم و تمام هنرپیشه‌های فیلمم را دعوت کنم. گفته بود این جایزه گرفته، لوس شده. با سناریوی «طبیعت بی‌جان» که دستم بود پیش معاون وزیر رفتم. موافقت نشد که فیلم «طبیعت بی‌جان» را آنها بسازند و سه هزار تومان در اختیار من گذاشتند که به قول معروف مهمانی برای هنرپیشه‌ها بدهم. یک ماشین کرایه گرفتیم و به سرعت برق و باد ما را به «گرگان» رساند. بچه را آوردیم. کت و شلوار داشت. جوراب و کفش برایش گرفتیم. بعد رانندهٔ وزارت فرهنگ و هنر و مدیر تهیه که پول در دستش بود، آمدند. پول را به دست من نمی‌دادند ولی مدیر تهیه آدم بسیار خوبی بود. ما سه تا تخت در یک اتاق داشتیم و این بچه هم بود. به بچه گفتم: ممد می‌خواهی روی تخت بخوابی یا روی

زمین؟ گفت: روی تخت. گفتم: خُب، برو جای من بخواب. مدیر تهیه گفت: جناب «شهیدثالث»، بگذارید روی زمین بخوابد، این دهاتیه، عادت دارد. به من خیلی برخورد. گفتم: نه، من روی زمین می‌خوابم. بچه روی تخت خوابید و من روی زمین. شب اول در «گرگان» یک مهمانی دادیم و فیلم را نشان همهٔ مردم دادیم. تمام به اصطلاح مقامات دولتی «گرگان» مثل «استاندار» و «مدیر آموزش و پرورش» آمده بودند. من در آپاراتخانه ایستاده بودم و نور صحنه‌ها را کم و زیاد می‌کردم. دختر نمی‌دانم «استاندار» بود یا کس دیگر، با مادرش بالا آمد که یک امضا از من بگیرد. خیلی عصبانی شدم و مثل اینکه یک امضای الکی هم کردم. شب هم به هنرپیشه‌ها و بقیهٔ مهمانها که در حقیقت دعوت نداشتند، شام دادیم. یادم است آن آقایی که نقش معلم مدرسه را بازی کرد، خودش معلم بود و شعر هم می‌گفت، دوست داشت بیاید تهران کنکور بدهد و خیلی هم حساس بود، سی تا کارت دعوت خواسته بود که دخترهای دانشسرا را دعوت بکند که دخترها ببینند او در فیلم بازی کرده! مقداری کارت توانستم برایش تهیه بکنم. شب دوم به «گنبد قابوس» رفتیم. چند تا از هنرپیشه‌ها از آنجا می‌آمدند. آنجا هم باز در سینما فیلم را نشان دادیم. بعد مهمانی دادیم. هنرپیشه‌ها آمدند نشستند، بچه هم بود. شب را همانجا خوابیدیم. روز سوم در خود «بندر ترکمن» که محل اصلی فیلمبرداری بود، فیلم را نشان دادیم. فیلم که تمام شد من و «محمد زمانی» را صدا کردند روی صحنه. در این شهر که علف پیدا نمی‌شد دسته گلی به شکل حلقه درست کرده بودند و آن را به گردن من انداختند. من دسته گل را درآوردم و به گردن «محمد زمانی» انداختم. شب خانهٔ معاون آموزش و پرورش خوابیدیم و «محمد» هم آنجا خوابید. روز بعد از خواب بلند نمی‌شد. خودش را زده بود به خواب، چون می‌دانست ما داریم برمی‌گردیم به «تهران». از آن تاریخ تا فیلم بعدم (طبیعت بی‌جان)، ماهیانه مقداری پول برایش می‌فرستادم. هر وقت که می‌توانستم برایش نامه می‌نوشتم و او هم برای من نامه می‌نوشت یعنی مادرش دیکته می‌کرد. به آلمان هم که آمدم تا مدتی برایم نامه می‌فرستاد و من هم نامه و مقداری پول برایش می‌فرستادم. ولی مطلب اصلی که می‌خواستم بگویم چیز دیگری بود. من که برگشتم مدیر ادارهٔ تولید فیلم عوض شده بود و یکی از کارگردانهای قدیمی جانشین او شده بود. به من گفت، بیا برو «سیستان و بلوچستان». گفتم: من نمی‌روم، من فقط فیلم سینمایی می‌سازم. گفت: نه، ببین چه دارم می‌گویم، برو آنجا، هم برای فیلم مستند مسئله را بررسی کن و هم در کنارش یک فیلم سینمایی بساز. من از این حرف خیلی خوشم آمد. اول به «زاهدان» رفتم، و از زاهدان به

«سیستان» رفتم. چه منطقه خاک‌گرفته‌ای، بدبخت، مردم فقیر، چه ظلمی به اینها شده است. آب شیر راکه باز می‌کردی، آب گل‌آلود می‌آمد. خودشان به شوخی می‌گفتند شیرکاکائو. بعد گل که ته‌نشین می‌شد آب را می‌خوردند. من خدمت جناب رئیس «آموزش و پرورش» آنجا رفتم که خودم را معرفی کنم. من را نپذیرفت. شب به خانهٔ یکی از نماینده‌های خانه فرهنگ رفتیم. یک جوان لیسانسیه بود. مثل اینکه اهل «تهران» یا نمی‌دانم شاید جای دیگر بود. در هر حال اهل «سیستان» نبود. آن شب یک تمبک و یک سنتور آوردند و ساز زدند. روز بعد من مقداری عکس در «زابل» گرفتم و بدون این‌که پیش رئیس «فرهنگ و هنر» بروم، برگشتم. دو روز در زاهدان ماندم و بعد به طرف «بلوچستان» رفتم که واقعاً بدترین جاده‌ها، بدترین شرایط بود، البته برای ما نه، برای مردم. به «خاش» و «سراوان» رسیدیم. در شهر «خاش» چون دوربین همراهمان بود، همه جا به ما می‌گفتند مهندس. می‌گفتند: مهندس، آب اینجا را نخورید، گفتم چرا، گفتند: سنگ کلیه می‌آورد. گفتم شما چه کار می‌کنید؛ مگر شما سنگ کلیه نمی‌آورید. گفتند: خُب، ما عادت کردیم. نه کتابفروشی بود، نه کتابخانه، نه تلویزیون. روزنامه از پایتخت چهار روز دیرتر به دست مردم می‌رسید. وضع افتضاحی بود. هرچه دورتر می‌شدیم و به طرف «چاه‌بهار» می‌رفتیم بدتر می‌شد.

ـ در واقع یک نوع زندگی بدوی.

ـ بدوی. حق این مردم نبود که این جوری زندگی کنند. در بین آنها آدمهای پراحساس و باسواد بسیار زیاد بود. بی‌سواد هم اگر بودند، بالاخره احساس که داشتند. مثلاً در «ایرانشهر»، گفتند اینجا بیماریِ «سفلیس»، «جذام»، «تراخم»، «مالاریا» و «سل» بیداد می‌کند. بازی و تفریح بچه‌ها این بود که توی جعبه‌های مقوایی می‌نشستند و همدیگر را با طناب می‌کشیدند. من از همهٔ اینها عکس گرفتم. در شهر «سراوان» اصلاً رستوران وجود نداشت. کپرهایی بود که روی آنها با خط شکسته بسته نوشته بودند «کافه». غذای آنجا دلمهٔ بادمجان و دلمهٔ فلفل بود که از آن طرف دریا می‌آوردند و به عنوان مثلاً ناهار می‌خوردند. به «چابهار» که رسیدیم وضع فجیع‌تر بود. در مهمانسرا بودیم، هرچه می‌گفتیم غذا چی دارید، می‌گفتند بازنجان، منتها همان قوطی کنسرو بود که گرم می‌کردند با یک مقداری پلو، خیلی هم دعاگویشان بودیم. برکهٔ آبی در آنجا بود که هم مردم خودشان را در آن می‌شستند، هم احشام را در آنجا آب می‌دادند و هم لباسهایشان را می‌شستند. وضع فقیرانه و زندگی وحشتناکی بود. کافه‌ای در آنجا بود که البته من نرفتم، ولی بعضی از مأموران دولتی که مغضوب واقع شده و تبعید

شده بودند به آنجا می‌رفتند. یکی‌شان به من گفت این زن و شوهر که صاحب کافه هستند، هر دویشان «سفلیس» دارند. گفتم پس شما چطور اینجا غذا می‌خورید؟ گفتند چکار کنیم، کجا برویم؟ روز اول که شروع کردم به عکس گرفتن از مردم و گداها و بچه‌های کوچک یکی گفت عکس نگیر. راهنمای محلی من که همراه من بود گفت بگذار بگیرد، «قَجَره». من قبل از اینکه به «بلوچستان» بروم، یک کتاب «تاریخ بلوچستان» خوانده بودم، «قَجَر» در حقیقت فحش است بسکه «قاجار» به اینها ستم کرده بود. «قاجار» که هیچی، بعد هم «پهلوی» ستم کرده بود. من دوربین را پایین آوردم و گفتم من «قَجَر» نیستم. اینها وحشت کردند که من چطور این را فهمیدم و از آن به بعد واقعاً دیگر همه‌شان به من احترام می‌گذاشتند. خود راهنمای محلی شهر «چابهار»، نمی‌گذاشت من خودم رختخوابم را روی زمین بیاندازم و جمع بکنم. اون برای من این کار را انجام می‌داد.

ــ یک رابطهٔ دوستانه و عاطفی مابین شما ایجاد شده بود.

ــ بله و همچنین باور، یعنی باوری هم در این قضیه بود. خلاصه بعد از چهار، پنج روز من برگشتم و یک تاریکخانه عکاسی را در «زاهدان» اجاره کردم و خودم عکسها را ظاهر کردم. چون می‌ترسیدم «ساواک» دست ببرد. و عکسها را چاپ کردم. شب ما را به خانهٔ «استاندار» دعوت کردند چون آنجا تعدادی آشنا داشتم، فامیلهای دور. خانمها همه بزک کرده و با لباس «دکولته» و «استاندار» باکت و شلوار و کراوات نشسته بودند. اولاً کسی اصلاً محل من نگذاشت. بعد از مدتی «استاندار» به من گفت: خُب، حالا شما اینجا چه کار می‌کنید؟ گفتم: وضع مردم اینجا خیلی بد است، به مأمور دولت اصلاً اعتماد ندارند، باید یک فکری کرد وگرنه خیلی بد می‌شود. گفت: غلط کردند، حقشان است هر چه به سرشان می‌آید. من گزارش تمام سفرم و عکسهای آن را فرستادم برای «وزیر فرهنگ و هنر» دو روز بعد تلگراف آمد که برگردید، فیلمبرداری منتفی شده.

ــ و نتیجهٔ مشاهدات... ؟

ــ مثلاً عکس پیرمردی را گرفته بودم که سیاهی چشم نداشت و همه‌اش سفید بود. کور شده بود. پیرمردی که بچه‌اش دستش را گرفته بود و با هم گدایی می‌کردند. بچه در واقع عصای دستش بود. من زیرش نوشتم: «تفریح کودکان در چابهار.» بعد برگشتم و **«پرویز صیاد»** از طریق **«ناصر تقوایی»** و **«هوشنگ بهارلو»** من را عضو گروه سینماگران پیشرو کرده بود. فهمید که من سناریوی «طبیعت بی‌جان» را دارم. گفت برویم پیش ویسی در تلویزیون مقداری از او پول می‌گیریم، یک مقداری هم

خودمان می‌گذاریم، فیلم را بساز. واقعاً باید بگویم که «هوشنگ بهارلو» سر این کار خیلی به من کمک کرد. نه سر فیلمبرداری، بلکه سر ساختن فیلم. بعد برای من وقت گرفتند که پیش «قطبی» بروم. «قطبی» مدیرعامل تلویزیون بود. گفت: اینجا خانهٔ خودتان است. بیائید فیلم بسازید. ما را فرستادند پیش «ویسی» و او گفت: این که مثل انشای شاگردهای کلاس چهارم است. گفتم: من انشاء نمی‌نویسم. من فیلم می‌خواهم بسازم. خلاصه این طرف و آن طرف، تلویزیون گفت ما به شما اتاق «مونتاژ» می‌دهیم، نورافکن می‌دهیم و این‌قدرش را ما می‌دهیم یعنی در حقیقت نصف، و نصف دیگرش را هم خودتان باید بدهید. من پیرمرد ارمنی نقاشی را می‌شناختم که خانهٔ ما را نقاشی می‌کرد. او را به عنوان مرد پیر اصلی انتخاب کردم. پیرزنی هم بود که دخترش متأسفانه، در جای نامناسبی کار می‌کرد. گونی روی کمر این پیرزن افتاده بود و کمرش شکسته بود. او را هم به عنوان زن اصلی انتخاب کردم. دو سه تا هم از هنرپیشه‌هایی را هم که در فیلم «اتفاق ساده» بازی کرده بودند، برداشتم و به «بندر ترکمن» رفتیم و نزدیک «بندر ترکمن» آنجا فیلمبرداری کردیم. طراحی صحنه را «مرتضی ممیز» کرد. فیلمبرداری را هم «هوشنگ بهارلو». چون «هوشنگ بهارلو» برای فیلم‌هایی مثل «آقای هالو» و «پستچی» و از این قبیل کار کرده بود. یعنی فیلم‌هایی که هم جنبهٔ هنری و هم جنبهٔ تجارتی دارند. باورش نمی‌شد. هر صحنه‌ای راکه می‌گفتیم بگیریم، می‌گرفت ولی مرتب می‌خندید. البته مسخره نمی‌کرد. فقط می‌خندید. بعد «محمد زمانی» را آورده بودم و کرده بودم «اسکریپت Script» (منشی صحنه) فیلم، یعنی «کلاکتها» را او می‌زد. یک دفعه حتی در آینه، «محمد زمانی» متوجه شد که **مهدی کفایی** آسیستان من که خدا بیامرزدش، در آینه موقع فیلم گرفتن افتاده بود. **محمد** گفت: به خدا بود، در آینه بود. ما از ترسمان دوباره گرفتیم و واقعاً هم راست می‌گفت. در هر حال خیلی خوشحال بود. پیش ما می‌خوابید و با ما زندگی می‌کرد. البته نقشی برای بازی کردن نداشت ولی به ما در کارهای فنی کمک می‌کرد. من یادم است «بهارلو» همیشه وقتی ناهار می‌آوردند اول برای «محمد زمانی» می‌آورد چون خودش هم یک بچه داشت. به هر حال این فیلم را در عرض هشت روز ما فیلمبرداری کردیم. بعد «هوشنگ بهارلو» و تیم فنی رفتند که «راشها» را در «لابراتوار» ببینند که اگر خوب شده و احتیاج به تکرار ندارد، ما برگردیم. آن پیرمرده و «زهرا»خانم پیرزن خیلی بی‌طاقتی می‌کردند و می‌خواستند به تهران برگردند. من مرتب دلداریشان می‌دادم و باهاشان صحبت می‌کردم. یادم نمی‌رود صحنه‌ای را فیلمبرداری می‌کردیم. صحنه‌ای که «زهرا»خانم، پیرزنه، با پیرمرد

نشسته بودند غذا می‌خوردند و پسرشان به دیدنشان آمده بود. زهراخانم گفت باید چکار کنیم؟ گفتیم: هیچی. شما می‌نشینی اینجا و شام می‌خوری، همین. گفت: ای خدا، یک عمر گدا بودیم حالا هم باید رُل گداها را بازی کنیم. هر صحنه‌ای که فیلمبرداری‌اش تمام می‌شد می‌گفت تمام شد می‌گفتم: بله. یک بشکن می‌زد و می‌گفت «گربه زن عموم شد.» خیلی روحیهٔ شادابی داشت. یادم است که **مسیو «زادور»**، پیرمرده، گفتم من هر کاری می‌گویم شما همان کار را بکن. صحنهٔ اول را که می‌گرفتم، دوربین گذاشته بودیم. او پشت در بود، باید در را باز می‌کرد، می‌آمد داخل. من داد زدم مسیو «زادور» بیا، دیدم نمی‌آید. دو مرتبه داد زدم دیدم نمی‌آید. دفعهٔ سوم داد زدم گفتم بیا. **مسیو «زادور»**. در را باز کرد و راست تا جلوی دوربین آمد و بعد به من گفت: «سهراب‌خان سر من داد نزنید.» گفتم: مجبورم این‌طور حرف بزنم وقتی بیرون هستی. بالاخره از تهران خبر آمد که «راشها» خوب شده، برگردید و ما برگشتیم.

ــ دربارهٔ طرح فیلم‌نامهٔ «طبیعت بی‌جان» بیشتر بگویید.

ــ راستش را بخواهید یادم رفته است. من یادم است که آخرش را می‌خواستم طور دیگری بسازم. آخر فیلم وقتی که اینها اسباب می‌کشند و می‌روند، باران شدیدی می‌آید و پیرزنه سرما می‌خورد و می‌میرد. ولی **«آیدین آغداشلو»** حرف خوبی به من زد. گفت: وقتی زندگی به این تلخی است دیگر لزومی ندارد مرگ را در آن نشان بدهی. از مرگ هم بدتر است. فکرهای تکه‌پاره بود که به هم چسبیده شد و تبدیل شد به این فیلم.

ــ هیچ متأثر از...

ــ چرا. پیرمرده مثلاً یک مقداری زیادی پدر من بود. منتها پدر من «سوزن‌بان» خط نبود ولی در عمرش با همه قهر بود، با هیچکس حرف نمی‌زد. یادتان می‌آید در «طبیعت بی‌جان» پیره‌زن چند بار به شوهرش می‌گوید: پول بده برای خودم یک چادر بخرم و پیرمرد جواب او را نمی‌دهد تا بار آخر که می‌گوید: مگه می‌خوای بری عروسی؟ عین این حرف را بابام به مادرم می‌گفت.

ــ در واقع آن قطار...

ــ زمان بود. زمانی که به قول **«تورگنیف»** بعضی وقتها مثل پرنده‌ای سریع پرواز می‌کند و می‌گذرد و می‌رود. هر بار این قطار می‌آید و می‌رود این زندگی کوتاهتر و کوتاهتر می‌شود.

ــ بعد فیلم «طبیعت بی‌جان» را آماده‌اش کردید برای...

ـ من مونتاژ کـه کـردم تـمام شـد. «**ناصر تقوایی**» آمـد، «**پرویز دوایی**» و «**پرویز صیاد**» آمـدند. «**هوشنگ بهارلو**» و «**مرتضی ممیز**» بودند. همه فیلم را در یک نمایش خصوصی دیدند. «**پرویز صیاد**» خیلی تحت تأثیر فیلم قرار گرفته بود. «**هوشنگ**» چیزی به من نگفت ولی معلوم بود که راضی است. «**مرتضی ممیز**» و «**ناصر تقوایی**» هم همینطور، بعد این فیلم را به کـمیسیون بـرای فسـتیوال «بـرلن» دادیم. یعنی پیشنهاد منتقدی بود که فوت کرد، نمی‌دانم مثل اینکه نـامش «**هوشنگ کاظمی**» بـود. اینجا شنیدم که فوت کرد. البته یکی از نماینده‌های هیئت انتخاب کننده که جزو کمیسیون بازبینی بود گفت این رنگهای آبی، آدم را یاد کارهای «پیکاسو» می‌اندازد. فیلم را بدون اجازهٔ «وزارت فرهنگ و هنر» به فستیوال «برلن» فرستادیم. فیلم مال تلویزیون بود. محصول مشـترک بـود. هـیچ کـدام هـم دستمزد نگرفته بودیم. نه «**هوشنگ بهارلو**»، نه من. پول نداشتیم. سهم ما مال سینماگران پیشرو بود. بقیه خرجها را یک مقداری «صیاد» داده بود و مقداری هم تلویزیون. فیلم رسماً به فستیوال در قسمت مسابقه دعوت شد و همان سال هم فیلم «یک اتفاق ساده» را بـرای قسـمت جـنبی فسـتیوال بـرلن دعوت کردند. حالا کی را دعوت کردند؟ پیرمرد نقاش، آن پیرزن که کمرش شکسته، آنها را به فستیوال برلن دعوت کردند. من فکر کردم اگر اینها بیایند «برلن» و «آلمان» را ببینند دق می‌کنند و می‌گویند ما این همه سال چکار کردیم؟ در نتیجه به جای آنها، تیم فنی را، یعنی کسانی دیگر را به اضافهٔ «**هوشنگ بهارلو**» که دعوت شده بود فرستادیم. «**پرویز صیاد**» به عنوان تهیه کننده دعوت شده بود و «**مرتضی ممیز**» به عنوان طراح صحنه. فیلم «طبیعت بی‌جان» چهار جایزه گرفت: «خرس نقره»، «جایزهٔ ژوری کاتولیک»، «جایزهٔ ژوری پروتستان» و «جایزهٔ منتقدان بین‌المللی». «یک اتفاق ساده» هم که در قسمت جنبی بود دو جایزه گرفت. یکی جایزهٔ هیئت ژوری «کاتولیک» و یکی هم جایزه... جایزهٔ چیز دیگری بود. به نظر من احمقانه بود.

ـ تصور می‌کنم این جوایز اهمیت خاص خودش را در آن زمان داشته است؟

ـ بله. آن موقع برای ما مهم بود. برای اینکه من جوان بودم و می‌خواستم فیلم بسازم. الآن اینجا اگر مرتب هم جایزه بگیرم، دیگر چیز مهمی نیست.

ـ در چه سن و سالی بودید؟ و بعد چه شد؟

ـ من در آن زمان بیست و نه سال داشتم. فیلم جایزه گرفت و به ایران آمد. بعد قرار شد یک فیلم در پرورشگاه بسازم، داستانی که خودم ساخته بـودم و رویش هـم خـیلی کـار کـرده بـودم بـه اسـم

«قرنطینه». «هوشنگ بهارلو» و «پرویز صیاد» دائم برای من تلگراف می‌زدند و نامه می‌نوشتند که بیا. رئیس پرورشگاه آدمی بود که دوست جان‌جانی «ملکه» بود. اسمش یادم رفته و خیلی آدم وحشتناکی بود. او نمی‌گذاشت من این فیلم را بسازم. بعد هم رفته بود پشت سر من به مادر «فرح» گفته بود که این را از آلمان بیرونش کردند ــ من اصلاً در آن موقع در آلمان نبودم ــ آمده اینجا، ضددولت فیلم بسازه. «قرنطینه» سوژهٔ خیلی ساده‌ای هم داشت. «قرنطینه» درست روبروی در «شهرنو» بود. یادم است بچه‌هایی که پدر و مادر نداشتند دو تا لباس داشتند. یکی لباس تو و یکی لباس بیرون. روز تعطیل که می‌شد به بچه‌هایی که بی‌پدر و مادر بودند و ملاقات نداشتند یک بلیط خط واحد می‌دادند. این بچه‌ها می‌رفتند طرفهای چهارراه «گمرک» و نگاهی به عکسهای سینماها می‌کردند و با انوبوس می‌توانستند برگردند. موقعی که داشتم روی فیلم تحقیق و کار می‌کردم بچه‌ها با وجودی که خیلی کوچک بودند، سرهایشان تراشیده بود. بچه‌ای بود که چهار تا بطری عرق خورده و به پنج، شش نفر چاقو زده بود و حالا داشت در زندان زندگی را می‌گذراند. از بچه‌ای پرسیدم: مادر داری؟ گفت: نوچ. گفتم پدر چی؟ گفت: واجبین خورده. دو تا معلق زد و قاه‌قاه خندید و رفت. هفت سالش هم نبود.

ــ آیا سرانجام مجوز ساخت این فیلم را دادند؟

ــ من شروع کردم سه روز هم فیلمبرداری کردیم و بعد جلوی کار راگرفتند. یک روز به «فرهنگ و هنر» رفتم. مونیتوری که با او کار می‌کردم تا مرا دید گفت: هنوز ترا نگرفتند. گفتم: نه، مگر قرار است مرا بگیرند؟ گفت: این مرده، «ثابتی» مال «ساواک» آمده بود در سالن «فرهنگ و هنر» که ما می‌دانیم «شهیدثالث» برای کی این فیلم را ساخته و به دستور چه کسی؟ مثلاً تکه‌ای از سعدی در فیلمنامه بود که می‌گوید: سلطان فرمود غلام را به دریا بیفکنند. بعد به من گفتند باید به قسمت امنیتی «فرهنگ و هنر» بروی. رفتم بالا، یارو گفت شما در فلان روز به تالار «رودکی» بروید. گفتم: من نمی‌توانم بروم، فیلمبرداری دارم. گفت: باید بروی، دستور است. گفتم: من نمی‌روم. من در تالار «رودکی» کاری ندارم. گفت: شما باید بروید از دست «اعلیحضرت» مدال بگیرید. من عرق سرد کردم. گفتم اینها می‌خواهند مرا خراب کنند که مردم بگویند این با خودشان است. به کسی تلفن کردم. به عمویم «احمد شهیدی»، به خود «ویسی». گفتم چه کار کنم. گفتند چاره‌ای نداری. اگر می‌خواهی بروی فیلم «در غربت» را بسازی و از این مملکت یک بار دیگر خارج شوی باید بروی بگیری. بعد وزیر مرا خواست و گفت

خیلی سروصدا کردی. گفتم: قحط‌الرجال بود. خندید، سر تکان داد که یعنی خوب گفتی. بعد گفت: امروز بودی که در سالن راجع به تو صحبت شد. با این که شنیده بودم گفتم: نه. گفت: من ترا در جای خودت قرار دادم. من می‌دانم تو آدم وطن‌پرستی هستی و... گفتم اینها چیزی است که متن کتاب دبستانی بچه‌هاست به من ربطی ندارد. گفت: می‌دانم. تو خیلی حساسی.

من را بردند بالا و من گفتم کت و شلوار رسمی ندارم. گفتند: برایت کرایه می‌کنیم. رفتم یک کت و شلوار جین پوشیدم، یک پیراهن آبی و یک کراوات سیاه زدم با همان راش بالا رفتم. گفتند توی صف می‌ایستیم. کلی مدیرکل بود و معاون وزیر و این قبیل آدمها. بعد رهبر ارکستر **فرهاد مشکوة** بود و **داود رشیدی** هم بود. معاون وزیر به ما گفت وقتی «اعلیحضرت» می‌آید و با شما دست می‌دهد با صدای بلند خودتان را معرفی کنید. بعد مدالهای ما را قبل از اینکه «شاه» بیاید به سینهٔ ما زدند. من رفتم به معاون وزیر گفتم که من به «شاه» می‌گویم جلوی فیلم مرا گرفته‌اند. «فیک‌پی» هم شهردار بود و در حقیقت مسئول اینها بود و در آنجا ایستاده بود. گفت: نه، نه، نگویی. من کار را با همین «فیک‌پی» درست می‌کنم. رفت پیش او و کمی صحبت کرد و «فیک‌پی» یک نگاهی به من کرد و با اشاره سرش را تکان داد و به من فهماند که یعنی درست می‌کنم، ما هم خام شدیم، فکر کردیم درست می‌کند. من از تمام فیلمبردارهای آنجا خواهش کردم زمانی که «شاه» به من مدال می‌دهد، صورت مرا نگیرید، پشت مرا بگیرید. خلاصه شاه آمد و با «فرح» بود و پشت او هم «غلامرضا» و «هویدا». من یکی مانده به آخر ایستاده بودم. شاه آمد رسید به نفر بغلی من که نمی‌دانم مدیرکل باستان‌شناسی بود یا کس دیگر و خلاصه شروع کرد به خواندن شعرهای عجیب و غریب در وصف «شاه» و مدح گفتن و من همینجور سرگردان ایستاده بودم و نمی‌دانستم چه بکنم. بالاخره نوبت من رسید، تعظیم نکردم. گفتم: سهراب شهیدثالث، کارگردان. گفت: کارگردان چی؟ گفتم: «وزارت فرهنگ و هنر.» گفت: نه، چه کارگردانی؟ گفتم: من در فستیوال برلن فیلم داشتم با کمال پررویی. گفت: همان فیلم‌ها که مدال گرفت. گفتم: بله. رفت. آن شب برنامهٔ موزیک «کلاسیک» که شروع شد سوار تاکسی شدم و با آن لوحهٔ مدال به خانهٔ پدرم رفتم. بیچاره مراسم را در تلویزیون دیده بود و جلوی پای من بلند شد و ایستاد. لوحه را پرت کردم و گفتم بزنید در مستراح. گفت: آخر چرا؟ گفتم: بزنید در مستراح. به هر حال راجع به فیلم «قرنطینه» کمک که به من نشد هیچ؛ شایعه هم کردند که می‌خواهند مرا بگیرند. بعد معلوم شد که وزیر در حقیقت این مدال را تقاضا کرده بود که «ساواک» نتواند مرا بگیرد.

ــ بله، خُب تدبیر خوبی بوده است برای حفظ شما از عمال ساواک.

ــ بعد همان فیلمی را که راجع به فستیوال در همان شرایط «یک اتفاق ساده» ساخته بودم تمام کردم. در این فیلم از یک کفاش که داشت کفش واکس می‌زد پرسیدم: فستیوال چیه؟ گفت: یعنی همهٔ ما خوشبختیم دیگر. می‌ترسیدند، یعنی ماشین فرهنگ و هنر را دیده بودند و می‌ترسیدند حرف دلشان را بزنند. بعضی از همکاران من بعد از دیدن فیلم، مثلاً همین «**کامران شیردل**» رفته بودند زیر صندلی. بعد «**هژیر داریوش**» آمد بیرون. آن موقع هنوز رئیس فستیوال بود. گفت اگر تو می‌خواهی بروی زندان «ساواک» که چایی هم به تو ندهند من می‌خواهم قهوه‌ام را بخورم. بعد یک معاون دیگر وزیر آمد فیلم را دید گفت چرا آنجایش اینجوری است و از این ایرادها. باز این قضیه که می‌خواهند بگیرندت دوباره شروع شد و من دچار شوک عصبی شدم و یک هفته در بیمارستان خوابیدم. یک هفته بعد هم آمدم بیرون و با بدبختی و ندادن پاسپورت به ساواک و شانس آوردنهای مختلف، سوار طیاره شدم و آمدم که الآن هجده سال می‌شود.

ــ در واقع پایان یک دورهٔ کامل کار شما در ایران؟

ــ بله در ایران به طور کلی و دیگر تمام شد. از سال ۱۹۷۴ (۱۳۵۳) که در آلمان هستم، اول فیلم «در غربت» را ساختم.

ــ طرح این فیلم را در ایران داشتید؟

ــ نه. زمان دانشجویی‌ام در اطریش در ذهنم بود و بعد با کارگرهای مهاجر قاطی‌اش کردم.

دهباشی: برمی‌گردیم به سؤالی که ممکن است غالباً از شما شده باشد و من هم در اینجا مطرح می‌کنم. و آن مسئله سینمای ایران در آن مدتی است که شما از ایران خارج شدید. نمی‌دانم شما تا چه حد در جریان تحولات سینمای ایران و فیلم‌هایی که در ایران ساخته شده هستید. بخشی از سازندگان این فیلم‌ها از دوستان قدیم شما هستند و بخشی هم کارگردان‌های جدیدی هستند که یکی دو دهه است به میدان آمده‌اند. آیا شما اساساً این فیلمها را دیده‌اید؟ و اگر دیده‌اید چه نوع داوری و قضاوتی دارید؟

شهیدثالث: زیاد فیلم ندیده‌ام. یکی از چیزهایی که باعث خوشحالی من است استعداد خارق‌العاده‌ای است که در ایران وجود دارد به نام محسن مخملباف. من به کار این آدم خیلی احترام می‌گذارم. یک‌بار هم برایش پیغام کوچکی فرستادم که زیاد با تکنیک خودش را آزار ندهد بلکه بیشتر

با آن سوژه‌های زیبایی که دارد، کار بکند. دومین کارگردان محمدعلی طالبی است که فیلم «چکمه» او درخشان است و از چهره‌های برجستهٔ سینمای ایران خواهد شد. باید او را یاد می‌کردم. راجع به کار دیگران، من به خودم به هیچ وجه اجازهٔ اظهارنظر نمی‌دهم.

ــ پس کلاً از سینمای دو دههٔ اخیر ایران کم فیلم دیده‌اید؟

ــ اگر هم دیده باشم مایل نیستم راجع به آن صحبتی بکنم.

ــ این را همه ازگذشته‌های دور می‌دانند و من هم به هر حال این اطلاع را دارم که شما زیاد مطالعه می‌کنید. هم به زبان خارجی و هم به زبان فارسی می‌خوانید. در وهلهٔ اول زبان فارسی را مطرح می‌کنم. شما به زبان فارسی بیشتر چه می‌خوانید و اگر ممکن است بگویید از میان آنچه به فارسی خوانده‌اید چه چیزهایی به نظرتان جذاب‌تر آمده است؟

ــ من به زبان فارسی کمتر می‌خوانم به غیر از مجلهٔ کِلک، که این اصلاً تعارف نیست و به نظر من مجلهٔ بسیار وزینی است، واقعاً دستتان درد نکند. به کارهای محمود دولت‌آبادی به عنوان تنها نویسندهٔ ایرانی که صاحب سبک است و تکنیک نویسندگی را خوب می‌داند و از کسی دزدی نکرده است خیلی علاقه دارم و با او خیلی هم دوست هستم. فارسی کم می‌خوانم. زبان فرانسه، آلمانی، انگلیسی و چک و اسلواکی را می‌دانم و گاهی هم به این زبانها می‌خوانم. اخیراً به جای خواندن روی مردم مطالعه می‌کنم. یعنی بیشتر در زندگی مردم می‌روم. ادبیات، دیگر به من دلگرمی نمی‌دهد، به خصوص ادبیات نوین آلمان. تنها لودویگ فلس است که من از سه تا از رمانهایش فیلم ساخته‌ام و به کارهایش خیلی علاقه دارم.

ــ رمان‌نویس معاصر آلمانی است؟

ــ هم‌سن و سال خود من است. چهل‌وهفت سال دارد. من بیشتر به ادبیات کلاسیک علاقه داشتم. ادبیات مدرن به آن صورت در آلمان نیست. باید به قول معروف مثل دیوژن با چراغ در روز به دنبالش رفت. به هر حال بیشتر به جای اینکه بخوانم می‌نویسم و در زندگی مردم هستم.

ــ مسئله دیگر این است که شما با دو ذهنیت در زندگیتان سر و کار داشتید. یک ذهنیت ایرانی و زبان فارسی که می‌اندیشیدید و می‌نوشتید که نمونهٔ کارهایتان هست. برای ما و برای کسانی که در ایران به زبان فارسی می‌نویسند مهم است که بدانیم شما فارسی فکر می‌کنید، آلمانی می‌نویسید؟ یا آلمانی فکر می‌کنید؟ این تجربه‌ای است که برای ما خیلی جالب است بدانیم که شما این تجربه را به

صورت بسیار مهم و در وجوه گوناگون در حوزهٔ مسائل ادبیات آلمان کرده‌اید. چون یک بخش نوشتن است و یک بخش آن کار سینماست. دیالوگ در بیشتر فیلم‌های شما نقش اساسی دارد، آن هم به زبان آلمانی که زبان راحتی نیست. بسیار توانایی می‌خواهد که کسی بتواند در این زبان وارد فرم ادبی بشود و بعد این فرم ادبی را وارد یک فرم سینمایی بکند. می‌خواستم بگویید این تجربه چگونه حاصل شد؟

ــ اگر اغراق نباشد و اگر بخواهم راستش را بگویم؛ اوایل که در آلمان فیلم می‌ساختم، خود به خود وقتی می‌نوشتم، شرح صحنه را به آلمانی و دیالوگها را به فارسی می‌نوشتم. پنج سال بعد از آن، سال ۱۹۷۹، در تمام سناریوهایم، هم شرح صحنه را به آلمانی می‌نوشتم و هم دیالوگها را. فقط یک چیز را هنوز که هنوز است به فارسی فکر می‌کنم و آن اعداد است. وقتی می‌خواهم بشمارم می‌گویم یک، دو، سه و...

ــ و این به تدریج ایجاد شد؟

ــ همیشه در سرم مانده است.

ــ همهٔ کسانی که شما را می‌شناسند می‌دانند که اهل تعارف نیستید و از آن خیلی منزجر هستید. شما به عنوان کسی که دنیای سینما در اختیارتان هست برای سینماگران، کارگردانان و سناریستهای ایرانی و کسانی که امروز در محیط سینمای ایران کار می‌کنند چه توصیه یا پیامی دارید؟

ــ من خودم را کوچکتر از آن می‌دانم که به جوان‌ترین کارگردان ایران ــ که ممکن است بیست سال داشته باشد ــ توصیه‌ای بکنم. کار سینما مثل تجربهٔ شخصی در زندگی است. تجربه‌ای که هر کس باید زیر پوست خودش لمس بکند. ولی شما اگر حتماً اصرار دارید من می‌گویم مسئله ساختن فیلم به خصوص در ایران برای همکاران جوان ایرانی مثل «افسانهٔ سیزیف» **کامو** می‌ماند. باید همیشه فکر کنند یک سنگ بزرگی بر روی دوششان است و خدایان اینها را نفرین کرده‌اند و این سنگ را باید ببرند بر روی قلهٔ کوه. این سنگ در لحظهٔ آخر از پشتشان می‌افتد و به پایین می‌غلطد. باید دو مرتبه سنگ را بالا ببرند و باز این ماجرا تکرار می‌شود. اگر می‌خواهند واقعاً سینمای جدید و خوبی بسازند باید به این قضیه تن بدهند.

ــ در واقع زندگی هنری شما به نوعی تعبیر همین قضیه‌ای است که اشاره کردید. در آن سنین بسیار کم و در آن محیط، آدم این سنگ را مرحله به مرحله برساند بالا و سعی کند...

ـ تا بالاخره خدایان اسطوره‌ای از رو بروند.

ـ بله. و مصداقش در واقع خود شما هستید. من می‌دانم که جوانهای زیادی که از زندگی شما باخبرند وکارهایتان رادیده‌اند شما را به نوعی الگو و مدل قرار داده‌اند.

ـ اجازه بدهید من حرفتان را قطع بکنم. فیلم‌های من راکسی در ایران ندیده است. در حقیقت به قول مرتضی ممیز، دوست نزدیک من، بعد از فیلم «بلوغ» و «خاطرات یک عاشق» کسی دیگر فیلمی از من ندیده است. در نتیجه با چهار تا و نصفی فیلم، کسی نمی‌تواند راجع به من قضاوت کند. مثلاً امروز که به «یک اتفاق ساده» فکر می‌کنم فقط اشتباهات آن را می‌بینم. همیشه می‌گویم که یک فیلم باید با قلب ساخته شود نه با مغز. فیلم باید از درون قلب آدم بیرون بیاید. نه این که به امید فستیوال و بردن جایزه ساخته شود. این اشتباه است. جوانهایی که شما می‌گویید کارهای اصلی من راکه خودم به آنها علاقمند هستم، ندیده‌اند. در نتیجه نمی‌توانند قضاوتی در کار من بکنند.

ـ در هر حال امیدوارم روزی این شرایط فراهم شود که این فیلم‌ها در ایران هم به نمایش دربیاید.

ـ امیدوارم.

ـ می‌خواستم اگر امکان دارد مقداری دربارهٔ زندگی شخصی خودتان، به خصوص از دوران کودکی وماجراهایی که در زندگی شما مؤثر و تعیین کننده بوده صحبت کنید؟

ـ راجع به جوانی و شانزده سالگی‌ام صحبت کردم که چه علاقه‌ای به سینما داشتم. الآن که خوشبختانه مادرم اینجا پیش من نشسته، یادم است که مثلاً اعتصاب غذا می‌کردم می‌گفتم برویم سینما. مادرم می‌گفت: پریشب سینما بودیم. در آن زمان هفت سال داشتم. یا مثلاً اعتصاب غذا می‌کردم که برایم کتاب بخرند. بعضی وقتها بالای پشت‌بام می‌رفتم خودم را قایم می‌کردم و اینها دنبال من می‌گشتند و بعد سنگهای بزرگی در پشت‌بام بود و من داد می‌زدم و سنگ را پایین می‌انداختم که همه فکر کنند من خودم راکشته‌ام. همه‌جور تحت فشارشان می‌گذاشتم ـ مادرم اینجا نشسته و شاهد است ـ که به سینما بروم و این دنیایی راکه عاشقش بودم، ببینم. بچگی من در حقیقت مثل بچگی همهٔ ماهاست. نمی‌توانم بگویم در بچگی‌مان بدبخت بودیم یا خوشبخت. بچگی همهٔ آدمها در ایران، حتی بچگی مادر من که در اینجا نشسته است بیهوده بود. یک بار در زمان شاه با من مصاحبه‌ای در مجلهٔ رودکی کردند و من به طنز و شوخی گفتم: در زمان تحصیل، ساعت ده

برایم شیرکاکائو می‌آوردند، بعد آب پرتقال می‌خوردم. بعد پدر و مادرم من را به اپرا می‌بردند ــ آن موقع اصلاً اپرا نبود ــ و از این حرفها. چند نفر خوانده بودند و متوجه نشده بودند که من اینها را دست انداخته‌ام. بچگی من به خواندن، به یادگرفتن زبان، به مدرسه رفتن و عشق به سینما گذشت. ولی سینمای آن زمان سینمای دیگری بود. استادان بزرگی مثل **ویسکونتی**، مثل **بونوئل**. من زیاد طرفدار هیچکاک نیستم، طرفدار جان‌فورد هم نیستم. به نظر من جان‌فورد آدم فاشیستی بود راجع به سرخپوستها. کارگردانهای خوب کلاسیک بسیار زیاد بودند و آن سینما مُرد و ما نتوانستیم آن سینما را به عنوان میراث هنری نگهداریم.

ــ حالا که بحث به این جا کشیده شد بگویید شما که در جریان سینمای دنیا قرار گرفته‌اید چه کارگردانهایی برایتان مهم هستند؟

ــ **بونوئل** یکی از بزرگترین فیلمسازهای مورد علاقهٔ من است و من کتاب خاطرات زندگیش را مثل کتاب مقدس همیشه بالای سرم دارم. استاد بزرگ برای من کماکان همان بونوئل است وقابل تقلید هم نیست. نمی‌شود از او دزدی کرد.

ــ غیر از مادر، رابطهٔ پدرتان با کاری که شما می‌کردید چگونه بود؟

ــ ببنید، از روز اول که می‌خواستم در کار سینما درس بخوانم همه می‌گفتند چرا می‌خواهی فیلمبردار شوی و خیلی به من برمی‌خورد. می‌گفتم: من نمی‌خواهم فیلمبردار بشوم، می‌خواهم کارگردان بشوم. وقتی به ایران برگشتم اول مدتی بیکار بودم. بعد که کار پیدا کردم مادرم روزی ده تومان پول توجیبی به من می‌داد. پدرم ناراحت بود که من کارگردان شده‌ام، ولی تعجب می‌کرد. فیلم آلمانی خالصی که ساختم، فیلمی بود به نام «زمان بلوغ». سیاه و سفید، سی و پنج میلیمتری.

ــ در آلمان؟

ــ در آلمان که جایزه فستیوال شیکاگوی ۱۹۷۶ را گرفت.

ــ همه گروه آلمانی بودند؟

ــ همه آلمانی بودند، فقط یک فیلمبردار ایرانی بود که اینجا زندگی می‌کرد. بعد سال ۱۹۷۶ فیلم «خاطرات یک عاشق»، که آن هم جایزهٔ مخصوص فستیوال لندن را گرفت. در سال ۱۹۷۶ و ۱۹۷۷ جلوی کارم را در اینجا گرفتند چون در مصاحبه‌هایم خیلی به حکومت ایران حمله می‌کردم. پلیس آلمان و پلیس ایران با هم خوب کار می‌کردند.

ـ روابط دو دولت هم بی‌تأثیر نبود.

ـ بله. روابط دو دولت هم خوب بود. جلوی کارم را گرفتند و هر سوژه‌ای که می‌دادم ردّ می‌کردند. مثلاً فیلم «اتوپیا» را در سال ۱۹۷۷ پیشنهاد دادم، آنها رد کردند. در سال ۱۹۷۸ فیلم مستندی ساختم راجع به یک زن باارزش به نام یهودی **لوته آیسنر** که ساکن پاریس و یکی از پایه‌گذاران «سینماتک» فرانسه بود. اسم فیلم را «تعطیلات طولانی لوته آیسنر» گذاشتم. در حقیقت لوته آیسنر در سال ۱۹۳۸ در زمان به قدرت رسیدن «نازیها» مجبور می‌شود آلمان را ترک کند و موقعی که خانواده‌اش در ایستگاه راه‌آهن از او خداحافظی می‌کنند، می‌گویند کجا می‌روی؟ می‌گوید برای تعطیلات می‌روم. و بعد این تعطیلات طولانی می‌شود و دیگر برنمی‌گردد. اتفاقاً بد چیزی هم نیست مثل تعطیلات طولانی «سهراب شهیدثالث». بعد از آن که این فیلم را ساختم، انقلاب شد و بلافاصله برنامهٔ اول تلویزیون آلمان فیلم «یک اتفاق ساده» را پخش کرد و با کمال وقاحت گفتند کارگردان این فیلم که با دیکتاتور ایران جنگیده در آلمان کار و زندگی می‌کند. یک فیلم سیاه و سفید، سی و پنج میلیمتری به نام «نظم» ساختم که در فستیوال کان ۱۹۸۰ در قسمت «دو هفته کارگردانان» نشان دادند و شش ماه بعد در فستیوال شیکاگو، جایزهٔ هوگوی برنز گرفتم. بعد از آن از برنامهٔ اول تلویزیون آلمان تلفن زدند و گفتند: که ما فیلمی راجع به یک شاعر آلمانی می‌خواهیم بسازیم، سناریویش را خودمان داریم. فکر کردیم شما به عنوان کارگردان، بهترین کسی هستید که می‌توانید این فیلم را بسازید. و این شاعر آلمانی در سال ۱۸۶۰ زندگی می‌کرد. مثل اینکه یک نفر «ژاپنی» به «ایران» برود و بخواهد راجع به «فردوسی» فیلم بسازد. من وقتی داستان را خواندم خوشم آمد. برای اینکه قضیه شاعری است که با تمام جامعهٔ «بورژوا» و جامعهٔ ضدهنر درمی‌افتد و خودش را داغان می‌کند. زمان نمایش فیلم در حدود سه ساعت و نیم طول کشید. برای اولین بار آن را یکسره و بدون توقف نشان دادند. بعد مسؤولین تلویزیون آمدند و گفتند به جای سه ساعت و نیم، فیلم را سه ساعت بکنید. گفتم اگر این فیلم را کوتاه کنید در دفترتان بمب می‌گذارم. واقعاً ترسیدند. دوباره آمدند و با من صحبت کردند. گفتم «نگاتیف» فیلم را می‌دزدم و با خودم می‌برم. بالاخره با همدیگر صلح کردیم و قرار شد سه ساعت و نیم را سه ساعت وبیست دقیقه بکنیم. در سال ۱۹۸۱، جایزهٔ بهترین فیلم تلویزیونی سال را گرفت. سه جایزهٔ طلا برای کارگردانی، سناریو و بهترین هنرپیشهٔ مرد، به علاوهٔ پنج‌هزار مارک پول نقد از وزیر فرهنگ که منطقه‌ای در نزدیکی «نوردراین وست‌فالن» گرفتم و بعد از این فیلم، یک سال

دوندگی کردم تا توانستم توجه آلمانیها را با پول کم جلب کنم وبتوانم از زندگی «چخوف» یک فیلم بسازم. این فیلم زندگی «چخوف» محصول مشترک سه تلویزیون مختلف آلمان، تلویزیون ایتالیا و تلویزیون شوروی و یک تهیه کنندهٔ خصوصی است.

ــ کار بسیار دشواری بود.

ــ بله، مسافرت در خود شوروی زیاد داشتم.

ــ این برمی‌گردد به علاقهٔ خاصی که شما به «چخوف» دارید؟

ــ از «چخوف» می‌توان خیلی چیزها یاد گرفت.

ــ و این علاقه مربوط به گذشته‌های دور بوده؟

ــ از سالی بوده که من در «اتریش» دانشجو بودم یعنی سال ۱۹۶۴ و اولین داستانی که از او خواندم «اتاق شمارهٔ ۶» بود که هرگز یادم نمی‌رود. «چخوف» مُراد و مُرشد من بود. او هزار نامه نوشته است. من تمام نامه‌ها را خوانده‌ام. و این تنها فیلمی است که بدون سناریو ساختم. بارها در مصاحبه‌های مختلف در اینجا گفته‌ام که راجع به «چخوف» حرف زدن خیلی سخت است. «چخوف» مثل عشق بزرگ و مقدسی می‌ماند که نمی‌شود راجع به آن حرف زد. آدم وقتی حرف می‌زند قضیه را لوث می‌کند. من این فیلم را بدون سناریو فیلمبرداری کردم و بعد بر اساس فکرهایی که داشتم به این نتیجه رسیدم که اگر اینها را بگیرم و به هم بچسبانم، آن چیزی که دلم می‌خواهد می‌شود.

ــ چقدر طول کشید تا راجع به این قضیه مطالعه کنید؟

ــ لازم نبود راجع به «چخوف» مطالعه کنم. من به «شوروی» ثرفتم.

ــ تمام آنچه در طول دوران زندگی «چخوف» در ذهن بود...

ــ به «شوروی» رفتم و گفتم هر چه فیلم راجع به «چخوف» دارید، بیاورید. همهٔ فیلم‌هایشان ده یا پانزده دقیقه‌ای بود. فیلم‌ها به زبان روسی بود و من اصلاً زبان «روسی» بلد نبودم. «رداکتور» هم پهلوی من نشسته بود، «رداکتور» شوروی. فیلم که شروع می‌شد می‌گفتم این نامهٔ «چخوف» به «لیدی آرمیرو» است می‌گفت تو روسی بلدی، تو داری سر ما کلاه می‌گذاری. حتی یک بار نشست و کلی با من صحبت کرد. گفت کسی می‌تواند راجع به «چخوف» فیلم بسازد که اقلاً به دین «مسیح» اعتقاد داشته باشد. تو که «مسیحی» نیستی. چطور می‌توانی آنقدر اطلاعات راجع به این آدم داشته باشی. تعجب کرده بود. به هر حال فیلم ساخته شد و نشانش دادند و جایی هم پخش نشد. برای اینکه فیلم

سینمایی نبود، فیلم تلویزیونی بود. البته تلویزیون «ایتالیا» آن را نشان داد. «شوروی» را نمی‌دانم.

ــ چقدر ساخت این فیلم طول کشید؟

ــ من دو صحنه از دو نمایشنامهٔ **«چخوف»** را تکه‌تکه خودم کارگردانی کردم به سبک سابق که در «شوروی» مرسوم بود منتها در «هامبورگ». یکی «ایوانف» است و یکی «دایی‌وانیا». بعد بقیه صحنه‌ها را یا در «شوروی» فیلمبرداری کردیم یا در «بالین‌وایلر»، آنجایی که **«چخوف»** مرد. در «آلمان»، در «وین»، در «ونیز». به «بالین‌وایلر» که رفته بودم در نزدیک جنگل سیاه، دنبال ردّپای **«چخوف»** می‌گشتم. هتل محل اقامتش را پیدا کردم. اتاقی راکه در آن زندگی می‌کرد به صورت مدرن درآورده‌اند. یک شب در آن اتاق خوابیدم ولی اصلاً چیزی از **«چخوف»** نمانده بود. بعد به شهرداری رفتم، مدارکم را نشان دادم و گفتم اینجا باید یک مجسمهٔ نیم‌تنه از **«چخوف»** باشد چون زن **«چخوف»** و **«استانیسلاوسکی»** اینجا یک عکس یادگاری گرفته‌اند. معلوم شد در جنگ جهانی دوّم مجسمه را آب کردند و از آن گلولهٔ توپ ساختند و زدند به سوی دشمن.

ــ عجیب است. بدون وجود سناریو، فیلمی ساخته‌اید درباره آدمی که به قول شما یک مرشد است و نمی‌توان وصفش کرد. آنچه در آن لحظات می‌گفتید بگیرند، به چه صورت درمی‌آمد؟ یعنی در همان لحظه تصمیم گرفته می‌شد؟

ــ نه، در همان لحظه تصمیم گرفته نمی‌شد. یک چیزی خدمتتان بگویم؛ غیر از این مسئله **«چخوف»**، من هر فیلم دیگری که ساخته‌ام سناریو دارد. سناریوها را دکوپاژ می‌کنم و جلوی صحنه می‌آورم. حتی زاویه‌های دوربین را می‌کشم، که یکی را فیلمبردار می‌گیرد، یکی را مدیر صدا می‌گیرد، یکی را دستیارم می‌گیرد و یکی را آرشیتکت فیلم می‌گیرد. یعنی همه باید بدانند دوربین کجاست، چه زاویه‌ای است، کدام عدسی است. ولی راجع به **«چخوف»** عرض کردم که من یک نسخهٔ از پیش آماده شده در ذهن داشتم. منتها نمی‌توانستم کیلومترها فیلم بگیرم. در نتیجه می‌دانستم که بعضی تکّه‌ها باید زنده باشند و بقیّه باید عکس باشند.

ــ گروه شما چند نفره بود؟

ــ خیلی گروه کوچکی بود. یک فیلمبردار، یک دستیار صدا، (چون صدا را نمی‌شد سر صحنه گرفت). یک دستیار فیلمبردار، یک مدیر تهیه در «شوروی». در «آلمان» هم غیر از «هامبورگ» که نمایشنامهٔ «چخوف» راکارگردانی کردم و تکه‌هایی راگذاشتم گروه بیست نفر بودند.

ــ چقدر زمان برد؟

ــ همانطور که گفتم دنبال کار رفتن و پیدا کردن تهیه کننده برای فیلم خیلی مرا اذیت کرد و یک سال طول کشید. ولی فیلمبرداری مجموعاً شاید در حدود یک ماه طول کشید و مونتاژش هم یکی دو ماه طول کشید.

ــ و در تلویزیون «ایتالیا» نشان داده شد؟

ــ در «آلمان» همزمان در سه تلویزیون. «ایتالیا» هم همینطور. ولی «شوروی» را نمی‌دانم پخش کردند یا نه. بعد از این فیلم بود که یکباره حاضر شدند فیلم «اتوپیا» راکه زمانی ردّ کرده بودند، بسازیم.

ــ داستان فیلم «اتوپیا» چه بود؟

ــ در حقیقت هر کس ببیند فکر می‌کند قضیه در یک فاحشه‌خانه اتفاق می‌افتد. یک پاانداز است و پنج تا زن. این پنج زن از طریق پاانداز استثمار می‌شوند تا جایی که سرانجام سعی می‌کنند به آزادی گذشته دست پیدا کنند. با وجود این که من فیلم سمبولیک نمی‌سازم، این مرد پایه‌گذار یک قدرت و حکومت است و آن پنج زن ملّت هستند. چون می‌دانیم همهٔ ملتها همیشه صحبت آزادی را می‌کنند، چه «آلمان»، چه «فرانسه» و چه «ایتالیا»، دائم می‌گویند آزادی، آزادی. و بعد «سیستم» انتخاباتی را هم خودشان انتخاب می‌کنند. یکی می‌رود حزب آزادیخواه را می‌گیرد، یکی می‌رود حزب فلان را می‌گیرد، بعد که پشیمان می‌شوند و می‌بینند که دارند استثمار می‌شوند، می‌گویند باید دیکتاتور را از بین برد و وقتی دیکتاتور را از بین می‌برند، خودشان شروع به استثمار همدیگر می‌کنند. این داستان فیلم بود. سه ساعت و پانزده دقیقه، فیلم سینمایی.

ــ عکس‌العمل در برابر این فیلم چه بود؟

ــ در فستیوال «برلن»، بلیط سالن به طور کامل فروخته شده بود. نصف تماشاچیهای سالن داد می‌زدند و فحش می‌دادند و نصف دیگر تماشاچیها به آنهایی که فحش می‌دادند، فحش می‌دادند. بین تماشاچیها دعوا شده بود، من خودم به سالن نرفته بودم. سال بعد «جایزهٔ آکادمی هنرهای تجسمی آلمان» را به عنوان بهترین فیلم سال گرفت. و الآن به قول معروف شده «کولت فیلم»، یعنی یک فیلمی که تلویزیون مرتب تکرارش می‌کند و هر از گاهی در سینماهای کوچک تکرار می‌شود. این فیلم خیلی در میان مردم ماند.

ــ و بعد از «اتوپیا»؟

ـ بعد از «اتوپیا»، در سال ۱۹۸۳، فیلمی به نام «گیرنده ناشناس» ساختم در حقیقت در آن زمان اشاره به خارجی‌کشی در «آلمان» می‌کنم که حتی خیلی به تهیه کننده تلویزیون برخورد و گفت: که این کارها چیه، ما در اینجا خارجی‌کشی نداریم، ما ضدخارجی نیستیم. درست دو ماه بعد از این که فیلم تمام شد آن را در قسمت جنبی فستیوال «برلن» نشان دادند. مثل «یک اتفاق ساده» که در آن زمان در قسمت جنبی بود. در این‌جا هم «اتوپیا» در قسمت مسابقه و «گیرندهٔ ناشناس» در قسمت جنبی بود. بعد یک فیلم سیاه و سفید به مدت دو ساعت و نیم راجع به جنگ جهانی دوّم ساختم که یک‌سوّم آن در «آلمان» ساخته شد و دوسوّم آن در «چک و اسلواکی». از نظر «کولیشن» (محل فیلمبرداری) «چک و اسلواکی» مناسب‌تر بود. جیپ و تانک و طیاره و از این چیزها داشتند. خانه آتش می‌زدیم، تمام چیزهایی که در جنگ بود.

ـ موضوع داستانی داشت؟

ـ بله، تم داستانی داشت. داستان پسربچهٔ پانزده‌ساله‌ای است که با مادر و مادربزرگش زندگی می‌کند. پدرش یهودی بوده و از این مملکت رفته است و ما اصلاً با پدر آشنا نمی‌شویم. این همیشه برای بچه علامت سؤال است. همسایه‌ها همیشه نامه‌های بدون امضاء می‌فرستند برای این بچه و به‌خصوص برای مادرش و می‌نویسند: ای زن روسپی، ای زن فاحشه، برو، جای تو اینجا نیست. یعنی ما می‌بینیم که در حقیقت به موازات زمان «هیتلر»، جامعهٔ منحطی وجود دارد که دستیاری با «هیتلر» را به عهده دارد. بعد چون این بچه نیمه‌یهودی است و یهودیها را می‌کشتند؛ فرار می‌کند و شش ماه در حال فرار است تا اینکه «آمریکائیها» می‌آیند و وارد «آلمان» می‌شوند. پسربچه به امید اینکه «آمریکائیها» آمده‌اند پیش مادرش برمی‌گردد در این فاصله مادربزرگش مرده است و مادرش پیر و زمین‌گیر شده، مریض است و پاهایش درد می‌کند. نامه‌های بدون امضا کماکان ادامه دارد یعنی با وجودی که هیتلر و دارودسته‌اش ساقط شده‌اند ولی می‌بینید آنهایی که هیتلر را هیتلر کردند هنوز وجود دارند. فیلم جایی تمام می‌شود که مادر در تخت خوابیده و به سختی نفس می‌کشد و پسربچه در حال سوزاندن نامه‌های بدون امضا است. این فیلم داستان عجیبی دارد. دوسوّم از گروه فنی را از تلویزیون فرانکفورت به من دادند که آدمهای حرفه‌ای نبودند یعنی در حدّ حرفه‌ای که من می‌خواستم نبودند. من فقط دستیارم (دستیار کارگردان)، فیلمبردار و طراح لباس را خودم انتخاب کردم. بقیه‌اش از تلویزیون فرانکفورت بود و پنجاه نفر هم از چک و اسلواکی. یعنی در حدود هشتاد نفر پشت دوربین

بودند. دو تا مدیر تهیه داشتیم که اصلاً زبان همدیگر را نمی‌فهمیدند. خیلی وضعیت مشکل و پیچیده‌ای بود. اوّل، آخر فیلم را گرفتند، بعد وسطش را و بعد اوّلش را. آسیستان فیلمبردار را که خرابکاری می‌کرد بیرون کردند. بعد آرشیتکت فیلم را بیرون کردند. فیلم را که مونتاژ کردند، شده بود سه ساعت و ده دقیقه، مثل همهٔ فیلمهای خودِ من. گفتند ما دو ساعت و نیم بیشتر نمی‌خواهیم. گفتم بسیار خوب، خودم کوتاهش می‌کنم.

ــ کار بسیار دشواری است.

ــ خُب آدم عادت می‌کند. به‌خصوص وقتی مجبور باشد فیلم خودش را کوتاه بکند. بعد فیلم را دو ساعت و نیم کردیم. از زمان فیلم «اتوپیا» با یک وکیل مدافع کار می‌کنم. چون اسم من در اینجا خیلی بد در رفته است. می‌گویند فیلمساز خیلی خوبی است منتها کار کردن با او خیلی دشوار است. من طرف فیلم ایستادم و اینها نمی‌خواهند بفهمند. به هر حال فیلم دو ساعت و نیم شد. رئیس تلویزیون و معاونش، وکیل من، یک نفر نماینده از انجمن سناریست‌ها و نویسندگان ــ که من هم عضو آن هستم ــ آمدند و فیلم را دیدند. وکیل من به آنها گفت: موکّل بنده، آقای شهیدثالث، حاضر نیست اسمش به عنوان کارگردان روی این فیلم بیاید. آنها باور نکردند. فکر کردند شوخی می‌کنیم. بعد از دو ماه دنبال من فرستادند و گفتند پنج‌هزار مارک بهتان پول می‌دهیم اسمتان را روی این فیلم بگذارید و من قبول نکردم. سر این قضیه البته یک مقداری دشمن پیدا کردم، به‌خصوص در قسمت برنامه‌های اوّل تلویزیون. فیلم بعدی‌ام «درخت بید» بود براساس یکی از داستانهای بسیار کوتاه چخوف که همهٔ آن را در چک و اسلواکی ساختم با هنرپیشه‌های چک و اسلواکی ولی با پول آلمانها. بعد از فیلم «درخت بید» فیلمی برای برنامهٔ اوّل تلویزیون ساختم که نام آن یک اصطلاح قرون وسطایی است. ولی اصل داستان امروز اتفاق می‌افتد، در دنیای مدرن. یک زن و شوهر شکم‌سیر که بچه ندارند دختربچهٔ هفت‌ساله‌ای را از پرورشگاه به خانهٔ خود می‌آورند. زن چون در کودکی‌اش رابطهٔ بدی با مادرش داشته است، نمی‌تواند با این بچه کنار بیاید ولی مرد می‌تواند. البته بچه هم با زن کنار نمی‌آید و اذیت می‌کند و چون با همدیگر نمی‌سازند در پایان فیلم، بچه نامهٔ خداحافظی می‌نویسد و زیر بالشش می‌گذارد و از آن مرد که اسمش را عمو گذاشته است خواهش می‌کند که: عموی عزیز، من را دومرتبه به پرورشگاهی که بودم، برگردان. زن هنگام تمیز کردن اطاق، نامهٔ بچه را پیدا می‌کند و می‌ترسد که هم مرد را از دست بدهد و هم بچه برود. ظهر که زن و بچه دارند با هم ناهار

می‌خورند و شوهر سر کار است؛ نامه را جلوی بچه می‌گذارد و می‌گوید پاره‌اش کن، تو از اینجا هیچ‌جا نمی‌روی. بچه پاره نمی‌کند. زن می‌گوید: پاره کن. بچه پاره نمی‌کند و زن ملاقه را برمی‌دارد و بر سر و کلّهٔ بچه می‌زند که مقداری خون از دهان بچه می‌آید و بچه از خانه بیرون می‌رود. غروب، مرد بچه را به پرورشگاه می‌برد و برمی‌گردد. دوربین بر روی صورت زن می‌رود که نشسته است و انگشتری را که مادربزرگ ناتنی بچه به او هدیه داده بود و زن آن را از بچه دزدیده بود در دستش است و دست دیگرش را زیر چانه‌اش گذاشته و بعد صدای معمولی پاهای مرد می‌آید. در باز می‌شود، در بسته می‌شود، در یخچال باز می‌شود و دوباره بسته می‌شود، شیشهٔ آبجو باز می‌شود و تصویر زن مرتب نزدیکتر و نزدیکتر می‌شود. بعد تلویزیون روشن می‌شود، که برنامهٔ فوتبال است و فیلم تمام می‌شود. بعد از آن تاریخ، از سال ۱۹۸۶، فیلم نساختم. برای اینکه پروژهٔ «گلهای سرخ برای آفریقا» را می‌خواستم بسازم که دائماً ردّش می‌کردند تا بالاخره در سال ۱۹۹۰ طلسم شکست و شروع به تهیهٔ مقدمات کردیم. ژانویهٔ ۱۹۹۱ فیلمبرداری را شروع کردیم و ژوئیه ۱۹۹۱ فیلم تمام شد.

ــ داستان اصلی این فیلم چیست؟

ــ گفتن آن دشوار است. ماجرای مرد جوانی است که حرفهٔ خاصی ندارد، اینجا و آنجا کار می‌کند و وضع مالی‌اش اصلاً خوب نیست. برادری دارد که در آفریقا کارهای مونتاژ و از این قبیل کارها انجام می‌دهد. آرزوی این جوان این است که به آفریقا برود. روزی در یک پارک به زن جوانی برمی‌خورد که گروهی مزاحم او شده‌اند. در درگیری با این گروه کتک مفصلی می‌خورد و بالاخره زن را نجات می‌دهد و با او آشنا می‌شود. این آشنایی منجر به ازدواج می‌شود و مرد به آپارتمان زن اسباب‌کشی می‌کند. بعد از مدتی زن حامله می‌شود و این برای مرد در حکم از دست رفتن تمام رؤیای آفریقاست. از این به بعد بین زن و شوهر همیشه دعواست و مرد سعی می‌کند با زدن لگد به شکم زن از شر بچه راحت شود. زن با کمک پدرش مرد را از خانه بیرون می‌کند و او به خانهٔ پیرمردی که همکار اوست می‌رود و دوستی غریبی بین آنها به وجود می‌آید. زن پیرمرد هفت سال پیش مرده و لباسهایش طوری در خانه آویزان است که گویی رفته است نان بخرد و برگردد. مرد جوان از این بابت به پیرمرد حسودی می‌کند. رابطهٔ او با پیرمرد گویی ادامهٔ عشق به آن زن است و حسادت او ناشی از احساس وفاداری پیرمرد به زنِ مرده‌اش است. او مرتّب پیرمرد را تشویق می‌کند که با هم به آفریقا بروند. پیرمرد، هفت‌تیری دارد که سه گلوله بیشتر ندارد. در پایان فیلم مرد جوان تصمیم می‌گیرد که یک بانک

را بزند و پیرمرد را هم همراه خود می‌برد. او نقشه‌اش را عملی می‌کند و در بانک با تهدید اسلحه و شلیک یک گلوله اسکناسهای درشت را از مأمور بانک می‌گیرد پیرمرد دخالت می‌کند و به مأمور بانک می‌گوید این شوخی است. مرد جوان دستش را می‌کشد و می‌گوید خیلی هم جدی است. در همین حال پایش سر می‌خورد و گلوله دوّم در می‌رود و به شاهرگ پیرمرد می‌خورد. پیرمرد را سوار ماشین می‌کند و می‌برد و پولها را می‌گذارد روی پای او و می‌گوید: ببین حالا پول داریم و می‌رویم به آفریقا. پیرمرد که صورتش پر از خون است یقهٔ او را می‌گیرد و می‌گوید: مارگارت (اسم زنش مارگارت بوده). مرا ببر پیش مارگارت. پیرمرد را به گورستان می‌برد و او می‌افتد روی قبر زنش. مرد بسته‌های پول را پرت می‌کند توی صورت پیرمرد و می‌رود از کابین تلفن به زنش زنگ می‌زند. زنش به او می‌گوید که بچه را انداخته است. مرد می‌گوید که خوب است. دیگر مجبور نیستم تاریخ تولدش را حفظ کنم و به زن می‌گوید که دوستش دارد. بعد با ماشین می‌رود جلوی خانهٔ زن. صدای گلوله سوّم از داخل ماشین می‌آید. مرد گلولهٔ سوّم را در مغز خودش شلیک کرده است. دوربین به مرد نزدیک می‌شود و در آخرین نما از چشمش یک قطره قرمز به رنگ خون بیرون می‌آید. انگار که تمام زندگیش را خون گریه کرده باشد. بعد صدای هواپیما به گوش می‌رسد: رؤیای پرواز به آفریقا. این فیلم درست یک ماه پیش جایزهٔ بهترین سناریو و کارگردانی سال ۱۹۹۲ را در آلمان گرفت و در چند فستیوال هم نشانش دادند.

ــ شما در این دوران دوّمتان به‌خصوص در آلمان، علاوه بر اینها، در یک نهاد بسیار مهّم آلمان عضویت پیدا کردید و این برای اوّلین بار است که ما شنیدیم. موضوع آکادمی در اینجاها بسیار جدی است. این قضیّه چگونه پیش آمد؟

ــ در سال ۱۹۸۴، زمانی که قسمت فیلم آکادمی هنرهای برلن را تأسیس کردند جزو اوّلین کارگردانهایی بودم که به من پیشنهاد کردند یعنی از من سؤال کردند که آیا مایل هستم عضو بشوم یا نه، و از آن سال من عضو شدم و تا به حال هم عضو هستم و این عضویت افتخاری است.

ــ به هر حال در بسیاری از زمینه‌ها مورد نظرخواهی قرار می‌گیرید؟

ــ به صورت یک تیتر است، چیز بیشتری نیست. یک بار در یک مصاحبه در آکادمی پرسیدند: برای تو عضویّت در آکادمی چه ارزشی دارد؟ گفتم: وقتی مسافرت می‌کنم، پلیس در نزدیک مرز جلویم را نمی‌گیرد و کمتر اذیت می‌کند.

ــ و آن اتحادیه نویسندگان یا...

ــ من از سال ۱۹۸۰ عضو اتحادیهٔ نویسندگان و سناریست‌های آلمان هستم که مرکزش در فرانکفورت است و یکی از سهامداران آن هستم. یعنی اکثر کسانی که عضو هستند سهم کوچکی باید بدهند.

ــ آیا این اتحادیه سرتاسری است و شامل همهٔ سناریست‌ها می‌شود؟

ــ نه. شامل بعضی‌ها نمی‌شود. برای اینکه سناریست‌ها باید درصد بدهند. یعنی وقتی می‌خواهید در مورد یک سناریو قرارداد ببندید، کار انجمن این است که نگذارد کلاه سرتان برود و در عوض پانزده درصد از حقوق شما را می‌گیرد. خیلی‌ها هستند که چون نمی‌خواهند این پانزده درصد را بدهند، عضو نیستند. ویم وندرس عضو است. آدمهای معروفی عضو هستند ولی ممکن است در ایران نشناسند.

ــ این سؤال مرتضی ممیز است. ویژگی استثنایی دیگر کار شما در این است که توانسته‌اید در کشورهای خارجی، سینمایی را مطرح کنید که صاحب لحن تلخ و تندی است، داشتن لحن تلخ و تند خود یکی از موانع ادامهٔ کار هر کارگردان و فیلمساز است. مردم عموماً چنین سینمایی را دوست ندارند. با این حال شما موفق شدید در طی این مسیر حرف خود را و راه خود را تغییر ندهید و همچنان پابرجا بمانید و همچنان به تألیفهای جدید در سینما بپردازید. اقبال و موفقیت در اثبات آنچه می‌اندیشید و در واقع دنبال عوام به معنای تجاری‌اش نرفتن و چیزی را به تدریج تفهیم کردن یک موفقیت بوده است. این را در چه می‌بینید، این حتماً خیلی دشوار بوده؟

ــ حرف مرتضی کاملاً درست است. از این نظر درست است که ساختن این‌جور فیلم‌ها بسیار سخت است. منتها ببینید من از این مبدأ حرکت می‌کنم که فیلمهایی که مردم را سرگرم می‌کند به اندازهٔ کافی ساخته می‌شود. فیلمهایی که دروغ و دغل در آن زیاد است و اصلاً ربطی به زندگی ما ندارد به اندازهٔ کافی وجود دارد. چیزی که ساخته نمی‌شود آن چیزی است که بر زندگی ما شهادت دارد. این که چگونه زندگی کردیم، در چه سوراخهایی افتادیم و چه بلاهایی به سرمان آمده است و من این را به عنوان یک وظیفه تا به حال برای خودم دیده‌ام و تا به حال بارها پیشنهاد سناریوهای مختلف را که مطابق سلیقهٔ من نبود رد کرده‌ام و قبول نکرده‌ام.

ــ این نوع ایستادن پای اصول آن هم در آلمان و اصولاً خارج از ایران شما را با دشواری روبرو

نمی‌کرده یعنی یک حالت یأس و دلمردگی یا اصولاً...

ــ یأس و دلمردگی به وجود نمی‌آورد ولی یک حالت سرخوردگی به وجود می‌آورد که آدم ماهها و گاه سالها در خانه نشسته است و همین‌جور از پنجره بیرون را نگاه می‌کند و دلش می‌خواهد این سوژه فیلم بشود و می‌بینی همه دارند سنگ می‌اندازند جلوی پایت که فیلم نشود. ببینید، همیشه این‌طور معروف شده که در کشورهای جهان سوّم سانسور وجود دارد. فکر نکنید در آلمان، در فرانسه و در انگلیس سانسور وجود ندارد. آنها زرنگ‌ترند. آنها از اوّل که شما می‌خواهید فیلم را بسازید، می‌گویند بودجه نداریم، این فیلم تماشاچی نخواهد داشت. این یعنی سانسور دیگر.

ــ شما در جریان کارتان مدام با این مسایل روبرو بودید، مثلاً «اتوپیا»...

ــ البته اتوپیا چندین‌بار ردّ شد. پیش رئیس‌کل قضییه رفتیم، گفتیم شما این سناریو را بخوانید و ببینید چرا ردّ می‌شود. خواند و دست یک تهیه‌کنندهٔ دیگر داد و او فوری گفت من می‌خواهم این را بسازم. مسئلهٔ «اتوپیا»، مسئله سیاسی بود. همکاری پلیس با پلیس بود. نمی‌خواستند.

ــ ولی سانسور در حقیقت وجود دارد؟

ــ سانسور دوهزار درصد وجود دارد. یعنی اینها خیلی زرنگ‌تر از جاهای دیگر هستند. اینها به شما می‌گویند این سناریوی خوبی است ولی تماشاچی نخواهد داشت. این سناریوی خوبی است ولی ما مثلاً تا سال ۱۹۹۸ پول برای سرمایه‌گذاری نداریم. این سانسور است. یعنی سناریو را برمی‌گردانند تا شما بگذارید داخل کشو و بعد فراموش کنید.

ــ برداشتهای تیره‌رنگ از زندگی ظاهری که یکی از ویژگیهای دیگر آثار شماست توجه خاصی به نوعی از رنج دارد. رنجی که بیشتر فردی است تا اجتماعی. حداقل تا آنجا که تصور یک بیننده ــ مثل مرتضی ممیز ــ از کار شما است. این رنج فردی، نوعی عکس‌العمل فردی در برابر رنج اجتماعی است که در کل آثار شما موج می‌زند. سرانجام این حدیث نفس ــ یا حدیث رنج به کجا می‌انجامد؟ این استنباط وجود دارد که حرفهایی مانده است که هنوز نزده‌اید، به‌خصوص در مورد این رنج فردی در مقابله با رنج اجتماعی.

ــ تا دنیا، دنیا بوده، رنج هم بوده. همیشه خوشی نبوده. خودتان بهتر از من می‌دانید. شاید هم صابونش به تنتان خورده باشد. من اگر یک فرد را می‌گیرم و رنجش را نشان می‌دهم آن را به عنوان یک پدیده از میان همه می‌گیرم. یعنی این یک نفر نمایندهٔ درد دیگران هم هست و ما به اندازهٔ کافی

در زندگیمان ــ فرق نمی‌کند آدم کجای دنیا زندگی کند ــ نمونه‌های درد را می‌بینیم. بعضی‌ها این درد را قورت می‌دهند. بعضی‌ها نشان نمی‌دهند. بعضی‌ها هم هستند که چون مال و ثروت زیاد دارند به نظر می‌رسد که درد و رنجی ندارند. این هم به نظر من درست نیست. یادم است در گوشه‌هایی از فیلم‌های اولم طنزهایی وجود داشت که به تدریج آنها را کنار گذاشتم. مثلاً در «طبیعت بی‌جان» موقعی که آن مأمور راه‌آهن ابلاغ بازنشستگی پیرمرد را برایش می‌خواند، پیرمرد می‌پرسد: یعنی چه بازنشسته شدن؟ می‌گوید: یعنی برو تا آخر عمرت بگرد. این طنزها را جایی که لازم باشد و ضرورت داشته باشد به کار می‌گیرم. مثلاً در فیلم «گلهای سرخ برای آفریقا» یکی دو جای طنزدار هست در دیالوگها طنزهای خاصی هست ولی کماکان رنج و درد آدمها بالای همه چیز قرار دارد. من که نمی‌توانم سر خودم کلاه شرعی بگذارم و بگویم این دنیا شاد است. کجایش شاد است؟ درست از زمانی که سیستم سوسیالیستی به هم ریخت با تمام ضعفهایی که داشت من به تمام همکارانم و تهیه‌کنندگانم گفتم آدمخواری خواهد شد. سال ۱۹۸۹ بود و الآن به چشم داریم می‌بینیم که دارند همدیگر را می‌خورند. تکه و پاره می‌کنند. چه آن که پناهندهٔ سیاسی می‌شود و اینجا می‌آید. چه آن که نازی است و پناهندهٔ سیاسی را آتش می‌زند. آدمخواری شاخ و دم که ندارد. شما حساب کنید اگر روزی روزگاری چین از این یک میلیارد و نیم آدم یک میلیون را پیاده بفرستند و بگوید بروید آلمان، فکر می‌کنید اگر آنها آمدند اینجا، دلشان نمی‌خواهد ویدئو داشته باشند، دلشان نمی‌خواهد دستگاه ضبط هشت کاناله داشته باشند. خُب همدیگر را می‌خورند دیگر.

ــ پیش‌بینی شما واقعاً درست از آب درآمده است و الآن آدمخواری شده است در بوسنی هرزگوین و چه و چه...

ــ در هر جایی که شما حساب بکنید. من نمی‌خواستم وارد سیاست بشوم.

ــ کاملاً انسانی است.

ــ ببینید تاریخ نشان داده است. زمان هیتلر این منطقه از یوگسلاوی دربست در اختیار هیتلر بود و با هیتلر همکاری می‌کردند. صربها تحت نفوذ تیتو، گروه مقاومت ملی به وجود آورده بودند و جنگ زیرزمینی می‌کردند و الآن با این اتفاقات که در یوگسلاوی افتاده است دائماً در اخبار می‌گویند یوگسلاوی سابق. اصلاً شما چه حقی دارید راجع به سرنوشت این مملکت تصمیم بگیرید. آلمان باعث و بانی شد که وضع آنجا به هم بریزد. آنها با همدیگر سالهای سال زندگی می‌کردند. صربها هم

آنجا بودند. با هم ازدواج می‌کردند. مملکت توریستی هم بود. و بعد زدند و درب و داغان کردند تا یوگسلاوی را تجزیه بکنند. آلمانها الآن دارند سعی می‌کنند رل آمریکای دوم را بازی کنند. تا آمریکا به جایی نیرو می‌فرستد اینجا دعوا درمی‌گیرد که چرا هزار و پانصد سرباز هم ما نفرستیم. در صورتی که مطابق قانون اساسی آلمان اینها حق ندارند سرباز مسلح به جایی بفرستند. قانون اساسی آلمان هم که تغییر نکرده، دیوار افتاده ولی قانون اساسی که نیفتاده است.

ـ وقتی به داستانها و روایتهای شما در شش فیلمی که مرتضی ممیز از شما دیده...

ـ من شش فیلم نساختم...

ـ نه. در شش فیلمی که ممیز از شما دیده است از مجموعهٔ فیلمهایتان که هفده‌تا است. گفته است شما همیشه در مقابل حوادث و جریانات زندگی در حال شوکه شدن هستید. استنباط اوست.

ـ شوکه شده‌ام؟ اشتباه است.

ـ نمونه آورده است. در آخرین فیلم «گلهای سرخ برای آفریقا» باز از کشته شدن اتفاقی پیرمرد شوکه می‌شوید و اختیار زندگی از دست قهرمان فیلم به در می‌رود.

ـ این اشتباه محض است. من شوکه نمی‌شوم. من این شوک را در تماشاچی عمداً به وجود می‌آورم. در حقیقت این من هستم که این پسر و این پیرمرد را خلق می‌کنم و منم که می‌گویم باید گلوله از دست این در برود و به پیرمرد بخورد تا این شوک را در تماشاچی به وجود بیاورم. من که نمی‌توانم در کاری که خودم می‌کنم خودم را شوکه بکنم. من از قبل می‌دانم چه اتفاقی می‌افتد.

ـ در واقع شما قصدتان این است که شوک را در تماشاچی به وجود بیاورید.

ـ بله، کاملاً.

ـ به این ترتیب این شما هستید که در واقع نمی‌دانید که بعد از کشته شدن پیرمرد، زندگی مرد چه خواهد شد و برایش نسخهٔ خودکشی می‌پیچید؟

ـ چطور ممکن است که من ندانم؟ نه. من اگر برایش نسخهٔ خودکشی می‌پیچم این چیز دیگر است.

ـ چون خالقش هستید.

ـ من می‌دانم و نسخهٔ خودکشی را هم برایش می‌پیچم. هر دو درست است.

ـ در فیلم «یک اتفاق ساده» مرگ مادر زندگی را ناگهان فلج می‌کند.

ـ درست است. مرگ مادر زندگی خیلی‌ها را فلج کرده است.

ـ در «طبیعت بی‌جان» بازنشستگی ناخواسته پیرمرد را از زندگی ناامید می‌کند.

ـ چرا ناخواسته؟ من خواستم وگرنه این صحنه را در فیلم نمی‌گذاشتم.

ـ برای قهرمان داستان، ناخواسته است.

ـ برای قهرمان داستان ناخواسته است. چون او اصلاً فکر نمی‌کند یک روزی باید از آن خانه برود. من با علم به این که می‌دانم چه می‌کنم فیلمهایم را می‌سازم.

ـ در تمام این شش فیلمی که اشاره شد، یک جایی زندگی می‌ایستد و از حرکت بازمی‌ماند. در واقع کارگردان به نوعی مجذوب از کار انداختن زندگی اینهاست.

ـ به این صورت درست نیست. یک‌جوری زندگی می‌ایستد، من موافقم. ولی زندگی به این خاطر می‌ایستد که زندگی همهٔ ما نیز روزی می‌ایستد. ممکن است. این ایستادن فقط مرگ تنها نباشد.

ـ این تمسخر شما از زندگی که گاهی با وجه تراژیک آن روبرو می‌شویم...

ـ من هیچگاه زندگی را مسخره نمی‌کنم.

ـ نوعی از زندگی را.

ـ من بیشتر معتقدم که زندگی ما را دست می‌اندازد. یعنی ما در مقابل چرخ زندگی در حقیقت آدمهای بسیار ضعیف و در عمل عاجز هستیم. زندگی آن کاری را که خودش بخواهد با ما می‌کند. منظورم قسمت و سرنوشت نیست. چرا که به سرنوشت و قسمت اعتقاد ندارم. ولی زندگی را به تمسخر نمی‌گیرم. چیزهایی در زندگی هست که دست ما نیست. نه به خاطر قسمت و سرنوشت و خداوند متعال. بلکه چیزهایی هست که نمی‌شود مسخره کرد. زندگی جدی‌تر از آن است که مورد تمسخر قرار بگیرد.

ـ آن موقعیتهایی که یک انسان در آن قرار می‌گیرد. آن موقعیتها چقدر مورد تمسخر قرار می‌گیرد؟

ـ من نمی‌دانم. نه نیشخند در این فیلمها هست و نه تمسخر.

ـ شاید این کلماتِ تمسخر و نیشخند، مفهوم را نرساند. بهتر است بگوییم آن طنز گزنده که خودتان هم قبول دارید.

ـ با طنز گزنده موافق هستم و آن هم عاجز بودن ما را نشان می‌دهد. ببینید من با خود مرتضی

ممیز صحبت کردم، فیلم را دیده بود، گفت: من دیگر حوصلهٔ این فیلمها را ندارم. یعنی ممکن است حتی به جایی رسیده باشد که دیگر حوصلهٔ هیچ فیلمی را نداشته باشد. بعد مسئله سن و سال هم مطرح است. نه اینکه مرتضی پیر شده باشد، پنجاه و پنج، شش سال سنی نیست. اما وقتی سن بالا می‌رود. آدم می‌نشیند آمارگیری می‌کند که کارهایی که در زندگی کرده‌ام، کدامش درست بوده، کدامش درست نبوده، کجایش را باید چکار می‌کردم، آیا الآن موافق هستم و امثال این. کسی هست که موفقیت را دوست نداشته باشد و اینجاست که در حقیقت آدم یک بغض مغزی می‌گیرد، نه بغض در گلو. همانطور که من به مرتضی این حق را می‌دهم که از فیلم من خوشش نیاید؛ همانطور هم توقع دارم که اگر با فیلمهایی که به این ترتیب ساخته می‌شود موافق نیست حداقل ساختنش را برای من قدغن نکند. به عنوان دوست نزدیکم می‌گویم.

ـ آنچه که دربارهٔ کارهای شما در دورهٔ فعالیتتان در ایران نوشته‌اند حتماً یا خوانده‌اید یا داده‌اند که بخوانید. آیا آنچه در ایران دربارهٔ شما نوشتند در زمانی که فیلمهایتان نمایش داده می‌شد...

ـ زمانی که خودم در ایران بودم؟

ـ بله، زمانی که در ایران بودید.

ـ زمانی که من خودم در ایران بودم هیچکدام از فیلمهای من را نشان ندادند. ولی بعد از این که از ایران آمدم دربارهٔ فیلم‌هایم که در فستیوال بودند نقدهایی نوشته شد. مثلاً یک مقاله از آیدین آغداشلو که با او دوست هم هستم خواندم که خیلی من را تحت تأثیر قرار داد.

ـ دربارهٔ کدام فیلم بود؟

ـ دربارهٔ «یک اتفاق ساده»، «طبیعت بی‌جان» و «در غربت». به قول آیدین سه گانه. یعنی همان تریلوژی. آیدین من را از نزدیک شخصاً به خوبی می‌شناخت، ولی سالها بعد مقاله‌ای از او خواندم که خیلی از آن مقاله عصبانی شدم. البته این موضوع را به خود آیدین هم گفتم. او در این مقاله به زندگی خصوصی من پرداخته بود. راجع به پدر من و این که من فرشتهٔ نجاتم، **چخوف** را فروختم و جایش را با یک ایدئولوژی سیاسی رنگ پریده عوض کردم. اولاً که آمدیم این کار را هم کرده باشم، به او چه ربطی دارد؟ مثل این است که من بخواهم زندگی مادر آیدین را در اینجا برای شما تعریف کنم. به خود آیدین هم گفتم. بعد هم این دیگر نقد نمی‌شود که من رفتم در غبارگم شدم. من اگر در غبارگم شده بودم که الآن روبروی شما ننشسته بودم و با شما صحبت نمی‌کردم. با آیدین تلفنی صحبت

کردم. یک مقداری به من حق داد و به من گفت: من این چیزها سرم نمی‌شود. آدمی که بمب و موشک ــ منظورش من نبودم ــ توی سرش نخورده باشد برای من اینجا ارزش مهمی ندارد. یادم است که عباس کیارستمی کارگردان ایرانی که به اینجا آمده بود، من در آکادمی برایش ترجمه می‌کردم و کارهایش را به عنوان یک همکار انجام می‌دادم، یک همکار عزیز. هم به خود کیارستمی و هم به تماشاچیهای ایرانی که مقیم اینجا هستند گفتم که: برای ملت ایران که حدود ده سال موشک و بمب و راکت ــ قبل از قضییه آیدین بود و بعد از صحبت با آیدین ــ مثل نقل و نبات روی سرشان ریخته است خیلی احترام و ارزش قایلم، چون من که آنجا نبودم. و حالا اگر به فرض محال به ایران برگردم هفت ـ هشت سال طول می‌کشد تا دوباره بتوانم ارتباط بگیرم. بعد من راجع به جنگ که نمی‌توانم فیلم بسازم. باید هشت سال تحقیق کنم که چگونه می‌توان فیلم ساخت. گاهی اوقات هم چیزهایی که اینجا و آنجا راجع به من نوشته بودند خبرش می‌رسید و حتی برایم فرستادند و خوانده‌ام. حالا چه کیهان هوایی، چه مجلهٔ فیلم یا جاهای دیگر. که من از طریق گدایی روزگار می‌گذرانم. که من کارم فیلمسازی است، **کیارستمی** راکه دیدم گفتم ما چرا باید این قدر پز بدهیم که فیلمساز هستیم. ما نجّار نشدیم، نانوا نشدیم، شدیم فیلمساز دیگر. چیز عجیب و غریبی نیست که جایزهٔ فلان و بهمان را می‌گیریم. کارم فیلمسازی است، سناریو می‌نویسم و کارگردانی می‌کنم، حق ندارم در مورد شعر و ادبیات حرفی بزنم.

گفتگو با سهراب شهید ثالث و محمدعلی طالبی

هوشنگ کیارستمی

فستیوال جهانی فیلم برلین امسال از تاریخ ۱۲ تا ۲۲ فوریه سال ۱۹۹۳ با شرکت حدود ۶۰۰ فیلم از بیش از ۳۵ کشور در چهار بخش عمده برگزار گردید.

در این دوره از فستیوال حضور ۲ فیلم از ایران پس از چند سال دوری از فستیوال نشاندهنده علاقهٔ برگزارکنندگان فستیوال به نمایش فیلم‌های ایرانی در فستیوال بود. فیلم نرگس اثر خانم کارگردان رخشان بنی‌اعتماد در بخش دیدگاهها و فیلم چکمه اثر کارگردان جوان محمدعلی طالبی در بخش کودکان به نمایش عمومی درآمدند.

ایندو فیلم گویی به نمایندگی از ۲ جریان مختلف سینمایی در ایران شرکت یافته بودند. نرگس شاید به نمایندگی از جریان سینمای تجاری و داستانی و فیلم چکمه گویی به نمایندگی از سینمای روشنفکرانه و متعهد و غیرتجاری. البته هر دو فیلم امکان شرکت در بخش مسابقه را نیافتند که علل و عوامل مختلفی در آن نقش اساسی و تعیین کننده داشتند و یکی از آن علل شاید قوانین بسیار بوروکراتیک حاکم بر فستیوال و اصولاً کاراکتر امریکایی‌الاصل این فستیوال است که چند سالی‌ست روح حاکم بر فستیوال جهانی فیلم برلین می‌باشد.

اما جدا از اینها می‌توان کلامی شاید در ارتباط با ایندو فیلم گفت. فیلم نرگس علیرغم زحمات فراوان خانم بنی‌اعتماد که بسیار هم قابل تقدیرست، چیز جدیدی در سینمای ایران نبود جز اینکه زنان ایرانی هم نشان دادند که می‌توانند همانند مردان ایرانی فیلم بسازند و کارگردان‌های خوبی باشند. تکرار دوباره و صدباره مشکلات و مسائل اجتماعی و روابط انسانها با یکدیگر به صورت

داستانی و ملودرام علاقمندان به سینما را به یاد دوران دهه‌های ۳۰ و ۴۰ اروپا و امریکا و به اصطلاح سینمای فارسی خودمان در دههٔ ۵۰ قبل از انقلاب می‌اندازد. فیلم چکمه اما علیرغم محتوای داستانی‌اش دارای آنچنان دراماتیک هنری قوی و سرشار از تصاویر و دیالوگهای هنرمندانه‌ست که تردیدی در «یک چیز دیگر بودن» آن از سینمای معمولی و تجارتی باقی نمی‌گذارد. این فیلم نمایشگر پویایی و تفکر در بخشی از سینمای ایران و تکیه آن به نسلی از فیلمسازان است که به عبارتی آنان را «نئورئالیست» می‌نامند. آیا فیلم چکمه هم یکی از آثار به اصطلاح نئورئالیستی می‌باشد؟!

این فیلم به عنوان فیلم افتتاحیه فستیوال برلین در بخش کودکان و به عنوان فیلم اختتامیه مجموعاً ۵ بار به نمایش گذاشته شد و جز روز آخر، در تمام جلسات نمایش خود کارگردان حضور داشت و در پایان هر نمایش به سؤالات تماشاگران کودک و بزرگسال پاسخ گفت. آخرین بار نمایش در روز ۲۲ فوریه بود که سالن تالار URANIA در برلین شاهد حضور بیش از ۵۰۰ تماشاچی بود. ایکاش محمدعلی طالبی که ساعتی قبل به ایران بازگشته بود خود شاهد تأثیر انسانی این فیلم بر همه، خصوصاً کودکان حاضر می‌بود.

در جنب فستیوال در یکی از روزهای سرد زمستانی برلین گوشه‌یی گرم در مرکز برگزاری فستیوال یافتم و با دعوت قبلی از سهراب شهیدثالث کارگردان پیشکسوت و به‌نام ایران و نماینده‌یی از نسل قدیمی‌تر «سینماگران پیشرو» و محمدعلی طالبی کارگردان جوان و نماینده‌یی از نسل جوانتر «سینماگران خوشفکر» و متفکر ایران به گفتگو پرداختیم.

حاصل این نشست مصاحبه‌یی‌ست که من در اختیار گردانندگان محترم ماهنامهٔ کِلک می‌گذارم.

هوشنگ کیارستمی

هوشنگ کیارستمی: آقای طالبی، لطفاً کمی راجع به خودتان و شرکتتان در فستیوال برلین بگویید!

محمدعلی طالبی: من در سال ۱۳۳۸ در تهران متولد شدم. جنوب شهر تهران محل رشد و کودکی من بود. یادم می‌آید از زمانی که تصویر متحرک را دیدم به گونه‌یی شیفته آن شدم. این شیفتگی به عاشقی در حدّ جنون می‌رسید. یعنی اینکه من دوران کودکی‌ام را با دیدن هر گونه فیلمی که تصورش را بکنید، گذراندم. از سن ۱۲ یا ۱۳ سالگی کانون پرورش فکری کودکان راکشف کردم و

دیگر هر روز تقریباً آنجا بودم و اکثر اوقات دیروقت شب به منزل برمی‌گشتم. یادم هست که کانون یک دربان یا نگهبان داشت که اکثر اوقات جلوی مرا می‌گرفت و به عناوین مختلف از جمله لباس من مناسب نیست ــ کفش من پاره است و غیره مرا به داخل راه نمی‌داد. اما کسی که عاشق است راهش را پیدا می‌کند. به هر حال به هر کلکی بود وارد می‌شدم و فیلمهای فراوانی را می‌دیدم. موقع بازگشت به خانه معمولاً چون دیروقت شب بود از دیوار بالا می‌رفتم و کورمال‌کورمال بدون اینکه برق روشن کنم چیزی برای خوردن پیدا می‌کردم و بعد به رختخواب می‌رفتم. همیشه می‌ترسیدم که پدرم موقع بازگشت به خانه مچ مرا بگیرد و تنبیه‌ام کند. بعضی اوقات البته گرفتار و تنبیه می‌شدم و اما شیرینی سینما رفتن و فیلم دیدن از تلخی تمام دنیا بیشتر بود.

سهراب شهیدثالث: (با خنده) این مسائلی را که آقای طالبی گفت مرا یاد فیلم بسیار زیبای جیوزپه تورناتوره کارگردان عالیقدر سینمای ایتالیا به نام «سینما پارادیسو» (به فارسی سینمای بهشت) می‌اندازد. پسر قهرمان فیلم یعنی توتو هم همین عشق را به فیلم و سینما داشت و به همین خاطر هم گرفتار می‌شد و مادرش او را به سختی تنبیه می‌کرد. اما در نهایت امر همان شیرینی را که آقای طالبی مطرح کرد مزهٔ تلخ این تنبیه‌ها را از بین می‌برد. توتو در نهایت کارگردان شد، درست مثل آقای طالبی فیلمساز عالیقدری شد.

محمدعلی طالبی: شما با این مقایسه لطف دارید. اما تا حدودی واقعاً شبیه این داستان است. به هرحال من دیپلم گرفتم و وارد دانشکده فیلم و سینما شدم و پس از پایان تحصیل به شکل حرفه‌یی به سینما و تلویزیون روی آوردم. الآن هم چندین سال است که حرفه‌یی کار می‌کنم و فیلم می‌سازم و فستیوال برلین هم، اولین شرکت من در یک فستیوال خارجی‌ست و امیدوارم که آخرین‌بار نباشد.

هوشنگ کیارستمی: اگر فیلمهای آیندهٔ شما حداقل به زیبایی فیلم چکمه باشد، بدانید که هر سال یکی از فستیوالهای فیلم در دنیا به حضور شما خواهد بالید. حالا می‌خواستم از آقای شهیدثالث بپرسم که ارزیابی ایشان از ۲ فیلمی که از ایران دیده‌اند، چیست؟ نظرتان را به عنوان یکی از سینماگران و نه فقط تماشاچی فیلم بگویید!

سهراب شهیدثالث: طبیعتاً من هر فیلمی را که می‌بینم و در مورد آن فکر می‌کنم و نظر می‌دهم، نظر شخصی من بیشتر به عنوان یک فیلمساز مطرح می‌گردد و نه به عنوان تماشاگر عادی یا حتی سینمارو.

فیلم چکمه بسیار زیباست و ارزش هنری‌اش با فیلمهای تروفو و حتی نئورئالیستهای ایتالیایی قابل مقایسه است. زبان تصویری فیلم بسیار هنرمندانه و آگاهانه است و نشاندهندهٔ تسلط و آگاهی کارگردان به فلسفهٔ سینما در عرصهٔ دراماتیک هنری و تکنیک دکوپاژ می‌باشد. دیالوگها بسیار جذاب است ـ بازیگران همه غیرحرفه‌یی هستند و خیلی خوب بازی می‌کنند ـ موسیقی در فیلم بسیار کم بکار گرفته شده اما کاملاً مناسب با فضای دراماتیک حاکم بر فیلم انتخاب گردیده است. همه و همه به فیلم چکمه وزن خاصی می‌دهد و آن را از حال داستانی ـ ملودراماتیک خارج می‌کند و تبدیل به یکی از شاهکارها می‌نماید که آن را باید با لذت تمام دید. مهم در فیلم چکمه آمیزه‌ی عارفانه تراژدی و کمدی در طول فیلم است. فیلم بسیار انسانی‌ست و من آرزو می‌کنم که می‌توانستم حتی یکی از سکانسهای آن را می‌گرفتم. من به دوست و همکارم آقای طالبی به خاطر این اثر ارزنده تبریک می‌گویم و دستانش را به گرمی می‌فشارم و به او افتخار می‌کنم.

محمدعلی طالبی: از آقای شهیدثالث خیلی متشکرم. می‌دانید اگر این فیلم به دلیل مسائل و مشکلاتی در خارج از مسابقه شرکت می‌کند و در واقع جایزه نمی‌گیرد اما این گفته‌های استادم بزرگترین جایزه برای من است. در واقع من جایزه خودم را گرفتم چرا که سهراب شهیدثالث از تاریخ‌نویسان سینمای نوین ایران و استاد بزرگ همهٔ ما فیلمسازان فیلم مرا دید و من افتخار آشنایی‌اش را داشتم. این جایزه نصیب کمتر افرادی می‌شود!

سهراب شهیدثالث: من اصلاً اهل تعارف در کار نیستم. اگر از فیلمی خوشم بیاید آن را بدون در نظر گرفتن اینکه چه کسی کارگردان آنست می‌گویم و همینطور اگر بد باشد و من از آن فیلم خوشم نیاید. مثلاً من از فیلم دوستم عباس کیارستمی «زندگی و دیگر هیچ» و همینطور «مشق شب» خیلی خوشم آمد. هر دو فیلم تأثیر عجیب و غریبی در من و روحیات من نهاد. اما از فیلم کلوزآپ او خوشم نیامد و دلایلم را هم به او گفتم. به هرحال می‌خواهم بگویم که دوستی یا رابطهٔ شخصی با کسی برای من جهت نظر دادن در مورد اثر هنری‌اش تعیین کننده نیست. مثلاً من، فیلم نرگس خانم بنی‌اعتماد را دیدم و در اینجا می‌خواهم بگویم که فیلم خیلی بدی بود و مرا خیلی عصبی کرد.

این تأثیر و قضاوت را هم از دیگران شنیدم و خود دیدم که چگونه خیلی‌ها خصوصاً ایرانیانی که فیلم را دیده بودند از این فیلم غمگین و ناراحت بودند نه به خاطر محتوایش بلکه به خاطر بی‌محتواییش. این فیلم مرا یاد فیلمهای به اصطلاح سینمای فارسی دوران شاه انداخت، داستانی ـ

ملودرام ـ تراژدی ـ پلیسی ـ جنایی و به قول معروف از هر درختی میوه‌یی چیده بود. فیلم باید از یک انسجام داستانی و هنری برخوردار باشد و بر تماشاچیان حتی پس از سالها تأثیر بگذارد. من می‌توانم زندگی و دیگر هیچ عباس کیارستمی، چکمهٔ طالبی، سینما پارادیسو اثر تورناتوره و بسیاری فیلمهای خوب دیگر را بارها ببینم و شاید هر بار بیش از بار قبلی لذت ببرم اما فیلمهایی از قبیل نرگس را حتی می‌توانم به سختی یکبار ببینم. چرا باید اصلاً این‌گونه فیلم ساخت. اگر قصد طرح روابط انسانها در یک جامعه رنجدیده‌ست که خیلی‌ها قبلاً هم در این مورد فیلم ساخته‌اند ـ اگر نشان دادن زندگی اقشار پایین جامعه‌ست و یا بن‌بست رابطهٔ زن و مرد ـ یا مسئله تبهکاری و دزدی و عواقب آن و یا فرشته‌مآب بودن زنی و دیوصفت بودن زنی دیگر ـ اینها را ما سالها در «سینمای فارسی» دیده‌ایم. من نمی‌فهمم که چرا بسیاری از فیلمسازان سعی نمی‌کنند بیشتر بیاندیشند و شیوه و استیل جدیدی حداقل در کار خود به‌کار بگیرند. طرح یک داستان به صورت فیلم از اول تا به آخر بدون تأثیر مثبت روی تماشاچی به اعتقاد من فیلم نیست. البته ممکن‌ست تماشاچی ایرانی با آن رابطه برقرار کند چرا که آنها عادت به داستان ـ ملودرام دارند اما تماشاچی اروپایی و یا ایرانی مقیم اروپا انتظارات دیگری دارد و می‌خواهد در فیلم دنبال معماهای حل نشده بگردد و با هر صحنه‌یی بیاندیشد و فکر کند. من امیدوارم مسائل منفی‌ای که من در مورد فیلم نرگس و از این‌گونه فیلم سینمایی گفتم به خصوصاً خانم بنی‌اعتماد بر نخورد و در عین حال این مسائل قبل از همه به ضرر آقای طالبی تمام نشود. از طرف دیگر آرزو می‌کنم که مسئولان ایرانی که فیلم برای فستیوالهای خارجی می‌فرستند با دقت و وسواس بیشتری فیلمها را انتخاب کنند و ضوابط را جایگزین روابط کنند.

هوشنگ کیارستمی: هر دوی شما دوستان به شکلی مسئله سینمای فارسی و سینمای متفکر را طرح کردید. می‌توانید کمی در مورد این مسئله بیشتر توضیح بدهید و مقایسه‌یی بین گذشته و حال این دو سینما بکنید؟

محمدعلی طالبی: من فکر می‌کنم بحث بر سر دو مسئله است ـ سینمای تجاری و سینمای غیرتجاری. تا آنجا که من هم می‌دانم این بحث داغ امروز در تمام دنیاست و سینمای ایران هم قاعده‌ایی استثنایی نیست. سینمای به اصطلاح فارسی تاریخی قدیمی دارد و با شروع سینما در ۶۰ سال قبل در ایران پایه‌های خود راگذارد. در واقع وظیفهٔ این سینما جذب تماشاچی به سینما و نشان

دادن همه چیز به آنها بود. از پلیسی ـ جنایی گرفته تا فیلمهای جاهلی وبزن‌بهادری و عشقی و ملودرام و به اصطلاح تاریخی. سینمای ایران از بدو بنیانگزاری‌ش سینمایی ملی نبود و کپی سینمای امریکا و غیره را می‌کرد. بعدها نسل جدیدی از متفکرین به وجود آمد که می‌خواست از سینما به عنوان تریبون برای بازگویی معضلات و دردها استفاده کند و آن هم نه با شیوهٔ داستانی بلکه تمثیلی. ابراهیم گلستان با فیلم خشت و آینه پای‌بست این سینما را ریخت و بعدها فرخ غفاری با فیلم جنوب شهر ـ فروغ فرخزاد با تنها فیلمش خانه سیاه است ـ پرویز کیمیاوی با مغولها و پ مثل پلیکان ـ سهراب شهیدثالث با فیلمهای کلاسیک طبیعت بی‌جان و یک اتفاق ساده ـ عباس کیارستمی با مسافر و گزارش یا امیر نادری با سازدهنی ـ مهرجویی با دایرهٔ مینا و بیضایی با رگبار و تعداد دیگری از این کارگردانان این راه پُرسنگ و کلوخ را ادامه دادند.

سهراب شهیدثالث: ما وقتی در سال ۱۹۷۳-۱۹۷۲ کانون سینماگران پیشرو را تشکیل دادیم در مقابل خودمان اژدهایی به نام سینمای تجاری و فارسی داشتیم که می‌خواست هر آن ما را ببلعد. بیشترین و بهترین امکانات مال این گروه به اصطلاح سینماگران بود و بیشترین و بدترین مشکلات و مصائب مال ما. به هرحال ما همه با هم توانستیم نشان دهیم که سینمای ایران به اصطلاح آن سینمای «مهدی پاشنه‌طلا» نیست بلکه پ مثل پلیکان است که ورق جدید سینمای ایران می‌باشد. این مبارزه من فکر می‌کنم هنوز هم ادامه دارد و خیلی از سینماگران باید با مشکلات بجنگند تا یک فیلم بسازند چراکه اینها به یک‌سری ضوابط و اصول در سینما معتقدند و فکر می‌کنند در حالی‌که بقیه با استفاده از روابطشان و ساختن فیلمهای متعدد در واقع فقط جیب خود را پُر پول می‌کنند ولی از نظر کیفی هیچ تاجی به سر سینمای ایران نمی‌زنند.

هوشنگ کیارستمی: آقای طالبی آیا شما برای تهیهٔ فیلم چکمه با مشکل مالی هم روبرو بودید؟

محمدعلی طالبی: این فیلم وقتی تهیه و تولید شد من پس از مدتی مبلغ ۳ میلیون تومان به بانک قرض داشتم و چیزی نمانده بود که به خاطر این قرض زندگی‌ام را از دست بدهم اما در این لحظه بنیاد فارابی واقعاً به عنوان فرشتهٔ نجات رسید و فیلم مرا خرید و قرضهای مرا به بانکها پرداخت کرد.

من الآن برای امرار معاش باید کارهای تولید تلویزیونی بکنم و یا ویدئویی. ایکاش می‌توانستم این نیرو را صرف ساختن فیلم‌های آینده‌ام کنم. اما انسان‌ست و امیدواری و من مطمئنم که وضع من عوض خواهد شد. من از آنجایی که نمی‌خواهم فیلم‌های معمولی داستانی و ملودراماتیک بسازم،

طبیعتاً مشکل خواهم داشت چون فیلم‌های ماها به اصطلاح در ایران پول‌درآور نیست.

سهراب شهیدثالث: همان مشکل قدیمی‌ست و من شنیدم که در ایران به تهیه‌کنندگان فیلم جدیداً «سرمایه‌گذاران» می‌گویند. اما من آرزو می‌کنم که تهیه‌کنندگان ایرانی برای فیلمسازانی مانند محسن مخملباف و محمدعلی طالبی مشکل درست نکنند و به آنها برای ساختن فیلم‌هایشان کمک کنند. من با اطمینان خاطر می‌گویم که طالبی و مخملباف تاریخ آینده سینمای ایران را ورق خواهند زد و آن را از نو خواهند نوشت. سرمایه‌گذاری روی این نوابغ سینمای ایران یعنی سرمایه‌گذاری برای آینده سینمای ایران در جهان. اینها متعلق به نسل جوان سینمایی می‌باشند که به ما پیرترها یا قدیمی‌ترها نگاه می‌کنند اما به زودی به سرعت برق و باد از ما و کارهای ما سبقت می‌گیرند. من و عباس کیارستمی و امیر نادری و مهرجویی و... جزو نسل قدیمی هستیم و اینها تقریباً دو نسل بعد از ما هستند که در کوتاه‌مدت به آن چیزی رسیدند که ما پس از سالهای طولانی به دست آوردیم. من از این روند و این قدرت و امکان رشد برای این‌گونه همکاران جوانم بسیار خوشحالم و برای آنها آرزوی پیروزی و موفقیت هرچه بیشتر دارم.

هوشنگ کیارستمی: آقای طالبی با توجه به گفته‌های آقای شهیدثالث آیا شما هم این نظر را دارید که سینماگران جوان کشورمان به این رشد کیفی استیلیک و تصویری در حدّ بزرگان رسیده‌اند؟

محمدعلی طالبی: درست برعکس. شهیدثالث و کیارستمی و نادری و مهرجویی و خیلی‌های دیگر بر فراز قله‌یی اطراق کرده‌اند و از آن بالا با فراغ بال به پایین نظاره می‌کنند و ما جوان‌ترها در واقع فقط در اول راه برای رسیدن به این قلهٔ دشوار هستیم. سهراب شهیدثالث مانند درخت تناوری است که سایه‌هایش را به دوروبر افکنده‌ست و ما جوانان زیر این سایه آرمیده‌ایم و از میوه‌های این درخت استفاده کرده‌ایم و می‌کنیم.

سهراب شهیدثالث: کار خیلی به تعارف کشیده‌ست (با خنده).

محمدعلی طالبی: من این را جداً می‌گویم، نسل جوان سینمایی ما به بزرگترها نه به چشم نسل قدیمی‌تر بلکه به عنوان خالقان سینمایی می‌نگرد. تمام دوستان من در کانون و غیره هر روز پای نمایش فیلم‌های این خالقان نشسته‌اند و آرزویشان آشنایی با آنهاست. در رابطه با کار من، وقتی که چکمه را تهیه می‌کردم تمام نگاه من به فیلم‌های کیمیاوی و شهیدثالث و کیارستمی و نادری بود. من با آنها متولد شده‌ام و با آنها زندگی می‌کنم. در هر پلان از فیلمم سعی کردم چیزهایی را که من از اینها

یادگرفتم با شیوهٔ تفکر سینمایی خودم پیاده کنم و فکر می‌کنم که در این امر موفق شدم.

سهراب شهیدثالث: علیرغم این گفته‌های شما من همچنان سر عقیده‌ام هستم. طالبی و مخملباف و غیره دیگر استعداد نیستند بلکه فیلمسازان کاملاً حرفه‌یی و دارای شیوهٔ تفکر و دارای استیل. من می‌دانم که ۱۰ تا ۱۵ سال آینده سینمای ایران این وضع امروزی را نخواهد داشت و مانند سینمای ایتالیای دهه ۵۰ ویسکونتی‌ها ـ فلینی‌ها ـ آنتونیونی‌ها ـ دسیکاها و معاصراً تورناتوره‌های خودش را خواهد داشت که در جهان مطرح خواهند بود و یکی از آنها صددرصد محمدعلی طالبی خواهد بود.

محمدعلی طالبی: یک جایزه دیگر برای من!

هوشنگ کیارستمی: آقای شهیدثالث بگویید که از کدام صحنه‌های فیلم چکمه بیش از همه تحت تأثیر قرار گرفته‌اید.

سهراب شهیدثالث: دو تا صحنه مرا عجیب زیرورو کرد و به اصطلاح مرا زمین‌گیر کرد. هر دو صحنه مربوط به پسرک یعنی علی می‌باشد.

وقتی که او لنگهٔ چکمه را در دست دارد و قصد عبور از یک کوچهٔ تنگ، به ناگهان سگی پارس می‌کند و علی از شدت ترس عقب می‌رود و چکمه را به طرف او پرتاب می‌کند. بعد کنار دیوار تکیه می‌زند و خوابش می‌برد و سکانس بعدی آن باران و آن موزیک کوتاه و بسیار زیبا و بسیار بجا.

دومین صحنه موقعی‌ست که او به در آن کارخانه می‌رسد که پلاستیکها را خمیر می‌کنند و در می‌زند. وقتی که پسرک دیگر در را باز می‌کند و از او می‌پرسد که چه می‌خواهد، علی می‌گوید که دنبال لنگهٔ دیگر چکمه می‌گردد. پسرک کارگر می‌گوید برو امروز تعطیل است، بعداً بیا و علی با لحنی بسیار صمیمانه و دلنشین می‌گوید:

ـ آقاپسر صبر کن، من خیلی راه آمده‌ام. بعد مکث می‌کند و در ادامه می‌گوید: خسته‌م!

ما همه خسته هستیم (قطرات اشک از چشمان سهراب شهیدثالث جاری می‌شود).

محمدعلی طالبی: من فکر می‌کنم وقتی فیلمسازی به مرحلهٔ سهراب شهیدثالث می‌رسد و فیلم‌های فراوان می‌سازد در یک بُعد زمانی از خودش و کارهایش احساس نارضایتی می‌کند و احساس خستگی. اما من این را به استاد می‌گویم که یک مرحلهٔ دیگر برای استادم وجود دارد که او برای آن کوشش و تلاش می‌کند و آن مرحله‌یی‌ست که کوروساوا در سن ۸۰ سالگی به آن رسید و آن

مرحلهٔ خدایی در سینماست. من بی‌صبرانه منتظر این پریود از زندگی و خلق و سازندگی شهیدثالث می‌باشم.

خدایان سینما هیچگاه احساس خستگی نخواهند کرد!

سهراب شهیدثالث: من یکبار وقتی عباس کیارستمی در برلین بود و ما یعنی من و عباس و هوشنگ کیارستمی با هم بودیم به او گفتم ایکاش ما عوض فیلم‌ساز و سینماگر شغل‌های معمولی را پیشه می‌کردیم و مثلاً کفاش یا نانوا می‌شدیم. این شغل‌ها به همان اندازه مهم و زیباست مثل فیلمسازی اما کمتر درد و رنج دارد. ما به عنوان فیلمساز باید خیلی رنج و مرارت را تحمل کنیم تا بتوانیم چیزی خلق کنیم و وقتی آن را خلق کردیم بعد از مدتی از آن بدمان می‌آید و دنبال چیز جدیدتر می‌رویم. این حس نارضایتی همیشه آدم را دنبال می‌کند.

هوشنگ کیارستمی: آقای طالبی تا به حال در فستیوال جهانی فیلم در خارج از ایران شرکت کرده‌اید؟

محمدعلی طالبی: این اولین حضور من در یک فستیوال بین‌المللی خارج از کشور است و از این بابت خیلی خوشحالم.

هوشنگ کیارستمی: یعنی فیلم شما فقط یکبار در فستیوالها شرکت نموده است؟

محمدعلی طالبی: در فستیوال خارج از ایران بله ولی در فستیوال بین‌المللی فیلم کودکان در اصفهان شرکت کرد و چیزی نزدیک ۱۲ـ۱۰ جایزه گرفت.

هوشنگ کیارستمی: و شما آقای شهیدثالث؟

سهراب شهیدثالث: من حساب فستیوالها از دستم در رفته. فقط می‌دانم که ۳ بار در فستیوال فیلم برلین با فیلم‌های طبیعت بی‌جان و یک اتفاق ساده و در غربت در سالهای ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۶ شرکت کردم و بار آخر حضورم در این فستیوال سال ۱۹۸۳ بود که فیلم اتوپیا به نمایش درآمد. دو بار در قسمت مسابقه و در قسمتهای دیدگاهها و قضاوت فیلم و یکی دو جایزه هم گرفتم که به دوستان هدیه کردم. الآن هم سالهاست که به کار این فستیوال کاری ندارم و به قول معروف نان و ماست خودم را می‌خورم. بار آخر هم در فستیوال فیلم روتردام با فیلم گلهای سرخ برای آفریقا Rosen Für Afrika شرکت کردم.

هوشنگ کیارستمی: آیا این فستیوال ماهیتاً با گذشته تفاوت کمی و کیفی ـ منفی یا مثبت کرده

است؟

سهراب شهیدثالث: کاملاً. در آن سالها فیلم‌ها عمدتاً اروپایی و از کشورهای به اصطلاح جهان سومی بود. اما حالا فستیوال تقریباً امریکایی‌ست و عمدتاً فیلم‌های امریکایی نمایش می‌دهند. از نظر کیفیت هنری طبیعتاً نزول فراوان کرده و دیگر آن حال و هوا و شور گذشته را ندارد. این فستیوال کم‌کم تبدیل شده به محل نمایش تجاری‌ترین فیلم‌ها و از کشورهای جهان سوم خیلی کم در آن شرکت می‌کنند.

هوشنگ کیارستمی: حالا کلامی هم دربارهٔ اسیتل و شیوهٔ فیلمسازی در ایران. آیا سینمای ایران در راه به اصطلاح نئورئالیستی سیر می‌کند و یا اینکه در سالهای پس از انقلاب اسلامی سینماگران هر کدام به شیوه‌های خاص خود در همهٔ عرصه‌ها از سوررئالیسم و نئورئالیسم گرفته تا شاید موج نو و سینمای مدرن فیلم می‌سازند؟ کلاً چه فضایی در حال حاضر در سینمای ایران حاکم است و آیا به نظر شما سینمای ما از تحولات یکی ــ دو دههٔ اخیر سینمای دنیا عقب نمانده است؟!

محمدعلی طالبی: من فکر می‌کنم که سینمای ایران گوشهٔ نگاهی به نئورئالیسم ایتالیا و موج نوی فرانسه دارد، در عین حال موضعی خاص برای خود. سینمای ما علیرغم تاریخ تقریباً ۶۰ ساله‌اش سینمای جوانی است و رشد کلاسیک و طبیعی‌اش را نکرده است. ما خیلی کم از تجربیات سینمای اکسپرسیونیست در آلمان و یا کلاسیک امریکا و اروپا می‌دانیم و از آن استفاده کرده‌ایم. اوج سینمای ما در واقع مترادف با سینمای به اصطلاح منومنتال سالهای ۵۰ و تا حدودی نئورئالیسم ابتالیا و موج نو در فرانسه است که این به بخش سینمای روشنفکرانهٔ ما باز می‌گردد که آن را در ایران مطرح کرد. سینمای ما حتی رشد سینمای ژاپن و هند و چین را نکرد اما در حال حاضر درصدد است که از رکود و رخوت گذشته خود را برهاند و سر بلند کند. طبعاً این سینما تحت تأثیر بسیاری از مکاتب سینمایی قرار گرفته و در حال حاضر ما همه‌گونه فیلم در ایران می‌بینیم که تولید می‌شود. اما این را بگویم که نوع جدیدی از نئورئالیسم و موج نو در سینمای ما شاید در حال پیدایش است که خاص این سینما است و با گذشتگانش تفاوتهای کیفی دارد. نوع برخورد هر سینماگر ایران به سینما متفاوت از دیگری‌ست و طبیعتاً این تفاوت دیدگاهها تأثیر مثبتی در پیدایش نوع دگرگونه‌یی از سینمای ایران در پی دارد. فرآیند این برخوردها و دیدگاههای متفاوت به اعتقاد من خیلی مثبت است.

جانب دیگر مسئله فکر می‌کنم تقلید از یک مکتب یا سینمای کشور دیگرست که به نظر من

دورانش در ایران به سر آمده و هر چه بیشتر می‌گذرد سینمای ما رنگ و بوی ایرانی می‌گیرد، یعنی بیشتر خاصیت مردمی خودش را نشان می‌دهد مثل سینماهای هندوستان و چین که دیگر کاملاً قابل تشخیص از گذشته‌شان هستند، چراکه مردمی‌تر و بومی‌تر از گذشته‌شان می‌باشند.

سهراب شهیدثالث: هر کسی در دوران کار سینمایی‌اش تأثیرات مختلفی را از مکاتب سینمایی و سینماگران مختلف گرفته‌ست. مثلاً من عاشق و شیفتهٔ لوئی بونوئل و کارهایش هستم و می‌دانم که کارها و زندگی‌اش در زندگی و فیلمسازی من تأثیر گذارده است، اما من هیچ‌وقت از او کپی نکرده‌ام!

من اینجا دو مثال می‌زنم مثلاً فلینی و بونوئل. فلینی وقتی فیلم جاده La Strada را ساخت تمام دنیا شاهد تولد یکی دیگر از نوابغ سینمای نئورئالیست در ایتالیا بود. این فیلم از فیلم‌های کلاسیک این دوران است اما فیلم‌های بعدی او از کالیبر کاملاً مختلف دیگری بود مثل ساتریکون یا کشتی روياها و یا شهر زنان. این دیگر نئورئالیستی نیست و مثل جاده و $8\frac{1}{2}$ فلینی در کاتگوری فیلم‌های نئورئالیستی جای نمی‌گیرد. حالا بحث است که آیا سوررئالیستی یا مدرن است. بونوئل هم در آغاز کارش از بنیانگزاران سینمای سوررئالیستی است اما همیشه و در تمام فیلم‌هایش سوررئالیست باقی نمی‌ماند و از موج نو و نئورئالیسم تأثیر می‌گیرد.

ما سینماگران به کسی یا مکتبی سوگند یاد نکرده‌ایم که همیشه در خدمت یک مکتب سینمایی باشیم. ما هم مثل تمام پدیده‌های این دنیا تغییر می‌کنیم. فیلم‌های من در آلمان با فیلم‌هایی که در ایران ساختم خیلی متفاوتند چراکه محیط اینجا متفاوت با ایران‌ست و شرایط اینجا شرایط سالهای ۷۰ یا ۸۰ میلادی نیست. طبیعتاً این تغییرات و تحولات در روحیات و شکل کار تأثیر جدی می‌گذارد.

سینمای ما در ایران جوانست و تاریخ تقریباً کوتاهش پُر از فراز و نشیب و پستی و بلندی‌هاست. اصولاً در حال حاضر سینما در تمام دنیا در خطرست چراکه تلویزیون با آمدن و قدرت یافتنش، محبوبیت و زیباییهای سینما را به خطر انداخته‌ست. تعداد تماشاچیان سینما دائماً در حال کاهش است و امکانات فیلمسازی هر روز محدودتر می‌شود. تمام دنیا باید فکری به حال این مسئله بکند چون به اصطلاح «هنر هفتم» شدیداً در خطر فشار و نابودی‌ست.

سینمای ایران هم فکر می‌کنم با آمدن ماهواره‌های تلویزیونی دچار مشکل جدی شود و باید از حالا به این مشکل اندیشید و راه حلّ پیدا کرد.

هوشنگ کیارستمی: وضع تولید فیلم در ایران در حال حاضر چگونه است؟

محمدعلی طالبی: در ایران در حال حاضر سالانه بیش از ۶۰ فیلم سینمایی تهیه و تولید می‌شود که چندتای آن خوب است و ارزش هنری بالایی دارد. بخش خصوصی در کنار مؤسسات دولتی در تولید فیلم نقش مهمی دارند و هر دو از مهمترین سرمایه‌گذاران سینمای ما می‌باشند.

سهراب شهیدثالث: من نگران وضع کلّی سینمای ایران هستم چون وضع می‌تواند از امروز به فردا عوض شود. من البته آقای خاتمی وزیر فرهنگ و ارشاد سابق را نمی‌شناسم اما تعریفهای خوبی از ایشان شنیدم و می‌دانم که ایشان همیشه درصدد این بوده‌اند که همه‌گونه امکانات معنوی مثبت و در عین حال مادی از سینمای ایران بنمایند و ایشان عاملی تأثیرگذار در جهت رشد و اعتلای سینمای ایران در طی این چند سال بوده‌اند. حالا به دلایلی ایشان رفته‌اند اما امیدوارم وزیر جدید این امکانات را برای فیلمسازان همچنان قائل شود و از آنان همانند آقای خاتمی حمایت کند.

از طرفی دیگر روی سخنم باز هم با تهیه کنندگان است. من می‌دانم که سناریوی بعضی از کارگردانان اصلاً خوانده نمی‌شود و تهیه کنندگان پول در اختیارشان می‌گذارند تا فیلمشان را تولید کنند. این خیلی خوب است اما خیلی بهتر می‌شد اگر اینها همان اندازه به فیلمسازان جوان توجه می‌کردند. اینها سرمایهٔ آتی سینمای ایران هستند و برای سرمایهٔ آتی باید سرمایه‌گذاری کرد.

هوشنگ کیارستمی: آقای طالبی دلتان می‌خواهد در آلمان هم فیلم درست کنید؟

محمدعلی طالبی: معلوم است که من دلم می‌خواهد در خارج از ایران روزی روزگاری فیلم بسازم اما می‌دانید ایران مملکت من است، من در آنجا متولد شده‌ام ــ پا گرفته‌ام و زندگی کرده‌ام. من می‌خواهم اول در ایران تمام ایده‌هایی را که در سر دارم، فیلمنامه و سپس فیلم کنم و شاید در دوران دیگری یعنی در دهه‌های آینده به فکر ساختن فیلم مثلاً در آلمان بیفتم. زندگی من با زندگی مردم و خانواده و دوستان در ایران گره خورده و این گره خوشبختانه گره کوری است.

سهراب شهیدثالث: من از گفته‌های آقای طالبی احساس شعف می‌کنم. باز هم عباس کیارستمی و خود شما را (مصاحبه کننده) به شهادت می‌گیرم که من علناً در جلسات آکادمی هنرهای آلمان در زمان حضور عباس کیارستمی به حضار و تماشاچیان گفتم که زمانی که ما در اروپا بودیم و خبر جنگ را می‌شنیدیم و با این حال زندگی عادی‌مان را می‌کردیم اینها زیرباران موشک و بمب زندگی و کار می‌کردند. کسی که توپ و گلوله و موشک را تحمل کرد به این زودی دل از میهن و مردمش نمی‌کند و ما که در اینجاها زندگی می‌کنیم باید به آنها درود بفرستیم و سر تعظیم جلویشان فرود

بیاوریم.

هوشنگ کیارستمی: آیا فکر می‌کنید که هر دوی شما دوستان روزی با یکدیگر کار مشترک بکنید؟

سهراب شهیدثالث: هیچ چیزی بعید نیست اما من می‌خواهم بگویم که این احتمال کم است چرا که من حدود ۲۰ سال است که خارج از ایران زندگی و کار می‌کنم. اینجا کار فیلم کاملاً متفاوت با ایران است. من الآن تقریباً سختم است که به زبان فارسی سناریو بنویسم و به این زبان به سینما بیندیشم. من به فیلم ساختن در این مملکت آلمان با تمام مشکلاتش عادت کرده‌ام و فکر می‌کنم در ایران مشکل فراوانی خواهم داشت که بتوانم فیلم‌هایی با کیفیت فعلی فیلم‌های حاضر بسازم. اما همانطور که گفتم بعید نیست، شاید روزی این مسئله پیش بیاید که آقای طالبی و من همکاری کنیم.

محمدعلی طالبی: این افتخار من می‌باشد که روزی با سهراب شهیدثالث کار و یا همکاری کنم. این نعمتی است که همه در آرزوی آنند. من هم امیدوارم که یک چنین روزی بیاید که به شکلی همکاری میسّر شود. سهراب شهیدثالث استاد من است و آرزوی هر شاگردی است که روزی پهلوی دست استاد کار کند و چه برسد به همکاری.

سهراب شهیدثالث: من چندین‌بار به این آقای طالبی گفته‌ام که به من استاد نگوید (با خنده). ما با هم دوست و همکار هستیم و این بار آخری است که به من استاد می‌گویید.

هوشنگ کیارستمی: چه آرزوی متقابلی برای یکدیگر دارید؟

محمدعلی طالبی: من آرزو می‌کنم آقای شهیدثالث سلامتی کامل گذشته خود را پس از این بیماری وحشتناکی که سالیان مبتلا به آن بود، دوباره بازیابد و همچنان فیلم بسازد. من منتظر مراحل حد اعلای تکامل این هنرمند گرامی هستم و ایشان باید بداند که ما همه در ایران چشم براهش هستیم.

سهراب شهیدثالث: من آرزوی سلامتی و تندرستی برای آقای طالبی دارم و دوم اینکه فیلم‌هایی بسازد که مثل پُتک در دنیا صدا کند. من برای محمدعلی طالبی و تمام فیلمسازان جوان میهن‌مان آرزوی موفقیت هر چه بیشتر می‌نمایم.

هوشنگ کیارستمی: دوستان با توجه به کمبود وقت شما به این مصاحبه پایان می‌دهیم. برای هر دوی شما عزیزان خلاق سینمای ایران امید پیروزی و تندرستی می‌کنم و از لطف شما بسیار متشکرم.

چرا چخوف؟

گفت‌وگویی با شهیدثالث

آن چه می‌خوانید، بخشی از یک گفت‌وگوی هفت ساعته است که چند ماه پیش، توسط مهدی سررشته‌داری و محمدعلی ستون‌زاده در لُس‌آنجلس با سهراب شهیدثالث انجام شده و گفت‌وگو کنندگان، این بخش از آن را برگزیده‌اند و برای چاپ در یادنامهٔ فیلمساز، تنظیم کرده و در اختیارمان گذاشته‌اند که از آنان سپاسگزاریم. کل گفت‌وگو، همهٔ زندگی و آثار او را دربر می‌گیرد و این بخش به جهت نقش آثار چخوف در شکل‌گیری دیدگاه‌های شهیدثالث، بسیار خواندنی و جذاب است؛ به خصوص که هم دربارهٔ مستند بلندی است که او دربارهٔ چخوف ساخته، و هم چگونگی تأثیری که نویسندهٔ بزرگ روس بر او گذاشته است.

● **خب، بعد چه کردی؟**

○ مدت‌ها بود که دنبال تهیه کننده می‌گشتم. یکی از آرزوهایم این بود که فیلمی دربارهٔ زندگی چخوف بسازم، ولی نمی‌دانستم که می‌توانم برایش تهیه کننده پیدا کنم یا نه.

● **یعنی می‌خواستی از روی زندگینامهٔ چخوف فیلم بسازی؟**

○ به شرطی که تمام چهارهزار نامه‌ای را که چخوف نوشته خوانده باشی و زندگینامه‌های مختلفی هم که به زبان‌های مختلف نوشته‌اند خوانده باشی، می‌توانی بگویی زندگینامهٔ چخوف وجود دارد.

● **... و طبیعتاً کارهای خودش.**

○ بله، صددرصد. خواندن کارهای خودش هم لازم است. جالب این بود که من همیشه برای تهیه

کننده‌ام که کانال اول تلویزیون آلمان ـ West Deutche-Runfunk (WDR) ـ بود می‌نوشتم که می‌خواهم فیلمی از زندگی چخوف بسازم. هیچ نوشته‌ای هم نداشتم. نه سناریویی، نه طرحی. بعد که آخرین تابستان گرابه تمام شد، به کلن رفتم و تقریباً یک سال هر روز مثل سگ‌های «پودل» توی اتاق منشی تهیه کننده می‌نشستم و اصرار می‌کردم که بگذارید یک‌بار به شوروی بروم.

● سال ۱۹۸۱ یا قبل از آن؟

○ دقیقاً سال ۱۹۸۱ بود. و این‌ها می‌گفتند که خب برو شوروی، ولی ما پول ساختن این فیلم را نداریم. چون برنامه‌شان خیلی جمع‌وجور بود و توی آلمان هم کسی علاقه نداشت راجع به چخوف چیزی بداند. یادم است که توی خانهٔ یکی از دوستان آن موقع، داشتم غذای معروف «گولاش» را توی یک دیگ بزرگ به اندازهٔ یک وان می‌پختم و برای این که مثلاً خوشمزه هم بشود، تویش لوبیا می‌ریختم؛ و بعد سه چهار روز غذایمان همان بود. مثل همیشه پول نداشتم. به هر حال روزی رسید که گفتند می‌توانی برای یک هفته بروی شوروی (زمان برژنف بود)، و ببینی که می‌توانی کار کنی یا نه، و وضع از چه قرار است.

● قرار بود فیلم در شوروی فیلمبرداری شود؟

○ بله، مقدار زیادی از آن را در محل زندگی چخوف فیلمبرداری کردیم. به هر حال رفتم شوروی. وقتی رسیدم یکی آمده بود دنبالم. کیف دستی‌ام گم شده بود. حتی مسواک و ماشین ریش‌تراش هم نداشتم. چون با لوفت‌هانزا آمده بودم، به من یک چیزهایی موقتاً دادند و من را بردند توی هتلی به اسم روسیا که تویش شش هزار مسافر جا می‌گرفت. از همه جای روسیه مسافر داشت و البته توریست‌های خارجی بودند، با تعداد کم‌تر. روز اول خواهش کردم فیلم‌هایی را که راجع به چخوف موجود است، به من نشان بدهند. رفتم توی سالن و تهیه کنندهٔ گستله رادیو (Gostele) هم که در واقع اسم تلویزیون شوروی بود با من آمد. فیلم‌ها را که دیدم گفتم این نامهٔ چخوف است به لیدیا الی‌لووا، نمی‌دانم این نامهٔ تولستوی است به چخوف و... منتها این فیلم‌ها خیلی کوتاه بودند. بلندترین فیلمی که ساخته شده بود یک فیلم ژاپنی بود به مدت پانزده دقیقه.

● از خود چخوف فیلم مستندی بود؟

○ نه، چخوف در سال ۱۹۰۴ مرد. در نتیجه عکس ازش بود ولی فیلم نبود. وقتی که من این چیزها را به تهیه کنندهٔ گستله رادیو گفتم، گفت تو روسی بلدی؟ گفتم به خدا نه. هر چه قسم و آیه

خوردم، گفت: «نه، تو روسی می‌فهمی!» بعد رفتیم با هم مقداری توی مسکو گشتیم. فقط خانه‌ای را که چخوف تویش زندگی می‌کرد نشانم داد. وقتی برگشتم، برای WDR یک طرح نوشتم.

● **به آن‌ها گفتی که می‌خواهم چنین فیلمی بسازم و آن‌ها جواب منفی دادند؟**

○ خب پول نداشتند. بعد هم حساب می‌کردند که تماشاچی برای چنین فیلمی توی آلمان نیست.

● **پس چرا تو را فرستادند به شوروی و یک هفته هم خرجت کردند؟**

○ چون امیدوار بودند که من می‌روم به شوروی و برمی‌گردم و برای کسانی که از چخوف چیزی نمی‌دانند بالاخره یک چیزی می‌آورم به عنوان نمونه. به هر حال برگشتم و یک طرح بهشان دادم. تهیه کنندهٔ WDR خیلی علاقه‌مند بود، چون یک اتفاق ساده را دیده بود.

● **فیلم‌های دیگرت را چه‌طور؟**

● نه، ندیده بودند. البته بعداً دیدند. سه تا جایزه هم آن سال برای فیلم آخرین تابستان گرابه گرفته بودم که مقداری باعث اعتبارم شده بود. بعد هم WDR با رادیو تلویزیون ایتالیا (RAI) و با گُستله رادیو صحبت کرد. یک تهیه کنندهٔ خصوصی هم خودم می‌شناختم که پیش‌ترها با آن‌ها کار می‌کردم به اسم پرووبیس فیلم (Provobis Film) که کاتولیک هستند. چهارتایی روی هم پول گذاشتند که من بروم فیلم را بگیرم. حالا فکر می‌کنی پولش چه‌قدر بود؟ ۳۵۰ هزار مارک!

● **حدود ۱۵۰ هزار دلار...**

○ بله. با این پول نگاتیو خریدم، فیلمبردار و دستیار فیلمبردار گرفتم، و اگر صدای محیط لازم داشتیم خودم می‌گرفتم. پرووبیس فیلم هم یک مدیر تهیه به من داد که مواظب دخل و خرج ما باشد که زیاد خرج نکنیم. اول من رفتم و بعد هم این‌ها آمدند شوروی. این دفعه تهیه کنندهٔ گُستله رادیو با ماشینی شبیه لیموزین توی فرودگاه مسکو منتظرم بود. من را بردند به یک هتلی به اسم هتل اوکراین، در یک اتاق بسیار خوب. بعد گروه فیلمبرداری آمد و روز بعد شروع به کار کردیم. اول رفتیم توی خانهٔ چخوف در مسکو و از عکس‌هایی که آن‌جا بود، فیلم گرفتیم. یک‌بار هم عدسی زوم خورد زمین. دستیار فیلمبردار که کمونیست بود، از ذوق رسیدن به مسکو زوم را انداخت زمین و با این زوم دیگر نمی‌شد کار کرد؛ تا این‌که در سفر بعدی به یالتا که باید کلی با هواپیما پرواز می‌کردیم، عدسی زوم تهیه کردیم.

● چخوف در یالتا هم زندگی کرده بود؟

○ سال‌های آخر عمرش را در یالتا گذراند و همان‌جا هم درگذشت. آن‌جا از نظر مالی وضعش بهتر شده بود، چون تمام آثارش را به هفتادهزار روبل فروخته بود به آدمی به اسم مارکس، و با مزه این که نه تنها آثاری راکه نوشته بود، بلکه آثار آینده‌اش را هم فروخت.

● سرنوشت عمومی هنرمند...

○ بله... رفتیم از خانه‌اش که خواهرش پس از مرگ چخوف مثل چشمش نگهداری کرده بود و آن موقع موزه شده بود، فیلم گرفتیم. بعد رفتیم «تاگاندرو» که زادگاه چخوف بود. کارمان که تمام شد، برگشتیم مسکو. گفتم می‌خواهم بروم «ملی‌خوا» هم فیلم بگیرم.

● ملی خوا کجاست؟

○ جایی که چخوف چند سال زندگی و طبابت کرد. چخوف اولش نویسنده بود، بعد طبیب شد. از آن‌جا هم فیلم گرفتیم، بعد خودم آمدم هامبورگ. در هامبورگ سه تا نمایشنامهٔ چخوف را به سبک استانیسلاوسکی کارگردانی کردم. البته استانیسلاوسکی کارهای چخوف را خراب کرده، با این که حتی چخوف هم سر تمرین‌هایش حاضر بوده.

● برای همین فیلم نمایشنامه‌ها را کارگردانی کردی؟

○ بله. یکی دانی وانیاست، یکی مرغ دریایی و یکی هم ایوانف، که البته ربطی به استانیسلاوسکی ندارد. این‌ها را جوری فیلمبرداری کردم که خود روس‌ها فکر کردند ازشان دزدیده‌ام. یعنی سبک کار و فرم تصویری درست شکل همان زمان بود. بعد فیلم‌ها را به هم چسباندیم و تمام شد دیگر.

● چرا این‌قدر مسحور چخوف و کارهاش هستی؟

○ سؤال به جایی است. سال ۱۹۸۴ از روی داستان درخت بید چخوف، یک فیلم ساختم. داستان درخت بید چهار صفحه است و من ازش یک فیلم نود دقیقه‌ای ساختم، بدون این که تماشاچی خسته بشود. من وقتی هجده سالم بود وارد اتریش شدم. تازه در نوزده سالگی به سل دچار شده بودم که تصادفاً داستان اتاق شمارهٔ ۶ را خواندم که البته هیچ بیماری سل تویش پیش نمی‌آید. دیوانهٔ چخوف شدم. قبلش چندتایی داستان کوتاه ازش خوانده بودم.

● گفتی توی این داستان صحبتی از سل نیست...

○ قهرمان‌های اصلی سل ندارند، اما آدم‌هایی که می‌آیند توی داستان، همه‌جور بیماری دارند.

● پس محیط داستان بود که تو را گرفت؟

○ نه، محیط نبود؛ یعنی تنها محیط نبود. اصل قضیه، قهرمان یا چهرهٔ اصلی داستان بود که دکتر است و آخرش هم او را می‌بندند توی تیمارستان و البته به وضع فجیعی می‌میرد. این داستان را که خواندم، بعدش شروع کردم مسلسل‌وار کارهای چخوف را خواندن.

● این که می‌گویی این داستان را خواندی و دیوانهٔ چخوف شدی، یعنی چه‌طور شد؟ چون گاهی آدم چیزی را می‌خواند که مثل مشت می‌خورد توی چانه‌اش، یا این که متوجه چیزی می‌شود که تا به حال متوجهش نبوده و به خودش می‌گوید که ای بابا، این چهل سال این‌جا بوده و من نمی‌دیدمش. این دو حالت البته به هم مربوط هم هستند. برای تو چه‌طوری بود؟

○ هر دو.

● یعنی چی بود؟

○ چیزی بود و من نمی‌دیدم. تمام آدم‌های دوروبر این دکتر، چه موئیسی موئیسیچ که یک آدم شل و نوکر آن‌جاست و چه دستیار دکتر که غیرمستقیم به او می‌گوید تو دیوانه‌ای. این از یک طرف. زندگی خود این دکتر (چون زن نداشت) با آن پیرزن هم از طرف دیگر. این‌ها بود که مرا مسحور می‌کرد. بعد وقتی داستان‌هایش را می‌خواندم، دوستان آن موقع من که می‌دانستند به چخوف علاقه دارم (با این که خودشان به چخوف علاقه‌ای نداشتند)، دو تا کتاب زندگینامهٔ چخوف به من هدیه کردند؛ ترجمه به آلمانی. آن‌ها را که خواندم، فهمیدم استادم را پیدا کرده‌ام. چخوف تنها معلمی بود که در زندگی و نشان دادن زندگی داشتم. البته من غلط می‌کنم ادعا کنم که زندگی را مثل چخوف نشان داده‌ام، ولی راهم را از او یاد گرفتم، بدون این که بیچاره خودش بخواهد. چون موقعی که من این کار را کردم، چخوف آن زیر خوابیده بود.

● فکر می‌کنم هنر چخوف در این است که نمی‌گذارد عادت، مانع بشود آدم چیزها را ببیند.

○ دو چیز راجع به چخوف باید بگویم. اول این‌که کارهای چخوف را همین امروز و یا در سال ۲۰۰۰ هم اگر بخوانی، هنوز واقعی‌اند. مثلاً مشکل یک زن فارغ و یا یک مرد عاشق. یا مثلاً رابطه دو دوست یا رابطهٔ یک خانواده با بچه‌هایشان. دومین چیزی که از چخوف یاد گرفته‌ام ـ و این را در نامه‌ای به گورکی نوشته ـ این است که می‌نویسد: وقتی نویسنده پشت میز می‌نشیند و می‌نویسد

باید سرد باشد؛ عین یخ. یعنی این که هیچ احساس ترحم برای چیزی که خلق می‌کند، یا احساس عشق، نداشته باشد. و این را خواننده باید احساس کند. یعنی ابژکتیویته [عینی بودن] را چخوف به تمام دنیا و نویسنده‌های دنیا یاد داده.

● اگر اجازه می‌داد که جریان عادت او را با خودش ببرد، نمی‌توانست این طوری ببیند و بنویسد.

○ نه، نه. چخوف اصلاً با کلیشه‌های ادبی کار نکرد. غیر از این، حدود هفت هشت سال اول داستان‌های طنزآمیز برای نان خوردن می‌نوشت. مثلاً یک داستان نوشته، خیلی کوتاه، و چاپ هم شده. ناشرش شرط کرده بود که داستان‌ها از صد سطر بیش‌تر نشود. یعنی اگر ۱۰۲ سطر می‌شد، حذف می‌کردند، البته نه سانسور سیاسی. بگذریم از سانسور زمان تزار.

● یعنی باید توی یک صفحه جا می‌شده.

○ بله. موقعی که این داستان چاپ می‌شود، چخوف برای اولین‌بار پولی به دست می‌آورد که برای روز تولید یا نام‌گذاری مادرش یک کیک به او هدیه کند. خانوادهٔ چخوف همه فقیر بودند. یکی از برادرهایش نقاش بود که در جوانی به بیماری سل مرد. این‌ها همه توی فیلم من هست، و خودم این سکانس را خیلی دوست دارم و وقتی می‌بینمش خیلی غصه‌ام می‌شود.

● یکی از داستان‌هایی که به خاطرم مانده، ولی عنوانش یادم نیست، قضیهٔ یک پستچی یا رئیس ادارهٔ پست بود که همسری زیبا داشت و برای این‌که کسی به او چشم نداشته باشد، خودش شایع کرده بود که همسرش، مِتِرِس رئیس پلیس شهر است. در نتیجه کسی جرأت نمی‌کرد مزاحم زن بشود

○ خلاصه قصه‌ای که می‌گویی، مرا به یاد چند تا از داستان‌های مختلف چخوف می‌اندازد. یکی چوب‌کبریت سوئدی که البته داستان کوتاه نیست و کمی بلندتر است و یک مقداری هم حالت جنایی دارد. یا مثلاً داستانی به اسم داروخانه‌چی (یا در داروخانه) که یک داروفروش این کار را می‌کند. یکی از داستان‌های زیبای چخوف که همین زمینه را دارد و به نظر من شاهکار است، داستان زنی است که یک روز شوهرش می‌آید به خانه و موقع غذا خوردن به زنش می‌گوید امروز استفان استفانوویچ را دیدم؛ این آدم دیوانه شده. زن می‌پرسد چرا؟ (استفان استفانوویچ زن ندارد!) مرد جواب می‌دهد: چون به من می‌گوید که چشم راست تو [زن] قرنیه‌اش بزرگ‌تر از چشم چپت است. زن می‌رود توی فکر. می‌رود توی آینه خودش را نگاه می‌کند و با خود می‌گوید مثل این که آن مرد راست گفته. خلاصه شوهر هر روز مستقیم پیغام برای زن می‌آورد که استفان چی گفته. تا این که یک

روز شوهر می‌آید و می‌گوید: استفان استفانوویچ امروز از من خداحافظی کرد و معذرت خواست که نیامده از تو و بچه‌ها خداحافظی کند؛ می‌خواهد برای همیشه از این شهر برود. فکر می‌کنم می‌رود خودش را بکشد. شب شوهر خوابیده و دارد خرناس می‌کشد. زن بلند می‌شود، لباس می‌پوشد، آرایش می‌کند و از خانه بیرون می‌رود، چون می‌داند استفان الان توی فلان بولوار است و می‌رود. و چخوف می‌نویسد: «خرگوش به کام مار می‌رود.» خیلی کارهای زیبا دارد. اصلاً فکر نمی‌کنم که کسی بعد از چخوف در حد او آمده باشد. سال ۱۹۷۷ که آمدم آمریکا خیلی جوان بودم، اما همه عشق من به چخوف را فهمیده بودند. یک خانم آمریکایی به من کتابی هدیه کرد راجع به زندگی چخوف؛ هنوز دارمش. نوشته «به پیرو و دنباله‌رو چخوف تقدیم می‌کنم.»

● **خود فیلم چه شد؟**

○ از تلویزیون آلمان و شوروی و ایتالیا پخش شد. توی سینماها نمایش داده نشد، چون شانزده میلیمتری بود. هیچ جایزه‌ای هم نگرفت.

● **چه‌قدر طول کشید و کی تمام شد؟**

○ فیلمبرداری را در اوت ۱۹۸۱ تمام کردم. از سپتامبر تا نوامبر، مونتاژ و میکساژ انجام شد و در دسامبر نمایش داده شد.

● **یعنی در کم‌تر از یک سال حاضر شد.**

○ آره، ولی گدایی اولش خیلی طول کشید. بلندیرین فیلمی هم هست که راجع به زندگی چخوف ساخته شده. یک‌ساعت‌ونیم طول می‌کشد؛ عین یک فیلم سینمایی. نکتهٔ عجیب این است که چخوف در بادن‌بادن آلمان مرد. توی عکس‌های قدیمی که من در یکی از کتاب‌هایم داشتم، عکسی بود که اولگا کنی‌پر، زن چخوف، را نشان می‌داد که با استانیسلاوسکی در پارکی در بادن‌بادن جلو مجسمهٔ چخوف ایستاده بودند (همسر چخوف، زن بی‌شرمی بود. از یک بازیگر مسکویی آبستن شد، سقط جنینش را توی خانهٔ چخوف کرد. چخوف هم چون دکتر بود، خیلی کمکش کرد). من که رفتم بادن‌بادن فیلم بگیرم، تمام پارک را گشتم و مجسمه را پیدا نکردم. گفتم ولی این‌جاها یک جایی باید مجسمهٔ چخوف باشد. ما را فرستادند شهرداری. توی آرشیو شهرداری آدم پیری بود، دفترها را ورق زد و گفت آره، مجسمهٔ چخوف این‌جا بوده. گفتم چی شد؟ گفت موقع جنگ دوم جهانی ذوبش کرده‌اند، گلوله ساخته و شلیک کرده‌اند.

● **عجب سرنوشتی سرنوشت عمومی هنرمند...**

○ در بادن‌بادن چخوف توی پارک هتل می‌خوابید. اول توی یک خانهٔ خصوصی بود. وقتی فهمیدند که سل دارد، بیرونش کردند. بعد آمد توی پارک هتل. زنش هم هر روز می‌رفت سویس دندان‌هایش را درست می‌کرد؛ خیلی زن باوفا و مهربانی بود! من رفتم این هتل اتاق گرفتم. گفتم این اتاق را می‌خواهم، همان اتاق را بِهِم دادند. دیدم از این اتاق چیزی نمانده. حتی آلمانی‌ها آن‌قدر شعور نداشتند که این اتاق را به عنوان موزه نگه دارند. فقط منظره‌ای که از پنجره دیده می‌شد همان بود، وگرنه خود اتاق به همان شکل، دیگر وجود نداشت.

● **سرانجامش هم چندان خوش نبود.**

○ چخوف در ۴۴ سالگی مرد؛ خیلی جوان. خودش پزشک بود و می‌دانست که چه مرضی دارد. نه تنها سل، بلکه سرطان روده هم داشت. این دو تا مرض او را کشت. غذا باید می‌خورد چون سل داشت، اما هر چه می‌خورد دفع می‌شد چون سرطان روده داشت.

● **شاید هم همین‌ها باعث به وجود آمدن آن نگرش خاصش به زندگی شد.**

○ بله، درست است. به هر حال اسم این فیلم را گذاشتم چخوف: یک زندگی. و این آخر سال ۱۹۸۱ بود.

یک اتفاق ساده

رضا بهرامی

گفتگویی با «سهراب شهیدثالث» کارگردان فیلم

اشاره: «یک اتفاق ساده» اولین فیلم طویل «سهراب شهیدثالث» است که نه فقط به عنوان اولین کار طویل یک فیلمساز، بلکه از هر لحاظ فیلمی است در خور پسند و ستایش... که لیاقت کاملی دارد برای شرکت در یک فستیوال جهانی و می‌بینیم که حالا بخت خود را برای جهانی شدن با شرکت در دومین فستیوال بین‌المللی فیلم‌تهران می‌آزماید... «یک اتفاق ساده» صادق و شریف و راستگوست. اما اگرچه فیلمی نیست که برای تماشاگر متفنن سینمای امروز خوش‌آیند باشد، بی‌شک سرآغازی خواهد بود برای یک سری فیلم‌هایی که به سینمای متفنن وابسته نیستند... این فیلم که به شیوه «سینما حقیقت» ساخته شده، مقطعی از زندگی ملال‌آور متعارف یک بچه شهرستانی را بی‌کم‌وکاست نشان می‌دهد. در گفت‌وگویی که به مناسبت شرکت و نمایش فیلم «یک اتفاق ساده» در فستیوال تهران با «سهراب شهیدثالث» داشته‌ایم، سئوالات را با نوع فیلم و بعد زندگی این کودک آغاز کرده‌ایم.

● اولین خصوصیت فیلم «یک اتفاق ساده» بستگی آن است به سینمای بی‌قصه که وابستگی مستقیمی دارد به حقایق زندگی روزمره‌ی ما. و در آن از چفت‌وبست قصه‌یی اثری نیست. در باره‌ی این نوع سینما ــ که شما علاقمند به آن هستید ــ چه نظری دارید؟

سهراب شهیدثالث: امیدواری برای ساختن چنین فیلم‌هایی از سینمایی که شما نام می‌برید ــ با وجود آن‌که دیگر جدید نیست ــ بسیار ضعیف و نادر است. فیلمی که شروع و پایان ندارد و از

موضوع بخصوصی صحبت نمی‌کند، در وهله اول برای تماشاچی نامأنوس است.ولی از آن‌جا که هرکس برای بیان مسایل خود در سینما راه مشخص خود را انتخاب می‌کند فکر می‌کنم که این سینما برای من ملموس‌تر و جدی‌تر مطرح باشد. به‌این ترتیب می‌توانم به آنچه که در زندگی روزانه ما بدون هیچ تغییر شگرفی روی می‌دهد، بپردازم. عیب این سینما در آن است که مردم همه چیز را از قبل می‌دانند، بی‌حوصله می‌شوند و البته بنظرشان اینطور می‌رسد که این‌ها همه نه تنها ضروری نیست بلکه می‌تواند جای خودش را به سینمای قصه‌گو با ماجراهای شیرین و تلخ که ناشی از خیال‌بافی‌های فیلمساز است بدهد. ولی متأسفانه این سینما نیز مانند هر سینمای دیگر به تصور من ضروری بنظر می‌رسد.

● رسیدن به سبک «یک اتفاق ساده» در واقع ادامه فیلم‌های قبلی ــ فیلم‌های مستند وزارت فرهنگ و هنر و بخصوص فیلم «آیا» ــ است که مستند بوده‌اند. و حالا این روش مستند به یک خط دراماتیزه شده قالب می‌دهد. بنظر شما فیلم‌هایی که قبلاً ساخته‌اید، تأثیر و ربطی در شکل و ساختمان این فیلم داشته‌اند؟

شهیدثالث: بی‌شک فیلم‌های کوتاه و مستند من که اکثراً در حد یک فیلم سفارشی برای تهیه‌کننده ساخته شده‌اند در کارهای بعدی من تأثیر گذاشته‌اند. مجسم کنید که اگر قرار بود «یک اتفاق ساده» اولین فیلمی باشد که من در زندگی خود مرتکب آن می‌شدم، چه فاجعه‌ی سوزناکی که در عالم فیلم و فیلمسازی رخ می‌داد. از زمانی که این فرصت داده شد تا از نزدیک مردم را با روحیات مختلف و در جاهای دیگری غیر از پایتخت ببینم به این فکر افتادم که این زندگی را به نحوی تصویر کنم. می‌دانید که به اقتضای فیلم‌هایی که ساختشان به من رجوع شده، اندکی ایرانگردی به صورت موقعیت و فرصت مغتنم دست داده است. این‌ها همه در گذشته اتفاق افتاده، بدین‌ترتیب فیلم‌های گذشته‌ی من هر یک به نحوی در فیلم‌های بعدی من به صورت حداقل یک تجربه مفید بوده‌اند. در مجموع همه این‌ها باعث شده که از دیدن عدسی زوم ذوق‌زده نشوم و خواب «کرین Crane» را نبینم. همین شادی برای من کافی است که در ثانیه ۲۴ تصویر از جلوی دوربین رد می‌شود و افکار پسندیده! مرا به روی خود ثبت می‌کند.

● در طی فیلم، با زندگی ملال‌آور یک کودک مواجه می‌شویم که تکرار مکررات سرتاسر آن را پوشانده است، تا آن‌که یک اتفاق ساده و طبیعی مثل مرگ مادر تغییراتی در این زندگی وارد می‌کند.ملال زندگی این بچه و اصولاً کل مسایل فیلم، طوری است که تماشاگر کاملاً حسی با آن روبرو می‌شود. یعنی قبل از این‌که به

شکل نشان‌دادن مسایل توجه کند، آن را حس می‌کند... و بعد این‌که آثار زندگی روزمره‌ی شما تأثیری در فیلم داشته یا آن‌که مسایل فیلم مشاهدات شماست؟

شهیدثالث: از این‌که سرتاسر این فیلم تکرار مکررات است باید بگویم که مطمئناً تعمدی در کار بوده است و اگر این عمد حس شود باعث خوشبختی سازنده است. در جاهای دیگری هم این مسأله مطرح شده که مرگ مادر احتمالاً همان اتفاق ساده نامبرده شده است. در حالی‌که به‌نظر من مثلاً لباس خریدن می‌تواند اتفاق ساده باشد یا نه... یا مثلاً آبله کوبیدن بچه‌ها اتفاق ساده است. یا دیدن آن دختربچه در مسجد، اتفاق ساده است. از طرف دیگر اگر تماشاچی آنطورکه شما می‌گویید «حسی» با فیلم مواجه می‌شود انگارکه بهتر است تا این‌که بخواهد مسایل فیلم را از نظر روانی و جسمانی مورد مطالعه قرار دهد. فراموش نکنید که من یک گوشه از زندگی آدمی را نشان می‌دهم و بعد هم علاقه‌یی به ادامه‌ی این زندگی و آنچه که باعث بدست‌دادن نتیجه عبرت‌انگیزش می‌شود، ندارم.ای‌کاش در حدی که من سعی کرده‌ام، تماشاچی فیلم را حس کند. بقیه‌اش را به لطف و کرم پروردگار واگذار می‌کنم. در مورد سئوال دیگرتان‌که آیا زندگی خود من‌در فیلم تأثیری داشته یا نه باید بگویم که من در کودکی به دبستان‌های ملی می‌رفتم، هر روز زلف‌هایم را شانه می‌زدند، قابلمه غذایم را به دستم می‌دادند وبا ماشین پلیموت آخرین مدل با راننده جلوی دبستان پیاده می‌شدم! ساعت ده به‌ما شیرکاکائو می‌دادند و ساعت دو بعدازظهر بعد از خوردن آب‌پرتقال سرود می‌خواندیم، شب‌ها هم با پاپا و مامان به تماشای کنسرت‌ها و اپرت‌ها می‌رفتیم و همینطور زندگی شیرینی داشتیم تا این‌که تصادفاً بزرگ شدم و تصادفاً فیلمساز شدم و یک روز که اتفاقی برای تفریح و استراحت به شمال کشور رفته بودم به این مسأله برخورد کردم و برای من خیلی باعث تعجب بود که چنین چیزی وجود دارد. بنابراین تصمیم گرفتم که این قضیه را به صورت فیلم برگردانم و مطمئناً زندگی خود من با زندگی که در فیلم می‌بینید زمین تا آسمان تفاوت داشته است.

● **در بسیاری از صحنه‌های فیلم که نشان‌دهنده تکرار مکررات در زندگی «زمانی»، کودک شخصیت اصلی فیلم است مثل صحنه‌های کنار دریاکه او ماهی‌ها را از پدرش می‌گیرد، مسأله‌ای که جلب توجه می‌کند این‌که حرفی بین آدم‌ها مثلاً پدر و پسر ردوبدل نمی‌شود. هم‌چنان‌که رابطه‌ی این بچه با پدر و مادرش نیز به سکوت می‌گذرد. شماکه اینطور بستگی به واقعیت‌ها نشان می‌دهید آیا به خاطر این‌که فیلم کم دیالوگ باشد سکوت بین این آدم‌ها را ترجیح داده‌اید؟**

شهیدثالث: قطعاً سینمای مورد علاقه‌ی من یک سینمای کم دیالوگ یا بدون دیالوگ است. ولی اگر قرار بود حرفی بین پدر و مادر و پسر ردوبدل شود، حرف‌ها از چه قماش می‌توانستند باشند؟ غیرازاین‌که مادر بگوید: «برو آب بیار» یا «چراغ را خاموش کن» چه اتفاق مهمی در زندگی آن‌ها روی می‌دهد که در باره‌اش صحبت کنند. من فکر می‌کنم که این خانواده کوچک به زندگی خود آن‌چنان خو گرفته‌اند که اگر قرار باشد چهارتا جمله بین هم ردوبدل کنند تعادل زندگیشان لااقل از نظر من به هم می‌خورد. در صحنه‌ای که پدر به‌خاطر از بین رفتن ماهی‌ها به پسرش سیلی می‌زند، اگر غیر از سیلی‌زدن به او می‌گفت: «ای پسر احمق چرا ماهی‌ها را ازدست دادی؟» دیالوگ اضافی بود و مسلماًبه تصویر من لطمه می‌زد.

● ولی سکوت مطلق بین آن‌ها هم ممکن است وضع طبیعی رابطه‌ها را به‌هم بزند...

شهیدثالث: این سکوت در صورتی این وضع طبیعی را به‌هم می‌زند که نه تنها به نحوی به بیان تصویری کمک نکند، بلکه ابهامی هم در روابط فیمابین به‌وجود بیاورد. ولی من در این خانه یک مادر دارم که مریض‌الاحوال است. یک پدر دارم که هر شب مست به خانه می‌آید و بلافاصله در اثر خستگی کار روزانه و افراط در عرق‌خوردن بیهوش می‌شود و پسربچه که اگر بخواهد حرفی بزند باید بگوید «من امروز در مدرسه جریمه شدم.» یا «امروز بازرس به مدرسه‌ی ما آمده بود.»

● فاصله‌ی بین کلاس درس تا خانه‌ی این پسربچه در رفت و برگشت از زاویه‌های یکسانی گرفته شده است مثل زاویه کلاس و موقع خروج و ورود، راهرو، حیاط مدرسه... که نمایش مادی تکرار حرکات در زندگی این کودک است، در این مورد چه نظری دارید؟

شهیدثالث: در مورد این نماها، حق با شماست. وقتی که شما صبح به محل کارتان می‌روید، مسلماً از مسیر معینی عبور می‌کنید و اگر برای به وجود آوردن یا جلوگیری از بی‌حوصلگی تماشاچی زاویه دوربین را تغییر می‌دادم از آن‌چه که در نظر داشتم، دور می‌شدم، این حرکات و تکرار نماها، تعمداً به این صورت اجرا شده است.

● روحیه‌ی این پسربچه ی ملول طوری است که دچار بلاتکلیفی است. نمی‌داند باید به چه چیز دل‌بسته باشد. دائم در فکر گریز است. صحنه‌هایی که سر کلاس نشسته و از پنجره بیرون را نگاه می‌کند و یا این‌که چند بار کنار پنجره می‌نشیند و غذا می‌خورد بی‌قراری او را نشان می‌دهد، اینطور نیست؟

شهیدثالث: شاید این بایستی نشان‌دهنده موقعیت کودک در اجتماع کوچکی که در آن زندگی

می‌کند باشد. آیا شما در زندگی او چیزی پیدا می‌کنید که به آن دل‌بسته شود؟ در چند کلام می‌توان این‌طور خلاصه کرد: بچه‌ای است تنبل. ولی کودن نیست. چون وظایف محوله‌اش را انجام می‌دهد. در شهر خبری نیست. بازی فوتبال را دوست ندارد یا من دوست ندارم. گذشته از همه‌ی این‌ها فرصت بازی را هم ندارد. اگر به شهرهای خیلی کوچک رفته باشید حتماً دیده‌اید که اکثر مردم ساعت ۹ شب خوابیده‌اند و خیابان‌ها خلوت و خاموش است ولی مسلماً این بچه در فکر گریز نیست. برای او سر کلاس نشستن یک وظیفه است. مثل وظیفه دیگرش یعنی حمل ماهی‌ها ازکنار دریا به مغازه خریدار.

● شروع فیلم با پلانی است که پسربچه، از یک معبر باریک، از روی یک سکو به‌سمت نماهای راه‌آهن و جرثقیل‌ها می‌رود که بعد توسط «سوزن‌بان» رانده می‌شود. بعد از چند دقیقه نمایی دارید که به وضوح این پسربچه از راه‌آهن دور می‌شود و به خانه‌هایی که یک محیط روستایی را مجسم می‌کنند، نزدیک می‌شود. در این اختلاف و تفاوت واضح بین این دو محیط تعمدی داشتید؟

شهیدثالث: در محلی که ما فیلم را فیلم‌برداری کردیم، شهر به دو ناحیه تقسیم شده و آن‌جا که شما با دیدن خانه‌ها احساس می‌کنید که در یک محیط روستایی هستید، در حقیقت ناحیه پایین شهر است که تعداد زیادی خانهٔ چوبی به همان شکل که در فیلم دیده‌اید ساخته‌اند و مردم بخصوص ترکمن‌ها در این خانه‌ها زندگی می‌کنند. بنابراین خودبه‌خود این تفاوت بین دو محیط محسوس است و اگر ما تعمدی هم نداشتیم باز این اختلاف به چشم می‌خورد.

● در یک صحنه این پسربچه یک سئوال مربوط به تاریخ را پاسخ نمی‌دهد. آیا این مورد ــ گرچه ریشه‌ی تصویری ندارد ــ نشان‌دهنده‌ی آگاهی و میل او به دانستن واقعیت‌های زندگی خودش نیست؟ او آن‌قدر مسأله دارد که به‌گذشته‌های تاریخی بی‌اعتناست.

شهیدثالث: البته تاریخ مملکت ما برای فرد فرد ما مایه افتخار است. ولی پسربچه فیلم فرصت و حوصله‌اش را ندارد. خیلی ساده است، وقتش را ندارد.

● آدم‌های فیلم ــ پسربچه و پدر و مادرش ــ آدم‌هایی هستند که فقط به فکر گذران زندگی هستند و به تمام آن‌چه به سرشان می‌آید و به زندگی خسته‌کننده‌شان تن در می‌دهند. در حالی که هر لحظه از زندگی آن‌ها می‌تواند انگیزه‌ی یک جنبش باشد... روحیه‌ی این آدم‌ها را چطور تشریح می‌کنید؟

شهیدثالث: این برمی‌گردد به روحیه‌ی خود من که آدم‌هایم را اینطور انتخاب کرده‌ام. حداکثر تغییری که قرار است در زندگی این آدم‌ها اتفاق بیفتد، اتفاق افتاده، چیز دیگری نیست که به آن اضافه

کنم. بعضی‌ها به تقدیرشان تن می‌دهند، گرچه در مجموع این آدم‌ها تسلیم شده‌اند ولی لحن فیلم من به‌گمان خودم اینطور نیست که همه اتفاقات را تحمل کند، این آدم‌ها می‌دانند که چه بر سرشان آمده و همین کافیست. فعلاً کافیست.

● یکی از قسمت‌های زیبای فیلم، قسمتی است که پسربچه نامه‌ای را می‌خواند. نامه‌ای که برخلاف خود فیلم پرخبر است و حاوی واقعیت‌های زندگی است بطور فشرده.

شهیدثالث: آن‌چه که در این نامه خوانده می‌شود، حادثه نیست، اتفاقاتی معمولی است، یعنی یک نفر هست که با سماجت زیاد وقتی‌که نامه را دیکته کرده‌اند مرتباً سلام رسانده مثل این‌که ترسیده که یک‌بار سلام رساندن کافی نباشد. یک‌نفر عروسی کرده. یک‌نفر تصدیق شش ابتدایی گرفته. دو نفر از پیری زیاد مرده‌اند. حتی خبرهای نامه هم اتفاقات روزمره را نشان می‌دهد ولی در عین‌حال نامه، توجه آدم‌های کافه را جلب کرده، چون به هرحال برای لحظه‌ای در زندگی خبر جدیدی می‌شنوند. ولی فقط برای لحظه و نه بیشتر.

● فرم کار شما طوری است که از رفتار آدم‌ها و حرکات آن‌ها به ذهن و افکارشان می‌رسید. بدون این‌که متوسل به نمایش ذهنیات بشوید.

شهیدثالث: فکر می‌کنم که در این‌جا کاملاً با هم توافق داریم. بعد از سکانس اتاق مدیر مدرسه وقتی که مدیر به بچه اجازه می‌دهد که به کلاسش برگردد، یک راهرو دراز را می‌بینیم که بچه باید تا انتهای آن برود به کلاس برسد. این صحنه به خاطر آن نیست، من از شکل و قیافه راهرو خوشم آمده، بلکه با توجه به آن‌چه که در اتاق مدیر گذشته، خواسته‌ام که تماشاچی به آن اتفاق فکر کند. در حالی که ظاهراً چیز مهمی نیست. اگر به مدیر گفته‌ام دو دقیقه تمام عینکش را پاک کند فقط به خاطر اینست که او این دو نفر را برای آن لحظه فراموش می‌کند یا به آن‌ها اهمیتی نمی‌دهد.

● فیلمسازی به شیوه‌ی «سینماوریته» یا «سینما حقیقت» قواعد خاصی دارد. بخصوص از نظر صحنه‌پردازی و فیلم‌برداری... در حالی که در «یک‌اتفاق ساده» این قواعد بطور کامل مراعات نمی‌شوند.

شهیدثالث: در واقع من راهی را انتخاب کرده‌ام که دیگران بارها و به کرات آزمایش کرده‌اند، در نتیجه برای این فیلم و برای مضمون آن چنین قالبی به‌نظرم مناسب رسید. اگر به نظر شما بایستی از قواعد خاص «سینما حقیقت» استفاده می‌کردم و موفق نبوده‌ام، فقط به خاطر اینست که همین تکنیکی را که ملاحظه می‌کنید ترجیح می‌دهم.

زندگی بدتر از مرگ

حرف‌های سهراب شهیدثالث درباره ساختن طبیعت بی‌جان

□... «پرویز صیاد» از طریق «ناصر تقوایی» و «هوشنگ بهارلو» من را عضو گروه سینماگران پیشرو کرده بود. فهمید که من سناریوی طبیعت بی‌جان را دارم. گفت: برویم پیش ویسی در تلویزیون. مقداری از او پول می‌گیریم، یک مقداری هم خودمان می‌گذاریم، فیلم را بساز. واقعاً باید بگویم که «هوشنگ بهارلو» سر این کار خیلی به من کمک کرد. نه سر فیلمبرداری، بلکه سر ساختن فیلم. بعد برای من وقت گرفتند که پیش «قطبی» بروم: «قطبی» مدیرعامل تلویزیون بود. گفت: اینجا خانه خودتان است. بیایید فیلم بسازید. ما را فرستادند پیش «ویسی» و او گفت: این که مثل انشای شاگردهای کلاس چهارم است. گفتم: من انشاء نمی‌نویسم. من فیلم می‌خواهم بسازم. خلاصه این طرف و آن طرف، تلویزیون گفت ما به شما اتاق «مونتاژ» می‌دهیم، نورافکن می‌دهیم و این قدرش را ما می‌دهیم یعنی در حقیقت نصف، و نصف دیگرش را هم خودتان باید بدهید. من پیرمرد ارمنی نقاشی را می‌شناختم که خانه ما را نقاشی می‌کرد. او را به عنوان مرد پیر اصلی انتخاب کردم. پیرزنی هم بود که دخترش متأسفانه، در جای نامناسبی کار می‌کرد. گونی روی کمر این پیرزن افتاده بود و کمرش شکسته بود. او را هم به عنوان زن اصلی انتخاب کردم. دو سه تا هم از هنرپیشه‌هایی را که در فیلم یک اتفاق ساده بازی کرده بودند، برداشتم و به «بندرترکمن» رفتیم و نزدیک «بندرترکمن» آنجا فیلمبرداری کردیم. طراحی صحنه را «مرتضی ممیز» کرد. فیلمبرداری را هم «هوشنگ بهارلو» برای فیلم‌هایی مثل آقای هالو و پستچی و از این قبیل کار کرده بود یعنی فیلم‌هایی که هم جنبه هنری و هم جنبه تجاری دارند. باورش نمی‌شد. هر صحنه‌ای را که می‌گفتیم بگیریم، می‌گرفت ولی مرتب

می‌خندید. البته مسخره نمی‌کرد. فقط می‌خندید. بعد «محمد زمانی» را آورده بودم و کرده بودم «اسکریپت script» (منشی صحنه) فیلم، یعنی «کلاکت‌ها» را او می‌زد. یک دفعه حتی در آینه، «محمد زمانی» متوجه شد که مهدی کفایی آسیستان من که خدا بیامرزدش، در آینه موقع فیلم گرفتن افتاده بود. محمد گفت: به خدا بود، در آینه بود. ما از ترسمان دوباره گرفتیم و واقعاً هم راست می‌گفت. در هر حال خیلی خوشحال بود. پیش ما می‌خوابید و با ما زندگی می‌کرد. البته نقشی برای بازی کردن نداشت ولی به ما در کارهای فنی کمک می‌کرد. من یادم است «بهارلو» همیشه وقتی ناهار می‌آوردند اول برای «محمد زمانی» می‌آورد چون خودش هم یک بچه داشت. به هر حال این فیلم را در عرض هشت روز فیلمبرداری کردیم. بعد «هوشنگ بهارلو» و تیم فنی رفتند که «راش‌ها» را در «لابراتوار» ببینند که اگر خوب شده و احتیاج به تکرار ندارد، ما برگردیم. آن پیرمرد و «زهرا»خانم پیرزن خیلی بی‌طاقتی می‌کردند و می‌خواستند به تهران برگردند. من مرتب دلداریشان می‌دادم و باهاشان صحبت می‌کردم. یادم نمی‌رود صحنه‌ای را فیلمبرداری می‌کردیم. صحنه‌ای که «زهرا»خانم، پیرزنه، با پیرمرده نشسته بودند غذا می‌خوردند و پسرشان به دیدنشان آمده بود. زهراخانم گفت: باید چکار کنیم؟ گفتیم: هیچی. شما می‌نشینی اینجا و شام می‌خوری، همین. گفت: ای خدا، یک عمر گدا بودیم حالا هم باید رل گداها را بازی کنیم. هر صحنه‌ای که فیلمبرداری‌اش تمام می‌شد می‌گفت تمام شد می‌گفتم: بله. یک بشکن می‌زد و می‌گفت «گریه زن عموم شد.» خیلی روحیه شادابی داشت. یادم است که به مسیو «زادور» پیرمرده، گفتم من هر کاری می‌گویم شما همان کار را بکن. صحنه اول را که می‌گرفتم، دوربین گذاشته بودیم. او پشت در بود، باید در را باز می‌کرد، می‌آمد داخل. من داد زدم مسیو «زادور» بیا، دیدم نمی‌آید دو مرتبه داد زدم دیدم نمی‌آید. دفعه سوم داد زدم گفتم بیا. مسیو «زادور» در را باز کرد و راست تا جلوی دوربین آمد و بعد به من گفت: «سهراب‌خان سر من داد نزنید.» گفتم: مجبورم این طور حرف بزنم وقتی بیرون هستی. بالاخره از تهران خبر آمد که «راش‌ها» خوب شده، برگردید و ما برگشتیم.

● **درباره طرح فیلمنامه «طبیعت بی‌جان» بیشتر بگویید.**

□ راستش را بخواهید یادم رفته است. من یادم است که آخرش را می‌خواستم طور دیگری بسازم. آخر فیلم وقتی که اینها اسباب می‌کشند و می‌روند، باران شدیدی می‌آید و پیرزنه سرما می‌خورد و می‌میرد. ولی «آیدین آغداشلو» حرف خوبی به من زد. گفت: وقتی زندگی به این تلخی

است دیگر لزومی ندارد مرگ را در آن نشان بدهی. از مرگ هم بدتر است. فکرهای تکه‌پاره بود که به هم چسبیده شد و تبدیل شد به این فیلم.

● هیچ متاثر از...

□ چرا. پیرمرده مثلاً یک مقدار زیادی پدر من بود. منتها پدر من «سوزنبان» خط نبود ولی در عمرش با همه قهر بود، با هیچ کس حرف نمی‌زد. یادتان می‌آید در طبیعت بی‌جان پیرزن چندبار به شوهرش می‌گوید: پول بده برای خودم یک چادر بخرم و پیرمرد جواب او را نمی‌دهد تا بار آخر که می‌گوید: مگه می‌خوای بری عروسی؟ عین این حرف را بابام به مادرم می‌گفت.

● درواقع آن قطار...

□ زمان بود. زمانی که به قول «تورگنیف» بعضی وقت‌ها مثل پرنده‌ای سریع پرواز می‌کند و می‌گذرد و می‌رود. هر بار این قطار می‌آید و می‌رود، این زندگی کوتاه‌تر و کوتاه‌تر می‌شود.

● بعد فیلم «طبیعت بی‌جان» را آماده‌اش کردید برای...

□ من مونتاژ که کردم تمام شد. «ناصر تقوایی» آمد، «پرویز دوایی» و «پرویز صیاد» آمدند. «هوشنگ بهارلو» و «مرتضی ممیز» بودند. همه فیلم را در یک نمایش خصوصی دیدند. «پرویز صیاد» خیلی تحت‌تأثیر فیلم قرار گرفته بود. «هوشنگ» چیزی به من نگفت ولی معلوم بود که راضی است. «مرتضی ممیز» و «ناصر تقوایی» هم همین طور، بعد این فیلم را به کمیسیون برای فستیوال «برلن» دادیم. یعنی پیشنهاد منتقدی بود که فوت کرد، نمی‌دانم مثل این که نامش «هوشنگ کاظمی» بود. اینجا شنیدم که فوت کرد. البته یکی از نماینده‌های هیئت انتخاب‌کننده که جزو کمیسیون بازبینی بود گفت این رنگ‌های آبی، آدم را به یاد کارهای «پیکاسو» می‌اندازد. فیلم را بدون اجازه «وزارت فرهنگ و هنر» به فستیوال «برلن» فرستادیم. فیلم مال تلویزیون بود. محصول مشترک بود. هیچ کدام هم دستمزد نگرفته بودیم. نه «هوشنگ بهارلو»، نه من. پول نداشتیم. سهم ما مال سینماگران پیشرو بود. بقیه خرج‌ها را یک مقداری «صیاد» داده بود و مقداری هم تلویزیون. فیلم رسماً به فستیوال در قسمت مسابقه دعوت شد و همان سال هم فیلم یک اتفاق ساده را برای قسمت جنبی فستیوال برلن دعوت کردند. حالا کی را دعوت کردند؟ پیرمرد نقاش، آن پیرزن که کمرش شکسته، آنها را به فستیوال برلن دعوت کردند. من فکر کردم اگر اینها بیایند «برلن» و «آلمان» را ببینند دق می‌کنند و می‌گویند ما این همه سال چکار کردیم؟ در نتیجه به جای آنها، تیم فنی را، یعنی کسانی دیگر را به اضافه «هوشنگ

بهارلو» که دعوت شده بود فرستادیم. «پرویز صیاد» به عنوان تهیه‌کننده دعوت شده بود و «مرتضی ممیز» به عنوان طراح صحنه. فیلم طبیعت بی‌جان چهار جایزه گرفت: «خرس نقره»، «جایزه ژوری کاتولیک»، «جایزه ژوری پروتستان» و «جایزه منتقدان بین‌المللی». یک اتفاق ساده هم که در قسمت جنبی بود دو جایزه گرفت. یکی جایزه هیئت ژوری «کاتولیک» و یکی هم جایزه... جایزه چیز دیگری بود. به نظر من احمقانه بود.

● **تصور می‌کنم این جوایز اهمیت خاص خودش را در آن زمان داشته است؟**

□ بله. آن موقع برای ما مهم بود. برای این که من جوان بودم و می‌خواستم فیلم بسازم. الآن اینجا اگر مرتب هم جایزه بگیرم، دیگر چیز مهمی نیست. من در آن زمان بیست‌ونه سال داشتم. فیلم جایزه گرفت و به ایران آمد.

گزیده اظهارات شهید ثالث درباره یک اتفاق ساده

ظاهراً به نظر می‌رسد که دوران فیلم کوتاه را پشت‌سر گذاشته‌اید و با ساختن فیلم بلند یک اتفاق ساده عمداً دوره‌ی جدید کار خود را آغاز کرده‌اید.

فیلم بلند و کوتاه... هنوز فرق این دو را تشخیص نمی‌دهم، فقط می‌دانم که بعضی از فیلمها مدت نمایششان ۱۲۰ دقیقه طول می‌کشد، بعضی‌ها مثلاً ۱۲ دقیقه. سینما را دوست دارم ولی در خون من نیست!! در خون من تعدادی گلبول قرمز و سفید هست.

به جای این که سؤال کنم این راه مشخص که هنوز مطلوب هم هست، چیست، ترجیح می‌دهم سؤال کنم که آیا...؟ این را به شما نیاموخت که نگاهی واقعی‌تر یا فرضاً مستند داشته باشید؟

کلمه «مستند» را دوست دارم، راستش همین‌طوری دوست دارم. وقتی دوربین در یک خط مستند کار می‌کند کلاه سر دیگران نمی‌گذارد. توضیحاً می‌گویم که منظورم مستند سفارشی نیست. استناد به این که مثلاً در شهر «ب» نود و دو درصد از مردم از طریق قاچاق زندگی خود را اداره می‌کنند. البته از آنجا که زندگی این آدمها ملال‌آور هم هست. بنابراین تماشاچی را خوش نمی‌آید، ولی آدم می‌تواند خیلی مودبانه بعداً از تماشاچی‌ها عذرخواهی کند.

این سؤال پیش می‌آید که پس راحت‌تر می‌شود به حقایق دست پیدا کرد و در فیلم نشانشان داد؟

به قول «آلن رنه»: حقیقت دختری بود چهارده ساله که بکارتش را برداشتند!! باید گفت حقایق

دم‌دست ماست. آن چیزی که جلوی پای ما افتاده و ما هم راحت می‌بینیم، و راحت بالطبع ندیده می‌گیریم. ولی اگر خیلی لطف بکنیم و شعور به خرج دهیم همانطور که می‌بینیم تحویل دوربین می‌دهیم و دوربین تحویل لابراتوار می‌دهد و همین‌طور این سلسله مراتب طی می‌شود و بالاخره هم یک طوری می‌شود.

من یک اتفاق ساده را دیده‌ام و اولین چیزی که با یک دیده ساده روشن می‌شود این است که انگار یک نوع جهت‌گیری به سوی یک سینمای «مستند» کرده‌اید، یعنی لااقل یک نوع چشم مستند. انگار، پیدا کرده‌اید؟

واضح است. من نمی‌توانم از هنرپیشه‌ی غیرحرفه‌ای «والنتینو» خلق کنم که یکی از ابروهایش بالا جسته. چشم مستند در این فیلم محسوس است برای این که به چیزی استناد شده که وجود دارد. قصه نیست. شو سینمایی هم نیست. بچه ۱۰ ساله‌ی فیلم من در سوگ مادرش گریه و زاری نمی‌کند. یکی از همکاران انتقاد کرد که چرا این بچه گریه نمی‌کند... بالاخره مادرش مرده... راستش را بخواهید، بچه‌ی فیلم من پس از مرگ مادر می‌توانست برود فوتبال بازی کند که «سرگرمی» روز است، ولی بازی فوتبال در «بندرشاه» زیاد مرسوم نیست.

خب برسیم به خود فیلم و این که ایده‌ی یک اتفاق ساده چگونه پیش آمد؟

یک روز بعد از فیلمبرداری از اصفهان عبور می‌کردیم یک مشت بچه مدرسه‌ای را دیدم که قیافه‌هایشان شبیه آدم بزرگها بود... بعدها فکرهای دیگری هم پیش آمد. اما «بندرشاه» را سه سال پیش، در فصل باران با «طیاب» و «معصومی» گرافیست که رفیق قدیمی‌ام است دیدم و فریفته‌اش شدم. می‌دانید که «بندرشاه» بن‌بست است و راست می‌خورد به دریای گل‌آلود. این فکرهای مجزا را سر هم کردیم. من و کمک سناریستم که از دوستانم هست و زنم، سه تایی نشستیم و شاهکاری بی‌همتا خلق کردیم! همین که شما دیدید. مگر ایده‌ی یک فیلم قرار است چطور به وجود بیاید؟

تا چه حد بداهه‌کاری کرده‌اید؟ آیا سناریوی دکوپاژ شده‌ی کاملی داشتید و در مسیر آن رفتید یا خلق‌الساعه کار کرده‌اید؟

تقریباً قسمت اعظم فیلم را بداهه کاری کردیم. سناریو در دست بود و دکوپاژ هم شده بود. من همه را در موقع فیلمبرداری به هم می‌ریختم ولی از خط اصلی هم دور نشدم. به نظر شما آنچه که مهم است خط و فکر اصلی نیست؟

آیا به این فیلم اعتقاد کامل دارید؟ آیا فیلم «خودتان» است؟

این اولین فیلم «من» است. از ساختنش شرمنده نیستم و موجودیت آن را دربست قبول می‌کنم. در این فیلم سبک کارم را مشخص می‌کنم و چون این فیلم «فیلم من» است، توقعی ندارم که کسی آن را بپذیرد. شاید هم یک وقت من منکر این فیلم بشوم! دست تقدیر بازیهای گوناگون دارد!

یک اتفاق ساده واقعاً از چه می‌گوید؟

حتماً شما هم خوانده‌اید و یا شنیده‌اید که در جاده‌ی آرامگاه یک نفر مشتی به سر یک مهندس زد و با همین مشت او را جنت مکان کرد و نمی‌خواست. برخورد من و شما ـ برنده شدن یک نفر در بخت‌آزمایی ـ افتتاح شعبه‌ی بانک فلان و ساختن همین فیلم. همه اینها اتفاقات ساده است. اگر بگویم زندگی خود ما هم اتفاق ساده‌است؛ آبکی می‌شود. همین‌ها کافیست.

کمی از برنامه‌های آینده‌تان بگویید.

یک فیلم دیگر و باز هم یک فیلم دیگر. تا روزی که جایی در این زمینه برای من مانده است، من فیلم می‌سازم چون این کار را دوست دارم. اکیداً پیامی چه «انسانی» و چه «غیرانسانی» ندارم. برای ارشاد خلق نیامده‌ام. خلق از پیش ارشاد شده است. بعضی‌ها فکر می‌کنند که فیلم ساختن کار فوق‌العاده‌ایست، در حالی که فیلم ساختن مثل بقیه‌ی کارهاست. با این تفاوت که عده‌ای مجبورند بنشینند و افکار متوسط ما را نظاره کنند. حالا که به ما این امکان داده شده از موقعیت سوءاستفاده می‌کنیم. امیدوارم همه خوشبخت شوند.*

یک اتفاق ساده داستان ندارد. گزارش روزانه زندگی یک پسربچه است که در «بندرشاه» زندگی می‌کند. وقتی سناریوی این فیلم تمام شد، امید زیادی به ساختنش نبود. این‌طور فیلم‌ها، نه نفعی به حال جامعه دارند، نه نفعی به حال تهیه‌کننده. خصوصاً این که فیلم «پیام» هم ندارد و این کار را خراب می‌کند ولی به هر حال با ساختن این فیلم موافقت شد. اما چرا من مصراً می‌خواستم این فیلم را حتماً بسازم؟ دلیلش فقط این بود که می‌خواستم فیلمی بسازم و اوقات گرانبهای عمر (!) را بیهوده تلف نکرده باشم و خوب می‌دانید که اگر من یا دیگری فیلم نسازیم، گردش زمان متوقف نمی‌شود! هنرپیشه فیلم یک اتفاق ساده پسربچه‌ای است ده ساله. ما بزرگترین لطفی که در حق او کردیم این

---

* سینما ۵۲، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۵۲.

بود که تعادل زندگیش را به هم زدیم. چون بچه، در خانه کوچک و تک اتاقیش با مادرش زندگی می‌کرد و پدرش هم شش ماه از سال سر مزرعه حاجی خیری زراعت می‌کرد. این «بچه» به تدریج در شهر خود تبدیل به قهرمان ملی شد. چون ما هشت نفر مدام دنبال او بودیم و به او می‌گفتیم حالا محمد، این کار را بکن و آن کار را بکن... توی ماشین هم روی صندلی جلو می‌نشست و سرعت ماشین را تعیین می‌کرد... بعد یک روز ظرف دو ساعت یازده قفره کانادادرای خورد. می‌گفت: «یک دفعه آن وقت که خیلی کوچک بودم، یکی خورده بودم، یک دفعه هم حالا». این بچه استعداد فراوانی داشت که مثلاً در رشته‌ای متخصص شود. خودش هم می‌گفت: «می‌خواهم مهندس شوم» بچه‌های دبستان هم که با حسرت به او نگاه می‌کردند و یک مرتبه، رفقای زیادی پیدا کرد. حتی اهالی شهر هم می‌ایستادند و از او سوالاتی می‌کردند! چون هوش فوق‌العاده‌ای در او کشف می‌کردند(!) به علامت تحسین سرشان را تکان می‌دادند و پچ‌پچ می‌کردند. روز آخر ما او را برای صدابرداری به گرگان بردیم که فقط ۳۰ کیلومتر با بندرشاه فاصله دارد. در آنجا او پلیس راهنمایی را نشان من داد و گفت «این آژانه اون وسط نمیره زیر ماشین؟»[1]

در طی فیلم، با زندگی ملال‌آور یک کودک روبرو می‌شویم که تکرار مکررات سرتاسر آن را پوشانده است، تا آن که یک اتفاق ساده و طبیعی مثل مرگ مادر تغییراتی در این زندگی وارد می‌کند. ملال زندگی این بچه و اصولاً کل مسائل فیلم، طوری است که تماشاگر کاملاً حسی با آن روبرو می‌شود. یعنی قبل از این که به شکل نشان دادن مسائل توجه کند. آن را حس می‌کند... و بعد این که آثار زندگی روزمره‌ی شما تأثیری در فیلم داشته یا آن که مسائل فیلم، مشاهدات شماست؟

از این که سرتاسر این فیلم تکرار مکررات است باید بگویم که مطمئناً تعمدی در کار بوده است و اگر این عمد حس شود باعث خوشبختی سازنده است. در جاهای دیگری هم این مسئله مطرح شده که مرگ مادر احتمالاً همان اتفاق ساده نامبرده شده است. در حالی که به نظر من مثلاً لباس خریدن می‌تواند یک اتفاق ساده باشد یا نه... یا مثلاً آبله کوبیدن بچه‌ها اتفاق ساده است. یا دیدن آن دختربچه در مسجد، اتفاق ساده است. از طرف دیگر اگر تماشاچی آن‌طور که شما می‌گویید «حسی»

۱ـ تماشا، سال سوم، شماره ۱۴۰، ۲۴ آذر ۱۳۵۲.

با فیلم مواجه می‌شود انگار که بهتر است تا این که بخواهد مسائل فیلم را از نظر روانی و جسمانی مورد مطالعه قرار دهد. فراموش نکنید که من یک گوشه از زندگی آدمی را نشان می‌دهم و بعد هم علاقه‌ای به ادامه‌ی این زندگی و آنچه که باعث به دست دادن نتیجه عبرت‌انگیزش می‌شود، ندارم. ای کاش در حدی که من سعی کرده‌ام، تماشاچی فیلم را حس کند. بقیه‌اش را به کرم و لطف پروردگار واگذار می‌کنم. در مورد سؤال دیگرتان که آیا زندگی خود من در فیلم تأثیری داشته یا نه باید بگویم که من در کودکی به دبستان ملی می‌رفتم. هر روز زلف‌هایم را شانه می‌زدند، قابلمه غذایم را به دستم می‌دادند و با ماشین پلیموت آخرین مدل با راننده، جلوی دبستان پیاده می‌شدم! ساعت ده به ما شیر کاکائو می‌دادند و ساعت دو بعدازظهر بعد از خوردن آب پرتقال سرود می‌خواندیم، شبها هم با پاپا و مامان به تماشای کنسرتها و اپرت‌ها می‌رفتیم و همین‌طور زندگی شیرینی داشتیم. تا این که تصادفاً بزرگ شدم و تصادفاً فیلمساز شدم و یک روز که اتفاقی برای تفریح و استراحت به شمال کشور رفته بودم به این مسئله برخورد کردم و برای من خیلی باعث تعجب بود که چنین چیزی وجود دارد. بنابراین تصمیم گرفتم این قضیه را به صورت فیلم برگردانم و مطمئناً زندگی خود من با زندگی که در فیلم می‌بینید زمین تا آسمان تفاوت داشته است.

در بسیاری از صحنه‌های فیلم که نشان دهنده تکرار مکررات در زندگی «زمانی» کودک شخصیت اصلی فیلم است مثل صحنه‌های کنار دریا که او ماهی‌ها را از پدرش می‌گیرد، مسئله‌ای که جلب توجه می‌کند این که حرفی بین آدمها مثلاً پدر و پسر رد و بدل نمی‌شود. همچنان که رابطه‌ی این بچه با پدر و مادرش نیز به سکوت می‌گذرد. شما که این‌طور بستگی به واقعیت‌ها نشان می‌دهید آیا به خاطر این که فیلم کم‌دیالوگ باشد، سکوت بین این آدمها را ترجیح داده‌اید؟

قطعاً سینمای مورد علاقه من یک سینمای کم‌دیالوگ یا بدون دیالوگ است. ولی اگر قرار بود حرفی بین پدر و مادر و پسر رد و بدل شود حرفها از چه قماش می‌توانستند باشند؟ غیر از این که مادر بگوید: «برو آب بیار» یا «چراغ را خاموش کن» چه اتفاق مهمی در زندگی آنها روی می‌دهد که درباره‌اش صحبت کنند. من فکر می‌کنم که این خانواده کوچک به زندگی خود آن چنان خو گرفته‌اند که اگر قرار باشد چهار تا جمله بین هم رد و بدل کنند تعادل زندگیشان لااقل از نظر من به هم می‌خورد. در صحنه‌ای که پدر به خاطر از بین رفتن ماهی‌ها به پسرش سیلی می‌زند، اگر غیر از سیلی

زدن به او می‌گفت: «ای پسر احمق چرا ماهی‌ها را از دست دادی؟» دیالوگ اضافی بود و مسلماً به تصویر من نیز لطمه می‌زد.

ولی سکوت مطلق بین آنها هم ممکن است وضع طبیعی را به هم بزند...

این سکوت در صورتی این وضع طبیعی را به هم می‌زند که نه تنها به نحوی به بیان تصویری کمک نکند، بلکه ابهامی هم در روابط فیمابین به وجود بیاورد. ولی من در این خانه یک مادر دارم که مریض‌الاحوال است. یک پدر دارم که هر شب مست به خانه می‌آید و بلافاصله در اثر خستگی کار روزانه و افراط در عرق خوردن بی‌هوش می‌شود و پسربچه که اگر بخواهد حرفی بزند باید بگوید «من امروز در مدرسه جریمه شدم.» یا «امروز بازرس به مدرسه‌ی ما آمده بود.»

۲ روحیه‌ی این پسربچه‌ی ملول طوری است که دچار بلاتکلیفی است. نمی‌داند باید به چه چیز دل بسته باشد. دائم در فکر گریز است. صحنه‌هایی که سر کلاس نشسته و از پنجره بیرون را نگاه می‌کند و یا این که چند بار کنار پنجره می‌نشیند و غذا می‌خورد بی‌قراری او را نشان می‌دهد، این‌طور نیست؟

شاید این بایستی نشان دهنده واقعیت کودک در اجتماع کوچکی که در آن زندگی می‌کند باشد. آیا شما در زندگی او چیزی پیدا می‌کنید که به آن دل بسته شود؟ در چند کلام می‌توان این‌طور خلاصه کرد: بچه‌ای است تنبل، ولی کودن نیست. چون وظایف محوله‌اش را انجام می‌دهد. در شهر خبری نیست. بازی فوتبال را دوست ندارد یا من دوست ندارم. گذشته از همه‌ی اینها فرصت بازی را هم ندارد. اگر به شهرهای خیلی کوچک رفته باشید حتماً دیده‌اید که اکثر مردم ساعت ۹ شب خوابیده‌اند و خیابانها خلوت و خاموش است ولی مسلماً این پسر در فکر گریز نیست. برای او سر کلاس رفتن یک وظیفه است. مثل وظیفه دیگرش یعنی حمل ماهی‌ها از کنار دریا به مغازه خریدار.

در یک صحنه این پسربچه یک سؤال مربوط به تاریخ را پاسخ نمی‌دهد. آیا این مورد ـ گرچه ریشه‌ی تصویری ندارد ـ نشان دهنده‌ی آگاهی و میل او به دانستن واقعیت‌های زندگی خودش نیست؟ او آنقدر مسئله دارد که به گذشته‌های تاریخی بی‌اعتناست.

البته تاریخ مملکت ما برای فردفرد ما مایه افتخار است. ولی پسربچه فیلم فرصت و حوصله‌اش را ندارد. خیلی ساده است، وقتش را ندارد.

آدمهای فیلم ـ پسربچه و پدر و مادرش ـ آدمهایی هستند که فقط به فکر گذران زندگی

هستند و به تمام آنچه به سرشان می‌آید و به زندگی خسته کننده‌شان تن در می‌دهند. در حالی که هر لحظه از زندگی آنها می‌تواند انگیزه‌ی یک جنبش باشد... روحیه‌ی این آدمها را چطور تشریح می‌کنید؟

این برمی‌گردد به روحیه‌ی خود من که آدمهایم را این‌طور انتخاب کرده‌ام. حداکثر تغییری که قرار است در زندگی این آدمها اتفاق بیفتد، اتفاق افتاده، چیز دیگری نیست که به آن اضافه کنم. بعضی‌ها به تقدیرشان تن می‌دهند، گرچه در مجموع این آدم‌ها تسلیم شده‌اند ولی لحن فیلم من به گمان خودم این‌طور نیست که همه‌ی اتفاقات را تحمل کند، این آدم‌ها می‌دانند که چه بر سرشان آمده و همین کافیست. فعلاً کافیست.

یکی از قسمت‌های زیبای فیلم، قسمتی است که پسربچه نامه‌ای را می‌خواند. نامه‌ای که برخلاف خود فیلم پرخبر است و حاوی واقعیت‌های زندگی است به طور فشرده.

آنچه که در این نامه خوانده می‌شود، حادثه نیست، اتفاقاتی معمولی است. یعنی یک نفر هست که با سماجت زیاد وقتی که نامه را دیکته کرده‌اند مرتباً سلام رسانده مثل این که ترسیده که یک بار سلام رساندن کافی نباشد. یک نفر عروسی کرده. یک نفر تصدیق شش ابتدایی گرفته، دو نفر از پیری زیاد مرده‌اند. حتی خبرهای نامه هم اتفاقات روزمره را نشان می‌دهد ولی در عین حال نامه، توجه آدمهای کافه را جلب کرده، چون به هر حال برای لحظه‌ای در زندگی خبر جدیدی می‌شنوند. ولی فقط برای لحظه‌ای و نه بیشتر.

فرم کار شما طوری است که از رفتار آدمها و حرکات آنها به ذهن و افکارشان می‌رسید بدون این که متوسل به نمایش ذهنیات بشوید.

فکر می‌کنم که در اینجا با هم کاملاً توافق داریم. بعد از سکانس اتاق مدیر مدرسه، وقتی که مدیر به بچه اجازه می‌دهد که به کلاسش برگردد، یک راهرو دراز را می‌بینیم که بچه باید تا انتهای آن برود و به کلاس برسد. این صحنه به خاطر آن نیست که من از شکل و قیافه‌ی راهرو خوشم آمده، بلکه با توجه به آنچه که در اتاق مدیر گذشته، خواسته‌ام که تماشاچی به آن اتفاق فکر کند. در حالی که ظاهراً چیز مهمی نیست. اگر به مدیر گفته‌ام دو دقیقه تمام عینکش را پاک کند فقط به خاطر این است که او این دو نفر را برای آن لحظه فراموش می‌کند یا به آنها اهمیتی نمی‌دهد.

فیلمسازی به شیوه‌ی Cinema variety یا «سینما حقیقت» قواعد خاصی دارد. به خصوص

از نظر صحنه‌پردازی و فیلمبرداری... در حالی که در یک اتفاق ساده این قواعد به طور کامل مراعات نمی‌شوند.

در واقع من راهی را انتخاب کرده‌ام که دیگران بارها و به کرات آزمایش کرده‌اند، در نتیجه برای این فیلم و برای بیان مضمون آن چنین قالبی به نظرم مناسب رسید. اگر به نظر شما بایستی از قواعد خاص «سینما حقیقت» استفاده می‌کردم و موفق نبوده‌ام، فقط به خاطر این است که همین تکنیکی را که ملاحظه می‌کنید ترجیح می‌دهم.

چرا فیلم را رنگی ساختید و چرا در بعضی قسمتها تصاویر این‌قدر زیباست مثلاً در قسمت‌هایی که پسربچه گونی به دست از روی سبزه‌ها و از کنار یک ساختمان قدیمی می‌گذرد...

اگر در لحظاتی فیلم زیبا به نظر می‌رسد متأسفانه به خاطر این است که فیلم رنگی است و به ما گفتند که اگر فیلم را رنگی فیلمبرداری نکنیم، امکان فروش آن در خارج از ایران وجود ندارد. به هر حال متأسفم.

یک اتفاق ساده به طور ضمنی نمایشگر نوع زندگی در شهرهای کوچک ایران است. یعنی اگر گفته نشود که این صحنه‌ها در بندرشاه فیلمبرداری شده، اتفاقات در صدها شهر دیگر ایران نیز می‌توانست وقوع پیدا کند. ـ البته قبل از هجوم تلویزیون به این شهرها ـ شاید بتوان کلاً فیلم شما را تمثیلی از زندگی رتوش نشده‌ی آدمهای معمولی دانست.

در بندرشاه هم آنتن‌های تلویزیون را می‌توانید روی بام خانه‌ها ببینید. ولی زندگی در شهرهای کوچک به مراتب ملال‌آورتر از تهران است. یک مسئله دیگر راکه مایلم حتماً به آن اشاره کنم مربوط به تمثیل و سمبل و نماد و غیره است که امیدوار بودم در این فیلم هیچ چیز تمثیل هیچ چیز دیگر نباشد. خود زندگی به همان صورت که هست نشان داده شود. بدیهی است که در زندگی واقعی ممکن است چیزهایی وجود داشته باشد که در فیلم من به صورت دیگر بازگو شده است ولی این زبان، زبان تمثیل نیست. ساده‌تر و خلاصه‌تر بگویم؛ این یک زندگی است.

ولی شما نمونه‌یی از زندگی را نشان می‌دهید که فراوان وجود دارد. پس می‌تواند نشانه‌یی باشد از زندگی‌های مشابه خود. منظور من از تمثیل، سمبل‌پردازی به آن شکلی که شما تصور کردید نبود.

در این صورت با شما موافقم در واقع سعی زیادی شده که این زندگی بدون دخل و تصرف نشان داده شود. خط اصلی واقعیت محض است ولی در کل آنچه را که می‌بینید از دریافتهای شخصی من متأثر است.

ریتم فیلم شما ـ همان‌طور که باید باشد ـ کند است. اما نکته‌ی مهم حفظ این ریتم بدون افت و خیز تا پایان فیلم است. که به شکل کار شما و مونتاژ فیلم مربوط است، نظر شما چیست؟

برخلاف نظر شما، «بیل داگلاس» کارگردان فیلم کودکی من از مونتاژ این فیلم ایراد گرفت. به هر حال هر چه هست، سلیقه‌ی شخصی من است. همان‌طور که فکر کرده بودم، همان‌طور هم عمل کرده‌ام. در مورد مونتاژ فیلم تاکنون دچار وسواس نشده‌ام، همان‌طور که فکر کرده‌ام می‌چسبانم و به امان خدا می‌سپارمش. دوست ندارم که زیادتر از حد معمول فیلم را روی میز مونتاژ از چپ به راست و از راست به چپ به عقب و جلو هدایت کنم. درست است که بزرگان گفته‌اند فیلم روی میز مونتاژ ساخته می‌شود ولی قبلاً سناریو و دکوپاژ و غیره و ذالک هم در این دخالت دارند.

و اما حرف آخر... چند جا دیدیم که به طعنه راجع به زمان این فیلم صحبت کرده‌اند، که قرار بوده فیلم کوتاهی باشد و بعد طویل شده، در این باره صحبتی دارید؟

بله، این فیلم قرار بود کوتاه باشد. وقتی هم که تمام شد تقریباً پانزده یا شانزده دقیقه شده بود. از آنجا که من آرزو داشتم در زندگی به هر حال یک بار هم که شده فیلم بلند ساخته باشم، شبها و رزوهای متمادی فکر کردم و به این نتیجه رسیدم که فیلم را در جایی که حرارتش بیش از ۲۰ درجه سانتیگراد باشد قرار بدهم تا شل شود بعد یکسر آن را خودم گرفتم و سر دیگرش را دستیارم و آنقدر فیلم را کشیدیم تا مطمئن شدیم ۹۰ دقیقه شده است و به این ترتیب، اولین فیلم طویل خود را ساختم.[1]

شما تاکنون چند فیلم مستند و کوتاه و ٤ فیلم سینمایی ساخته‌اید، که این چهار فیلم، آگاهانه و با حساسیت شاعرانه قالبی مشخص و بیانی شخصی داشته‌اند. به گفته شما و تأکید دیگران تنها نمونه این سبک را در داستانها و نوشته‌های آنتوان چخوف می‌شود دید،

۱ـ تماشا، دی ماه ۱۳۵۵.

آیا با این چهار فیلم معتقدید که روش و قالب کار خودتان را در سینما پیدا کرده‌اید؟ یا دوست دارید باز هم در قالب دیگری تجربه کنید؟

قالبی که برای بیان منظورم، نیاز داشتم در فیلم اولم یک اتفاق ساده پیدا کردم. نه به خاطر این که معتقد باشم این قالب، کامل و بی‌نقص است. بلکه به خاطر نزدیک بودنش به هدف مورد نظرم. دیگر از تجربه کردن دست برداشتم و از همین قالب برای سه فیلم بعدیم استفاده کردم.

منظورم این است که آن چیزی را که باید تجربه و تجربه کردن نامید با فیلمهای مستند و کوتاهی که در طول ۵ سال ساخته‌ام، پشت‌سر گذاشته‌ام. با این مطلب نمی‌خواهم بگویم، سبکی که پیدا کردم، و کارم، بی‌نقص و کامل است؛ ولی به نظر خودم این سبک کمتر کلیشه‌ای و قراردادی است و در چنین قالبی آدم مجبور نمی‌شود قهرمان یا ضدقهرمان بیافریند، عشقهای غیرممکن اختراع کند و به خاطر این که سینما تجارت است داستان‌سرایی کند. هر فیلمسازی که بگوید برای تماشاچی یا برای گیشه فیلم می‌سازد، حرفش برای من اصولی و قابل قبول است. من هم برای تماشاچی و گیشه، به زعم خودم فیلم می‌سازم، ولی لابد فیلم‌های من عیبی دارند که نه مورد قبول تماشاچی می‌افتد و نه در گیشه موفقیتی دارند.

من راه خود را انتخاب کردم و به این راه هم معتقد هستم، اما به هیچ‌وجه نمی‌خواهم بگویم که این راه درست است. همه ما گناهکاریم.

موفقیتی که با فیلم‌های قبلی‌تان در فستیوالهای مختلف به دست آورده‌اید، چه تأثیری در کار شما داشته و اصولاً چه نظری در مورد فستیوال و جوایز فستیوال دارید. آیا فستیوالها عادل هستند؟

پیشترها چنانچه در فستیوالی جایزه‌ای نصیب فیلم‌های من می‌شد فکر می‌کردم که موفقیت بزرگی نصیبم شده. امروز که در فستیوالهای مختلف مرا نشان داده‌اند و کم و بیش جوایزی هم نصیب این فیلمها شده، دریافته‌ام که فستیوالها همه از یک سرچشمه آب می‌خورند: از سرچشمه ملاحظات و رودربایستی‌های سیاسی.

فستیوال دو رو دارد، یک روی پر زرق و برق و با ابهتش که آدمی را شیفته و فریفته می‌کند و روی دیگرش توافقهای فستیوال، یعنی کشور میزبان، با هیات ژوری بنا بر سیاستهای خارجی فستیوال می‌باشد. فستیوالهای درجه یک (A) معمولاً به پیروی از متد غرب روش و سیاست خاصی در جایزه

دادن اتخاذ می‌کنند. در حقیقت این روش برای آنها اتخاذ می‌شود. مثلاً وقتی از پیش قرار باشد کشور آمریکا جایزه بگیرد (چون اگر جایزه‌ای به این کشور تعلق نگیرد، کمپانی‌های پخش فیلمهای آمریکایی، سینمای کشور میزبان را بایکوت می‌کنند) جایزه را می‌گیرد.

بعضی وقتها فیلمهای جهان سومی مد می‌شود. مثل: طبیعت بی‌جان و یک اتفاق ساده.

این فیلم‌ها از جای دوری مثل ایران می‌آید، کارگردانش ریش دارد و نسبت به فرنگی‌ها متواضع‌تر است. مورد توجه روزنامه‌نویسان فرنگی قرار نمی‌گیرد. غربی‌ها از آنجا که می‌خواهند مُهر نژادپرست بودن روی پیشانی‌شان جلب‌نظر نکند همه گونه کارگردان جهان سومی را در صدر مجلس نشانده و باد می‌زنند، خصوصاً این که کارگردان جهان سومی فیلم اجتماعی، سیاسی ساخته باشد.

وقتی که کارگردان جهان سومی در غرب ماندگار شود، ریشش را بزند و کت و شلوار تنش کند برای فیلمساز غربی حکم رقیب را پیدا می‌کند و اینجاست که آدمیزاد برخلاف تمایل قلبی‌اش مجبور می‌شود محافظه‌کارانه عمل کند و دست به عصا راه برود.

یک بار من در جایی گفتم و امروز دوباره تکرار می‌کنم، هیأت داوری که به فیلمها رای می‌دهد، آنها را مستحق جایزه می‌داند یا برعکس فیلمی را از جایزه بی‌نصیب می‌گذارد، اقلیتی محدود است.

انواع و اقسام آدمهایی را دور هم جمع می‌کنند که نه سلیقه مشترکی با یکدیگر دارند و نه افق دید مشترکی، نتیجه‌اش این می‌شود که نتیجه آرای چنین اقلیتی برخلاف نظر توده مردم و روزنامه‌نویس‌ها که رشوه‌پذیر نیستند، در می‌آید.

با تمام این اوصاف معتقدم که هر فیلسازی که از دستگاهی حمایت نمی‌شود، مانند طفل یتیمی بی‌کس و کار و بدون حمایت از دستگاه تبلیغاتی است و بی‌عدالتی در موردش اعمال می‌شود، بایستی به فستیوال‌ها فیلم بدهد، چون فستیوال روی سومی هم دارد: روزنامه‌نویس‌های عادل.

مطبوعات بیشتر وقت‌ها توانسته‌اند همیشه استعدادهای گم و گور را پیدا کنند و از آنها حمایت نمایند. این تنها دلیل موجهی است که برای شرکت در یک فستیوال به نظر من می‌رسد، کمیته‌های انتخاب و هیئت‌های داوری جایزالخطا و تأثیرپذیر هستند، همان‌طور که در مورد فیلم اول من «یک اتفاق ساده» کمیته انتخاب موجودیت من و فیلمم را تأیید کرد، همان‌طور هم به راحتی استعدادهای دیگر کشف نشده نابود می‌شوند.

اول باید دید به طور کلی آیا عدالتی در کار هست، بعد از بی‌عدالتی صحبت کرد.

شما در کارهای چخوف و زندگیش مطالعات زیادی کرده‌اید، در مقام یک دوستدار چه نظری درباره چخوف و کارهایش دارید؟

نظر دادن و نظریه صادر کردن در مورد هنرمندی مثل «چخوف» مشکل است. شاید حرفی که «تولستوی» در مورد چخوف گفته باید تکرار کرد: «چخوف تنها نویسنده‌ای است که می‌توان بارها او را خواند و از او یاد گرفت.»

نه، من نمی‌توانم بیشتر در مورد چخوف حرفی بزنم. حیف است که شخصیت چخوف را با یک مشت جملات کلیشه و معمولی بی‌رنگ کنیم.

تا به حال چند فیلم تلویزیونی و سینمایی از داستانها و نمایشنامه‌های چخوف ساخته شده، به عقیده شما کدام یک از آنها بیشتر نزدیک به کارهای چخوف بوده؟

کارهای چخوف، خصوصاً داستانهایی از او که فیلم شده باشد، معدود و انگشت‌شمار است: یوتنیچ، دوئل، اتاق شماره شش و زندگی من. به استثنای اتاق شماره شش، بقیه این فیلمها را روسها ساخته‌اند و بهترین و وفادارترین آنها به چخوف زندگی من است. یک کارگردان بی‌استعداد تلویزیون آلمان‌غربی هم سه سال پیش اتاق شماره شش را با وضع اسف‌انگیزی ساخت که مرغان هوا به حال چخوف زار زار گریستند. اشکال کار در این است که یک داستان چخوف در بدو امر ساده به نظر می‌آید ولی در عمل برای برگردانیدن اثر چخوف به فیلم بایستی همه کارهای او را شناخت و قبل از هر چیزی زندگیش را دانست و از افکارش با خبر بود.

بعد از نمایش فیلم طبیعت بی‌جان و یک اتفاق ساده در آلمان، بعضی‌ها، به خصوص در ایران به شما این ایراد را گرفته‌اند که فیلم‌های شما متعهد نیستند و شما هیچ‌گونه اظهار نظری در مورد رویدادهای اجتماعی محیط خود نکرده‌اید؟

آنهایی که این ایراد را به من گرفته‌اند هرگز توضیح کافی نداده‌اند که فیلمساز متعهد کیست، یا وظیفه‌اش چیست. تفسیر کلمه هنرمند متعهد برای من هنوز که هنوز است دشوار به نظر می‌آید. آن کسی که در یک رشته هنری فعالیتی می‌کند مهمترین وظیفه‌اش به عقیده من به دست دادن سندی از زندگی معاصر خودش است، یعنی که این سند، برای روزگار بعد قابل استفاده باشد و شهادت بر دوره‌ای دهد که او در آن زندگی کرده است.

آدمیزاد نسبت به پدر و مادرش تعهدی دارد، نسبت به خانواده‌اش تعهدی دارد و نسبت به

جامعه‌اش تعهدی دارد و این تعهد بین هنرمند و غیرهنرمند یکسان است.

شما چند بار در مصاحبه‌ها وجود پیام را در فیلمهای خودتان منکر شده‌اید، آیا به طور کلی فکر می‌کنید که فیلمهای شما مستقیم یا غیرمستقیم خالی از پیام است؟

پیام مخصوص پیامبران است و بس. اگر نجاری از روی ظرافت و سلیقه یک میز نهارخوری خوب بسازد، به نظر شما پیام خاصی در این میز نهفته است؟

کار فیلمسازی هم کار معمولی و پیش‌پا افتاده‌ای شده است. کمتر کسی است که یک بار هوس فیلمسازی به سرش نزده باشد. کمتر کسی است که خودش را همپای هنرمندان فیلمساز و نوابغ نداند. به قول معروف عصر طلایی سینما عمرش به پایان رسیده است و همه فیلم می‌سازند، پیام‌ها هم تمام شده است، موقعی که نوبت فیلمسازی من رسید، پیامها تمام شده بود و از این رو فیلمهای من بدون پیام ماند.

در فیلم یک اتفاق ساده شخصیت اول فیلم هدفی ندارد، اما در فیلم آخر شما بلوغ پسرک آلمانی در آرزوی این است که روزی با پس‌اندازهایش دوچرخه‌ای بخرد و قهرمان دوچرخه‌سواری شود. در یک اتفاق ساده شما بلوغ زودرس یک پسربچه را در محیطی مثل بندرشاه ایران مطرح کردید و در آخرین فیلمتان باز این بلوغ زودرس هست، منتها از آن پسربچه‌ای در محیط دیگر. بلوغ اولی با مرگ مادر و دومی با آگاهی به زندگی و شخصیت مادر شروع می‌شود.

پسربچه فیلم یک اتفاق ساده در زندگی خویش حق تصمیم‌گیری ندارد. تولدش ناخواسته بوده و محیطی که در آن زندگی می‌کند شرایط دیگری برای زندگی او به وجود می‌آورد. پسربچه ده ساله فیلم بلوغ نیز ناخواسته متولد شده ولی امکانات و شرایط محیط او با امکانات محمد زمانی، پسرک فیلم یک اتفاق ساده، فرق می‌کند. از پسربچه یک اتفاق ساده احتمالاً ماهیگیر دیگری ساخته می‌شود که در این دایره بسته زندگی پدرش را تکرار می‌کند، ولی پسربچه فیلم بلوغ به راه دیگری می‌رود و اعتراض او به زندگی و سرنوشتی که خود سازنده‌ی آن نبوده است صورت دیگری، پیدا می‌کند. وجه اشتراکی که بین این دو کاراکتر وجود دارد تنهایی بزرگ آنهاست.

در فیلمهای شما آفتاب دیده نمی‌شود، فضای فیلمهایتان مرده و غم‌انگیز است. تنها در فیلم آخر شما هوا کمی آفتابی است، اما فیلم سیاه و سفید است.

می‌دانید که من سابقه بیماری ریوی دارم و به نظر پزشکان آفتاب سوزان باعث عود بیماری من می‌شود، از این‌رو همیشه مطابق قرارداد سعی می‌کنم فیلمها را در هوای ابری فیلمبرداری کنم. اما گذشته از همه اینها آیا به نظر شما آفتاب واقعاً می‌درخشد؟

در فیلمهای شما رابطه آدمها، رابطه‌ای ابتدایی و به طورکلی ساده است. در اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان رابطه پدر و مادر و پسر و در فیلم آخرتان رابطه پسرک، مادرش، پیرزن کور و پدربزرگ به جز شخصیت اول فیلم، به آدمهای دیگر خیلی کوتاه و زودگذر اشاره می‌شود.

بعضی‌ها ترجیح می‌دهند که در یک فیلم که مدت زمان محدودی دارد، شخصیتهای مختلف و رویدادهای پیچیده را مطرح کنند، به نظر من تمام آدمهای فرعی یک فیلم که با آدم اصلی فیلم به نحوی مرتبط می‌شوند، صرفاً به خاطر این است که شخصیت اصلی فیلم بُعد لازم را پیدا کند و به صورت آدم مقوایی و بی‌رنگ درنیاید، مادر و پدر و معلم یک اتفاق ساده بازرسها و سوزنبان جدید و پسر سوزنبان پیر در طبیعت بی‌جان کارگران ترک و آلمانیها در فیلم غربت و بالاخره، مادر، زن کور و پدربزرگ در فیلم بلوغ شخصیت آدمهای اصلی فیلمهای من را کامل می‌کنند. این مربوط می‌شود به همان قالب خاصی که من انتخاب کردم، اگر بخواهم با پرگویی و وسواس تمام آدمهای فیلم خودم را از نظر شخصیت تجزیه و تحلیل کنم، خط اصلی فیلمم کمرنگ می‌شود. شخصیت آدمهای فرعی در مقایسه با آدم اصلی در فیلمهای من آنچنان محو نیست که برای تماشاچی گنگ و نامفهوم گردد. هر کدام از این آدمهای فرعی در رابطه با آدم اصلی فیلم من شخصیت در حد لازم را دارند.

فیلمهای شما تاکنون فاقد موزیک بوده و تنها در فیلم بلوغ که پسرک در پیاده‌رو سوار بر دوچرخه در دایره‌ایی دور می‌زند، در لحظه کوتاهی موزیک به گوش می‌رسد. آیا به طورکلی مخالف وجود موزیک در فیلم هستید یا باید موردی برای وجود موزیک در فیلم پیدا کنید؟

نقش موزیک در فیلم برای من تا آن حد با اهمیت است که در احساسات تماشاچی دخالت مستقیم نکند، یعنی موزیک برای تماشاچی تعیین تکلیف نکند که حالا غم‌انگیز باش، حالا به هیجان بیا، حالا یک خطر جدی بالای سر قهرمان فیلم دور می‌زند. از طرف دیگر موزیکی که در سراسر متن فیلم شنیده شود مثل این می‌ماند که کسی رادیو را باز گذارده و رفته باشد و فراموش کرده باشد که آن را خاموش کند، موزیک هر جور تأثیری را که به تنهایی می‌تواند در تماشاچی به وجود آورد از بین می‌برد.

فیلمهای شما مکالمه‌های بسیار کوتاه و مختصری دارند، گویا زمانی گفتید که دلتان می‌خواهد یک فیلم صامت بسازید.

فیلم صامت تنها اشکالی که دارد مربوط می‌شود به صداهای زمینه و متن، یعنی در دوره فیلم صامت صداهای محیط مثل صدای خیابان، صدای کارخانه، صدای جنگل به طور مطلق وجود نداشت. بدیهی است که دیالوگ در فیلم رل مهمی را بازی می‌کند، ولی اگر فکر کنیم که فرق کوچکی بین فیلم و نمایشنامه رادیویی وجود دارد و اگر قدرت تصویر در فیلم آنقدر زیاد باشد که بدون دیالوگ‌های اضافی و طولانی بتواند مطلب موردنظر را بیان کند ترجیح می‌دهم که فیلم‌هایم حداقل دیالوگ ممکن را داشته باشند. تنها مسئله مهم در فیلم برای من از نظر صدا، صداهای زمینه و موسیقی است که در فضا همیشه منتشر است.*

* بنیاد، سال ۱۳۵۶.

آخرین گفتگو با سهراب شهید ثالث درباره یک اتفاق ساده

مهرناز سعیدوفا

چقدر طول کشید تا فیلمنامه یک اتفاق ساده را بنویسید؟

یک‌ماه

فیلمبرداری چقدر طول کشید؟

۱۵ روز

بازیگرانتان را چطور انتخاب و پیدا کردید؟

آنها بازیگر نبودند. وقتی که به بندرشاه رفتم، خودم به تنهایی در خیابانها قدم می‌زدم تا آدمهای فیلم را پیدا کنم. بعد رفتم به یک دبستان پسرانه. آنها بچه‌ها را به صف کردند. من آنجا سر صف محمد زمانی را دیدم و پسندیدم. او را بردم بیرون و از او خواستم تا راه برود، بایستد، برگردد و به من نگاه کند. او هم این کار را کرد و من او را انتخاب کردم. درست یک هفته قبل از فیلمبرداری بود. او ۹ ساله بود ولی من می‌خواستم که او نقش پسر ۱۱ ساله را بازی کند. او را سر کلاس پنجمی‌ها نشاندیم و برای همین بود که او می‌ترسید و از روی دیگران تقلب می‌کرد و ساکت بود.

بعد از فیلمبرداری با او همینطور در تماس بودم. در فیلم طبیعت بی‌جان او را به عنوان منشی صحنه به کار گرفتم.

پدر را چطور گیر آوردید؟

در گنبد قابوس. سه سال پیش مرد. خیلی دوست داشت مشروب بخورد.

و مادر؟

مادر، کلفت همان خانه بود که ما همگی در آن اقامت داشتیم. معلم هم واقعی بود. و نقش خودش را بازی می‌کرد او شعر می‌نوشت و تنها آرزویش قبول شدن در کنکور دانشگاه تهران بود. تنها هنرپیشه فیلم بازرس بود که هنرپیشه تاتر بود و خیلی دلش می‌خواست که نقش پدر را بازی کند. می‌گفت که شخصیت پدر را خوب می‌فهمد او عصیان کرده، ما سرش یک کلاه گپی گذاشتیم و او شبیه شرلوک هملز شده.

از فیلم چطور استقبال شد؟

هژیر داریوش از فیلم خیلی خوشش آمد و آن را برای جشنواره بین‌المللی فیلم تهران انتخاب کرد. خردمند خوشش نیامد و روی دست خودش زد (من از بیرون دفترش می‌دیدم). پهلبد خوشش آمد ولی در انتها فیلم هرگز نمایش داده نشد.

وقتی به آلمان مهاجرت کردید مجبور شدید چه تغییراتی در داستان و تم فیلمهایتان ایجاد کنید؟

فیلمسازی زبان و نژاد نمی‌شناسد. سینما یک زبان بین‌المللی است. من بعد از طبیعت بی‌جان باید ایران را ترک می‌کردم و در آن موقع زبان سینما تو جیبم بود.

فیلمسازان ایرانی بسیاری که در خارج از ایران بوده‌اند سعی کرده‌اند که فیلم بسازند ولی موفقیت چندانی کسب نکرده‌اند شما چطور در آلمان موفق شدید؟

شاید به خاطر این که زبان فرانسه و چکسلواکی می‌دانستم و با فرهنگ آنها آشنا بودم. گرچه که فیلمسازی کار اشتباهی بود. و اصلاً فیلمسازی حرفه خوبی نیست.

اگر در ایران مانده بودید همان موضوع را در فیلمهایتان مطرح می‌کردید؟

من زمانی ایران را ترک کردم که شاه سر کار بود. آنها زندگی را خیلی پیچیده کردند، همانطور که می‌بایست. شاید اگر ایران را ترک نکرده بودم فیلمهای بهتری می‌ساختم. اما از آنجایی که این کار را نکرده‌ام نمی‌دانم.

آیا به عنوان یک فیلمساز ایرانی با تماشاگران آلمانی خود مسئله‌ای داشتید؟

آخرین تابستان گرابه راجع به یک شاعر و نمایشنامه‌نویس قرن ۱۹ (سال ۱۸۰۰) بود. من در

ایران متولد شدم و این فیلم هم سه ساعت‌ونیم است که برای تلویزیون آلمان درست کردم (بعضی از فیلمهایم را برای تلویزیون آلمان درست کردم) برای این فیلم سه جایزه مهم بردم. جایزه بهترین کارگردانی، بهترین فیلمنامه و بهترین بازیگر مرد و مبلغ ۵۰۰۰ مارک پول نقد. بعد از این فیلم هم فیلم دیگری ساختم به نام هانس، جوانی از آلمان مربوط به دوره‌ای است که از هیتلر شروع می‌شود و به جنگ جهانی دوم ختم می‌شود. (۱۹۳۹) من در سال ۱۹۳۹ به دنیا نیامده‌ام.

آیا فیلمنامه فیلمهایتان را خودتان می‌نویسید؟

بله ۴ فیلم اولم را خودم نوشتم. اما بعد با هانز فریک و توماس والنتین کار کردم که به عنوان نویسنده خیلی دوستشان داشتم. توماس والنتین فیلمنامه بدی نوشت اما گرابه را می‌شناخت. من فیلمنامه گرابه را خودم نوشتم. وقتی که کار فیلم تمام شد او به زنش گفت که شخصیت گرابه در این فیلم مرا می‌کشد و بعد هم خودش را کشت. می‌بینید که من قاتل هم هستم.

آیا کس دیگری در آلمان با شما کار می‌کرد که آلمانی نبود؟

بله. رامین مولایی. او در غربت، بلوغ، بوته، نظم، اوتوپیا و هانس، جوانی از آلمان را فیلمبرداری کرد. ولی سر فیلم درخت بید هم مشروب خوردن را شروع کرد و هم عاشق شده بود. به همین دلیل هم من فیلمبردار دیگری را به کار گرفتم که اهل چکسلواکی بود. بعدها با فیلمبردار آلمانی کار کردم. رابطه فیلمبردار و کارگردان رابطه نزدیکی است. درست مثل رابطه زن و مرد که باید با یکدیگر کودکی را به وجود آورند و بزرگ کنند. در فیلم گلهای سرخ برای آفریقا با «ابرهارد شوی» کار کردم که بسیار مرا دوست داشت و مثل یک مادر از من مراقبت می‌کرد و نگران غذا خوردن من بود. او بهترین فیلمبردار من و مادرم بود.

تم‌های مشترکی در چهار فیلم اولیه شما وجود دارد. مثلاً قطار و سفر. در یک اتفاق ساده و در غربت محل داستان در انتهای خط راه‌آهن قرار دارد در طبیعت بی‌جان هم پیرمرد کنار خط راه‌آهن زندگی می‌کند. یک اتفاق ساده که در بندرشاه اتفاق می‌افتد برای ایرانیها که می‌دانند این بندر کجاست یک مفهوم نمادی دارد. به نظر می‌رسد که شخصیت‌های فیلم شما در انتهای چیزی هستند.

من راجع به پایان زندگی فیلم نمی‌سازم بلکه درباره زندگی می‌سازم. اما به نظر می‌آید هیچ کس فکر نمی‌کند که زندگی در ۱۹۷۷ تمام شد.

خب پس درباره بندرشاه و محل در غربت چه می‌گویید؟

البته درست است. بندرشاه برای من مثل یک بن‌بست است. البته نمی‌دانم الان چطور شده اما شنیدم بهتر شده است. در غربت هم در زمان جدایی آلمان‌شرقی و آلمان‌غربی ساخته شده و آنچه برای من مهم بوده رابطه بین آدمهاست.

در یک اتفاق ساده در کنار خط آهن راه می‌روند و ما صدای حرکت قطار را می‌شنویم. آیا می‌خواستید برسانید که باید رفت؟

نه من از سمبل متنفرم. آن زمان من ۲۷ ساله بودم و می‌خواستم بگویم که در آن طرف دیوار زندگی جریان دارد. قطاری هست که از تهران به گرگان می‌آید و از گرگان به تهران می‌رود.

یعنی علیرغم آنچه به سر شخصیت‌های فیلم شما می‌آید، زندگی ادامه دارد؟

بله.

سردی موجود بین آدمهای فیلمهای شما مثلاً رابطه بین بچه و پدر و مادرش در یک اتفاق ساده و رابطه پیرمرد و پیرزن در طبیعت بی‌جان و رابطه زن و مرد در گلهای سرخ برای آفریقا و خاطرات یک عاشق به نظر می‌رسد که جدایی آدم‌های فیلمهای شما و انزوا و تنهایی آنها موضوع اصلی کارهای شما است؟

من فکر می‌کنم که سردی بین آدمها حالا بدتر از زمان فیلم شده، خیلی غم‌آور است که ما شاهد از دست رفتن عواطف آدمها هستیم و روز به روز هم بدتر می‌شود. من نمی‌توانم آن را تغییر دهم.

آیا مساله اصالت وجود (اگزیستانسیالیزم) هسته اصلی فیلمهای شما و شخصیت‌های شماست؟

برای مردم فقیری که باید برای امرارمعاش دست و پا بزنند مسئله احساسات و عواطف طور دیگری مطرح است. وقتی فیلم مستندی در بلوچستان می‌ساختم شاهد زندگی سخت مردم آنجا بودم. می‌توانم تصور کنم که آن مردی که به کوه می‌رفت تا غذایی برای خانواده‌اش تهیه کند شب که با زنش می‌خوابید به رومئو و ژولیت فکر نمی‌کرد.

آیا ساختن فیلمهای مستند کمکی در شکل دادن به فیلمهای داستانی شما کرد؟

بله. من راجع به زندگی مردمی که اصلاً نمی‌شناختم خیلی چیزها یادگرفتم. جوان بودم که برای یادگیری سینما به اتریش و فرانسه رفتم. برگشت به ایران و ساختن آن مستندها کمک زیادی به من

کرد تا با گوشه کنارهای مختلف ایران آشنا شوم.

مستندها راجع به چه موضوعاتی بودند؟

وزارت فرهنگ و هنر از ما می‌خواست که ما آنها را بسازیم و در واقع تهیه کننده آن فیلمها بود. آنها فیلمهای مرا دوست نداشتند و پخش هم نکردند. ولی دستمزد کار را می‌دادند و ما هم اسممان را زیر فیلمها نمی‌گذاشتیم. چهارتای این فیلمها راجع به رقص دراویش در تربت جام بودند (که شنیدم در تلویزیون آمریکا نشان داده شده‌اند). من اولین کسی بودم که سه دوربین استفاده کردم. حتی باز بی‌برکلی هم برای آن فیلمهای موزیکال و صحنه‌های رقص‌اش یک دوربین داشت.

وقتی که درباره تاریخ آلمان فیلم می‌ساختید. آیا از زندگی واقعی مردم الهام گرفتید یا تحقیق کردید؟

بیشتر روی زندگی واقعی مردم تکیه کردم.

آیا مثل فیلمهای ایرانی‌تان از مردم عادی برای بازی در فیلمهایتان استفاده کردید؟

در فیلم در غربت همه کارگران ترک آدمهای واقعی بودند. در بلوغ پسربچه بازیگر نبود ولی بقیه بودند.

با مردم عادی چطور کار کردید که توانستید چنان بازی‌های خوبی از آنها در فیلمهای ایرانی‌تان بگیرید؟

بهتون نمی‌گم.

در بیشتر فیلمهای شما شخصیت مادر یا می‌میرد (مثل یک اتفاق ساده) و یا مرده است (خاطرات یک عاشق)

شاید برای این است که من مادر نداشتم.

گلهای سرخ برای آفریقا چطور؟ نظرتان راجع به زنها چیست؟

مجله آلمانی اشپیگل درباره فیلم اوتوپیا به خاطر همدردی که من با مسئله زنان داشتم، نوشت که این فیلم زنان است.

در بعضی از اشعارتان درباره عشق صحبت می‌کنید. اما با سبکی دیگر. زنان یا غایب هستند یا مسئله‌ساز...

عشق مسئله بسیار پیچیده‌ای است. در ابتدای رابطه عاشقانه همه چیز زیباست. اما با گذشت

زمان زن و مرد مثل خواهر و برادر می‌شوند. نمی‌دانم ما چکار کرده‌ایم که سزاوار چنین تنبیهی شدیم. ولی فکر می‌کنم زن و مرد محتاج یکدیگرند تا کامل بشوند.

آیا مسئله‌ای وجود دارد که باعث جدایی زن و مرد می‌شود؟

در آمریکا مردها و زنها هر کدام به راهی متفاوت می‌روند. مثلاً ممکن است هر یک دارای مذهبی جداگانه باشد. مثلاً یکی یهودی و دیگری کاتولیک باشد. و از آنجا که جامعه هنوز مردسالار است، مردها در کنار ازدواج روابط دیگری هم دارند. البته گاهی زنان هم خیانت می‌کنند، اما به هر صورت هر دو به زندگی با یکدیگر ادامه می‌دهند. مثلاً به خاطر بچه‌ها. من فیلسوف نیستم. من ۵۵ ساله و فقیر هستم.

آیا فکر می‌کنید زن و مرد یکدیگر را از لحاظ فکری درک نمی‌کنند؟

مرد و زن از همان اول یکدیگر را درک نمی‌کنند ولی به زندگی با هم ادامه می‌دهند. احمقانه است.

داستان فیلمهای شما ملهم از وقایع تاریخی است یا از زندگی واقعی؟

فیلمهای من اغلب راجع به زندگی خودم هستند. حتی در فیلمی مثل گرابه هم افکار و دید و گفته‌های من منعکس است.

فیلمسازان زیادی در ایران تحت تاثیر شما بوده‌اند. شما تحت تاثیر چه کسانی بوده‌اید؟

اورسن ولز، فرانسیس تروفو، جان هیوستن، و به خصوص جان کاساوتی. متأسفم که از دست رفت. اگر من جایزه اسکار برده بودم به او تقدیم می‌کردم. زندگی‌اش خیلی شبیه من بود. او را خیلی دوست داشتم.

برسون چی؟

برسون و پاراجانف را دوست دارم. اما برسون را همان اوایل فقط دوست داشتم.

درایر و کن لوچ چطور؟

از درایر زیاد خوشم نمی‌آد ولی عاشق کن لوچ هستم.

آیا شخصیت ادبی، منظورم نویسنده یا شاعری هست که شما از او الهام گرفته باشید؟

بله. آنتوان چخوف با تأکید زیادش روی دهقانان و ادگار آلن‌پو.

کدام فیلمتان را بیشتر دوست دارید؟

بهترین فیلم من گل‌های سرخ برای آفریقا است. نصف فیلم من در زندگی من است.

کمی پیشتر گفتید که سینما از سیاست جداست. آیا معتقد هستید که فیلم از سیاست جداست؟

وقتی فیلمی سیاسی است خوب نیست. من دو فیلم سیاسی در آلمان ساختم. گیرنده ناشناس و اتوپیا، فکر می‌کنم بهتر است که سینما و سیاست از هم جدا باشد.

بلوغ، نظم و هانس، جوانی از آلمان که سیاه و سفید فیلمبرداری شده‌اند سیاسی هستند نه؟

گاهی زندگی رنگی نیست. حتی گاهی خوابهای آدم هم سیاه و سفید است. برای این بود که می‌خواستم آن فیلمها را سیاه و سفید بسازم.

آیا می‌خواهید در آمریکا فیلمی بسازید؟

حتماً. حداقل یکی. فیلمنامه‌ای نوشته‌ام به نام یکشنبه‌ها تعطیل. بعد از ساختن این فیلم می‌خواهم بروم مکزیک و کوبا.

این فیلم راجع به چیست؟

داستانش طولانی است. ولی به طور خلاصه یک کمدی است درباره گروهی که ایرانی نیستند. مرد داستان خوب انگلیسی بلد نیست. وقتی که کاری گیر می‌آورد به او گفته می‌شود که یکشنبه‌ها تعطیل است. او منتهای آرزویش خرید یک ماشین است ولی پول ندارد. فیلم آخر خوشی دارد، او ماشین را به دست می‌آورد.

چقدر طول کشید فیلمنامه این فیلم را بنویسید؟

هشت ساعت. تمام آدمهای داستانم زیر پنجره اطاقم پراکنده بودند. فیلمنامه‌های من معمولاً همین اندازه وقت می‌برند و درباره آدمهای اطرافم هستند.

مشکل‌ترین قسمت فیلمسازی برایتان کدام است؟

نساختن فیلم.

سؤال و جواب با تماشاگران بعد از نمایش فیلم یک اتفاق ساده در شیکاگو

فیلم شما در چه سالی ساخته شد؟

۱۹۷۳ وقتی که جوان بودم. این فیلم در جشنواره بین‌المللی تهران نشان داده شد و موزه هنرهای

مدرن نیویورک هم کپی آن را در آرشیو خود دارد.

به نظر می‌رسد که شما زندگی روزمره آن مردم را نشان می‌دهید و راه‌حلی برای آنها وجود ندارد.

وظیفه من نیست که راه‌حل ارائه بدهم. من از آنتوان چخوف یاد گرفتم که باید قسمتی از زندگی را نشان بدهم، همین.

بله البته. ولی این انتخاب شماست که مسائل را غیرقابل حل نشان می‌دهید. گاهی زندگی مسائل را حل می‌کند.

درست است.

دلیل شما برای استفاده از شاتهای طولانی چیست؟ زیادی طولانی به نظر می‌آمدند، هدفی در کار بود؟

نه این فقط مسئله ریتم فیلم است. یک کارگردان خوب به نام بیل داگلاس که شاید شما او را بشناسید، و متأسفانه دیگر فیلم نمی‌سازد، به من گفت که من با قلبم فیلم می‌سازم و دیگران با مغزشان و ریتم مسئله‌ای قلبی است.

وقتی که در اتاق تدوین کنار تدوینگرم نشسته‌ام ـ البته من خودم تدوین بلدم و آموزش فیلمسازی داشته‌ام ـ ولی هنگام تدوین فیلم همینطور که تدوینگر من مشغول کار است و من به تماشای فیلم نشسته‌ام به او می‌گویم چه قسمتی از فیلم را دربیاورد و کدام قسمت را در فیلم بگذارد و به این طریق است که ریتم فیلم به وجود می‌آید و ساخته می‌شود.

من تمام نماهای طولانی فیلم شما را دوست داشتم و همه آن انتظارها را.

از یک‌سال و ۱۰ماه پیش که به آمریکا آمده‌ام، فیلمهایی از فیلمسازان خوب آمریکا مثل جان کاساوتی و جان هیوستن دیده‌ام، اما ریتم فیلمهای جدید آمریکا عین غذاهای حاضری، سریع است و این خوب نیست.

از محمد شخصیت فیلمتان چه خبر؟

یک سال بعد از یک اتفاق ساده به شهر رفتم و برای کار در طبیعت بی‌جان او را به عنوان منشی صحنه به کار گرفتم. چون هم من او را دوست داشتم و هم او مرا. البته این احساس خوبی نیست. آن روزها او بچه‌ای بیش نبود اما با نگاه به دستیار من کار را یاد گرفت. او از خانواده فقیری بود و من هر

ماه برایش مبلغ مختصری می‌فرستادم چون خودم هم پولدار نبودم. بعد که به آلمان رفتم، یعنی مجبور شدم بروم، همچنان برایش نامه و پول می‌فرستادم. مادرش بی‌سواد بود و نمی‌توانست نامه بخواند یا بنویسد. اما یک بار برایم نامه‌ای فرستاد که در آن نوشته بود: «پسر عزیزم، من نگران زندگی تو در آن دهکده غریب هستم.» من جوابش را دادم ولی فکر می‌کنم آدرسش عوض شده بود. بعد از انقلاب به دستیارم امید روحانی که دکتر خوبی شد و در ضمن منتقد فیلم خوبی هم هست، تلفن کردم که از محمد خبر بگیرم ولی هنوز خبری نگرفته‌ام.

می‌دانم که از آدمهای معمولی برای فیلمت استفاده کرده‌ای ولی شخصیت پدر فیلم واقعاً هم دائم‌الخمر بود؟

پدر فیلم مرد ترکمنی بود که حدود ۵ سال پیش فوت کرد به خاطر این که زیاد مشروب می‌خورد.

آیا شما برای بازی نقش پدر دنبال یک آدم دائم‌الخمر می‌گشتید یا این مسئله تصادفی بود؟

نه مشروب خوردن او مثل بقیه مشروب‌خورها تصادفی بود.

تکامل کار سینمایی خود را از فیلم اولتان تا گلهای سرخ برای آفریقا چطور می‌بینید؟

فیلم اولم یک اتفاق ساده صادق‌ترین و باشرف‌ترین فیلمم بود و من برای ساختن آن زحمات و مشکلات زیادی را تحمل کردم. اما بهترین فیلمم گلهای سرخ برای آفریقا است. نه از این جهت که آخرین فیلم من است، بلکه به خاطر آن که نصف فیلم (راجع به) خودم است.

نظرتان راجع به فیلمسازان نسل جدید چیست؟

از هشت سال‌ونیم پیش به این طرف دیگر سینما نمی‌روم. اگر فیلمی باشد یا ویدیو تماشا می‌کنم. مثلاً کارهای بونوئل، تروفو، هیوستن و کاساوتی را اخیراً دو فیلم آمریکایی دیدم که پسندیدم، فیلادلفیا و اسم دومی را فراموش کرده‌ام.

آنتونیونی چی؟ آیا برایتان مهم است؟

من آنتونیونی را دوست دارم همینطور فلینی، و یسکونتی و تا حدودی برتولوچی را، گرچه فیلم‌های چینی او را دوست نداشتم. آنتونیونی استاد است. من در ضمن برادران تاویانی را هم دوست دارم.

آیا فیلمهای شما را در جای دیگر هم نشان می‌دهند؟

بله. مرور آثارم در شهر لس‌آنجلس است اما من آن شهر را دوست ندارم. در سانفرانسیسکو هم قرار است فیلمهایم را نشان بدهند. به نظر می‌آید که من یک‌شبه معروف شده‌ام.

چرا بندرشاه را انتخاب کردید؟

بندرشاه آن موقع برای من مهم بود. قبل از اولین فیلم کوتاه داستانیم و اولین فیلم بلندم، یک اتفاق ساده، ۲۲ فیلم مستند ساختم. بندرشاه برایم درست مثل یک بن‌بست بود. اولین‌باری که به آن شهر رفتم این احساس به من دست داد. اولین‌باری هم که به آمریکا آمدم درست همان احساس به من دست داد. در سال ۱۹۷۷ به عنوان یک کارگردان آلمانی با هربرت آختن‌بورگ، ویم وندرس و ورنر هرزوگ وارد آمریکا شدم. آن موقع به لس‌آنجلس آمدم و به نظرم آمد که آنجا آخر دنیاست. البته من نیویورک را خیلی دوست دارم.

آقا قرار بود شما فیلمی راجع به چشمهایش (کتاب بزرگ‌علوی) بسازید؟

نه، هرگز، هرگز. علوی نویسنده‌ای بود که آن زمان در برلین شرقی زندگی می‌کرد و در ۹۴ سالگی فوت کرد. حاضرم راجع به الکساندر دوما فیلم درست کنم اما نه چشمهایش.

ما سه سال پیش خبرهای بدی راجع به سلامتی شما شنیدیم آیا این خبرها درست است؟

من شنیدم که کلیه‌هایم را عوض کرده‌اند اما من می‌توانم نشان دهم که عمل جراحی روی بدنم انجام نشده است. همینطور در خبرها خواندم که نصف کبدم را بریده‌ام.

البته دیگر اینطور نیست. آینده خودتان را چگونه می‌بینید؟

من که پیشگو نیستم، نمی‌دانم. ولی طرح فیلمی به نام یکشنبه‌ها تعطیل را دارم که به یک دوست خوب آمریکایی‌ام داده‌ام که به تهیه کنندگان نشان دهد. این تهیه کننده‌ها هم آره یا نه نمی‌گویند، فقط می‌گویند هنوز دارند آن را مطالعه می‌کنند. بالاخره من یا سه سال دیگر و یا سال بعد از مرگم آن را می‌سازم.

آیا فیلمهای اخیر ایرانی را دیده‌اید؟

از ۲۵ سال پیش که از ایران آمده‌ام فقط باشو غریبه کوچک ساخته بهرام بیضایی را دیدم که خیلی دوست داشتم و موقع تماشا گریه کردم. او استاد بزرگی است. متأسفم که فیلمهای زیادی ندیده‌ام، چون درگیر امرارمعاش بوده‌ام.

چرا به فیلمهای دیگران علاقمند نیستید؟

در سال ۱۹۹۳ وقتی که برای مرور آثارم به کانادا رفتم، نویسنده‌ای ایرانی درباره من نوشت که: روزی که سهراب کفش‌هایش را پوشید و از خانه بیرون آمد دنیا وطن او شد. من نمی‌گویم که فیلمهای ایرانی خیلی خوب نیستند، من می‌گویم که فیلمهای ایرانی زیادی ندیده‌ام.

در ایران از فیلم یک اتفاق ساده چطور استقبال شد؟

فیلم هرگز به نمایش عمومی درنیامد. فقط شنیدم که در تلویزیون جمهوری اسلامی اخیراً یک‌بار به نمایش درآمده. و الان هم نمی‌دانم که کپی آن از بین رفته یا نه.

وضعیت تولید فیلم در آن موقع چطور بود؟ کیفیت صدا و تصویر زیاد خوب نبود؟

کپی اصلی این فیلم در سینما تک برلین است و آنها هم آنقدر این فیلم را نشان داده‌اند که سوراخهایش پاره شد. آنها از آن یک کپی ۱۶ میلی‌متری تهیه کردند و من یک کپی ویدیویی از آن فیلم را برای خودم دزدیدم. که الان شما دیدید.

آیا می‌توانید کیفیت آن را بهتر کنید؟

نه، مگر این که شما نگاتیوهای اصلی فیلم را در صورتی که تا به حال از بین نرفته باشد از آقای خانمی بخواهید، چون من اصلاً به نگاتیو فیلم دسترسی ندارم.

به نظر می‌آید که شما بر اسارت آدم در زندگی روزمره تکیه داشتید و این که رهایی از آن امکان ندارد. این درست است؟

نمی‌دانم اسم شما چیست؟ فکر می‌کنم جولی باشد. من وقتی که ۴۲ سالم بود سرطان گرفتم و حالا سلامت هستم. من اسیر نیستم، آزادم. فکر می‌کنم زندگی خیلی زیباست، اما مرگ هم هدیه زیبایی است از طرف خدا به انسان.

یک سؤال شخصی آیا خیال دارید مقیم شیکاگو شوید؟

من باید به لس‌آنجلس برگردم. من اینجا نه جایی دارم نه پولی. و دلم نمی‌خواهد به آلمان برگردم. با وجود آن که دوستان خوبی در آنجا دارم. وضعیت تأسف‌باری است، رشد جریان نئوفاشیسم بر علیه کارگران ترک وحشتناک است و من حاضر نیستم راجع به آن چیزی بشنوم و یا نظاره‌گرش باشم.

این مسئله در اینجا هم وجود دارد؟

بله البته. ولی اینجا کمی بهتر است سیا و اف بی آی مواظب اینها هستند.

فکر می‌کنید مردم چطور به نماهای طولانی شما عکس‌العمل نشان می‌دهند؟

از سال ۱۹۸۰ همه فیلمهایم بیشتر از ۳ ساعت هستند و تهیه‌کنندگانشان آنها را قبول داشته‌اند. فیلمهای من گران تمام نمی‌شود و تهیه‌کنندگان فیلم‌هایم از طریق فروش این فیلمها پولشان را درمی‌آورند به خصوص که در اروپا شهرت اندکی هم دارم.

یادم نمی‌آید چرا مردم در ایران ماهی قاچاق می‌گرفتند؟

همین الان هم شیلات، موسسه‌ای است که انحصار گرفتن ماهی را دارد. این موسسه دولتی است. مردم فقیر که چیزی برای خوردن ندارند، زندگی خود را به خطر می‌اندازند و قاچاقی ماهی می‌گیرند. این مسئله شاید برای تماشاگر غیرایرانی نیاز به توضیح داشته باشد.

راجع به استفاده از موسیقی در فیلمتان چه نظری دارید؟

از سه قطعه موسیقی که در فیلم می‌شنوید، دو قطعه آن را خودم ساختم.

در ایران مردم فقیر جایی و فرصتی برای سوگواری عزیزان از دست رفته خود ندارند آیا به همین دلیل شما هم در فیلمتان مرگ را به صورت یک اتفاق ساده نشان داده‌اید؟

منظور از یک اتفاق ساده، مرگ است. مرگ در ایران و در آن زمان یک اتفاق ساده بود و به طور کلی در ممالکی مثل ایران مرگ یک اتفاق ساده است.

آیا در آن زمان در ایران مدارس دخترانه و پسرانه جدا بودند؟

بله.

در مصاحبه‌ای با سیمرغ (مجله فارسی‌زبان چاپ لس‌آنجلس) شما درباره تأثیر زندگی خانوادگی خود بر فیلمهایتان صحبت کرده‌اید.

منظورتان چیست؟ پدر من که فوت کرده و نمی‌خواست که من فیلمساز بشوم. مادرم را نمی‌شناختم، چون او ما را ترک کرده بود. زن‌پدری داشتم که ما را بزرگ کرد. مادر اصلی من ما را دوست نداشت. ما هم او را دوست نداشتیم. ولی فکر می‌کنم مادرِ زندگی انسان بسیار مهم است. من هرگز مادر نداشتم ولی در تمام فیلمهایم یک مادر هست.

۲۶ دی ۱۳۷۶

ستارهٔ یک شب تیره

سهراب شهیدثالث

شب /داخلی ـ تصویر یک

شب است. همه جا ساکت و خاموش. دوردست، در همسایگی، یک سگ گرگی پارس می‌کند. دکتر وبر و همسرش اینگه‌بورگ هر دو در خوابند. دکتر غلتی می‌زند و پشتش را به همسرش می‌کند. همسر دکتر خرناس می‌کشد.

تلفن زنگ می‌زند. دکتر (سرپزشک) برای جراحی بسیار مهمی به بیمارستان فراخوانده می‌شود. همسر او همیشه از تلفن‌های شبانه ولو که مربوط به کار دکتر باشد کلافه است. خصوصاً وقتی که از بیمارستان تلفن می‌شود و دکتر را برای عمل جراحی می‌خواهند، از این که بیدارش می‌کنند دلخور است. از این‌رو هر بار اشارات متلک‌وار و طنزآمیز می‌کند.

شب /داخلی ـ تصویر دو

دکتر وبر سرپزشک جراحی اعصاب در یکی از بیمارستان‌های بزرگ برلین است. او مدت ۲۸ سال است که با همسرش ازدواج کرده و با هم زندگی می‌کنند. اما آن‌ها بچه ندارند. همسر او کار نمی‌کند و حرفه‌ای ندارد، چرا که به اندازهٔ کافی در رفاه مالی زندگی می‌کنند. زن طرفدار گروه «آلترناتیو»هاست، از جمله دوچرخه‌سواری را بسیار سالم می‌داند (نان سیاه سالم است!)، به کامواباقی نیز علاقه دارد. ولیکن از آنجا که دکتر وبر خود را وقف حرفهٔ خویش کرده و می‌کند رفتار همسرش با او تمسخرآمیز و با گوشه و کنایه است. رابطهٔ بین این دو مدت‌هاست که به سردی گرویده و احساسی دیگر بین این دو نیست. دکتر وبر حرفه‌اش را بالاتر از هر چیز می‌داند، با وجود

این که این حرفه جایگزین بچه برای او نمی‌شود. زندگی با همسرش برای او تنها انجام وظیفه است.

سپیده‌دم ـ شب / بیمارستان ـ داخلی ـ تصویر سه

دکتر وبر را در حین عمل جراحی می‌بینیم ـ دختر جوانی را که شبانه دچار تصادف اتومبیل شده است عمل می‌کند. عمل مدت زیادی طول می‌کشد. نتیجهٔ عمل ـ روی ستون فقرات ـ رضایت‌بخش است. بعد از عمل، دکتر به دیدن بیماران دیگر که مدت‌هاست در بیمارستان بستری هستند می‌رود و دستورهای لازم را به سرپرستار و پرستاران دیگر و همکاران جوان خود می‌دهد.

دکتر وبر از اطاق کار خویش به تعمیرگاه اتومبیل تلفن می‌کند. معلوم می‌شود که اتومبیل او دو روز دیگر در تعمیرگاه خواهد ماند.

روز / بیمارستان ـ داخلی ـ تصویر چهار

دکتر به دیدن پسربچهٔ ۶ ساله‌ای می‌رود که روی تخت خودش نشسته و با «لگو» بازی می‌کند. دکتر کمی با کودک صحبت می‌کند و ضمن صحبت او را معاینه می‌کند. از نحوهٔ برخورد دکتر با کودک می‌توان فهمید که این بیمار کوچک مدت‌هاست به عنوان مریض دکتر در بیمارستان بستری است.

روز / جلوی بیمارستان ـ خارجی ـ تصویر پنج

هنگامی که دکتر بیمارستان را به قصد خانه ترک می‌کند، مرد تنومندی در لباس سفید که راننده آمبولانس است به دکتر پیشنهاد می‌کند که او را به منزل برساند. در راه راننده آمبولانس مدتی راجع به وضع جسمانی خود و مشکلات ناشی از یک بیماری مبهم صحبت می‌کند. دکتر به او پیشنهاد می‌کند که در اولین فرصت برای معاینه نزد او بیاید. در عین حال او را دلداری می‌دهد که این مشکلات اهمیت خاصی ندارند. آمبولانس در راه‌بندان متوقف می‌شود. رانندهٔ آمبولانس به دکتر با حالتی سربلند می‌گوید: «آقای دکتر حالا راهتان را نزدیک می‌کنم»! متعاقب آن آژیر آمبولانس را به کار می‌اندازد و به سرعت از صف طویل اتومبیل‌ها سبقت می‌گیرد. ضمن پیشی گرفتن در راه‌بندان با حالتی فاتحانه به دکتر نگاه می‌کند و با صدای زیری می‌خندد. به دکتر می‌گوید: هر بار که حوصله‌ام سر برود حتی اگر مریض هم در آمبولانس نباشد از آژیر استفاده می‌کنم. باز زیرخنده می‌زند. از قیافهٔ دکتر معلوم است که از این ـ بازی ـ خوشش نیامده است. اما چیزی نمی‌گوید و فقط به روبه‌رو نگاه می‌کند.

شب / خانهٔ دکتر ـ داخلی ـ تصویر شش

دکتر و همسرش در خانه. تولّد اینگه‌بورگ است. ضمن این که خود را آرایش می‌کند و لباس مناسبی به تن دارد. دکتر کت و شلوار سرمه‌ای به تن می‌کند. بعد از کمد لباس جعبهٔ کوچکی بیرون می‌آورد و به همسرش می‌دهد و می‌گوید: «همه چیز برای جشن تولدت روبه‌راه است.»

همسر دکتر جعبه را باز می‌کند. در درون جعبه یک ساعت گران‌قیمت به چشم می‌خورد.

همسر دکتر با تمسخر می‌گوید: «بهترین هدیه را به من دادی. از این پس می‌توانم بدون استفاده از ساعت شماته‌دار تلفن‌هایی را که از بیمارستان می‌شود بدانم». دکتر وبر این طنز را نشنیده می‌گیرد.

شب / رستوران ـ داخلی ـ تصویر هفت

دکتر و همسرش به رستوران گرانی برای صرف شام می‌روند. بسیار کم بین این دو گفت‌وگویی انجام می‌شود. بعد از سفارش **Apperetiv** (نوشیدنی اشتهابرانگیز) و پیش‌غذا همسر دکتر به دور و بر خویش نگاه می‌کند و با لحنی بسیار معمولی به دکتر می‌گوید: «بوی چربی وحشتناکی به مشامم می‌خورد. حتماً روغن غذاها برای چندمین‌بار استفاده می‌شود.» متعاقب آن **Apperetiv** خود را می‌نوشد و دماغش را بالا می‌کشد. مثل این که **Apperetiv** را به زور به حلقش ریخته باشند! دکتر وبر ساکت نشسته است و پیش‌غذای خود را می‌خورد. همسرش به او می‌گوید: «هیچ اجباری نبود که امشب مرا به شام دعوت کنی! کسی ترا مجبور کرده بود؟» دکتر وبر به او نگاهی می‌کند و سر تکان می‌دهد: «نمی‌فهمم که چرا مانند همیشه دنبال بهانه‌گیری و دچار نارضایتی هستی؟»

اینگه‌بورگ لبخند تمسخری می‌زند و می‌گوید: «راستش را بگو دلت نمی‌خواست امشب مرا در اطاق عمل ببینی؟» در این میان گارسون شام و یک بطری شامپانی را سر میز می‌آورد. دکتر برای همسرش و بعد برای خودش گیلاس‌های شامپانی را پر می‌کند. بعد گیلاس خود را برمی‌دارد و به سوی همسرش می‌گیرد و می‌گوید: «به سلامتی!»

همسر دکتر گیلاس خود را برمی‌دارد و تمام گیلاس را یک‌جا سر می‌کشد. گیلاس را روی میز می‌گذارد و به شوهرش می‌گوید: «به سلامتی بیمارانت! می‌توانم یک گیلاس دیگر شامپانی بنوشم؟» دکتر وبر به گارسن اشاره می‌کند گارسن که به میز آن‌ها نزدیک می‌شود دکتر با سر، بطری شامپانی را نشان می‌دهد و می‌گوید: «لطفاً گیلاس‌ها را پر کنید.» بعد از این که گارسن گیلاس‌ها را پر می‌کند سؤال می‌کند که آیا شامپانی دیگری باز کند؟

دکتر وبر از همسرش می‌پرسد: «باز هم می‌نوشی؟» همسر دکتر با سر جواب منفی می‌دهد. گارسن از کنار میز دور می‌شود. همسر دکتر که شروع به خوردن شام کرده است بعد از خوردن سه لقمه، کارد و چنگال را با عصبانیت روی بشقاب می‌اندازد. طوری که صدایش در تمام رستوران می‌پیچد چند نفر از میهمانان به سوی میز دکتر وبر و همسرش نگاه می‌کنند.

اینگه‌بورگ: «این غذا که قابل خوردن نیست! اضافه بر چربی شورش هم کرده‌اند.»

فیلمنامهٔ قرنطینه

نوشتهٔ سهراب شهیدثالث

فیداین طولانی. پشت سر یک پسربچه به طرف دوربین است. تصویر ثابت (فیکس) است.

عنوان‌بندی

در پایان عنوان‌بندی پسربچه سر خود را می‌گرداند.

صدای پاسبان رفتیم دادسرا گفتن بیاریمش این‌جا... [پاسبان کاغذی در دست دارد و بلاتکلیف ایستاده] الان سه روزه پیش ماس [کاغذ را به طرف رئیس دراز می‌کند] اون دفعه‌ام من یکی دیگر رو آوردم شما تشریف نداشتین.

«رئیس» کاغذ را می‌گیرد. به پسربچه نگاه می‌کند. پسربچه به رئیس نگاه می‌کند. رئیس کاغذ را روی میز می‌گذارد و دماغش را می‌گیرد. پاسبان دست بالا می‌برد و سلام می‌دهد.

رئیس [تودماغی] شما بفرمایین... بفرمایین.

پاسبان برمی‌گردد و از در بیرون می‌رود. در آستانهٔ در. بیرون لحظه‌ای می‌ایستد، کلاهش را برمی‌دارد و عرق پیشانیش را خشک می‌کند.

رئیس [به بچه] اسمت چیه؟

پسربچه مجید.

رئیس فامیلت چیه؟

پسربچه غلامیان.

«رئیس» بلند می‌شود و پنجره را می‌بندد. دوباره می‌نشیند:

رئیس [به مجید] بشین.

مجید با تردید می‌نشیند.

صدای رئیس مادرت کجاست؟

مجید خیره به او نگاه می‌کند.

صدای رئیس هان؟

«رئیس» کاغذ را برمی‌دارد و نگاهی به آن می‌کند.

رئیس [به مجید نگاه می‌کند] مرده...؟

مجید سرش را تکان می‌دهد. «رئیس» سرش را تکان می‌دهد و سینه‌اش را صاف می‌کند. بلند می‌شود از جلو مجید عبور می‌کند و از اتاق بیرون می‌رود. از بیرون صدای او شنیده می‌شود.

رئیس خانم... خانم... [مکث] ممد، خانم‌رو صدا کن.

مجید نشسته و پایش از صندلی آویزان است.

«رئیس» توی اتاق می‌آید و در حالی که می‌رود بنشیند...

رئیس چند سالته؟

مجید مِن‌مِن می‌کند.

رئیس [می‌نشیند] چند سال؟

مجید هشت سال

در باز می‌شود و خانم... وارد می‌شود. مجید روی صندلیش نشسته است.

صدای زن مگه امروز نوبت خوابگاه ما نبود؟

رئیس چطور مگه؟

زن بچه‌های من از صبح دلشون‌رو صابون زده بودن می‌رن کرج.

رئیس [می‌خندد] شما که همیشه یه نوبت جلویین... [بلند می‌شود و روی میز خم می‌شود] پس‌فردا نوبت شماست... حتماً... حتماً [به مجید نگاه می‌کند] این مجیدخان غلامی ما... هان...؟ فامیلت غلامیه؟

مجید سرش را تکان می‌دهد.

رئیس دست شما سپرده.

زن من که نمی‌تونم همین جوری ببرمش خوابگاه. باید بره بهداری.

رئیس نگفتم خوابگاه... زحمتشو شما بکشین.

زن پاشو بریم.

مجید بلند می‌شود و جلوی صندلیش می‌ایستد.

زن جلوی در می‌رود و برمی‌گردد.

زن [به رئیس] این پلهٔ جلویی خوابگاه اگه بچه‌ها پاشون بهش بگیره یه بلایی سرشون میادها...

رئیس گفتم... شنبه میان... هم مال ساختمان پشت‌رو درست می‌کنن هم پله‌های شمارو...

زن [به طرف مجید برمی‌گردد] بیا بریم... بیا.

مجید به رئیس نگاه می‌کند و به طرف در می‌رود، با زن. هر دو از در بیرون می‌روند؛ زن جلوتر.

در.

تراک، حیاط: زن در جلو و مجید پشت سر او، در حیاط می‌روند و داخل یک ساختمان می‌شوند. ماشین اصلاح، سر مجید را می‌تراشد. سلمانی سیگاری گوشهٔ لب گذاشته. دست سلمانی موها را از ماشین جدا می‌کند. ماشین را دوباره روی سر مجید می‌گذارد. برای یک لحظه سرفه‌اش می‌گیرد و کارش قطع می‌شود. سیگارش را می‌اندازد و دوباره شروع می‌کند.

داخلی، راهروها: زن با مجید از میان راهروها می‌گذرد و از پله‌ها بالا می‌روند. جلوی حمام می‌ایستد.

زن لباساتو درآر...

مجید بهت‌زده و گیج به او نگاه می‌کند.

صدای زن درآر دیگه.

مجید کمی عقب می‌رود و خودش را پشت دیوار می‌کشد. از پشت دیوار نگاه می‌کند. زن لباس‌ها را از مجید می‌گیرد. فشار آب روی صورت مجید. مجید نفس‌نفس می‌زند. صدای زن به صورتی نامفهوم شنیده می‌شود.

دست زن یک صابون و یک لیف پارچه از لای در حمام به مجید می‌دهد. مجید دستش را دراز

می‌کند و لیف و صابون را می‌گیرد. بلاتکلیف نگاهش می‌کند. خم می‌شود و آن‌ها را زمین می‌گذارد. زیر دوش می‌ایستد و آب روی سرش می‌ریزد. فیداوت.

صورت درشت مجید. دکتر پلک چشم او را برمی‌گرداند.

صدای دکتر صبح‌ها چشمات قی نمی‌بنده؟ دهنتو واکن... دهنتو واکن. [مجید دهانش را باز می‌کند] بگو... آه... بگو... آه.

مجید زبانش را درمی‌آورد و حال تهوع به او دست می‌دهد. دکتر با دست، گردن بچه را معاینه می‌کند و زیربغل او را.

دکتر بپر اون بالا ببینم...

مجید را با دست به طرف تخت می‌راند. مجید بالای تخت می‌رود. دکتر با عجله او را می‌خواباند و گوشی به گوش، قلب او را معاینه می‌کند. مجید هاج‌وواج به او نگاه می‌کند.

دکتر پاشو بشین... پاشو بارک‌الله. [از پشت به تنفس او و ریه‌اش گوش می‌دهد] یه سرفه کن ببینم... [مجید به زمین نگاه می‌کند. سرفه می‌کند. دوباره او را می‌خواباند و شکمش را معاینه می‌کند] دلت درد نمی‌کنه؟ دلت به هم نمی‌خوره؟ [مجید همان‌طور که خوابیده، با چشم جواب می‌دهد.] استفراغ نمی‌کنی؟ این جات درد نمی‌کنه؟ این‌جا چی؟ استخونات درد نمی‌کنه؟ این زخم چیه؟ سرفه چی؟ سرفه نمی‌کنی؟

فیداوت.

مجید را از پله‌ها، با لباس پیژاما، زن دیگری بالا می‌آورد و به طرف اتاقی می‌برد. در اتاق را باز می‌کند. پسربچه‌ای تنها پشت میزی نشسته است. او نیز پیژاما به تن دارد.

زن [از پسربچه می‌پرسد] ازت خون گرفتن...؟

پسربچه [حاضرجواب، هر دو دستش را نشان می‌دهد] دو دفعه گرفتن. یکی از این‌جا، یکی هم از این‌جا... دخلم‌رو درآوردن.

زن [تختی را به مجید نشان می‌دهد] بیا. این تخت توئه. بچه‌ها نرین بیرون ها. هر کی بره بیرون، آقای بابایی دعواش می‌کنه... روی تخت‌های خودتون بخوابین.

مجید بلاتکلیف ایستاده است.

زن [رو به مجید] غذاتو که خوردی، بذار همین‌جا روی میز.

می‌رود.

لانگ‌شات. دو پسربچهٔ تنها که در اتاق مانده‌اند. مجید همچنان بلاتکلیف است. پسربچهٔ دومی از پشت میز بلند می‌شود. به مجید نگاه می‌کند. می‌رود روی تخت دراز می‌کشد و دستش را زیر سرش می‌گذارد.

پسربچه تو خونه‌ای هستی؟

مجید جواب نمی‌دهد. با احتیاط جلو می‌آید و پشت میز می‌نشیند.

پسربچه مگه خونه‌ای نیستی؟

مجید خونه‌ای چیه؟

پسربچه بابات آوردت این‌جا...؟

مجید نه، پاسبان.

پسربچه بابا نداری...؟

مجید دارم...

پسربچه پس کجاست...؟

مجید اول جواب نمی‌دهد.

پسربچه پس چرا با پاسبان اومدی؟

مجید آقام پاسگاس.

پسربچه [بلند می‌شود و می‌نشیند] خیالت تخت باشه دو سه روز دیگه می‌فرستنت خوابگاه. اول که میارنت، باید بیای این‌جا. من دفعهٔ سوممه. دو دفعه در رفتم.

مجید به صندلی تکیه می‌دهد.

صدای پسر این دفعه رفته بودم سینما... پسر همچین که اومدم بیرون، پاسبان گرفت...

در باز می‌شود و زنی با سینی غذا وارد می‌شود.

زن ناهار...

پسربچه از روی تخت بلند می‌شود و به سرعت به طرف میز می‌آید و توی سینی سر می‌کشد. استامبولی پلو. زن سینی را روی میز می‌گذارد. مجید مات نشسته و نگاه می‌کند. زن با عجله می‌رود. پسربچه، بشقاب‌ها را سبک سنگین می‌کند و یکی را برمی‌دارد. می‌رود لب تخت می‌نشیند. مجید به او نگاه می‌کند. پسربچه یک قاشق غذا می‌خورد.

پسربچه [با دهان پر] دِ بخور دیگه.

مجید به غذایش نگاه می‌کند و با احتیاط بشقاب را جلو می‌کشد. فیداوت.

پسربچه خوابیده. مجید روی تخت دراز کشیده. نیم‌خیز می‌شود و می‌نشیند. از تخت پایین می‌آید و آهسته به طرف پنجره می‌رود. جلوی پنجره یک تخت گذاشته‌اند. روی تخت می‌رود و به بیرون نگاه می‌کند. بیرون بچه‌ها مشغول بازی هستند. مجید به بچه‌ها نگاه می‌کند. بیش‌تر بچه‌ها سوار چهارچرخه‌های چوبی از جلوی پنجره عبور می‌کنند. یکی از چهارچرخه‌ها جلوی پنجره متوقف می‌شود. آن که سوار است و آن که هُل می‌دهد، چهارچرخه را برمی‌گردانند و یکی از چرخ‌ها را درمی‌آورند. یکی به دیگری می‌گوید که سنگ بیاورد، دومی به دنبال سنگ می‌گردد. سنگی پیدا می‌کند، می‌آورد و به اولی می‌دهد. اولی با سنگ چرخ را می‌کوبد. دومی که سر چهارچرخه را گرفته، به او نگاه می‌کند. مجید به آن‌ها نگاه می‌کند. دومی در لحظه‌ای چشمش به بالا می‌افتد و مجید را می‌بیند. چرخ را ول می‌کند. مجید به او نگاه می‌کند. دومی برای مجید دستی تکان می‌دهد و چیزی می‌گوید که نامفهوم است. اولی به دومی، و سپس به بالا نگاه می‌کند. دوباره مشغول کار خودش می‌شود. دومی باز چیزی می‌گوید. مجید هم از پشت پنجره چیزی می‌گوید که مفهوم نیست.

داخلی: دو مددکار اجتماعی (دانشجو) وارد اتاق می‌شوند. مجید برمی‌گردد. هراسان نگاه می‌کند و از تخت پایین می‌آید. مددکاران به او می‌خندند و یکی از آن‌ها روی صندلی پشت میز می‌نشیند. دیگری همان‌جا می‌ایستد.

مددکار چه بامزه‌اس...

مددکار دوم اسمت چیه؟

مجید مجید.

مددکار اول مجید چی...؟

مجید غلامی.

مددکار اولی چند سالته...؟

مجید هشت سال...

مددکار دوم هم می‌نشیند و کاغذهایش را روی میز ولو می‌کند.

مددکار دوم مدرسه می‌رفتی...؟

مجید جواب نمی‌دهد.

مددکار دوم کلاس چندمی؟

مجید جواب نمی‌دهد.

مددکار اول بابات چیکاره‌س؟

مجید کفاش.

مددکار دوم خواهر و برادر داری؟

مجید یکی داشتم، مُرد.

مددکار دوم مادرت کجاست؟

مجید آقام با چاقو زدش.

مددکار اول مرده...؟

مجید آره...

مددکار دوم بابات زندانه...؟

مجید پاسگاس.

مددکار دوم کس دیگه‌ای نداری...؟ عمه، خاله، عمو...

مجید این‌جا نیستن...

مددکار دوم کجان...؟

مجید جوابی نمی‌دهد.

مددکار اول وقتی بابات مادرت‌رو زد، تو خونه بودی؟

مجید نه، خواب بودم.

مددکار دوم چی شد که زد؟ می‌دونی؟

مجید فکر می‌کند و به مددکارها نگاه می‌کند.

مددکار دوم کی تورو آورد این‌جا...؟

مجید پاسبان.

مددکار اول از کجا؟

مجید کلانتری.

مددکار دوم چیزهایی می‌نویسد.

مددکار اول خونه‌تون کجاست؟

مجید سرآسیاب.

مددکار دوم چند تا رفیق داری؟

مجید دو تا.

پسربچه از خواب بیدار می‌شود و برمی‌خیزد. می‌نشیند.

آخر مکالمهٔ مددکاران. فیداوت.

زن مسئول بهداری سرش را از لای در داخل اتاق می‌کند.

زن ناصر بیا...

ناصر بریم خوابگاه...؟

زن آره... بیا.

ناصر [به مجید که روی تختش نشسته] من می‌رم اون‌ور.

از روی تخت پایین می‌پرد و به طرف در می‌رود. لای در باز است. دم‌در برمی‌گردد و به مجید نگاه می‌کند. مجید به او نگاه می‌کند. ناصر در حال بیرون رفتن است. دکتر روان‌شناس وارد می‌شود. ناصر نگاهی می‌کند و می‌رود. دکتر در را می‌بندد. می‌رود به طرف میز و پشت آن می‌نشیند.

دکتر پاشو بیا ببینم...

مجید بلند می‌شود و به طرف میز می‌رود.

دکتر [با کاغذها ور می‌رود] حالت خوبه؟ [مجید چیزی نمی‌گوید] از این بازی‌ها دوست داری؟ [کاغذی را بیرون می‌کشد و جلوی مجید که ایستاده، می‌گذارد و نشانش می‌دهد.] بیا... اینو ببین. [سطح کاغذ و دست دکتر] از این‌جا بگیر... خط بکش... بیا... این‌جا [مجید نگاه می‌کند.

صدای دکتر] خب... نخوره به این‌جاها... [دکتر می‌خندد] دو دفعه نمی‌شه‌ها...

مجید به دکتر نگاه می‌کند و مداد را می‌گیرد. مداد را روی کاغذ می‌گذارد. یک‌بار دیگر به دکتر نگاه می‌کند و شروع می‌کند. سطح کاغذ، دست مجید از وسط شروع می‌کند و تقریباً از میان خطوط می‌گذرد.

کمی مکث. سپس به آخر می‌رسد. اینسرت صورت مجید.

دکتر سرش را کج می‌کند و کاغذ را نگاه می‌کند. لبخندی می‌زند.

مجید منتظر است.

دکتر [کاغذ دیگری درمی‌آورد] بیا، این یکی یه کم سخت‌تره.

کاغذ را جلوی مجید می‌گذارد. فیداوت.

صورت مجید پشت پنجره. از پنجره به حیاط نگاه می‌کند. بچه‌ها در پایین بازی می‌کنند. عده‌ای از بچه‌ها زیر پنجره الک‌دولک بازی می‌کنند. مجید صورتش را به شیشه می‌چسباند. ناگهان متوجه چیزی می‌شود. پسربچهٔ دیروزی ایستاده و او را نگاه می‌کند. می‌خندد. مجید هم می‌خندد. پسربچه می‌دود و پشت شمشادها می‌رود. پس از لحظه‌ای با «لطفی» ـ که بچهٔ چاقی است ـ برمی‌گردد. لطفی را به مجید نشان می‌دهد. لطفی می‌خندد و دوباره پشت شمشادها برمی‌گردند. بقیهٔ بچه‌ها الک‌دولک بازی می‌کنند.

مجید به آنها نگاه می‌کند. پسربچه‌ای با ناصر دست به گردن از زیر پنجره عبور می‌کنند، ولی به بالا نگاه نمی‌کنند. ناصر مشغول حرف زدن است.

پسربچه‌ای که لطفی را به مجید نشان داد، با بچهٔ دیگری برمی‌گردد که لوچ است. آن دو زیر پنجره ایستاده‌اند و می‌خندند. مجید می‌خندد. بچهٔ لوچ می‌خندد. آقای بابایی به میان بچه‌ها می‌آید. چیزی به دو پسربچه که پایین ایستاده‌اند می‌گوید و به بالا نگاه می‌کند. مجید را می‌بیند و سری تکان می‌دهد. مجید آن‌ها را نگاه می‌کند، بعد برمی‌گردد توی اتاق را نگاه می‌کند.

زن داخل اتاق شده و سینی ناهار در دستش است.

زن ناهار... اون بالا رفتی چی‌کار؟

مجید از روی تخت پایین می‌آید. زن سینی را روی میز می‌گذارد.

زن ناهارتو خوردی، بگیر بخواب... توی حیاط چه خبره؟

زن می‌رود. مجید آهسته به طرف میز می‌آید و پشت میز می‌نشیند.

مجید جلوی بشقاب غذایش نشسته است. قاشق را برمی‌دارد و یک قاشق غذا به دهانش می‌برد. یک لقمهٔ دیگر برمی‌دارد و یک تکه نان برمی‌دارد و گاز می‌زند. صدای آواز یک تصنیف‌فروش دوره‌گرد از بیرون شنیده می‌شود. مجید از جا بلند می‌شود و به طرف پنجره‌ای که به کوچه باز می‌شود، می‌رود. از پنجره به بیرون نگاه می‌کند. یک تصنیف‌فروش جلوی مغازهٔ آهنگری ایستاده و تصنیف‌هایش را در دست گرفته و آواز می‌خواند.

مجید مدتی به او نگاه می‌کند. صدای آواز پس از لحظه‌ای دور می‌شود. مجید همان‌طور نگاه می‌کند به پایین، کوچه. تصنیف‌فروش رفته است. صدایش به صورتی مبهم و دور شنیده می‌شود. جلوی آهن‌فروشی، پیرمردی خوابیده است.

مجید از پشت پنجره کنار می‌آید. از جلوی میز عبور می‌کند و به طرف پنجرهٔ حیاط می‌رود. بالای تخت می‌رود و به بیرون نگاه می‌کند. صورت مجید.

حیاط خلوت است. کسی از بچه‌ها در حیاط دیده نمی‌شود. فیداوت.

زنی که روز اول مجید را به بهداری آورده، مشغول تعویض لباس‌های مجید است. مجید ژاکت پیژاما را در می‌آورد و پیراهن تازه‌ای می‌پوشد.

صدای زن شلوارم بپوش.

زن شلواری به مجید می‌دهد. مجید شلوار را می‌گیرد و با خجالت و بلاتکلیف به زن نگاه می‌کند.

زن بپوش دیگه...

مجید به زن نگاه می‌کند. بعد سرش را پایین می‌اندازد.

زن [می‌خندد] خیلی خب... من رومو می‌کنم اون‌ور...

زن پشتش را برمی‌گرداند. مجید دستپاچه و به سرعت شلوارش را عوض می‌کند و خبردار می‌ایستد. بعد خم می‌شود و شلوار قبلی را از روی زمین برمی‌دارد.

صدای زن پوشیدی؟

مجید چیزی نمی‌گوید. شلوار جدید را بالا می‌کشد. زن برمی‌گردد و لباس‌ها را از او می‌گیرد. هر دو به طرف در اتاق می‌روند؛ زن در جلو و مجید پشت سر او. از اتاق خارج می‌شوند. تصویر ثابت از در.

تراک. زن و مجید از میان بچه‌ها عبور می‌کنند. چندتایی بچه دنبال آن‌ها راه می‌افتند. پسربچه‌ای که روی زمین نشسته و به تکه کاغذی ور می‌رود، به آن‌ها نگاه می‌کند. مجید به اطرافش نگاه می‌کند. پسربچه‌ای با بالا بردن دست به مجید سلام می‌دهد. زن و مجید وارد ساختمان خوابگاه‌ها می‌شوند. از پله‌ها بالا می‌آیند و توی راهرو می‌پیچند.

تراک. هر دوی آن‌ها تا جلوی در خوابگاه. هر دو وارد می‌شوند. زن جلوتر می‌رود. مجید جلوی در داخل خوابگاه می‌ایستد.

زن این‌جا... تخت توئه. [زن برمی‌گردد] کجایی...؟

مجید جلو می‌رود.

صدای زن این‌جا تخت توئه.

زن تختی را نشان می‌دهد و بعد گنجهٔ کنار تخت را.

زن اینم مال لباساته... کتاب دفتراتو هم بذار این‌تو.

دست توی گنجه می‌کند. مجید نگاه می‌کند.

صدای زن اینام لباسای بیرونته. هر وقت بردنت بیرون، اینارو تنت کن.

زن لباس‌هایی را که دستش گرفته، نشان می‌دهد.

صدای زنی دیگر خانم سلام‌علیکم.

زن لباس به دست و مجید، هر دو، برمی‌گردند به طرف در خوابگاه نگاه می‌کنند. زن دوم لای در ایستاده و لبخند می‌زند.

صدای زن اول سلام خانم، رفتی دیدیش؟

زن اول لباس‌ها را توی گنجه می‌گذارد و به طرف در می‌رود. مجید بلاتکلیف می‌ماند.

صدای زن دوم آره. بخیه‌هاشو کشیدن، الحمدالله حالش خوب شده.

زن اول به طرف زن دوم می‌رود و هر دو خارج می‌شوند، در حالی که با یکدیگر صحبت می‌کنند.

صدای زن دوم چه گرون! شبی هشتاد تومن. انصافشون کجا رفته؟ تازه تاجی دستش به دهنش می‌رسه.

صدا دور می‌شود.

مجید بلاتکلیف کنار تختش ایستاده و به در نگاه می‌کند. بعد برمی‌گردد. خم می‌شود و در گنجه‌اش را باز می‌کند و توی گنجه را نگاه می‌کند. ناگهان متوحش برمی‌گردد، و دستش را می‌کشد. پسربچه‌ای جلوی پنجره، سرش را از لای در تو آورده و می‌خندد.

پسربچه این‌جا خوابگاه ماس...

مجید نگاهش می‌کند. پسربچه می‌آید توی خوابگاه و به طرف مجید می‌رود.

پسربچه [همان‌طور که به مجید نزدیک می‌شود] اسمت چیه...؟

صدای مجید [روی صورت پسربچه] مجید.

پسربچه به طرف دو تخت خواب آن طرف‌تر می‌رود و تختی را نشان می‌دهد.

پسربچه جای منه.

مجید اسمت چیه...؟

صدای پسربچه [روی چهرهٔ مجید] رضا.

لانگ‌شات. هر دو بچه ایستاده‌اند و به یکدیگر نگاه می‌کنند.

رضا الان ناهارو می‌دن.

مدتی سکوت برقرار می‌شود. همهمهٔ بچه‌ها از بیرون شنیده می‌شود.

رضا دیروز با آقای... رفتیم سینما. ناصر توش بازی می‌کرد.

مجید سینمام می‌رین...؟

صدای رضا بَه! آقای... میاد می‌گه «بچه‌ها، کدوم فیلم بریم؟» [چهرهٔ مجید، صدای رضا] بچه‌ها یه فیلمی می‌گن بعد هر کی بیش‌تر باشه می‌ریم اون‌جا. کرج هم می‌برن [چهرهٔ رضا] شب‌های جمعه هم آقام میاد این‌جا... مال توام میاد...؟

مجید آقامو گرفتن... پاسگاس.

لانگ‌شات. پسربچه‌ای با سرعت وارد خوابگاه می‌شود. یک دفتر دستش است و آواز می‌خواند. آن‌ها را که می‌بیند، آوازش بند می‌آید. جلوی مجید می‌رسد و اشاره‌ای به او می‌کند و دور خودش می‌چرخد. به طرف عقب خوابگاه می‌رود. مجید به رضا نگاه می‌کند. رضا دستش توی دماغش است.

لانگ‌شات. پسربچهٔ تازه‌وارد وسط خوابگاه سُر می‌خورد. جلوی در می‌رسد و چیزی می‌پراند و می‌رود. از در خارج می‌شود.

رضا این علی رشتیه.

مجید چند وقته این جایی...؟

رضا شیش ماه... یه روز آقام گفت بریم شابدوالعظیم. من داشتم تو کوچه بازی می‌کردم. با خط اومدیم تو اون خیابونه بعد پیاده اومدیم... اومدیم این‌جا... [چهرهٔ مجید] آقام گفت تو بمون، شب جمعه میام عقبت. بعد رفت. آقای بابایی گفت صورتت چی شد...؟ [با دست نشان می‌دهد] این‌جا... من گفتم آقام ساعت ول داده... با ننه‌ام دعواش شد، قیچی‌رو زد زیر چشمش.

مجید تورو چرا زد؟

رضا [می‌خندد] ترسیدم گریه کردم... اونم ساعت‌رو ول داد... جاش معلومه، نه؟

مجید [با کمی دقت نگاه می‌کند] نه...

از بیرون صدای بلندگو به طور نامفهوم شنیده می‌شود.

رضا بریم ناهار. دارن صدا می‌کنن.

هر دو راه می‌افتند. رضا جلو می‌رود و مجید پشت سرش. از در خوابگاه خارج می‌شوند. از روبه‌رو به طرف دوربین می‌آیند. وسط راهرو بچهٔ کوچکی ایستاده و گریه می‌کند.

رضا تازه اومده. همش گریه می‌کنه.

از جلوی بچه رد می‌شوند. مجید به بچه نگاه می‌کند. بچه سرش پایین است. سر پله‌ها رضا رو به مجید می‌کند.

رضا می‌خواد بره خونه‌شون.

از پله‌ها پایین می‌روند.

یک نما از صف‌ها که وارد سالن می‌شوند و به طرف میزها می‌روند.

تراک از بچه‌ها که به صف جلوی میزها ایستاده‌اند، و مقسم‌ها بشقاب‌ها را روی میز می‌چینند. همهمهٔ سالن.

تراک از صورت بچه‌ها که به میز نگاه می‌کنند و جابه‌جا می‌شوند. بچه‌ها همه جلوی میز ایستاده‌اند.

صدای دسته‌جمعی بسم‌الله...

همه شروع به خوردن می‌کنند. چندین نما از غذا خوردن بچه‌ها. تراک ثابت. رضا و مجید مشغول غذا خوردن هستند. به هم نگاه می‌کنند. رضا می‌خندد.

مجید به اطراف نگاه می‌کند. از لابه‌لای بچه‌ها، ناصر را می‌بیند که به طرفی می‌رود. تنگ آب را از روی میز برمی‌دارد و برمی‌گردد سرجای خودش... آب می‌ریزد و می‌خورد، در حالی که پشتش به طرف مجید است. مجید به روبه‌رویش نگاه می‌کند. پسربچه‌ای لوچ، در حالی که غذا می‌خورد به او می‌خندد. مجید غذا می‌خورد.

لانگ‌شات از بچه‌ها که غذا می‌خورند. فیداوت.

بچه‌ها در حیاط بازی می‌کنند. رضا و مجید به طرف میلهٔ آهنی استوانه شکل می‌روند. رضا میله‌ها را به مجید نشان می‌دهد.

رضا از این بازی‌ها بلدی؟

مجید این چیه...؟

رضا [دوروبرش را نگاه می‌کند] صبر کن.

پسربچه‌ای از وسط محوطه، به طرفی می‌دود. رضا صدایش می‌کند.

رضا نصرت... نصرت.

نصرت برمی‌گردد و می‌ایستد.

صدای رضا میای بازی...؟

رضا و مجید کنار هم ایستاده‌اند. نصرت به طرف آن‌ها می‌رود.

نصرت تو که می‌خوری...

رضا زکی... اون دفعه یادت رفته؟

نصرت کفش‌هایش را در حال رفتن درمی‌آورد و به طرف میله‌ها می‌رود...

رضا [به مجید] نگاه کن...

نصرت از طرف دیگر بالا می‌رود و شروع به چرخیدن دور هم می‌کنند. مجید کمی به طرف راست می‌آید. نصرت و رضا دور هم می‌چرخند و بازی می‌کنند. نصرت ناگهان میان‌بر می‌زند و رضا را می‌گیرد.

نصرت بفرما... بفرما.

مجید نگاه می‌کند.

صدای بلندگو بچه‌ها مرتب برین خوابگاه. بچه‌ها برین خوابگاه. یالا... آهای شماها، اون دوتا... اون ته... مگه با شماها نیستم؟

نصرت در پایین، کفشش را می‌پوشد. رضا هم پایین می‌آید. کفش‌هایش را دستش می‌گیرد و با مجید به طرف خوابگاه می‌روند. نصرت جلوتر می‌رود و دست‌هایش را به هوا می‌برد.

صدای بلندگو شماها اون ته چی‌کار می‌کنین؟ ابوالفضل، با توام، بیا برو... تو مال کدوم خوابگاهی؟

داخلی: راهروها شلوغ است. رضا و مجید از میان بچه‌ها به طرف خوابگاه می‌روند و وارد می‌شوند.

داخلی، خوابگاه: بعضی از بچه‌ها هنوز روی تختشان نرفته‌اند. مجید به طرف تخت خودش می‌رود. رضا سُر می‌خورد و به طرف تخت خودش می‌رود. مجید لب تخت می‌نشیند. پسربچه‌ای که روی تخت بالا خوابیده آویزان می‌شود و به او نگاه می‌کند. صورت پسربچه که آویزان شده.

صدای مادر خوابگاه بخوابین ببینم. برو سرجات... برو بالا... بازکه تو این وسطی...؟

لانگ‌شات. بچه‌ها به سرعت روی تخت‌هایشان می‌روند و دراز می‌کشند. سروصداها کم می‌شود. مادر خوابگاه آن وسط قدم می‌زند. مجید روی تخت خودش غلت می‌زند. بچه‌ای که روی تخت پهلویی خوابیده، می‌چرخد و پشتش را به او می‌کند. مجید سرش را بلند می‌کند و نگاه می‌کند. همه خوابیده‌اند. فیداوت.

خارجی: دو تا بچه سوار بر گاری‌های چرخدار، توی حیاط بازی می‌کنند. رضا و مجید روی نیمکت نشسته‌اند.

رضا اگر بربرینگ داشتیم، از اینا می‌ساختیم. امروز که آقام اومد، ازش پول می‌گیرم می‌خرم... آقام تو کشتی کار می‌کنه. پاسپورت گرفته می‌خواد بره خارج.

چند تا بچه از جلوی آن‌ها می‌دوند و به طرفی می‌روند. رضا به طرفی نگاه می‌کند و به مجید

اشاره می‌کند. مجید هم نگاه می‌کند. یک پیرمرد دست یکی از بچه‌ها را گرفته و پشت آن‌ها به طرف در می‌رود.

صدای بلندگو علی پناهی... علی پناهی بره دفتر، ملاقاتی داره. ابطحی... برو دفتر... لباساتو عوض کن... اون لباسا چیه؟

رضا [نیم‌خیز می‌شود] من می‌رم لباس بیرونی‌هامو بپوشم. امروز آقام میاد.

بلند می‌شود می‌رود. مجید تنها می‌ماند. رضا به طرف خوابگاه می‌دود. دو تا بچه که بادبادک دستشان است، وسط محوطه می‌آیند. یکی از آن‌ها خنده کرده است می‌خواهند بادبادک را هوا کنند. کفش مجید از پایش می‌افتد. به طرف در نگاه می‌کند. یک زن چادری جلوی نیمکت نشسته و دست پسربچه‌ای را پشت‌سر هم می‌بوسد. ناصر دست به گردن با بچهٔ دیگری از پشت شمشادها بیرون می‌آیند و به طرفی می‌روند. ناصر به شوخی گردن رفیقش را می‌کشد و با هم می‌روند. مادرِ خوابگاه که کشیکش عوض شده، با لباس‌های بیرون و یک ساک پر، به طرف در می‌رود. با زن دیگری سلام‌وعلیک می‌کند. می‌ایستد و صحبت می‌کند. رضا از خوابگاه بیرون می‌آید و به طرف مجید می‌دود. نزدیک نیمکت ناگهان برمی‌گردد. به طرف شیر آب می‌رود و به دست و صورتش آب می‌زند. می‌آید پهلوی مجید می‌نشیند و می‌خندد. بعد به طرف در نگاه می‌کند.

رضا [رو به مجید] تو ملاقاتی نداری...؟

مجید نه...

رضا مادرت چی...؟

مجید مرده...

رضا اونایی که ملاقاتی ندارن، آقای بابایی بلیت واحد می‌ده می‌رن یک‌ساعت بیرون می‌گردن. به تو هم می‌دن.

مجید کجا می‌رن...؟

رضا هر جا دلشون بخواد... خیابون...

یک بچه با لباس بیرون به طرف دفتر می‌دود.

رضا ایناها... ایناها، داره می‌ره بلیت بگیره.

مجید نگاه می‌کند و از پشت نیمکت سرک می‌کشد. پسربچه وارد ساختمان دفتر می‌شود. پس از

لحظه‌ای با یک کاغذ در دست بیرون می‌آید و به طرف در می‌رود. کاغذ را به دربان می‌دهد و از در بیرون می‌رود. مجید به رضا نگاه می‌کند. رضا خم می‌شود و بند کفشش را می‌بندد. آقای بابایی قدم‌زنان به آن‌ها نزدیک می‌شود.

بابایی [رو به رضا] چرا این لباسارو تنت کردی؟

رضا آقا امروز آقامون میاد.

بابایی امروز که دیگه نمیاد. ساعت هفته، برو لباساتو عوض کن. اگه اومد صدات می‌کنن...

مدیوم لانگ‌شات. رضا با تردید بلند می‌شود و به طرف خوابگاه می‌رود. چندبار به در نگاه می‌کند. بعد برمی‌گردد و به طرف مجید نگاه می‌کند. فیداوت.

لانگ‌شات ناهارخوری: تعداد کمی از بچه‌ها مشغول شام خوردن هستند. رضا کنار مجید ایستاده و آب می‌خورد. رضا لیوانش را برمی‌دارد. بشقابش را هم برمی‌دارد و به طرف میز ظرف‌ها می‌رود. مجید هم به دنبال او می‌رود. بشقاب‌هایشان را می‌گذارند و از سالن بیرون می‌روند. وارد ساختمان می‌شوند.

داخل خوابگاه: مجید روی تختش می‌نشیند. رضا به طرف تختش می‌رود. کنار گنجه خم می‌شود، عکسی برمی‌دارد و به طرف مجید می‌آید. عکس را به مجید نشان می‌دهد.

رضا این آقامه...

مجید به عکس نگاه می‌کند. فیداوت.

داخلی، خوابگاه، شب: همه خوابیده‌اند. مجید در جای خود می‌غلتد. از این طرف به طرف دیگر می‌چرخد. صدای گریه. مجید سرش را بلند می‌کند.

صدای مادر خوابگاه چیه؟ چیه؟ صبر کن حالا چراغو روشن می‌کنم.

لانگ‌شات. چراغ روشن می‌شود و مادر خوابگاه به طرف تختی می‌رود. همان بچه که گریه می‌کرد، روی تختش نشسته و گریه می‌کند.

مادر خوابگاه چرا گریه می‌کنی...؟

مجید سرجایش نیم‌خیز می‌شود.

صدای مادر خوابگاه چی شده؟ چرا گریه می‌کنی؟

بچه [با بغض] می‌خوام برم خونه‌مون... می‌خوام برم خونه‌مون.

صدای مادر خوابگاه [روی صورت مجید] ببین همه خوابیدن... بارک‌الله... بخواب. بخواب می‌گم آقای بابایی فردا تلفن کنه خونه‌تون...

لانگ‌شات. مادر خوابگاه جلوی تخت ایستاده.

مادر خوابگاه بخواب دیگه، گریه نکن. فردا می‌گم مادرت بیاد ببردت. بارک‌الله بخواب...

مادر خوابگاه بچه را می‌خواباند و به طرف کلید چراغ می‌آید و چراغ را خاموش می‌کند. مجید روی تخت نشسته. کمی نشسته می‌ماند و بعد دراز می‌کشد. صدای گریهٔ بچه به طور خفیف به گوش می‌رسد. فیداوت.

پسربچه‌ای جلوی تخته سیاه ایستاده و از روی کتاب می‌خواند. بچه‌ها با او تکرار می‌کنند. معلم ته کلاس ایستاده. معلم به طرف تخته به راه می‌افتد. همان‌طور که قدم می‌زند، چشمش به بچه‌ای که همیشه گریه می‌کند، می‌افتد. بچه گریه می‌کند. مجید پهلوی او نشسته است.

معلم باز که تو داری گریه می‌کنی... چی شده...؟

بچه گریه می‌کند و جوابی نمی‌دهد.

معلم [رو به مجید] ببرش دفتر... ببین چرا گریه می‌کنه؟

یکی از بچه‌ها آقا ما بگیم چرا...؟

معلم نمی‌خواد.

مجید و پسربچه با هم از کلاس بیرون می‌روند. دوباره بچه‌ها شروع به خواندن می‌کنند. مجید و پسربچه از حیاط می‌گذرند و به طرف دفتر می‌روند. وارد ساختمان می‌شوند.

بابایی پشت میزش نشسته و چیزی می‌نویسد. سرش را بلند می‌کند.

مجید آقا گفت... آقا گفت...

بابایی باز که داری گریه می‌کنی...؟

پسربچه سرش را پایین می‌اندازد.

صدای بابایی مگه مادرت نیومد...؟

پسربچه سرش را بالا می‌برد.

بابایی خب گریه نداره... الان بهش تلفن می‌کنم.

دنبال شماره تلفن می‌گردد. مجید و پسربچه ایستاده‌اند. پسربچه اشک‌هایش را پاک می‌کند.

بابایی ایناها... مادرت تو حموم کار می‌کنه...؟ [با سر اشاره‌ای به پسربچه می‌کند] الو صغراخانم... این‌جا سازمان تربیتیه... پس چرا نمیایی پیش مصطفی؟ شب جمعه چرا نیومدی؟ دلش تنگ می‌شه بابا... این شب جمعه میای؟ حتماً...؟ [بچه و مجید نگاهش می‌کنند] یادت نره‌ها... خداحافظ... آره، حالش خوبه. خداحافظ. [گوشی را می‌گذارد.] بیا... اینم تلفن. حالا برو سر کلاست. دیگه گریه نکنی ها... اگه بشنوم گریه کردی، اوقاتم تلخ می‌شه.

مجید دست پسربچه را می‌گیرد و با هم بیرون می‌روند.

خارجی: مجید و پسربچه از پشت به طرف کلاس‌ها می‌روند. فیداوت.

خوابگاه، داخلی: لانگ‌شات. بعدازظهر. همهٔ بچه‌ها خوابیده‌اند. مجید سرش را از روی بالش بلند می‌کند و دزدکی به اطراف نگاه می‌کند. مادر خوابگاه، مجله‌ای روی صورتش گذاشته و خوابیده. مجید آهسته بلند می‌شود و از تخت پایین می‌آید و به طرف رضا می‌رود. رضا پشت به دوربین خوابیده. مجید آهسته به پشتش می‌زند. رضا بلند می‌شود و روی تخت می‌نشیند. رضا سرک می‌کشد و به طرف تخت مادر خوابگاه نگاه می‌کند. در گنجه‌اش را باز می‌کند و دفتری از آن بیرون می‌آورد. باترس کاغذی را از وسط دفتر می‌کند. مجید به طرف مادر خوابگاه نگاه می‌کند. فقط پاهای مادر خوابگاه دیده می‌شود که حرکتی نمی‌کند. رضا دفتر را سرجایش می‌گذارد. مدادی برمی‌دارد و با مجید، نوک‌پا نوک‌پا، به طرف در می‌روند و از خوابگاه خارج می‌شوند.

راهرو. مجید و رضا نوک پا به طرف ته راهرو می‌روند و از پله‌ها پایین می‌روند. از پنجره‌ای روی بام حیاط خلوت می‌روند و آن‌جا هر دو می‌نشینند. پشت به دوربین، مجید چیزی به رضا می‌گوید و رضا می‌نویسد. مجید و رضا از روبه‌رو.

مجید «... خوب باشد... این چند روز که به من قول دادید... پس کی پیشم می‌آیید... ولی ببخشید که این حرف را می‌زنم... تو که قول داده بودی پس چرا به قولت عمل نکردی؟ این دفعه حتماً پیشم بیا... شب جمعه بیا... حال

مادربزرگ چه‌طور است و حتی حال خودت چه طور است؟»*

فیداوت.

بچه‌ها توی حیاط بازی می‌کنند. چند صحنه از بازی‌های مختلف. رضا و مجید دست به گردن راه می‌روند. بعد ناگهان می‌ایستند. یک آقا و یک خانم در محوطهٔ وسط ایستاده‌اند. پهلوی آن‌ها آقای بابایی دیده می‌شود. زن چیزی را به مرد نشان می‌دهد. رضا و مجید به آن طرف نگاه می‌کنند. لطفی یک گوشه ایستاده و طرف دیگر را نگاه می‌کند. مرد سرش را تکان می‌دهد. آقای بابایی چیزی به آن‌ها می‌گوید. زن باز با دستش به طرفی اشاره می‌کند. چندتایی بچه از جلوی آن‌ها می‌دوند. زن، مرد و آقای بابایی به طرف دفتر می‌روند. رضا و مجید به طرف نیمکت می‌روند و می‌نشینند و نون بیار کباب ببر بازی می‌کنند. مجید همان‌طور که دستش را گرفته و می‌خواهد روی دست رضا بزند، به رضا اشاره می‌کند. مادر خوابگاه دست لطفی را گرفته. لطفی لباس‌های بیرون را تنش کرده و با هم به طرف دفتر می‌روند. داخل ساختمان می‌شوند. مجید و رضا با هم برمی‌گردند و به طرف دفتر نگاه می‌کنند. در ورودی دفتر. هر دو بچه به دفتر نگاه می‌کنند. آقا و خانم از دفتر بیرون می‌آیند. آقای بابایی و لطفی پشت‌سر آن‌ها هستند. آقای بابایی خم می‌شود و چیزی به لطفی می‌گوید. لطفی می‌خندد. آقای بابایی جلوی دفتر می‌ماند. آقا و خانم و لطفی به طرف در خروجی می‌روند.

مجید بردنش...؟

رضا [برمی‌گردد و تکیه می‌دهد] آره...

فیداوت.

سکانس سر تراشیدن دسته‌جمعی.

اتاق بازی. بچه‌ها فوتبال‌دستی بازی می‌کنند. پینگ‌پنگ بازی می‌کنند. عده‌ای جلوی کمدها صف بسته‌اند و از مربی اسباب‌بازی می‌گیرند. مربی اسباب‌بازی‌ها را تقسیم می‌کند. رضا و مجید هر کدام چیزی می‌گیرند و به گوشه‌ای می‌روند.

عصرانه خوردن:

بچه‌ها [با هم] بسم‌الله.

---

* این نامه عیناً از روی نامهٔ یکی از بچه‌های سازمان نوشته شده است.

لانگ‌شات. بچه‌ها در حال غذا خوردن. مجید و رضا در حال غذا خوردن هستند. پسربچهٔ لوچ. تلویزیون برنامهٔ باگزبانی یا نقاشی متحرک را نشان می‌دهد. بعضی از بچه‌ها ضمن غذا خوردن به تلویزیون نگاه می‌کنند. بچه‌ها می‌خندند. بعضی از بچه‌ها ضمن تلویزیون تماشا کردن، ظرف‌هایشان را جمع می‌کنند. آشپز رستوران کانال تلویزیون را عوض می‌کند. سروصدای بچه‌ها بلند می‌شود. آشپز می‌خندد و دوباره همان برنامه را می‌گیرد. چند تا آشپز دیگر نشسته یا ایستاده تلویزیون تماشا می‌کنند. مجید و رضا می‌خندند. فیداوت.

داخلی، خوابگاه، شب: لانگ‌شات. چراغ‌ها خاموش است. صدای ناله بلند می‌شود. مادر خوابگاه از روی تخت بلند می‌شود. می‌رود در تاریکی بالای تختی می‌ایستد.

مادر خوابگاه چی شده... چته؟

بچه [که روی تخت خوابیده] دلم... دلم... درد می‌کنه.

مادر خوابگاه خیله خب... الان واست قرص میارم. چیزی نشده...

مادر خوابگاه از خوابگاه بیرون می‌رود. بیرون، چراغ راهرو روشن است. مجید بیدار است و روی تخت نشسته. صدای ناله می‌آید. چراغ روشن می‌شود. لانگ‌شات. مادر خوابگاه چراغ را روشن می‌کند. با یک لیوان آب به طرف بچه می‌رود.

مادر خوابگاه بیا بخور، حالا خوب می‌شه...

بچه لیوان را می‌گیرد و قرص را می‌خورد. مادر خوابگاه او را می‌خواباند. صورت مجید. چراغ روی صورت او خاموش می‌شود. مدتی صدایی نمی‌آید. مجید می‌خوابد. از این پهلو به آن پهلو می‌غلتد. لانگ‌شات. صدای ناله و سرفه دومرتبه بلند می‌شود. دوباره چراغ روی صورت مجید روشن می‌شود.

صدای مادر خوابگاه چی شد؟ خوب نشد؟ صبر کن... صبر کن.

مجید بلند می‌شود و سرک می‌کشد. بعضی از بچه‌ها بلند شده و نشسته‌اند. مادر خوابگاه از در خوابگاه بیرون می‌رود. صدای ناله و سرفه. مجید به طرف رضا نگاه می‌کند. رضا خوابیده. لانگ‌شات. مادر خوابگاه با زن دیگری وارد می‌شوند و به طرف تخت می‌روند. با هم بچه را بلند می‌کنند و از خوابگاه بیرون می‌برند. بچه‌های دیگر هاج‌وواج نشسته‌اند و نگاه می‌کنند. فیداوت.

ناصر مشغول فیلم تعریف کردن است. بچه‌ها نشسته‌اند و گوش می‌دهند. مجید و رضا هم

نشسته‌اند و گوش می‌دهند.

صدای بلندگو غلامرضا بیات، بیا دفتر ملاقاتی داری.

رضا [با آرنج به مجید می‌زند] پاشو... پاشو... آقام اومده بیا بریم... هر دو بلند می‌شوند و با عجله می‌دوند. وسط راه، ناگهان رضا می‌ایستد.

رضا لباسام... برم لباسامو عوض کنم... همین‌جا وایسا.

مجید می‌ایستد. رضا به طرف ساختمان خوابگاه می‌دود.

صدای بابایی برو لباساتو عوض کن... مگه نمی‌ری بیرون؟

مجید کجا؟

بابایی دِ خیابون دیگه...

مجید سرش را بالا می‌برد. بابایی کمی نگاهش می‌کند. سرش را تکان می‌دهد و می‌رود. مجید به طرف در ساختمان خوابگاه می‌رود. رضا بیرون می‌آید. مشغول بستن دکمه‌های پیراهنش است.

رضا بیا بریم...

هر دو با هم به طرف در می‌روند. مردی روی نیمکت نشسته و سیگار می‌کشد. بچه‌ها به او نزدیک می‌شوند.

مدیوم لانگ‌شات. مرد بلند می‌شود. به طرف رضا می‌رود و او را می‌بوسد. بعد هر سه بلاتکلیف می‌ایستند. پس از لحظه‌ای، مرد به طرف نیمکت می‌رود و می‌نشیند. با دست اشاره می‌کند. رضا می‌رود پهلوی او می‌نشیند. مجید ایستاده و به آن‌ها نگاه می‌کند. مرد پاکت سیب را برمی‌دارد و مردد، یک سیب از آن درمی‌آورد و به رضا می‌دهد. به مجید نگاهی می‌کند و یک سیب هم به او می‌دهد. مجید هم پهلوی رضا می‌نشیند. پدر یک سیب هم برای خودش درمی‌آورد و هر سه مشغول خوردن می‌شوند. سیب خوردن ادامه پیدا می‌کند و صحبتی بین آن‌ها ردوبدل نمی‌شود. مجید در حالی که سیب می‌خورد به طرف دیگر نگاه می‌کند. بچه‌ای که همیشه گریه می‌کرده، توی بغل پسر دیگری نشسته و یک‌نفر آن‌ها را روی گاری هل می‌دهد. پسربچه می‌خندد. پدر سیبش را می‌خورد، سیب دیگری درمی‌آورد و به رضا می‌دهد. یک سیب هم به مجید می‌دهد و باز خودش از توی پاکت سیب درمی‌آورد. فیداوت.

چند تا پسربچه با آقای بابایی از پله‌های بیمارستان بالا می‌روند. همه لباس‌های بیرون تنشان

است. از توی راهروها می‌گذرند. در اتاقی را باز می‌کنند. در اتاق، دو تخت گذاشته‌اند. آقای بابایی با دست اشاره می‌کند که بچه‌ها سروصدا نکنند. بچه‌ها آهسته‌آهسته وارد اتاق می‌شوند. پیرمردی روی تخت بغلی نشسته و به آن‌ها نگاه می‌کند. بچه‌ها دور تخت «هم‌خوابگاه» بیمارستان جمع می‌شوند. کودک مریض خوابیده و حرکت نمی‌کند. مجید به او نگاه می‌کند. بعد به پیرمرد نگاه می‌کند. پیرمرد به او می‌خندد. کشوی کنار تختش را باز می‌کند. از آن آب‌نباتی در می‌آورد و به طرف مجید می‌گیرد. مجید رویش را برمی‌گرداند و به آقای بابایی نگاه می‌کند. به بچهٔ مریض نگاه می‌کند که همچنان خواب است. لانگ‌شات بچه‌ها دور تخت جمع شده‌اند. فیداوت.

پسربچه‌ای مشغول آکوردئون نواختن است. روی صحنه چند پسر مشغول نواختن موزیک هستند. طرف راست سالن، پسرها و طرف چپ دخترها نشسته‌اند و به موزیک گوش می‌دهند. مجید و رضا پهلوی هم نشسته‌اند. مجید از کنار سر رضا سرش را جلو می‌آورد و به آن طرف نگاه می‌کند. دختری از آن طرف سرک می‌کشد و فوراً سرش را تو می‌برد. یک نفر روی صحنه، آواز بعدی را اعلام می‌کند. دختربچه‌ای از جایش بلند می‌شود و بیرون می‌رود.

مجید لحظه‌ای با نگاه او را تعقیب می‌کند. بعد او هم بلند می‌شود.

رضا کجا می‌ری...؟

مجید آب بخورم.

مجید از میان بچه‌ها می‌گذرد و از سالن بیرون می‌رود. توی راهرو، مجید دختر را می‌بیند که جلوی آینه ایستاده و به موهایش ور می‌رود (صدای موزیک). مجید آهسته از کنار او رد می‌شود. دختر توی آینه به او می‌خندد. مجید به سرعت از کنار دختر عبور می‌کند و به طرف دستشویی می‌رود. در را باز می‌کند و وارد می‌شود. ناصر از توی پنجرهٔ دستشویی برمی‌گردد و مجید را می‌بیند، با دست به او اشاره‌ای می‌کند و بیرون می‌رود. فیداوت.

خوابگاه، بعدازظهر: مجید از روی تخت بلند می‌شود و به طرف در می‌رود. به تخت مادر خوابگاه نگاه می‌کند. روی تخت یک مجله افتاده است. مجید بیرون می‌آید و به طرف توالت می‌رود. درِ توالت باز می‌شود.

مادر خوابگاه، توی توالت افتاده و چشمانش روی هم است.

مجید [او را صدا می‌زند] خانم...

زن جواب نمی‌دهد.

صدای مجید خانم...

زنی، بچه‌ها را عقب می‌زند.

زن برین پایین، برین تو حیاط.

آقای بابایی به سرعت از پله‌ها بالا می‌آید و به طرف توالت می‌رود. چند تا از بچه‌ها پشت پنجره ایستاده‌اند و پایین را نگاه می‌کنند. یک آمبولانس پایین ایستاده است.

صدای یک نفر باید بریم بیمارستان مسمومین، وگرنه برای ما مسئولیت داره.

مجید برمی‌گردد و نگاه می‌کند. چند تا از مادرهای بیمارستان پشت به او ایستاده‌اند.

صدا هی می‌گفت این کارو می‌کنم... هی می‌گفت. [روی صورت مجید] این‌جا چی کار می‌کنی...؟ بدو برو پایین.

مجید همان‌طور که نگاه می‌کند، آرام به طرف پله‌ها می‌رود و پایین می‌رود. فیداوت.

آمبولانس به طرف در پرورشگاه می‌رود تا خارج شود. مجید کنار نیمکتی نشسته و توی کفش‌هایش سنگریزه گذاشته و با آن‌ها بازی می‌کند. به طرف در نگاه می‌کند. بعد دوباره مشغول می‌شود. رضا دوان‌دوان به او نزدیک می‌شود.

رضا مجید... بیا... بیا...

مجید سنگ‌ها را از توی کفش‌هایش خالی می‌کند. کفش‌ها را دستش می‌گیرد و با هم به طرفی می‌روند و پشت شمشادها می‌پیچند. رضا با دست بالا را نشان می‌دهد و می‌خندد.

رضا اون‌جارو...

مجید نگاه می‌کند. او هم می‌خندد و خم می‌شود کفش‌هایش را پایش می‌کند. بالا، پشت پنجرهٔ قرنطینه، ناصر ایستاده و به آن‌ها نگاه می‌کند و می‌خندد.

وابستگی

علی نصیریان

مقدمه

در سال ۱۳۷۳ (۱۹۹۴) میلادی نمایش «هفت شب با مهمانی ناخوانده» کار فرهاد آئیش با همکاری این بنده در امریکا به روی صحنه رفت و پس از اجرا در چند شهر امریکا و کانادا قرار شد در راه برگشت به ایران در آلمان و در شهرهای برلین و فرانکفورت هم آن را اجرا کنیم سپس آن را در تهران به روی صحنه بیاوریم که همین کار را هم کردیم.

در برلین خوشبختانه دیدار سهراب شهیدثالث دست داد. پس از اجرای نمایش شب اول به شام دعوتمان کرد و همراه یکی دو تن از دوستانش به یک رستوران چکوسلواکی رفتیم و کلی حرف و سخن. حال و احوالش چندان بد به نظر نمی‌رسید گرچه احساس کردم مشکلاتی دارد. دو سه روز بعد هم ناهار به منزلش دعوتمان کرد که چند تن از دوستانش هم بودند.

او دربارهٔ فیلمی نود دقیقه‌ای دربارهٔ چخوف که ساخته بود حرف زد از کتاب مشهور بونوئل که بالای سرش بود، پوستر فیلم آخری که ساخته، خلاصه از هر دری سخنی رفت، من‌جمله پیشنهاد کرد فیلمنامه‌ای دارد به نام «وابستگی» که می‌خواهد بسازد و از من برای بازی در این فیلم دعوت کرد. فیلمنامه را خودش نوشته البته به زبان آلمانی قرار شد یکی از دوستان شاعرش (رحیم آزران) آن را به فارسی ترجمه کند و تا چند روزی که من در آلمان هستم به دستم برساند.

پس از اجراهای برلین ما راهی فرانکفورت شدیم. چند روزی که در فرانکفورت بودیم تقریباً یک روز در میان زنگ می‌زد، حرف می‌زدیم و قرار و مدار می‌گذاشتم ضمن آن که فیلمنامهٔ ترجمه شده

هم به دستم رسید. تاریخ فیلمبرداری را حوالی دسامبر همان سال تعیین کرد.

قرار شد وقتی به تهران برمی‌گردم قضایا را با تهیه کنندهٔ آلمان دنبال کند و پس از حل و فصل قضایا مرا در جریان بگذارد که تا دسامبر خبری نشد ناگزیر تلفن کردم و از پیشرفت کارش سؤال کردم گفت «وابستگی» روی همهٔ کارهای تهیه کننده‌ام قرار دارد و به زودی راه می‌افتد که دیگر از او خبری نشد. من هم کم‌کم قانع شدم که سهراب مشکلاتی دارد با خودش و با کارش. بعد شنیدم که به کانادا سفر کرده بعد به امریکا و خبر بیماریش و اخیراً هم درگذشت غم‌انگیز او... روانش شاد.

در شمارهٔ اول بخارا که با لطف و مرحمت شما به دستم رسید عکسی از او دیدم و ترجمهٔ قصه‌ای از چخوف کار او...

به نظرم رسید به احترام این فیلمساز برجستهٔ ایرانی این متن را (فیلمنامه وابستگی) که یادبودی باارزش از او و اشاره‌ای مکتوب از شیوهٔ کار اوست برای چاپ در مجلهٔ بخارا به شما تقدیم کنم.

باشد که یاد و خاطرهٔ او و کارش را برای همه ما جائی به ثبت برساند.

بیستم مهرماه ۱۳۷۷

وابستگی

ترجمهٔ رحیم آزران

فیلمهایی از سهراب شهید ثالث

رنگی ــ ۳۵ میلیمتری

۹۰ دقیقه

بازیگران:

- هانس فِلدکِلِر: ۶۸ ساله
- ماری شارلُت: ۶۳ ساله
- دخترش: ۴۱ ساله
- خانم گارسن
- سرپرستار: ۵۰ ساله
- پرستار

محل اجرای سکانسها

- خانهٔ هانس فِلدکِلِر
- سوپرمارکت
- قنادی
- جشن سالخوردگان
- داروخانه

●بیمارستان

●قبرستان

●خیابانها

سکانس یکم

۱- سحرگاهان در منزل هانس فِلدکِلِر

هانس بر روی تخت دراز کشیده است. غلطی می‌زند و چشمانش را باز می‌گشاید.

او جوان‌است و به تابلو نقاشی رنگ و روغن خیره‌می‌شود.

سکانس دوم

روز ــ در منزل فِلدکِلِر

هانس خودش را در تخت‌خواب جابجا می‌کند. به دنبال دمپایی‌هایش می‌گردد. او دیگر خیلی پیر شده است.

سکانس سوّم

روز ــ در اتاقِ پذیرایی

هانس در اتاق پذیرایی نشسته و مشغول خوردن صبحانه است.

سکانس چهارم

روز ــ در سوپرمارکت

هانس چند عدد قوطی مواد غذایی کنسروی و سپس یک ظرف شیشه‌ای پر از ماست از قفسه برمی‌دارد. حین برداشتن ماست از قفسه، پایش سُر می‌خورد، ظرف از دستش رها می‌شود، بر زمین افتاده و تیکه تیکه می‌شود. روی زمین قطعات شکستهٔ ظرف و ماست، نمایان است.

سکانس پنجم

اتاق‌نشیمن ــ هانس در روز

او در اتاق نشیمن نشسته و نهار می‌خورد. پس از چند لحظه دستش را دراز می‌کند و ظرف ماست را به طرف خود کشیده و شروع به خوردن می‌کند.

سکانس ششم

روز ــ در منزل هانس (در آشپزخانه)

او در حال شستن ظرفهاست.

سکانس هفتم

روز ــ در اتاقِ نشیمن

هانس پُشت پنجره ایستاده و به بیرون می‌نگرد.

عابران، اگر چه اندک، از کنار پنجره در حالِ گذرند. و سگی پیر و لنگان، بالا و پائین می‌رود مثل اینست که صاحبش را گم کرده باشد.

سکانس هشتم

روز ــ در اتاق نشیمن

هانس بر روی مبلی لم داده و با انگشتانش...

سکانس نهم

روز ــ در قنادی

هانس با لباس تیره بر تن و کراوات زده روزنامه‌ای در دست، نشسته بر میز مشغول صرف قهوه و شیرینی است.

سکانس دهم

روز ــ در خیابان

هانس به طرف پائین خیابان به آرامی گام برمی‌دارد. نزد اولین آشغالدونی که می‌رسد روزنامه را در آن می‌اندازد.

سکانس یازدهم

شب ــ اتاق خواب منزلِ هانس

هانس بر تخت‌اش دراز کشیده و به نقاشی رنگ و روغن خیره شده است. پس از مدتی کوتاه صدای خُرخُر او را می‌شنویم.

سکانس دوازدهم

روز ــ در آشپزخانه

هانس لباس‌هایش را اطو می‌کند.

سکانس سیزدهم

روز ــ اتاق پذیرایی ــ اتاق خواب. راهرو

هانس در اتاق پذیرایی، تصویر زن را بر تابلو، گردگیری می‌کند، همینطور تابلوهای مشابه آویزان شده را در راهرو و اتاق خواب (آخرین تابلو درست بالای تخت آویزان شده است).

هر سه تابلو، تصویر زنی است با لباس و قیافه مشابه. قابل درک نیست که آیا این زن، همسر فوت شدهٔ هانس است یا دختر او.

سکانس چهاردهم

اتاق خواب ــ جلوی آینهٔ کُمُد

هانس ایستاده در جلوی آینه، با شلواری و پیراهنی بر تن، مشغول گره زدنِ کراوات است.

سکانس پانزدهم

روز ــ در قنادی

هانس بر همان میز همیشگی نشسته است. همانطور که به آرامی مشغول صرف قهوه و کیک است، نیز روزنامه می‌خواند. قنادی پر از زنان و مردان مُسن است و کم و بیش مشتریان جوان‌تر نیز دیده می‌شوند.

سکانس شانزدهم

غروب، در خیابان

هانس، با روزنامه‌ای در دست، جلوی آشغالدونی توقّف می‌کند. سپس بی آن که روزنامه را در آشغالدونی بیاندازد، به راه خود ادامه می‌دهد.

سکانس هفدهم

شب در اتاق نشیمن

هانس نشسته در اتاق، سوسیس می‌خورد و روزنامه را ورق می‌زند.

سکانس هجدهم

شب در اتاقِ خواب

هانس لمیده در تخت‌خواب. در ابتدا تنها تابلوی رنگ و روغن دیده می‌شود. سپس هانس جوان را می‌بینم، غلطان بر تخت.

سکانس نوزدهم

روز در داروخانه

هانس، قصد خرید دارو از داروخانه دارد، امّا از آنجائی که داروخانه‌چی پول خورد ندارد، می‌بایست مدّت زیادی انتظار بکشد.

ادامهٔ سکانس ۱۹

روز ــ در خیابان

هانس در خیابان قرصی را به دهان می‌گذارد و سعی می‌کند که آنرا قورت دهد. در این لحظه پیرسگ لنگان را مشاهده می‌کند که به او ترسان نگاه می‌کند. هانس به سوی سگ خم می‌شود و اگر فاصلهٔ بین آنها زیاد است، سگ را به طرف خود فرامی‌خواند. سگ نشسته بازمی‌ماند و دوبار، آرام، زوزه می‌کشد.

سکانس بیستم

روز ــ در قنادی

هانس نشسته بر میزی که همیشه بر آن می‌نشیند، با روزنامه‌ای (اینبار روزنامه‌ای با نامی دیگر) در دست. بانویی مُسن (حدوداً سن هانس)، خوش‌لباس، خوش‌آرایش، با موهایی سپید تمام وقت او را ورانداز می‌کند.

رویِ میز بانوی پیر، یک قوری قهوه، یک بشقاب و کیکی در آن، دیده می‌شود.

زن، مدت مدیدی به هانس خیره می‌شود، سپس برخاسته و آرام و کمی لنگان به سوی هانس که در حال روزنامه خواندن است، می‌رود.

زن، جلوی میز هانس می‌ایستد، تا شاید او سر بلند کرده و نگاهش کند.

زن: آیا نامتان هانس نیست؟

هانس: آری، منظور؟

زن به صندلی کناری تکیه می‌دهد.

زن: آقای فِلدکِلِر؟

هانس: آری، فِلدکِلِر.

ــ زن همچنان ایستاده در جلویِ هانس

زن: من ماری شارلُت هستم. مرا به خاطر می‌آورید؟

ــ هانس به جلو خم شده و حیران او را ورانداز می‌کند

هانس: اگر تو را در خیابان دیده بودم، به خاطرت نمی‌آوردم.

بانوی پیر، روبروی هانس می‌نشیند. در صورتش لبخندی پژمرده را احساس می‌کنیم.

زن: تو هم خیلی تغییر کردی.

هانس: و شوهرت؟

زن: او شانزده‌سال پیش فوت کرد. مرض سخت و پیچیده‌ای داشت. یک دختر دارم که با یک مأمور آتش‌نشانی ازدواج کرده. و تو؟

هانس سری تکان می‌دهد. مدتی با سکوت سپری می‌شود. گارسون جلو می‌آید و سؤال می‌کند.

گارسون: می‌توانم برای سرورانم چیزی برای نوشیدن بیاورم؟

هانس عکس‌العملی نشان نمی‌دهد. گارسون دور می‌شود.

ماری شارلُت با حالتی خسته، روبروی هانس نشسته و از او می‌پرسد:

ماری شارلُت: و تو هیچگاه ازدواج نکردی؟

هانس لبخند تلخی می‌زند.

هانس: با چه کسی؟ و چرا؟

ماری شارلُت، می‌خواهد با دستمال بینی خود را پاک کند، امّا بغض ترکیده و شروع به گریه کردن می‌کند.

ماری شارلُت: دخترم می‌خواهد مرا به آسایشگاه سالخوردگان تحویل دهد.

هانس متردّد به اطرافش نگاه می‌کند.

هانس: نه، گریه نکن! چون که مردم فکر می‌کنند که ما با یکدیگر دعوا می‌کنیم. اگر دوست داری می‌توانی پیش من زندگی کنی.

ماری شارلُت، هق‌هق‌زنان

سکانس بیست‌ویکم

روز ــ در منزل هانس

در آپارتمان از تو باز می‌شود. ابتدا هانس و سپس ماری شارلُت پشت سر او وارد راهروخانه

می‌شوند. ماری شارلُت در یک دست چمدان نسبتاً بزرگ و در دست دیگر کیفی کوچک، نفس‌زنان حمل می‌کند. هانس او را به اتاق نشیمن راهنمایی می‌کند.

هانس: اینجا اتاق پذیرایی است. هر جا دوست دارید، بنشینید.

ماری شارلُت، چمدان را به زمین می‌گذارد. کنجکاو به اتاق می‌نگرد و تصویر زن را بر دیوار تماشا می‌کند و متعجّب به هانس خیره می‌شود.

ماری شارلُت: این... این که عکس من است.

هانس به طرف راهرو می‌رود

هانس: اینجا نیز عکسی از تو است.

هانس ادامه می‌دهد: گذشته از این... و در اتاق خواب.

ماری شارلُت: اینها را از کجا آورده‌ای؟

هانس: از گذشته‌ها. از زمانهای دور.

هانس: چرا نمی‌نشینید؟ وسائل را بعد در کُمد می‌گذاریم.

هانس ادامه می‌دهد: قهوه می‌نوشی؟

ماری شارلُت: خودم درست می‌کنم اگر تو هم با من بنوشی.

هانس برخاسته و می‌رود توی راهرو

هانس: بیا! من آشپزخانه را نشان‌تان می‌دهم.

سکانس بیست‌ودوّم

در آشپزخانه

هانس درِ کابینِ آشپزخانه را باز می‌کند و جای ظرف را به شارلُت نشان می‌دهد.

هانس: هرگاه به آشپزخانه می‌آیی، مواظب باش سُر نخوری، چون که کفپوش آشپزخانه لیزه.

ماری شارلُت، با قوری قهوه در دستش، سؤال می‌کند:

قهوه و فیلتر را کجا پیدا کنم؟

هانس درِ کُمُد کوچکی را باز می‌کند.

هانس: اینجا، شکر هم اینجاست. شیر توی یخچال است.

ماری شارلُت که تازه آغاز به درست کردن قهوه کرده بود، احساس غریبگی می‌کند.

ماری شارلُت: از کی اینجا زندگی می‌کنی؟

هانس در حال آوردنِ ۲ فنجان قهوه‌خوری از کابین:

هانس: از زمانی که تو ازدواج کردی.

سکانس بیست‌وسوّم

هانس و ماری شارلُت مثل عاشق و معشوق در سوپرمارکت قدم می‌زنند.

ماری شارلُت یک بسته سوسیس را برمی‌دارد و به هانس نشان می‌دهد.

ماری شارلُت: این نوع سوسیس را دوست داری؟

هانس: با کلم سبز، البته.

هانس ادامه می‌دهد: شیر را فراموش مکن!

سکانس بیست‌وچهارم

غروب در آشپزخانه

ماری شارلُت در آشپزخانه ایستاده و غذا می‌پزد.

هانس توی راهرو کُمُدی را برای ماری خالی می‌کند.

سکانس بیست‌وپنجم

غروب در اتاق‌نشیمن

هانس و ماری دور میز غذاخوری مشغول خوردن غذا هستند.

هانس: چرا آنموقع مرا انتخاب نکردی؟ به عنوان شوهر انتخاب نکردی؟

ماری شارلُت: من او را واقعاً دوست داشتم. امکان نداشت یکی از شما را انتخاب کنم. امّا امروز متوجه شدم که تو مرا بیش از هر کس دیگر دوست می‌داشتی.

هانس: مسأله‌ای را حل نمی‌کند که من تو را دوست داشتم و یا هنوز نیز دوستت دارم. راستی می‌تونی توی تخت پیش من بخوابی، اگر می‌خواهی.

ماری شارلُت، سری تکان می‌دهد و می‌گوید:

ماری شارلُت: بهتر اینست که روی مبل بخوابم.

هانس هیچ نمی‌گوید و هنگام جمع و جور کردن، ماری شارلُت را نیز جا به جا می‌کند.

سکانس بیست‌وششم

شب در اتاق نشیمن

ماری شارلُت: روی مبل دراز کشیده و خود را با پتویی پوشانیده است.

سکانس بیست‌وهفتم

شب در اتاق خواب

هانس دراز کشیده بر تخت خواب با پیژامایی بر تن، غلط می‌خورد.

سکانس بیست‌وهشتم

روز ــ در آشپزخانه

ماری شارلُت صبحانه را آماده می‌کند و همزمان لباسهای هانس را اطو می‌کشد.

هانس با پیژامایی بر تن به طرف درِ آشپزخانه می‌رود و دمِ در می‌ایستد با لبخندی بر لب با کمی دو دلی در حرکاتش

هانس: این چه کاریست؟ هنوز وقت هست. خوب خوابیدی؟

ماری شارلُت: صبحانه به زودی حاضر می‌شود.

هانس: و بعد از آن وسائل‌ات را در کُمُد می‌گذاریم. مایلم که اینجا را مثل خانه خودت بدانی.

سکانس بیست‌ونهم

اتاق‌نشیمن ــ داخلی ــ روز

هانس و ماری شارلُت بر سر میز نشسته‌اند و صبحانه می‌خورند. هانس از قوری کمی قهوه در فنجانش می‌ریزد.

هانس: من به درستی نمی‌فهمم تو چطور ۳۰ سال با مرد دیگری زندگی کردی.

ماری شارلُت: (قهوه خود را با سروصدا سر می‌کشد) مرده‌ها را به حال خود بگذاریم.

هانس در حالی که تکّه نانی می‌خورد، سرش را با حالت متفکرانه تکان می‌دهد.

هانس: من هم می‌توانستم به همین نحو مرده باشم... مضافاً بر این می‌خواستم به تو بگویم که می‌توانی پولت را که دخترت به آن چشم دوخته یا هم‌چنان نزد من بگذاری و یا مشترکاً برای آن حساب جدیدی باز کنیم.

ماری شارلُت جرعه‌ای دیگر از قهوه‌اش را می‌خورد و سرش را به علامت تأیید تکان می‌دهد.

سکانس سی‌ام

رقص سالمندان ــ داخلی ــ غروب

همهٔ مدعوین (سالمندان) می‌رقصند. در بین آنها هانس و ماری شارلُت هم دیده می‌شوند. با وجودی که می‌دانیم ماری شارلُت از یک پا می‌لنگد، ولی با اشتیاق فراوانی می‌رقصد و از آن لذت می‌برد. ماری شارلُت به هانس تکیه کرده که او را ضمن رقص هدایت می‌کند.

لحظه‌ای بعد هر دو بر سر میزی نشسته‌اند و شامپانی می‌خورند.

مجدداً هانس و ماری شارلُت را در حال رقص می‌بینیم. هانس چیزی به ماری شارلُت می‌گوید که باعث خنده ماری شارلُت می‌شود. در تمام مدت موزیک رقص به گوش می‌رسد.

سکانس سی‌ویکم

شب ــ در اتاق نشیمن

ماری شارلُت بر مبلی نشسته و هانس بر مبلی دیگر.

هانس: (eugen) اویگن، شوهرت را واقعاً دوست داشتی؟

ماری شارلُت: آری، فکر می‌کنم. وقتی که او مُرد، به این مشکل بزرگ گرفتار بودم، که چگونه آنرا فراموش کنم.

هانس: بله، بله، بله. این مسأله را می‌شناسیم. و مرا، آیا مرا نیز دوست داشتی؟

ماری شارلُت: اگر تو را دوست نداشتم، اینجا نمی‌بودم.

هانس: خیلی خوب، چرا نمی‌خواهی با من در یک تخت بخوابی؟ کار بدی با تو نخواهم کرد.

سکانس سی‌ودوّم

شب ــ در اتاق خواب

هانس و ماری در تختخواب بزرگ قدیمی‌ای دراز کشیده‌اند. هر دو بیدارند.

هانس به طرف ماری برمی‌گردد و قصد نوازش او را دارد.

ماری خود را قدری کنار می‌کشد.

هانس مأیوس می‌شود و به او پشت می‌کند.

هانس: آری، تصور من هم همین بود.

ماری به پشت دراز کشیده و سعی می‌کند هانس را دلداری دهد.

ماری شارلُت: چرا این را نمی‌فهمی؟ هنوز زود است.

سکانس سی‌وسوّم

روز ــ در راهرو

هانس، سلّانه سلّانه با پیژامایی بر تن از جلوی در آشپزخانه رد می‌شود.

ماری شارلُت: توی آشپزخانه مشغول فراهم کردن صبحانه است.

صدای هانس: تو تمام شب را خُرخُر کردی.

در آشپزخانه

ماری شارلُت در حالی که سینی صبحانه را آماده می‌کرد، وحشت‌زده جواب می‌دهد:

من خُرخُر می‌کردم؟

تو تمام شب خُرخُر کردی. طوری که چشمانم را نتوانستم روی هم بگذارم.

سکانس سی‌وچهارم

روز ــ در اتاق نشیمن

هر دو صبحانه می‌خورند ــ سکوت حکمفرماست.

هانس: میدونی که موقع قهوه نوشیدن، هورت می‌کشی؟

ماری شارلُت (متعجّب): این را غیر از تو، به من هیچ کس نگفته بود.

هانس: به هر حال هر چه زودتر باید بروی پیش دکتر. ضمناً خیلی هم بد راه می‌روی.

ماری شارلُت: تقصیر من چیست.

یک‌روز زمستان، روی برف‌ها سُر خوردم... و پزشکان به من گفتند که از این بـه بـعد، لنگان لنگان راه خواهم رفت.

تو چرا قرص می‌خوری؟

هانس: قرص ویتامین است.

سکانس سی‌وپنجم

روز ــ در راهرو

زنگِ در زده می‌شود. هانس که لباسش را عوض کرده، به طرف در می‌رود و در را باز می‌کند. زنی چهل‌ویک ساله جلوی در ایستاده است (دختر ماری شارلُت). هانس مؤدبانه سلام می‌کند.

زن ۴۱ساله: من به‌آته (Beate) هستم. مادرم پیش شما زندگی می‌کند؟
می‌توانم او را ببینم؟
هانس: شانه‌ها را تکانی می‌دهد و زن را به درون خانه راهنمایی می‌کند.
وقتی که آن زن وارد اتاق‌نشیمن می‌شود، هانس کت‌اش را می‌پوشد و از خانه بیرون می‌رود.
ــ در اتاق خواب
به‌آته، روبروی مادرش نشسته و دائماً سرش را تکان می‌دهد.
به‌آته: تو هم کارهایی می‌کنی. چه چیز اینجا به تو می‌دهند که در آسایشگاه سالخوردگان نمی‌دهند؟
فقط با مردی غریبه باشی؟ شماها برای اینکار خیلی پیر هستید.
ماری شارلُت: اوّلاً این مرد، غریبه نیست. او دوست بسیار صمیمی پدرت بود.
ثانیاً من اینجا راحتم، گیریم که او دم‌دمی مزاج است.
یا این که شماها فقط پول مرا می‌خواهید؟
به‌آته (با لبخندی تمسخرآمیز بر لب): ما چه چشمداشتی به پول تو داریم؟
گذشته از این، چه فکری کرده‌ای؟
که مثلا یکبار دیگر ازدواج کنی؟
ماری شارلُت دستمالی از کیف بیرون آورده و اشک‌هایش را پاک می‌کند.
ماری شارلُت: خدای من، کسی به فکر من نیست.

سکانس سی‌وششم

غروب ــ در قنادی
هانس و ماری دور همان میز همیشگی نشسته‌اند.
هانس، با ولع کیک می‌خورد، هنگامی که ماری، از لیوانی آب میوه می‌نوشد. بر هر دو سکوتی حکمفرماست.

سکانس سی‌وهفتم

شب در اتاق نشیمن
هانس، پاهایش را در لگنِ آبِ گرم گذاشته و ماری جلویش زانو زده است.

هانس، تمام وقت ماری را زیر نظر دارد و پاهایش را فراموش کرده است.
به یکباره به جلو خم می‌شود و پستان‌های ماری را می‌گیرد.
هانس: میدانی اگر سی‌سالِ پیش می‌بود، با تو چه می‌کردم؟
حال دیگر پیر شده‌ای و بی‌مصرف. همه این حرفها را او با عصبانیّت می‌زند.

سکانس سی‌وهشتم

شب ــ در اتاق نشیمن
ماری شارلُت در اتاق روی مبل نشسته و گریه می‌کند. ظرفها وسط اتاق دیده می‌شوند.
صدای هانس از اتاق خواب: دوستت ندارم. حتّی به این هم فکر نمی‌کنم که روزی تو را دوست داشته‌ام. زندگی‌ام را بر باد دادم.
ماری شارلُت، هق‌هق گریه می‌کند.
ماری شارلُت: اگر مرا نمی‌خواهی، برمی‌گردم پیش دخترم.
صدای هانس: برای من علی‌السویه است. هر کاری که دوست داری بکن!

سکانس سی‌ونهم

روز ــ در اتاق نشیمن
ماری شارلُت، تنها درکنار میز نشسته و سوپ می‌خورد و خیلی مواظب است که هورت نکشد، اگر چه تنها در خانه است. هنگامی که در باز شده و هانس وارد می‌شود، ماری با احترام سؤال می‌کند:
میل دارید غذا را برایتان گرم کنم؟
هانس، بی آن که به او توجّه کند به اتاق خواب می‌رود. از آنجا صدایش شنیده می‌شود:
من غذای تو را نمی‌خواهم.
ماری شارلُت می‌نشیند. غذا را به زمین گذاشته و با شدت می‌گرید.
هانس: همان اویگن، حق‌ات بود.

سکانس چهلم

روز ــ در آشپزخانه
ماری شارلُت، کنار میز اطوکشی ایستاده و لباسهای خود و هانس را اطو می‌کشد. هانس در خانه نیست. حین اطو کشیدن، ماری پایش لیز می‌خورد و کف آشپزخانه ولو می‌شود. جیغی می‌کشد و

دوبار نام هانس را فریاد می‌زند.

سکانس چهل‌ویکم

روز ــ در راهرو بیمارستان

یکشنبه است. هانس، با لباسی تیره بر تن و مانند همیشه با کراوات، در راهرو قدم می‌زند. جلوی سبد آشغال می‌ایستد. کاغذِ پیچیده بر دسته‌گل را باز می‌کند، در سبد پرتاب می‌کند و آهسته به سوی دری می‌رود که در نزدیکی‌اش، پنجره‌ای بزرگ قرار دارد.

پشت پنجره، پرستاران، قفسه‌های پر از دارو و ظروف بیمارستانی دیده می‌شوند.

هانس به آرامی، تَلَنگُری به شیشه می‌زند. پس از اندک زمانی، یکی از پرستاران متوجه او می‌شود. پرستار، نزدیک پنجره می‌آید، دکمه‌ای را فشار می‌دهد و هانس صدایش را بلند می‌شنود

پرستار: بفرمایید!

هانس خودش را جمع و جور می‌کند، مثل آدمی که از خوابی عمیق بیدارش کرده باشند.

هانس: روزبخیر. می‌خواهم... می‌خواهم با رئیس بخش صحبت کنم.

پشت سر پرستار، پرستار دیگری، چاق و مسن‌تر، دزدکی به هانس نگاه می‌کند (در حین کار)

پرستار: متأسفم. رئیس بخش آخر هفته کار نمی‌کند.

هانس شانه‌هایش را تکان می‌دهد.

هانس: بله، او کار نمی‌کند. و دکتر بخش؟ می‌توانم با او صحبت کنم؟

سرپرستار نزدیک همکارش می‌آید و می‌ایستد.

سرپرستار: دکتر کولر در اتاق جراحی است. مسأله‌تان چیست؟

هانس سرش را قدری پائین می‌برد و از این می‌ترسد که ناراحتی‌اش عیان شود.

هانس: میل دارم بدانم که وضعیّت ماری شارلُت چگونه است؟

سرپرستار با دست در را نشان می‌دهد.

سرپرستار: بیایید! در را برایتان باز می‌کنم.

آیا شما شوهر ایشان هستید؟

هفتهٔ پیش هم اینجا بودید؟

هانس: روز چهارشنبه.

پس از رفتن پرستار، هانس در را باز می‌کند. پرستار ظاهر می‌شود، امّا در پاشنهٔ در می‌ایستد.

هانس: حالش چطور است؟

سرپرستار: خوب نیست. گفتنش سخت است که آیا او تحمّل اینهمه درد را دارد؟

استخوانِ ترقوه‌اش شکسته است. در این سن و سال...

سری تکان می‌دهد. امّا باید امید داشت.

هانس با کمری خمیده جلوی در ایستاده است. با صدایی گرفته می‌گوید:

می‌توانید به من یک گلدان بدهید؟

سکانس چهل‌ودوّم

روز ــ در اتاق بیمارستان

هانس، گلدان را روی میز کنار تخت می‌گذارد. گلها را در گلدان می‌کند. در اتاق سه تخت قرار دارند. تخت وسطی خالی است. جلوی تختِ کنار پنجره، دختری جوان دیده می‌شود که در حال پوشیدن لباس است و کنار آخرین تخت، مرد جوانی ایستاده است با لباس ورزشی.

هانس با احترام برایشان سر تکان می‌دهد. صندلی را کاملاً نزدیک به تخت ماری شارلُت می‌برد. در این هنگام زوج جوان خداحافظی می‌کنند و می‌روند. زنِ جوان در گوش شوهرش چیزی می‌نجواید. هانس می‌ماند و ماری بیمار.

هانس: بهتری؟

ماری شارلُت چشمانش را باز می‌کند.

هانس: برایت گل میخک آوردم. نگاه کن.

بهتری؟

ماری شارلُت، سری تکان داده و چشمانش را می‌بندد.

هانس: قبل از این با رئیس بخش صحبت کردم. خبرهای خوبی هست.

او گفت که دو هفتهٔ دیگر مرخّص خواهی شد.

ماری شارلُت چشم‌ها را باز می‌کند و لبخندِ تلخی می‌زند. هانس او را نوازش می‌کند.

دستهایش پیر و چروکیده‌اند.

هانس: چرا؟ چرا با اویگن ازدواج کردی؟ چرا با من ازدواج نکردی؟

مگر آنموقع اینکار بدیُمن نبود؟
سی‌سال زندگی من بر باد رفت.
چگونه می‌شود یک آدم اینقدر قصی‌القلب باشد؟
از چشمان ماری شارلُت اشک بر گونه‌ها سرازیر می‌شود.

سکانس چهل‌وسوّم

روز ــ در قبرستان
باران می‌بارد. جز هانس و به‌آته کسی کنار تابوت ماری شارلُت نیست.
به‌آته گریه می‌کند. هانس در جیبش به دنبال دستمال می‌گردد، مثل اینست که می‌خواهد به کسی پول خورد بدهد. خاکسپاری، معمولی برگزار می‌شود.
هانس، میخکی در دست دارد و آن را روی تابوت می‌اندازد.

سکانس چهل‌وچهارم

روز ـ در خیابان ــ جلوی منزل هانس
هانس به پیش راه می‌رود و مرتب و کسی را صدا می‌زند. سگی را می‌بینیم پیر و لنگان.
همان سگ آشنا ــ سگ ترسان او را تعقیب می‌کند.
هانس: بیا ماری شارلُت! یک غذای خوب بهت میدم بخوری.

سکانس چهل‌وپنجم

غروب در پلکان خانهٔ هانس
هانس سعی می‌کند سگ را با خود به خانه ببرد.
هانس: بیا ماری شارلُت! یک غذای خوب بهت میدم بخوری.
سگ، مدتی بهت زده به او خیره می‌شود، سپس چرخی می‌زند و پا به فرار می‌گذارد.

سکانس چهل‌وششم

شب در جلوی خانهٔ هانس
هانس از خانه بیرون آمده و به اطراف نگاه می‌کند. به نظر می‌رسد که او دنبال همان سگ می‌گردد.
خیابان خالی است. مانند پسر جوانی شروع می‌کند به فریاد کشیدن. با صدای بلند فریاد می‌زند:
ماری شارلُت ــ ماری شارلُت ــ ماری شارلُت.

Drehbuch Zu Einem

Spielfilm

«سناریو برای یک فیلم سینمائی»

«ستاره یک شبِ تیره»

STERN EINER DUNKLEN NACHT

نویسندگان: سهراب شهید ثالث و ه. علوی

Von: S. SALESS

H.ALAVI

پرده عریض

Format: Breitwand

35mm - Farbe رنگی ـ ۳۵ میلیمتری

Länge: Ca. 110 Min. طول فیلم حدود ۱۱۰ دقیقه

1. Bild ــ شب /داخلی

شب است. همه‌جا ساکت و خاموش. دور دست در همسایگی یک سگ گرگی پارس می‌کند. دکتر Weber و همسرش Ingeborg هر دو در خوابند. دکتر غلتی می‌زند و پشتش را به همسرش می‌کند. همسر دکتر خرناس می‌کشد.

تلفن زنگ می‌زند. دکتر (سرپزشک) برای جراحی بسیار مهمی به بیمارستان فراخوانده می‌شود. همسر او همیشه از تلفن‌های شبانه ولو که مربوط به کار دکتر باشد کلافه است. خصوصاً وقتی که از بیمارستان تلفن می‌شود و دکتر را برای عمل جراحی می‌خواهند. از این که بیدارش می‌کنند دلخور است. از این‌رو هر بار اشارات متلک‌وار و طنزآمیز می‌کند.

* * *

2. Bild ــ شب /داخلی

دکتر Weber سرپزشک جراحی اعصاب در یکی از بیمارستانهای بزرگ برلین است. او مدت ۲۸ سال است که با همسرش ازدواج کرده و با هم زندگی می‌کنند. اما آنها بچه ندارند. همسر او کار نمی‌کند و حرفه‌ای ندارد، چرا که به اندازهٔ کافی در رفاه مالی زندگی می‌کنند. زن طرفدار گروه Alternativهاست، از جمله دوچرخه‌سواری را بسیار سالم می‌داند (نان سیاه سالم است!)، به کامواباقی نیز علاقه دارد. ولیکن از آنجا که دکتر Weber خود را وقف حرفهٔ خویش کرده و می‌کند رفتار همسرش با او تمسخرآمیز و با گوشه و کنایه است. رابطهٔ بین این دو مدتهاست که به سردی گرویده و احساسی دیگر بین این دو نیست. دکتر Weber حرفه‌اش را بالاتر از هر چیز می‌داند، با وجود این که این حرفه جایگزین بچه برای او نمی‌شود. زندگی با همسرش برای او تنها انجام وظیفه است.

* * *

3. Bild ــ داخلی ــ بیمارستان ــ سپیده‌دم ـ شب /

دکتر Weber ـ او را در حین عمل جراحی می‌بینیم ـ مرد جوانی را که شبانه دچار تصادف اتومبیل شده است عمل می‌کند. عمل مدت زیادی طول می‌کشد. نتیجهٔ عمل ـ روی ستون فقرات ـ رضایت‌بخش است.

بعد از عمل دکتر به دیدن بیماران دیگر که مدتهاست در بیمارستان بستری هستند می‌رود و

دستورهای لازم را به سرپرستار و پرستاران دیگر و همکاران جوان خود می‌دهد.

دکتر Weber از اطاق کار خویش به تعمیرگاه اتومبیل تلفن می‌کند. معلوم می‌شود که اتومبیل او دو روز دیگر در تعمیرگاه خواهد ماند.

* * *

روز /بیمارستان ـ داخلی ـ Bild 4.

دکتر به دیدن پسربچهٔ ۶ ساله‌ای می‌رود که روی تخت خودش نشسته و با Lego بازی می‌کند. دکتر کمی با کودک صحبت می‌کند و ضمن صحبت او را معاینه می‌کند. از نحوهٔ برخورد دکتر با کودک می‌توان فهمید که این بیمار کوچک مدتهاست به عنوان مریض دکتر در بیمارستان بستری است.

* * *

روز /جلوی بیمارستان ـ خارجی ـ Bild 5.

هنگامی که دکتر Weber بیمارستان را به قصد خانه ترک می‌کند مرد تنومندی در لباس سفید که رانندهٔ آمبولانس است به دکتر پیشنهاد می‌کند که او را به منزل برساند. در راه رانندهٔ آمبولانس مدتی راجع به وضع جسمانی خود و مشکلات ناشی از یک بیماری مبهم صحبت می‌کند. دکتر به او پیشنهاد می‌کند که در اولین فرصت برای معاینه نزد او بیاید. در عین حال او را دلداری می‌دهد که این مشکلات اهمیت خاصی ندارند. آمبولانس در راه بندان متوقف می‌شود. رانندهٔ آمبولانس به دکتر با حالتی سربلند می‌گوید: آقای دکتر حالا راهتان را نزدیک می‌کنم! متعاقب آن آژیر آمبولانس را به کار می‌اندازد و به سرعت از صف طویل اتومبیلها سبقت می‌گیرد. ضمن پیشی گرفتن در راه‌بندان با حالتی فاتحانه به دکتر نگاه می‌کند و با صدای زیری می‌خندد. به دکتر می‌گوید: هر بار که حوصله‌ام سر برود حتی اگر مریض هم در آمبولانس نباشد از آژیر استفاده می‌کنم. باز زیرخنده می‌زند. از قیافهٔ دکتر معلوم است که از این ـ بازی ـ خوشش نیامده است. اما چیزی نمی‌گوید و فقط به روبرو نگاه می‌کند.

* * *

شب /خانه دکتر ـ داخلی ـ Bild 6.

دکتر و همسرش در خانه. Ingeborg تولد دارد. ضمن این که خود را آرایش می‌کند و لباس مناسبی به تن دارد، دکتر کت و شلوار سرمه‌ای به تن می‌کند. بعد از کمد لباس جعبهٔ کوچکی بیرون می‌آورد و

به همسرش می‌دهد: Alles gute zudeinem Geburztag!

همسر دکتر جعبه را باز می‌کند. در درون جعبه یک ساعت گرانقیمت به چشم می‌خورد.

همسر دکتر با تمسخر می‌گوید: بهترین هدیه را به من دادی. از این پس می‌توانم بدون استفاده از ساعت شماته‌دار تلفن‌هایی را که از بیمارستان می‌شود بدانم. دکتر Weber این طنز را نشنیده می‌گیرد.

* * *

شب /رستوران ـ داخلی ـ Bild 7.

دکتر و همسرش به رستوارن گرانی برای صرف شام می‌روند. بسیار کم بین این دو گفتگویی انجام می‌شود. بعد از سفارش Apperativ و پیش‌غذا همسر دکتر به دوروبر خویش نگاه می‌کند و با لحنی بسیار معمولی به دکتر می‌گوید: بوی چربی وحشتناکی به مشامم می‌خورد. حتماً روغن غذاها برای چندمین بار استفاده می‌شود. متعاقب آن Apperetiv خود را می‌نوشد و دماغش را بالا می‌کشد، مثل اینکه Apperetiv را به زور به حلقش کرده باشند! دکتر Weber ساکت نشسته است و پیش‌غذای خود را می‌خورد. همسرش به او می‌گوید: هیچ اجباری نبود که امشب مرا به شام دعوت کنی! کسی ترا مجبور کرده بود؟ دکتر Weber به او نگاهی می‌کند و سر تکان می‌دهد: نمی‌فهمم که چرا مانند همیشه دنبال بهانه‌گیری و دچار نارضایتی هستی؟

Ingeborg لبخند تمسخری می‌زند و می‌گوید: راستش را بگو دلت نمی‌خواست امشب مرا در اطاق عمل ببینی؟ در این میان گارسون شام و یک بطر شامپانی را سرمیز می‌آورد. دکتر برای همسرش و بعد برای خودش گیلاسهای شامپانی را پر می‌کند. بعد گیلاس خود را برمی‌دارد و به سوی همسرش می‌گیرد و می‌گوید: به سلامتی!

همسر دکتر گیلاس خود را برمی‌دارد و تمام گیلاس را یک‌جا سرمی‌کشد. گیلاس را روی میز می‌گذارد و به شوهرش می‌گوید: به سلامتی بیمارانت! می‌توانم یک گیلاس دیگر شامپانی بنوشم؟ دکتر Weber به گارسن اشاره می‌کند. گارسن که به میز آنها نزدیک می‌شود دکتر با سر بطری شامپانی را نشان می‌دهد و می‌گوید: لطفاً گیلاسها را پر کنید. بعد از این که گارسن گیلاسها را پر می‌کند سئوال می‌کند که آیا شامپانی دیگری باز کند؟ دکتر Weber از همسرش می‌پرسد: باز هم می‌نوشی؟ همسر دکتر با سر جواب منفی می‌دهد. گارسن از کنار میز دور می‌شود. همسر دکتر که شروع به خوردن شام کرده است بعد از خوردن سه لقمه کارد و چنگال را با عصبانیت روی بشقاب می‌اندازد طوری که

صدایش در تمام رستوران می‌پیچد. چند نفر از میهمانان به سوی میز دکتر Weber و همسرش نگاه می‌کنند.

Ingeborg : این غذا که قابل خوردن نیست! اضافه بر چربی شورش هم کرده‌اند. دکتر که در نهایت سادگی مشغول خوردن غذای خویش است می‌گوید: غذا را من نپخته‌ام و شام من خوب است. اگر مایلی برایت غذای دیگری سفارش دهم. همسر دکتر Weber پوزخندی می‌زند: در خانه نان سیاه، پنیر بز و انگور هست. اجباری ندارم که اینجا شام بخورم. ـ یک‌باره صدایش را بلند می‌کند ـ : بعد هم دیدن قیافهٔ این آدمها در این رستوران برای من نه صحنه‌ای است دلخواه و نه اشتهاآور!

این جمله را چنان بلند می‌گوید که چند نفر دیگر از میهمانهای رستوران و سرگارسن به او نگاه می‌کنند. دکتر Weber که مشغول خوردن غذای خویش است کارد و چنگالش را روی میز می‌گذارد و به همسرش می‌گوید: فکر می‌کنم بهتر باشد که به خانه برویم. همسر دکتر Weber: مگر من دختر تو، بچهٔ تو و یا بیمار تو هستم؟ دکتر Weber به گارسن اشاره می‌کند که صورت‌حساب را بیاورد. در این فاصله همسر دکتر Weber گیلاس دیگر شامپانی را در یک جرعه خالی می‌کند و یک‌باره زیر خنده می‌زند. خنده‌اش بیشتر جنبهٔ هیستریک دارد.

* * *

روز /بیمارستان ـ داخلی ـ Bild 8.

دکتر Weber مشغول صحبت با زن و مردی است که حدوداً ۴۵ـ۴۰ سال دارند. دکتر Weber به زن و مرد در مورد کودک آنها که در بیمارستان بستری است توضیح می‌دهد.

دکتر Weber: همانطور که خودتان می‌دانید Rolf شانس زیادی ندارد. در همان جراحی اول برای من روشن بود که غدهٔ بدخیم در سر او و دور کردن این غده کار ساده‌ای نخواهد بود. من می‌خواهم یک‌بار دیگر او را در دستگاه معاینه کنم. اگر ضرورت پیش بیاید جراحی دوم نیز چاره‌ناپذیر است. تا جراحی دوم می‌توانید Rolf را به خانه ببرید چرا که محیط بیمارستان و محیط خانه دو مسئلهٔ جداگانه هستند.

پدر Rolf: از حُسن توجه شما و زحماتی که برای Rolf می‌کشید ما سپاسگزار هستیم. ولی همانطور که می‌دانید ما یک کودک کوچکتر از Rolf و یک کودک بزرگتر از او داریم که بایستی وقت خودمان را صرف آنها کنیم. از سوی دیگر همانطور که برای شما گفتم من مدتی بیش از یکسال است

که بیکارم. ما هزینهٔ پرداخت پرستار خصوصی را نداریم. هر چقدر هم برای ما به عنوان پدر و مادر این مسئله دشوار و تلخ است ولی بهتر است که Rolf در بیمارستان بماند. او به موقعیت خودش عادت کرده است.

در تمام مدت که پدر Rolf صحبت می‌کند مادر Rolf می‌گرید.

دکتر Weber از جایش برمی‌خیزد به طرف پنجره می‌رود و جلوی پنجره می‌ایستد.

دکتر Weber: همانطور که به شما گفتم بعد از معاینهٔ جدید بایستی یک‌بار دیگر او را عمل کنم. اگر شما تصمیم گرفته‌اید که Rolf در بیمارستان بماند مشکل بزرگی نخواهد بود. Rolf می‌تواند اطاق خودش را نگهدارد و شما می‌توانید هر لحظه که مایل هستید برای ملاقات او به اینجا بیایید.

* * *

روز /بیمارستان ـ داخلی ـــ Bild .9

Rolf در اطاق Diagnostik مورد معاینه قرار می‌گیرد. از سر او عکسبرداری می‌شود. قبل از عکسبرداری از سر، دکتر Weber به اطاق معاینه می‌رود و با Rolf صحبت می‌کند. ضمن شوخی با او سر به سرش می‌گذارد و می‌گوید که امروز روز خرگوشهاست. Rolf می‌خندد. هنگام معاینه، دکتر Weber بیرون جلوی Monitor ایستاده و به نتیجهٔ معاینه نگاه می‌کند. دکتر متخصص Diagnostik نظر خود را در مورد Rolf به دکتر Weber می‌گوید. دکتر Weber سر تکان می‌دهد، سپس به دکتر متخصص Diagnostik می‌گوید: statsion را خبر کنید که بیایند و طفلک را به اطاقش ببرند. دکتر اطاق Monitor را ترک می‌کند.

* * *

روز /بیمارستان ـ داخلی ـــ Bild .10

اطاق عمل ـ دکتر Weber ستون فقرات یک بیمار مسن را عمل می‌کند. عمل مدتی طول می‌کشد. ضمن جراحی دو بار دکتر بیهوشی مجبور می‌شود به دکتر Weber توضیح دهد که ضربان قلب و فشارخون بیمار در حال افت است. بعد از عمل جراحی موقعی که دکتر Weber مشغول شستن دستهای خویش است به سر پرستار می‌گوید: امروز خوب نبودی!

این تنها جمله‌ای است که دکتر Weber به سر پرستار می‌گوید و به شستن دستهای خود ادامه می‌دهد. سر پرستار به گریه می‌افتد.

دکتر Weber: چه اتفاقی افتاده؟ آیا مشکلی دارید؟

سر پرستار کماکان گریه می‌کند و پاسخی نمی‌دهد. دکتر Weber به او دلداری می‌دهد.

دکتر Weber: فکر می‌کنم که با هم در کازینو قهوه‌ای بخوریم و شما راجع به مشکلتان (چنانچه مشکلی داشته باشید و مایل باشید) صحبت کنید.

* * *

روز ۱۱. Bild ـ داخلی ـ کازینوی بیمارستان

دکتر Weber و سر پرستار در کازینو نشسته‌اند. دکتر Weber در یک سینی دو فنجان قهوه سر میز می‌آورد.

دکتر Weber: قهوه‌تان را با شیر می‌خورید و شکر یا معمولی؟

سر پرستار کماکان گریه می‌کند.

دکتر Weber: خوب، به من بگویید کجا آتش گرفته؟ کجا می‌سوزد؟

سر پرستار با دستمالی بینی‌اش را پاک می‌کند. اشکهایش را خشک می‌کند و یک جرعه قهوه می‌نوشد.

سر پرستار: شما مشکلاتتان در بیمارستان آنقدر زیاد است که نمی‌خواهم مزاحم شما شوم.

دکتر Weber که قهوهٔ خود را هم می‌زند لبخندی می‌زند و به سر پرستار می‌گوید: یک مشکل کمتر یا زیادتر تفاوتی نمی‌کند. آیا مسئلهٔ شما خانوادگی است؟

سر پرستار دوباره زیر گریه می‌زند: Entschuldigung ـ برای من دشوار است که به شما بگویم که شوهر من به من خیانت می‌کند و با دختر جوانی روی هم ریخته، در حالی که ما دو بچهٔ کوچک داریم. این مسئله‌ایست که من نمی‌توانم با آن کنار بیایم.

دکتر Weber: تا دنیا بوده است این مسائل نیز وجود داشته. شما باید اول از همه علتش را بدانید یا بفهمید که چرا شوهر شما با داشتن دو بچهٔ کوچک به شما خیانت می‌کند. در یک رابطهٔ مشترک بین زن و مرد در اکثر اوقات هر دو طرف مقصر هستند.

سر پرستار با گریه: تنها تقصیر من علاقه به شغلم است و این را شوهر من دست‌آویز کرده است.

دکتر Weber: علاقه به شغل داشتن جنایتی نیست. کما این که من خود به حرفه‌ام بسیار علاقه دارم ولی شما که دو کودک کوچک دارید باید بین این دو یکی را انتخاب کنید، اگر این شرط شوهر شما

باشد. گرچه به نظر من عادلانه نیست از زنی خواست، آن هم زنی مثل شما حرفه‌اش را به کنار بگذارد. تنها چیزی که به نظر من می‌رسد اینست که با شوهرتان راست و پوست کنده صحبت کنید و کار را به گریستن واگذار نکنید.

سر پرستار: ـ با لحنی که در آن آرامش هست ـ راست می‌گویید در این مورد من کوتاهی کرده‌ام. در حقیقت به سوگ مسئله‌ای نشسته‌ام که مُرده‌ای در آن وجود ندارد.

دکتر Weber: می‌بینید این قدم اول است. حداقل قدم اول است.

سر پرستار لبخندی می‌زند و با حالتی پرحجب و حیا به دکتر Weber می‌گوید: اجازه می‌دهید شما را به شیرینی دعوت کنم؟

دکتر Weber لبخند می‌زند: با کمال میل. مدتهاست که شیرینی نخورده‌ام.

* * *

روز / راهرو station ـ داخلی ـ Bild 12.

دکتر Weber تنها در طول راهرو به طرف station می‌رود. اینجا و آنجا بیماران را می‌بینیم که در راهرو قدم می‌زنند. یکی از بیماران جوانی است که از کمر فلج شده و روی صندلی چرخ‌دار نشسته است. دکتر آهسته می‌رود و در کنار صندلی چرخ‌دار می‌ایستد.

دکتر Weber: امروز حالتان چطور است؟ مشکلی دارید؟

پسر جوان در حالی که شانه‌هایش را به بالا می‌برد: خوب است آقای دکتر، خوب است! از پرستار Inge شنیدم که به زودی مرا مرخص می‌کنید. می‌دانم که حالم رو به بهبودی است، گرچه این نظر شما نیست. اما امکان ادامهٔ معالجه از طریق دکترهای Heil Praktiker بسیار زیاد است. می‌خندد.

دکتر Weber: مهم اعتقاد شما به ادامهٔ معالجه است. اگر من پزشک خوبی نبوده‌ام اما امکانهای زیادی در اختیار شماست. این‌گونه Therapiها حداقل بی‌ضرر هستند.

پسر جوان لبخندی می‌زند مثل کسی که بخواهد دکتر را ریشخند کند. با صندلی چرخ‌دار خود آهسته به راه می‌افتد. در این حالت به دکتر می‌گوید: من مطمئن هستم که دوباره سلامتی‌ام را به دست می‌آورم. از هر طریق که باشد و به وسیلهٔ هر Therapi که باشد. به تنها طریق معالجه که اعتقاد ندارم جراحی است. لبخند می‌زند و با صندلی خود دور می‌شود.

دکتر Weber نگاهی از پشت به او می‌کند و به راه خویش به سوی station ادامه می‌دهد.

* * *

روز /اطاق کار دکتر ـ داخلی ـــ Bild .13

دکتر Weber در اطاق خود نشسته است و از رادیو موزیک کلاسیک گوش می‌کند. در اطاق باز می‌شود و سر پرستار در آستانهٔ در می‌ایستد. دکتر به او نگاه می‌کند و می‌پرسد: برای کسی از مریضها اتفاقی افتاده است؟

سر پرستار با حالتی توام با تعجب به دکتر Weber: بیمار جدیدی برایمان آورده‌اند که به تمام پزشکان و من و Pfleger ناسزا می‌گوید و مایل به ماندن در بیمارستان نیست.

دکتر Weber: Was hat sie?

سر پرستار: دچار سردرد وحشتناک و غیرقابل تحملی است. دکتر Bauer ضمن معاینه به نتیجه‌ای نرسیده و همه منتظر شما هستند. اما یادتان باشد که بیمار شدیداً فحاشی می‌کند و می‌خواهد بیمارستان را ترک کند.

* * *

روز /اطاق بیمار ـ داخلی ـــ Bild .14

دکتر Weber در مشایعت سر پرستار وارد اطاق بیمار می‌شود که دختری است جوان، ۷ـ۲۶ ساله. دختر روی تخت خوابیده و مرتب به پزشکان دیگر که در اطاق هستند پرخاش می‌کند.

دختر جوان: من نمی‌دانم از جان من چه می‌خواهید؟ بیماری من میگرن است و من خود این را می‌دانم، حالا شماها می‌خواهید بیماری جدیدی برایم خلق کنید. اینها قرصهای من است، دلیلی به ماندن در بیمارستان نمی‌بینم و همین امروز مایلم که اینجا را ترک کنم. ضمن صحبت کردن صدایش بالا می‌رود و لحنش پرخاشگر می‌شود.

دکتر Weber به طرف او می‌آید و کنار تخت او می‌ایستد.

دکتر Weber: اسم شما چیست؟ چند سالتان است؟

دختر جوان با همان لحن پرخاشگر و با صدایی بلند به دکتر Weber می‌گوید: فرض کنیم که اسم مرا بدانید و سن مرا هم بدانید. آیا از این راه می‌خواهید مرا معالجه کنید؟ من ۲۶ سالم است، ازدواج نکرده‌ام و خیال ازدواج هم ندارم.

دکتر Weber: چند وقت است که دچار سردرد هستید؟ آیا قبلاً معاینه شده‌اید؟

دختر جوان: لزومی به معاینه نبوده و نیست. این سردرد که همان میگرن باشد از ۱۲ سالگی

همراه من است. من تنها نمونه نیستم.

دکتر Weber: باید شما را معاینه کنیم. روی تخت بنشینید. موهایتان را به عقب بزنید. بایستی ستون فقرات گردن شما را ببینم.

دختر جوان: من لزومی به این کار نمی‌بینم. هیچگونه معاینه‌ای را قبول نمی‌کنم.

دکتر Weber با حالتی خونسرد و آرام‌بخش به دختر جوان می‌گوید: یک معاینهٔ کوچک لطمه‌ای به شما نمی‌زند. به عکس خواهیم دید که شاید هم حق با شما باشد. لطفاً روی تخت بنشینید و موهایتان را به عقب بزنید.

دختر جوان با بی‌میلی بلند می‌شود و روی تخت می‌نشیند و موهایش را به عقب می‌زند. در عین حال با لحن پرخاشگر و صدای بلند به دکتر می‌گوید: به شما گفتم که همین امروز بیمارستان را ترک خواهم کرد.

دکتر Weber شروع به معاینهٔ او می‌کند. مدت معاینه به درازا می‌کشد. دکترهای دیگر که در اطاق هستند با کنجکاوی دکتر Weber را نگاه می‌کنند.

دکتر Weber به دختر جوان: باید از شما Kernspin - Tomografi کرد.

دختر جوان: هر معاینه‌ای که از من بکنید جز میگرن چیز دیگری نخواهد بود. برای هرگونه آزمایشی خودتان را آماده کنید.

دکتر Weber می‌خندد و یک‌بار دیگر ستون فقرات گردن دختر جوان را معاینه می‌کند.

دکتر Weber: آرزوی من اینست که شما کاملاً سالم باشید، حتی میگرنی هم در کار نباشد. آزمایش ما این را به خوبی نشان خواهد داد.

دختر جوان: باز هم می‌گویم که من همین امروز بیمارستان را ترک می‌کنم!

* * *

روز / اطاق بیمار ـ داخلی ـــ 15. Bild

با وجود این دختر جوان بیمارستان را ترک نمی‌کند و در آنجا می‌ماند. مدت زیادی دکتر Weber با او صحبت می‌کند و او را مجاب می‌کند که ماندنش ضرری برای او نخواهد داشت. این صحبت مدتی به درازا می‌کشد بدون این که لحظه‌ای اعتماد دختر جوان به دکتر Weber زیاد شود. اما نوعی از اعتماد از سوی او به دکتر Weber به وجود می‌آید که او را در حقیقت به ماندن در بیمارستان ترغیب

می‌کند. دکتر Weber با او راجع به مشکلات شخصی دختر و دیدگاههای آیندهٔ او صحبت می‌کند. این خود باعث به وجود آمدن اعتمادی از سوی دختر جوان به دکتر Weber می‌شود.

دکتر Weber از او می‌پرسد: شغل شما چیست؟

دختر جوان: من در Avis کار می‌کنم.

دکتر Weber : اسم شما چیست؟

دختر جوان: Chris.

* * *

روز /بخش Diagnostik ـ داخلی ـــ Bild 16.

در هنگام Kernspin - Tomografi دکتر Bauer معاینه را به عهده می‌گیرد. برای لحظهٔ کوتاهی دکتر Weber به اطاق Diagnostik می‌آید و می‌پرسد: Also?

دکتر Bauer به دکتر Weber که رئیس اوست می‌گوید: غدهٔ خوش‌خیمی است، خوشبختانه در کنار سرا اگر مایل باشید نتیجهٔ آزمایش را به شما نشان می‌دهم.

دکتر Weber سر تکان می‌دهد و می‌گوید: لزومی ندارد. فکر می‌کنم که بایستی Chris را هر چه زودتر عمل کرد. گرچه غده خوش‌خیم باشد. پس از این جمله اطاق Diagnostik را ترک می‌کند.

* * *

روز /اطاق عمل ـ داخلی ـــ Bild 17.

اطاق عمل. دکتر Weber و تیمش مشغول عمل جراحی روی سر Chris هستند. عمل مدت زیادی طول می‌کشد.

* * *

روز /اطاق کار دکتر ـ داخلی ـــ Bild 18.

دکتر Weber در اطاق کار خودش نشسته و از رادیو موزیک کلاسیک گوش می‌دهد. سر پرستار وارد می‌شود و دکتر Weber حال عمومی Chris را می‌پرسد. سر پرستار با حالتی راضی از پیشرفت عمل جراحی صحبت می‌کند. دکتر Weber برمی‌خیزد و اطاق را ترک می‌کند و به Intensiv Station می‌رود. یک دکتر بیهوشی که متخصص جراحی Chris بوده است جلوی Monitor ایستاده و EKG مغز او را کنترل می‌کند. دکتر Weber حال Chris را می‌پرسد. در پاسخ به او می‌گویند که همه چیز به خوبی

پیش می‌رود.

* * *

شب /خانه دکتر ـ داخلی ـــ Bild .19

دکتر Weber در خانهٔ خود پشت میز شام نشسته و با همسرش شام می‌خورند. دکتر خاموش است و فقط گاه و بیگاه سخن می‌گوید و از شام شب تعریف می‌کند. همسرش که معمولاً با حالتی طنزآمیز و مسخره صحبت می‌کند حالتی کاملاً جدی دارد.

همسر دکتر Weber: یادت هست که روزگاری چقدر به همدیگر علاقه داشتیم؟ اما حالا تمام مشغولیت تو حرفه‌ات است. شاید هم به خاطر اینست که ما هرگز بچه‌دار نشدیم.

دکتر Weber لبخند خوش‌طنینی می‌زند و می‌گوید: مشکل ما هرگز بچه نبود و حال هم نیست.

* * *

شب /حمام خانه دکتر ـ داخلی ـــ Bild .20

دکتر Weber مشغول شستن دندانهایش جلوی آئینه حمام است. همسرش هنوز پشت میز شام نشسته و یک لیوان شراب را مزه‌مزه می‌کند. گویی که در عزای کسی نشسته باشد.

* * *

روز /اطاق Rolf ـ داخلی ـــ Bild .21

در بیمارستان، دکتر Weber در اطاق Rolf است. Rolf از آینده و از این که روزی به خانه باز می‌گردد صحبت می‌کند و در عین حال به دکتر Weber می‌گوید وقتی مرا مرخص کنند ترا دعوت می‌کنم به خانهٔ ما بیایی و قناری‌های مرا ببینی! دکتر Weber لبخند دوستانه‌ای به او می‌زند و نوازشش می‌کند: Wir sind beide Kumpel! من منتظر همچو روزی هستم.

* * *

روز /اطاق بیمار ـ داخلی ـــ Bild .22

راهرو بیمارستان. دکتر Weber به سراغ بیمارش Chris می‌رود. متخصص بیهوشی در station در حال تعویض پست خود می‌باشد. دکتر Weber از او می‌پرسد: حال بیمار ما چطور است؟

متخصص بیهوشی با رضایت سر تکان می‌دهد و می‌گوید: به نظر من خطر رفع شده است و من حق دارم که حالا به خانه بروم و کمی استراحت کنم.

دکتر Weber لبخند می‌زند و وارد اطاق Chris می‌شود. یک زن و مرد مسن (پدر و مادر Chris) برای دیدن او آمده‌اند. وقتی که دکتر Weber را می‌بینند بسیار خوشحال می‌شوند و می‌خواهند با او صحبت کنند. دکتر Weber با اشارهٔ سر به آنها می‌فهماند که بایستی بیرون از اطاق منتظر او باشند. آن دو اطاق را ترک می‌کنند.

دکتر Weber با Chris در اطاق تنها می‌مانند.

دکتر Weber به Chris: حالتان چطور است؟ آیا هنوز سردرد دارید؟ میگرن دارید؟! (دکتر Weber می‌خندد).

Chris با حالتی شرمزده سر تکان می‌دهد و می‌گوید: اگر من هم پزشک قابلی مثل شما بودم هرگز به فکرم نمی‌رسید در مورد میگرن همچون بساطی برای شما فراهم آورم!

دکتر Weber لبخندی می‌زند و دوباره از Chris می‌پرسد: سرتان دیگر درد نمی‌کند؟

Chris سر تکان می‌دهد و لبخند می‌زند.

Chris: با وجود این که پدر و مادر من به ملاقات آمده‌اند آیا امروز برای من وقت دارید؟

دکتر Weber: (کاملاً جدی) متأسفم. اما امروز کارمان خیلی زیاد است. هر بار سؤالی داشتید و یا کمکی خواستید قبلاً به سر پرستار Inge بگوئید. او مرا در جریان قرار خواهد داد.

Chris: حیف آدمی مثل شماست که وقت برای هیچکس و هیچ چیز دیگری ندارد!

دکتر Weber ضمن این که اطاق را ترک می‌کند: این زندگی را من خود خواسته‌ام با بدیها و خوبیهایش!

* * *

روز / راهرو Station ـ داخلی ـــ Bild 23.

در راهرو بیمارستان جلوی station پدر و مادر Chris روی صندلی نشسته‌اند گویی منتظر دکتر Weber بوده باشند. دکتر Weber ـ وارد کادر می‌شود ـ به طرف پدر و مادر Chris می‌رود. پدر Chris از جا بلند می‌شود و به دکتر Weber می‌گوید: آقای دکتر می‌دانم که کار شما بسیار زیاد است. فقط به ما بگویید آیا حال Chris خوب خواهد شد؟ مادر Chris در جای خود نشسته و اشک می‌ریزد.

دکتر Weber: دختر شما سالم‌ترین بیماری است که من داشته‌ام و بزرگترین شانس او این بود که، اسمش را تصادف می‌توانید بگذارید یا هر چیز دیگر به موقع برای عمل جراحی خود تصمیم گرفت.

Sie ist ein tapfer Mensch!

* * *

روز / راهرو Station ـ داخلی ـــ Bild 24.

راهرو station دکتر Weber به بخش visit اتاقهای دیگر می‌رود.

در راه سر پرستار مشایعتش می‌کند. در این لحظه دوباره جوان فلج روی صندلی چرخ‌دار را می‌بینیم که با پوزخندی به دکتر Weber و سر پرستار نگاه می‌کند. دکتر Weber می‌ایستد و به ناچار سر پرستار نیز کنار او.

دکتر Weber با لبخندی به جوان فلج: هنوز هم به جراحی اعتقاد ندارید؟

جوان فلج: شما حتی حال مرا نپرسیدید! این که من یک کلیهٔ خود را از دست داده‌ام و مدام بایستی ادرار کنم آن را هم لابد نمی‌دانید!

دکتر Weber بدون این که لبخند بزند می‌گوید: در مورد شخصی مانند شما بعد از این تصادف اتومبیل می‌بایست با این مسائل جنبی مبارزه کرد. هر لحظه‌ای که بدانید من می‌توانم برایتان کاری بکنم به من بگوئید.

جوان فلج پوزخندی می‌زند و روی صندلی چرخ‌دار خود به انتهای راهرو دور می‌شود.

* * *

شب اطاق خواب ـ داخلی ـــ Bild 25.

خانهٔ دکتر ـ Ingeborg خوابیده است و در خواب خرناس می‌کشد. بیرون همه‌جا ساکت و خاموش است. از دوردست یک سگ گرگی پارس می‌کند. دکتر Weber به رختخواب می‌رود و سعی می‌کند بخوابد. آیا به خاطر خرناس کشیدن همسرش است و آیا دلیل دیگری وجود دارد که دکتر نمی‌تواند فوراً به خواب برود؟ به طرف چپ می‌غلتد. درست در این لحظه صدای زنگ تلفن بلند می‌شود. تلفن برای دکتر Weber است که او را به بیمارستان فرا می‌خوانند. دکتر Weber چند بار Ja می‌گوید، بعد می‌پرسد که آیا آزمایش C.T. نیز انجام شده است؟ بعد می‌گوید که به فوریت خواهد آمد.

همسر دکتر Weber که باز به خاطر زنگ تلفن بیدار شده شروع به غرولند می‌کند و از این که نمی‌گذارند او شب بخوابد سخت برآشفته است. دکتر Weber ضمن لباس پوشیدن سعی می‌کند که

حرفهای همسرش را جدی نگیرد. مدت کوتاهی طول می‌کشد و دکتر Weber خانه را ترک می‌کند.

* * *

شب /بخش Diagnostik ـ داخلی ـ Bild 26.

اتاق C.T./ Diagnostik ـ لحظه‌ای که دکتر Weber در روپوش سفید خود وارد اتاق Diagnostik می‌شود، دکتر کشیک (نسبتاً جوان) با همکاری مسئولین قسمت Diagnostik مشغول Computer Tomografie از سر Rolf هستند. دکتر Weber نگاهی روی Monitorها می‌کند و با حالتی مأیوس از دکتر کشیک می‌پرسد: چه وقت این بحران شروع شد؟

دکتر کشیک: نیمه‌شب وقتی که پرستار کشیک سری به او زد Rolf از سردردِ زیاد شکایت می‌کرد. تنها چارهٔ ما غیر از بیدار کردن شما از خواب، C.T بود.

دکتر Weber سر تکان می‌دهد و مثل کسی که با خود صحبت می‌کند زمزمه می‌کند:

دکتر Weber: این وحشت من بود و شانسی برای طفلک نیست! بگوئید لطفاً اتاق عمل را آماده کنند.

دکتر کشیک: آقای دکتر شما خودتان بهتر می‌دانید که این عمل برای Rolf شانسی به همراه نخواهد آورد.

دکتر Weber (با حالت برافروخته): در مورد این‌گونه مسائل شما فقط بیماری را می‌بینید. در حالی که بیماری جزئی از وجود یک انسان است. تیم اتاق جراحی را آماده کنید. فوراً باید عمل کنیم!

در این فاصله Rolf از تخت C.T. پائین آمده و با حالتی نیمه گیج به دور و بر خود نگاه می‌کند. دکتر Weber را که می‌بیند لبخند به لبهایش می‌آید و خوشحال می‌شود.

دکتر Weber به Rolf می‌گوید: Rolf! تو دیگر مرد بزرگی هستی! می‌رویم به اتاق عمل. باشد؟

Rolf به علامت تأیید سر تکان می‌دهد و باز لبخند می‌زند.

* * *

شب و سپیده‌دم /اطاق عمل ـ داخلی ـ Bild 27.

اتاق عمل ـ دکترها مشغول شستن دستهایشان هستند. Rolf روی تخت عمل خوابیده و مسئول قسمت بیهوشی آمپولی به رگ او می‌زند.

مسئول بیهوشی: شرط ببندیم که تا ۱۲ بشماریم و تو خوابت ببرد؟

Rolf لبخند می‌زند.

مسئول بیهوشی شروع به شمارش می‌کند. روی عدد ۸ Rolf بیهوش می‌شود.

عمل جراحی آغاز می‌شود. دکتر Weber مثل کسی که با خود شرط بسته باشد زندگی این کودک را به او برگرداند تمام تلاش و تقلای خود را می‌کند. یکبار سرِ مسئول بیهوشی و بار دیگر سرِ یکی از پرستاران که به موقع نجنبیده است فریاد می‌زند. عمل طولانی می‌شود.

سپیدهٔ صبح فرا می‌رسد و با آن نیز عمل جراحی به پایان می‌رسد.

* * *

صبح زود / راهرو Station ـ داخلی ـــ Bild .28

راهرو بیمارستان ـ صبح زود

دکتر Weber از میان راهرو می‌گذرد و به سوی اتاق خویش می‌رود. یک‌باره می‌ایستد زیرا که ناظر مشاجره دو Saniter (یک مرد ترک و یک زن که گویا از Bosni آمده است) می‌شود. این دو به یکدیگر پرخاش می‌کنند و هر یک دیگری را مسئول تمیز نبودن ملحفه‌ها می‌داند.

دکتر Weber به طرف آنها می‌رود و در آغاز از زن Bosni می‌پرسد:

آیا این مشاجره شما صبح زود در راهرو بیمارستان کار شایسته‌ایست؟

زن Bosni به مرد ترک اشاره می‌کند و به دکتر Weber می‌گوید (با لهجهٔ شکسته):

زن Bosni: Chef! این شروع کرد! من بارها خواهش کرده‌ام که مرا با یک همکارِ زن به کار بگمارید!

مرد ترک: تا زمانی که اینها اینجا نیامده بودند Chef، ما زندگی معمولی خویش را داشتیم و هر کس می‌دانست که وظیفه‌اش چیست. حالا برایمان مدعی پیدا شده!

دکتر Weber دو دست را بلند می‌کند و سر تکان می‌دهد و می‌گوید: کافی است! دیگر نمی‌خواهم این صحبتهای شما را بشنوم. اولین و آخرین وظیفه‌ای که شما دارید رعایت وضع بیماران است.

* * *

روز / اطاق بیماران ـ داخلی ـــ Bild .29

اتاق visit بیماران ـ دکتر Weber و سر پرستار به یک اتاق چهار تخته می‌روند. ضمن این که دکتر Weber بیمارها را در این اتاق معاینه می‌کند و گزارش حال بیماران را از پرستار کشیک دریافت می‌کند، یک‌باره چشمش به رانندهٔ آمبولانس (Conrad) می‌افتد که اینک در لباس بیمارستان روی

تختی خوابیده است.

دکتر Weber لبخندی می‌زند و به رانندهٔ آمبولانس می‌گوید: آقای Conrad شما اینجا چه می‌کنید؟ رانندهٔ آمبولانس با شرمندگی و در عین حال صورتی پر از درد به دکتر Weber می‌گوید: آقای دکتر! یادتان هست که خدمتتان عرض کردم اینجایم درد می‌کند (به ستون فقرات گردنش اشاره می‌کند)؟ حالا می‌بینید که قضیه جدی شده است!

دکتر Weber شروع به معاینهٔ ستون فقرات گردن Conrad می‌کند. بعد به سر پرستار می‌گوید: ترتیب عکس‌برداری ایشان را همین امروز بدهید.

دکتر Weber سپس رو به Conrad: با این درد خیلی‌ها حتی بدون عمل جراحی و فقط با ورزش زندگی می‌کنند. نگران نباشید! اگر ضرورت هم بود من شخصاً شما را عمل می‌کنم. به خاطر این بیماری تاکنون کسی زندگیش مختل نشده است.

Conrad سعی می‌کند به زور لبخندی بزند. دکتر Weber و سر پرستار و پرستار کشیک station را ترک می‌کنند.

* * *

روز /کافه قنادی بیمارستان ـ خارجی /داخلی ـــ Bild .30

در کافه قنادی بیمارستان ـ

دکتر Weber، Chris را تصادفاً در طبقهٔ همکف بیمارستان (نزدیک کافه قنادی) می‌بیند و حال او را می‌پرسد.

Chris: من خوب هستم. آیا اجازه دارم شما را به یک قهوه دعوت کنم؟

دکتر Weber: با کمال میل!

Chris (در کافه قنادی): آیا کار زیاد نگذاشته است دیشب هم خوب بخوابید؟

دکتر Weber: تقریباً! البته این وضع همیشگی من است. من ناراضی نیستم!

Chris: من می‌خواهم حقیقتی را با شما در میان بگذارم. ولی نمی‌دانم به چه نحو!

دکتر Weber: Nur zu!

Chris: گفتن حقیقت به این سادگی نیست.

دکتر Weber قهوهٔ خودش را می‌خورد و سر تکان می‌دهد (به علامت تأیید): حقیقت همیشه

نسبی است.

Chris: من می‌دانم که شما زندگی خانوادگی مطبوعی ندارید. این را از سر پرستار شنیدم.

دکتر Weber: درست است، ولی من اولین و آخرین کسی نیستم که چنین وضعی دارد.

Chris: اگر شما می‌دانستید که چقدر شما را دوست دارم!

دکتر Weber زنبوری را از روی فنجان قهوه‌اش می‌پراند و چنین وانمود می‌کند که گویی حرف Chris را نشنیده است.

Chris: من شما را دوست دارم!

دکتر Weber (با لبخند): نکند دوباره سردرد به سراغ شما آمده است؟

اشک در چشمان Chris جمع می‌شود و دیگر چیزی نمی‌گوید.

در این لحظه سر پرستار هراسان وارد کافه قنادی می‌شود و به محض این که دکتر Weber را می‌بیند گویا که مدتی به دنبال او می‌گشته است می‌گوید: آقای دکتر حال Rolf بد است!

دکتر Weber بی‌درنگ از جا برمی‌خیزد و به Chris می‌گوید: معذرت می‌خواهم! و کافه قنادی را به همراه سر پرستار ترک می‌کند.

* * *

روز / Intensiv Station ـ داخلی ـــ Bild .31

ـــ Intensiv Station

دکتر Weber با لباس مخصوص جراحی به همراهی سر پرستار و متخصص بیهوشی بالای سر Rolf هستند. دکتر Weber با حالتی افسرده (در عین حال که سعی می‌کند خود را امیدوار نشان دهد) با Rolf صحبت می‌کند.

دکتر Weber: Rolf...Rolf، من هستم! deine Kumpel! صدای مرا می‌شنوی؟

متخصص بیهوشی روی Monitor نگاه می‌کند و سرش را به علامت تأسف تکان می‌دهد.

متخصص بیهوشی: قلب دیگر نمی‌زند و کار این بچه تمام است.

دکتر Weber (داد می‌زند): شوک الکتریکی بدهید!

متخصص بیهوشی: آقای دکتر Weber، قبول کنید! این طفل مرده است!

* * *

روز /اطاق کار دکتر ـ داخلی ـــ Bild .32

دکتر Weber در اتاق کار خود ـ

دکتر عکسهای رادیوگرافی Conrad را به شیشه‌ای چسبانده و نگاهشان می‌کند.

منشی او در اطاق را می‌زند و در را باز می‌کند. دکتر Weber از دیدن او یکباره از جا در می‌رود و می‌گوید: مگر شما را صدا کردم؟

منشی دکتر Weber با حالتی خجلت زده و با صدای آرام و آهسته: پدر و مادر Rolf آمده‌اند شما را ببینند. اگر مایل نیستید آنها را جواب کنم؟

دکتر Weber: نه! نه! بگذارید بیایند تو، و به سر پرستار بگوئید که از Conrad آزمایش... بکنند.

لحظهٔ کوتاهی می‌گذرد و پدر و مادر Rolf با لباس سیاه وارد اتاق دکتر می‌شوند. دکتر به آنها توصیه می‌کند که روی صندلی بنشینند. ضمن این که مادر Rolf گریه می‌کند پدر Rolf یک شیشه مشروب برای دکتر Weber هدیه آورده است.

دکتر Weber: می‌دانستید که برای این بچهٔ طفلک کاری نمی‌شد کرد. خیلی متأسفم! شاید روزی علم پزشکی به آنجا برسد که بتوان روی چنین مسائلی بهتر کار کرد.

مادر Rolf: ما شنیده‌ایم که شما به خاطر Rolf تمام شب نخوابیده‌اید.

دکتر Weber: من شخصاً Rolf را دوست داشتم و هر کار که برای او کردم با علم به این که نتیجه‌ای نخواهد داشت و با کمال میل کردم. به شما گفته بودم که این بچه شانس uberleben را ندارد.

دکتر Weber سپس به پدر Rolf می‌گوید: این شیشهٔ مشروب را با خودتان به خانه ببرید و جای مرا آنجا خالی کنید!

* * *

روز /راهرو ـ داخلی ـــ Bild .33

در راهرو station دکتر Weber به سمت اتاق Chris می‌رود. دم در اتاق با پدر و مادر Chris که به ملاقاتش آمده بوده‌اند و از اطاق او خارج می‌شوند برمی‌خورد.

پدر Chris: آقای دکتر آیا حال Chris واقعاً خوب شده است؟ ممکن است بگوئید دختر ما کی مرخص می‌شود؟

دکتر Weber: بله، حالش کاملاً خوب است و به زودی مرخص می‌شود. شاید همین امروز یا فردا!

پدر و مادر Chris و دکتر Weber از هم جدا می‌شوند و دکتر وارد اتاق Chris می‌شود.

* * *

روز /اطاق بیمار ـ داخلی ـــ Bild .34

دکتر Weber وارد اتاق Chris می‌شود. Chris که روی تختش نشسته است از تخت پائین می‌آید.

دکتر Weber: امروز حالتان چطور است؟ فکر می‌کنم دیگر کاملاً سلامتیتان را باز یافته‌اید. پدر و مادرتان بی‌صبرانه منتظر رفتن شما به خانه هستند!

Chris: آمدیم که حال من هم کاملاً خوب شده باشد. مشکل اصلی من به جای خود باقیست.

دکتر Weber: مشکل اصلی شما چیست؟

Chris: من دیروز حقیقتی را به تو گفتم و این از هر چیز برای من مهمتر است. من واقعاً ترا دوست دارم و احساس می‌کنم زنگی‌ام بدون این عشق بی‌معنی است.

Ich gebe dir alles, Ich verlange von dir deine Liebe mehr nicht!

دکتر Weber:

Liebe Chris! Du hast den falschen mann ausgesucht!

Chris در حالی که به دکتر Weber نزدیک می‌شود با هیجان می‌گوید: تو سردردِ مرا خوب کردی ولی اکنون سردرد من خود تو هستی! تو که نمی‌خواهی به عشق من پاسخ بدهی چرا زندگی را دوباره به من برگرداندی؟

دکتر Weber: Chris!، من انسان بی‌احساس و عاطفه‌ای نیستم. ولی بگذار من هم حقیقتی را با تو در میان بگذارم. من سالهاست که با حرفه‌ام ازدواج کرده‌ام. دغدغهٔ جان انسانها برای من مجال عشق شخصی باقی نگذاشته است. البته می‌دانم که این مسئله برای تو نمی‌تواند پاسخ قانع کننده‌ای باشد. من از این بابت متأسفم و برای تو زندگی خوشبختی آرزو می‌کنم.

Chris: آمدیم و من از بیمارستان نرفتم، آن وقت چه می‌شود؟

دکتر Weber: Chris عزیز! تو بایستی از بیمارستان بروی، چرا که دیگر درد و مشکلی نداری. می‌دانی چقدر بیمار منتظر این اتاق هستند؟

Chris: پس مرا بیرون می‌کنی؟

دکتر Weber: نه! دیگران هم حقی در این زندگی دارند. یکی از بیمارهای من، بچهٔ به این کوچکی

(با دست نشان می‌دهد) دیروز مُرد. من فکر می‌کنم وقتش رسیده که چمدانت را ببندی و بیمارستان را ترک کنی.

Chris: و دیگر هرگز همدیگر را نخواهیم دید؟

دکتر Weber: شاید! به تو گفتم که من با حرفه‌ام ازدواج کرده‌ام! و خوشحال باش که شاید از این راه به دیگران بتوانم کمک کنم.

Chris گریه می‌کند.

دکتر Weber به طرف پنجره می‌رود و از پنجره بیرون را نگاه می‌کند و می‌گوید: شاید هم همدیگر را دیدیم، آینده را به عهدهٔ آینده بگذاریم.

* * *

روز /نگاه از پنجره ـ خارجی /داخلی ـــ Bild .35

از پنجرهٔ اتاق کار دکتر Weber دکتر را می‌بینیم که به بیرون نگاه می‌کند.

Chris همراه پدر و مادرش با چمدان کوچکی بیمارستان را ترک می‌کنند. دکتر مدتی از پنجره با نگاه آنها را مشایعت می‌کند. در زمینهٔ تصویر صدای موزیک کلاسیک از رادیو شنیده می‌شود. ضربه‌ای به در می‌خورد و سر پرستار درِ اتاق دکتر Weber را باز می‌کند.

سر پرستار: آقای دکتر، Conrad برای عمل حاضر است!

* * *

روز /اطاق عمل ـ داخلی ـــ Bild .36

اتاق عمل.

دکتر Weber ستون فقرات گردن Conrad را از جلو عمل می‌کند. عمل مدت زیادی به طول نمی‌کشد. نتیجهٔ عمل رضایت‌بخش است. خصوصاً که پرستارها و دکتر بیهوشی خوشحال هستند که دکتر Weber سرِ هیچکدامشان داد نزده است!

* * *

شب /خانه دکتر ـ داخلی ـــ Bild .37

نیمه‌شب دکتر Weber به خانه‌اش می‌آید و بدون این که لباس خود را عوض کند چند پیراهن و یک کت و شلوار و لوازم ضروری دیگر را در چمدانی بسته‌بندی می‌کند.

همسر دکتر Weber که خواب است از نور چراغ و صدای بسته‌بندی بیدار می‌شود. نگاهی با تعجب به دکتر Weber می‌کند و همانطور که خوابیده از دکتر Weber می‌پرسد:

Ingeborg: قصد سفر داری؟

دکتر Weber: پاسخی نمی‌دهد و کماکان چمدان خودش را می‌بندد.

Ingeborg: سمیناری در پیش است؟

دکتر Weber: شاید

دکتر Weber درِ چمدانش را می‌بندد و به طرف در خروجی ویلا می‌رود.

همسر دکتر Weber کماکان خواب‌آلود است و نمی‌داند که چه اتفاقی افتاده است.

دکتر Weber در ویلا را باز می‌کند. از خانه خارج می‌شود و در را پشت سر خود محکم به هم می‌کوبد.

* * *

سپیده‌دم /اطاق کار دکتر ـ داخلی ـ Bild .38

دکتر Weber روی تخت معاینه در اتاق خودش به خواب رفته است.

سر پرستار در را باز می‌کند و کمی از حالت دکتر Weber تعجب می‌کند. دکتر Weber بیدار می‌شود و به سر پرستار نگاه می‌کند.

سر پرستار: نمی‌خواستم شما را از خواب بیدار کنم. حال Conrad خوبست ولی ادعا می‌کند که دچار تنگی‌نفس و آب‌غورت دادن دهان شده است. دکتر Weber از جا بلند می‌شود و روپوش سفیدش را به تن می‌کند و در مشایعت سر پرستار اتاق خود را ترک می‌کند.

دکتر Weber در station به همراهی سرپرستار Conrad را معاینه می‌کند.

دکتر Weber: غیر از تنگی‌نفس و مشکل آب غورت دادن ناراحتی دیگری ندارید؟

Conrad به علامت منفی سر تکان می‌دهد.

دکتر Weber به سر پرستار: به دکتر Bauer بگویید یک Diagnostik دیگر از ایشان بکنند.

دکتر Weber بیمارهای دیگر را visit می‌کند و به هر کدامشان متناسب با بیماری که دارند دل‌داری می‌دهد.

* * *

روز /در خیابان ـ در اتومبیل دکتر ـ خارجی /داخلی ـــ Bild .39

دکتر Weber در اتومبیل خود در خیابان شلوغی به سویی رانندگی می‌کند. او غرق در افکار خویش است. یکباره چشمش به Chris می‌افتد که در پیاده‌رو به سویی می‌رود و او نیز غرق در افکار خویش است.

دکتر Weber ترمز می‌کند. به نظر می‌رسد که تصمیم خود را گرفته و می‌خواهد با Chris صحبت کند. شیشهٔ پنجرهٔ اتومبیلش را پائین می‌کشد ولی با خود در نبرد است که چه بکند و چه بگوید. راه پشت سر او بند می‌آید. اتومبیل‌ها شروع به بوق زدن می‌کنند. برای دکتر Weber چاره‌ای جز پیچیدن به یک خیابان فرعی سمت چپ نمی‌ماند.

Chris نه او را دیده و نه او را حس کرده. دکتر Weber در خیابان با اتومبیلش دور می‌شود. فقط در آینهٔ اتومبیل می‌بینیم که Chris دور و دورتر می‌شود.

* * *

22.Mai.1994

۹ نامه از سهراب به احمد شهیدی

مقدمه

سهراب شهیدثالث در سفر نخستین خود به خارج، مدتی در وین (اتریش) و چندی هم در پاریس (فرانسه) به فراگرفتن رموز کارگردانی سینما و دروس فیلم‌سازی پرداخت. ضمناً ناگزیر شد مدتی را هم برای معالجه بیماری سل و خونریزی معده، در بیمارستانی در پاریس بستری شود.

در آغاز این سفر بیش از ۱۸ سال نداشت. نه تجربه‌ای اندوخته بود و نه قبل از عزیمت برای ورود به مدرسه‌ای نام‌نویسی کرده بود. در نتیجه گرفتار مشکلات و مصائبی شد. به سابقه عادتی که به مطرح کردن گرفتاری‌هایش با من داشت، وقتی تا حدودی وضع اقامتش روشن شد، شروع به مکاتبه کرد. این ارتباط همچنان ادامه یافت. پس از بازگشت از این سفر، به تبادل نظرهای حضوری بدل شد.

در دومین سفرش که صورت مهاجرت به خود گرفت، باز باب مکاتبه را گشود که چند سالی هم دوام داشت. وقتی شرایط زندگی و کار، فرصت دنبال کردن نامه‌نگاری را از او گرفت، از طریق مکالمه تلفنی به تماس گرفتن با من پرداخت واین مکالمات غالباً روزانه انجام می‌گرفت. و دیر زمانی تا پایان اقامتش در آلمان ادامه داشت. از وقتی به آمریکا عزیمت کرد، آن ترتیب به هم خورد و تماس‌ها کم‌تر شد.

به علت علاقه‌ای که به او داشتم، نامه‌هایش را نگاه داشتم و اینک که روزگار ایجاب کرده یادی از گذشته او بکنم، به نقل قسمت‌هایی از این یادگار مکتوب می‌پردازم. شاید روحیات و طرز فکر او را

در آن دوره بهتر بیان کند.

نخستین نامه‌اش که تاریخ ۴ نوامبر ۱۹۶۵ دارد مربوط به زمان تحصیلش در وین است. مطلب خاص و جالبی جز بیان حال یک مسافر تازه‌وارد به یک کشور غریب ندارد و انشای آن نیز هنوز خام است. اما دومین و سومین نامه که هر دو از پاریس و از بیمارستان فرستاده شده، هم حاکی از حال و وضع خودش در بیمارستان است و افکاری که برای آینده در سر دارد، هم توصیفی است دربارهٔ بیماران دیگر که قدرت تخیل او و توانایی‌اش را در تجزیه و تحلیل روحیات آنان آشکار می‌سازد. البته به خاطر نامساعد بودن محیط، لحن این دو نامه بسیار تلخ و تأثرانگیز است.

نامه دوم

عموی عزیز و گرامی‌ام **پاریس ۶۷/۴/۲۱**

بعضی وقت‌ها آدم از دریافت یک نامه آن‌قدر خوشحال می‌شود، آن‌قدر خوشحال می‌شود... بیمارستانی که من در آن بستری هستم در مرکز پاریس است. توی یک سالن هستم که ۲۲ تخت دارد. این‌ها همه مردم عادی و معمولی هستند. از آن‌هایی که صبح زود ساعت شش بلند می‌شوند، یک قهوه خالی سر می‌کشند توی راه سیگاری روشن می‌کنند و به هم تنه می‌زنند تا مترو را از دست ندهند. عصر هم خسته و کوفته از کار روزانه به می‌فروشی می‌روند و چند تا پیاله آنجا خالی می‌کنند. این آدم‌های دنیای فعلی من هستند، آدم‌های خسته و بیمار که سرفه می‌کنند، توی خلط‌دان تف می‌اندازند و با دقت به آن خیره می‌شوند، شاید رگه خونی ببینند.

همین امروز یک زن که روبروی سالن ما توی یک اتاق تنها بستری بود... مرد. من ندیدم که او مرده یا نه... به من گفتند که او امروز صبح مرد، اما من باور نمی‌کنم. چون پریروز وقتی که توی دست‌شویی دست‌هایم را می‌شستم، او هم توی دست‌شویی آمد و به من گفت: «سلام آقا». البته من می‌دانم که مرده است، اما باور نمی‌کنم.

پهلوی تخت من یک پیرمرد، خیلی پیر، مدام سر جایش نشسته چرت می‌زند. چه قدر دلم می‌خواهد بدانم به چه فکر می‌کند. روی دستش جای خالکوبی پیداست که نوشته «شانس نیست». قرار است همین روزها او را به آسایشگاهی در دامنهٔ «پیرنه» ببرند. وقتی که با او از «پیرنه» حرف بزنند لبخند می‌زند و فکر می‌کند. من مطمئنم شب‌ها خواب «پیرنه» را می‌بیند. اما مدت دو ماه است که

توی بیمارستان ماست. اگر از او بپرسند کی به پیرنه می‌روی، خواهد گفت: «همین روزها. از نیمرخ که نگاهش می‌کنم دائم با خودش حرف می‌زند. یک‌بار موقعی که او را نگاه می‌کردم، برگشت به من گفت: «موقعی که خوشحال و سردماغم با خودم حرف می‌زنم، اما دیوانه نیستم.» همین دیروز پسرش به دیدنش آمد. این تنها ملاقاتی است که او دارد. برایش لباس زیر و یک ساعت مچی تو آورده بود. موقعی که ساعت مچی را به دست پیرمرد می‌بست، از پشت شانه‌های افتاده و گردن لاغر پیرمرد را نگاه کردم. سرش را کج گرفته بود و مثل بچه‌های حرف شنو ساکت نشسته بود. برایش شراب قاچاقی هم آورده بود. اول فکر کردم چه طور این مرد پدرش را تا این حد دوست دارد. آخرش پیرمرد پول ساعت و شراب و لباس‌زیر را به پسرش داد. پنجاه فرانک هم به او داد و گفت: «این هم برای مترو و چیزهای دیگرت!... پسرک که شاید ۴۵ سال داشته باشد اول قیافه‌ای داشت که پول را نخواهد گرفت، بعد آن را گرفت و زود رفت... خواستم به حال پیرمرد و عصای دستش گریه کنم، اما گریه کردن یادم رفته بود. موقعی که خواستم بخوابم به پیرمرد گفتم:

ـ ساعت نو، هان؟

پیرمرد ساعتش را نگاه کرد و گفت: «قشنگ است. نیست؟

روبرویم یک ژورنالیست مصری خوابیده که مدام یک شیشه گلوکز بالای سرش آویزان است. او یا چیز می‌نویسد یا با رادیویش ایستگاه‌های عربی را می‌گیرد... زیاد هم چیز می‌نویسد. خیال می‌کنم دارد خاطراتش را توی بیمارستان می‌نویسد. اما بنظرم کار بیهوده‌ای است. بعد از اتاق شماره ٦ چخوف دیگر نوشتن خاطرات در آسایشگاه معنی ندارد. همه چیز را چخوف گفته. نه، به نظر من فایده‌ای ندارد.

پهلوی او یک عرب الجزایری خوابیده. چه قیافه تو سری خورده و عجیبی! مثل این که تا حلقش خورده و دیگر محل ندارد. مثل این که می‌خواهد گریه کند. روزی حداقل ده دفعه از من می‌پرسد: «حالت خوبه؟» اعصاب مرا خرد کرده. من مردم دیگر را می‌پایم، او مرا... یک‌بار خیال کردم این آدم از آن عمله‌های الجزایری بی‌خیال است. دیروز غروب باران می‌آمد. سالن ما گرفته و خفه بود. نگاهش کردم. چشمش که به من افتاد گفت: «هوا چه دلگیره» و بعد سه‌بار دیگر این جمله را تکرار کرد. غصه‌ام گرفته بود. مسئله دیگر این که اصلاً ملاقاتی ندارد. آدم‌های دیگر را من نمی‌بینم، چون بین ما دیواری از شیشه مات کشیده‌اند. چرا یکی را می‌بینم. دهاتی اهل پرتغال است. مرضش هم خطرناک‌تر از مال

ماست. روز اول که فهمید باید مدت زیادی این جا بماند گریه کرد و غذایش را نخورد. می‌گوید زن و دو بچه دارد. اما حالا مثل این که فهمیده باید به تقدیرش تن بدهد دراز کشیده و دو کف دستش را زیر سرش گذاشته و به سقف خیره شده. یک مریض دیگر داریم که غشی است. دیروز موقع گردش توی باغ، یک‌مرتبه زمین خورد و شروع به دست و پا زدن کرد. دویدند و دستمال لای دندان‌هایش چپاندند که کلید نشوند. چانه‌اش زخم شده بود. سی‌وهشت سال دارد. موقعی که او را بلند کردند و روی برانکار گذاشتند حالش جا آمده بود. سرش را بلند کرد و به جمعی که دورش حلقه زده بودند نگاه کرد. بعد دوباره سرش را پایین گذاشت و به آسمان آبی خیره شد. من رنگم پریده بود... برگشتم به سالن. یک مریض دیگر داشتیم. سرطان داشت. پیر و تکیده. روی تخت شماره ۸ خوابیده بود. پریشب ناله می‌کرد. هر شب. ولی وقتی که حالش را از او می‌پرسیدند می‌گفت بد نیست بیچاره خیال می‌کرد که جوابش آن‌ها را قانع می‌کند. هر شب ناله می‌کرد. تا موقعی که چراغ روشن بود ساکت بود و درد می‌کشید. وقتی که چراغ خاموش می‌شد ناله را شروع می‌کرد. یک چیزی شبیه: اوه لا ــ اوه لالالا ــ اوه‌لا ــ

من فکر می‌کنم این ناله از آن رو بود که دیگران خیال نکنند او مرده است. دیروز او را به یک اتاق تک بردند. بنظر من آمد که سگ هاری را برای دوره ۴۰ روزه یا ۱۴ روزه‌اش (درست یادم نیست) توی اتاقک تک می‌اندازند. او را از ما جدا کردند. کارش تمام است. یک مریض دیگر روی تخت شماره یک جوانکی است با سبیل خرمائی. چشم‌هایش بی‌حرکت و ثابت ساعت را نگاه می‌کند که به دیوار نصب است. خیلی مرض دارد. ظهر، موقعی که از دست‌شویی برمی‌گشتم دیدم پرستارها روی سینه‌اش دستمال بستند برای ناهار. کارد و چنگال را توی دستش گرفته بود و مظلومانه با همان نگاه همیشگی، روی تختش نشسته بود. چقدر آدم‌ها بدبخت هستند. زبون به دنیا می‌آیند، یک عمر آلت دست هستند. بعد هم بدون این که بفهمند چه طور شده، چرا مثل یک خر سقط می‌شوند. چه نکبتی! چه ننگی!

به هر حال قرار است بعد از مداواهای اولیه مرا به یک آسایشگاه ببرند. معالجه من شش ماه طول خواهد کشید، یا بیشتر یا کم‌تر، نمی‌دانم. نمی‌خواهم بدانم. من مردمی را که این جا توی این سالن هستند دوست دارم. هر روز صبح، وقتی که بلند می‌شوم، چشمم توی صورت این‌ها باز می‌شود. اگر قرار باشد یک‌روزی از اینجا، از این بیمارستان بروم، حتماً گریه خواهم کرد. این مرض

مشترک بین ما صیغه خواهر و برادری خوانده است. همه خوراکی‌هایشان را به هم تعارف می‌کنند، از حال همدیگر می‌پرسند، برای آن عرب الجزائری کسی چیزی نمی‌آورد. او جیره آبجوی دیگران را گدائی می‌کند و می‌دهد به آن‌پیرمردی که روی تخت شماره ۱۸ می‌خوابد. این انسانیت توی دنیای آدم‌های سالم وجود ندارد. دلم می‌خواهد خیلی اینجا بمانم. اما حالم بد نیست و فرقی با سابق ندارد. توی ریه‌ام یک حفره به وجود آمده که می‌خواهند خوبش کنند. این را هم برای شما نوشتم. شما اولین کسی هستید که آن را می‌دانید و خیال می‌کنم لزومی ندارد خانواده خودم چیزی بدانند.

برای جواب نامه عجله نکنید. اما خیلی خوشحال شدم که نامه شما را خواندم. بالاخره شما ... اما حالا شام ما را آوردند. لوبیا و ژامبون.

دست شما را می‌بوسم. سهراب. پاریس

نامه سوم

عموی عزیز، دوست مهربانم ۶۷/۵/۱۷ پاریس

این معروف است که بعضی اوقات زمان مثل پرنده‌ای می‌پرد. حالا که خوب به گذشته فکر می‌کنم به نظرم می‌آید که مدت زیادی است زندگی می‌کنم. خاطرات کودکی، دوران شباب، حتی خاطرات «وین» آن قدر دور به نظر می‌آیند، آن قدر دور که به خود می‌گویم: آخ! راستی من دیگر چه می‌خواهم؟ چه قدر باید خاطره تلخ و شیرین روی هم انبار کنم؟ چه قدر باید آدم‌ها را ببینم که با آرزوهایشان مدفون می‌شوند؟ نه، به نظرم می‌آید که مدت‌هاست زندگی می‌کنم، شاید در حدود یک قرن باشد. اما خاطرات گذشته همه دور و محو هستند. یاد آن جمله کتاب «موش‌ها و آدم‌ها»ی «جان اشتاین‌بک» می‌افتم که می‌گوید: «چه بسا نقشهٔ موش‌ها و آدم‌ها که نقش بر آبست.»...

.....

... خیال می‌کنید من از سرنوشت و پیش‌آمدی که برایم روی داده ناراضی هستم؟ هوای بهاری، آفتاب دلچسب و آسمان آبی و زیباست.

در حدود یک‌ماه و نیم است روی تخت شمارهٔ ۱۱ بیمارستان «کوشن» خوابیده‌ام. اما چه چشم‌انداز و منظره‌ای جلوی چشم من است؟ یک حقیقت. فلسفه مرگ و زندگی. اما نه مرگ، نه زندگی، هیچ کدام فلسفه‌ای ندارند. ماها به دنیا آمده‌ایم و بعد هم یک روز مثل همه سرمان را جای

پایمان می‌گذاریم. قبل از آمدن به بیمارستان، دنبال فلسفهٔ «بودن یا نبودن» بودم. حالا دیگر چرائی وجود ندارد. هفته پیش جوانکی را توی سالن ما آوردند. رنگش پریده و سفید بود. موقع راه رفتن پاهایش را روی زمین می‌کشید، مثل چیزی که مطمئن نبود که روی پاهایش ایستاده باشد. دکترها آمدند، دورش جمع شدند. کله تکان دادند. اصطلاحات مخصوص پراندند. و بعد رفتند. سه یا چهار روز جوانک روی تختش خوابیده بود و به سقف سالن زل زده بود. یا که با چشم‌های نیمه‌بازش ماها را می‌پایید. یک‌بار از او پرسیدم: «حالت چه طور است؟» خیلی آرام، مثل چیزی که برایش کوچک‌ترین اهمیتی نداشته باشد، گفت: «خسته‌ام». جمعه شب خوابیدیم. روز شنبه صبح که بیدار شدم، به یادم افتاد که باید برای وزن‌کشی، به سالن دیگر برویم. از جایم بلند شدم. تخت شماره پنج، تخت جوانک خالی بود. از یک نفر پرسیدم: چه طور شده؟ مردک مرا نگاه کرد و با قیافه‌ای که همه آدم‌ها در این جور مواقع به خود می‌گیرند، گفت: «مرد»! من خواب‌آلود بودم. او را نگاه کردم. تخت خالی را نگاه کردم و صورتم را با دست‌هایم پوشاندم تا کسی عکس‌العملی در من ندیده باشد. آنکه مرد ۳۱ سالش بود. من از خودم می‌پرسم راحت شد یا نه؟

پیرمردی که پهلوی تخت من خوابیده، دیگر راه نمی‌رود. مرضش را پرسیدم. سرطان دارد. این همان پیرمردی است که روز تولدش در بیمارستان برایش گل و دو بسته سیگار خریدم. چه قدر تلخ و گریه‌آور است. او نمی‌داند، اما من می‌دانم که چند روز دیگر سرش را جای پایش می‌گذارد. پریشب موقع خواب چراغش را خاموش کردم. مرا صدا کرد و گفت: «تو بودی که چراغ را خاموش کردی؟ چه قدر خوب. تمام مدت فکر می‌کردم که چه طور خاموشش کنم. یک‌بار دیگر به من گفت: «موقعی که از بیمارستان مرخص شوم، یک ساعت دیگر می‌خرم. این یکی کهنه شده است. اما من که ترا اذیت نمی‌کنم؟»

آن‌قدر افکارم درهم و بر هم هست که نمی‌توانم آن‌ها را از هم تجزیه و تحلیل کنم. دردی ندارم سرفه می‌کنم. تب ندارم. نتیجه معالجه بد نیست. در ماه دسامبر از طرف «آکادمی وین» قرار معاینه طبی برای همهٔ دانشجویان داده شد. در رادیوسکوپی از سینه من معلوم شد که حفره‌ای در ریه‌ام وجود دارد که ظاهراً دنباله بیماری قبلی است. اجازه ادامه تحصیل به من داده نشد، یعنی رک و راست بنده را به عنوان میکرب سل از آکادمی بیرون کردند. «معالجه کنید و بعد ادامه دهید.» این را به من گفتند.

... آیا احتیاج به توضیح دیگری است؟ من به پاریس آمدم تا لااقل در پاریس بمیرم. پائین قبر [صادق] هدایت یک جای خالی است. دلم می‌خواست آنجا چالم کنند. گرچه وقتی که من سقط شدم برایم علی‌السویه است توی هر سوراخی مرا بیندازند. روزگار، همان طور که نوشته‌اید، شاید هنوز کاری با من داشته باشد، چون دکتر گرجی* اینجا بود و بالاخره مرا متقاعد کرد که بستری شوم، وگرنه مدت پنج ماه است می‌دانستم که من مریض هستم.

خطرناک نیست. به هیچ وجه. شاید تا سه ماه دیگر مرخص شوم. شاید. اما نمی‌دانم و نمی‌خواهم به آینده فکر کنم. از فکر کردن به آینده وحشت‌زده می‌شوم. می‌ترسم به آنچه که می‌خواهم نرسم و در معامله زندگی مغبون شده باشم، مثل میلیون‌ها نفر دیگر که در معامله زندگی مغبون شده‌اند.

اما از من پرسیده‌اید: دلخواه من چیست؟ من می‌خواهم این زندگی را با تمام رنج، با تمام مصائب و دشواری‌هایش به صورتی روی «نوار متحرک» و «فیلم» درآورم. خیلی از ماها از این حقیقت وحشت داریم، یا این حقیقت را درک نکرده‌ایم. من می‌خواهم نشان دهم چه طور این پیرمرد ۶۶ ساله مثل زالو به زندگی چسبیده. درد سرطان او را عاصی کرده و چه طور او صحبت از خروج از بیمارستان می‌کند. من چه می‌خواهم؟ می‌خواهم «بوف‌کور» را به صورت یک فیلم نشان اجتماع بدهم... اجتماعی که می‌فهمد و درک می‌کند. اجتماعی که افکار حقیقی و بدبینانه را محکوم نمی‌کند. من هم مثل هزاران نفر دیگر ایده و هدفی دارم. آرزوی تحصیل در «انستیتوی علوم عالیه سینماتوگرافی» پاریس. اما می‌ترسم مثل یک الاغ سقط شوم و هیچ چیز دستگیرم نشده باشد. می‌خواهم به پدرم نشان بدهم. نگاه کن. این است [عقاید پسری که] به افکارش خندیده‌ای! شاید باورش شود که من حق داشته‌ام برای نشان دادن درد و رنج اجتماع این رشته تحصیلی را انتخاب کنم. از من پرسیده‌اید یا خواسته‌اید به عنوان «همدردی» کاری برایم بکنید.

عموی عزیزم، دوست عزیزم، کاری برایم بکنید که مرا از پاریس بیرون نیندازند، حتی لاشه‌ام را، من نمی‌خواهم مثل توپ آلت دست آدم‌های سفارت بشود. کاری کنید که مرا اذیت نکنند و گذرنامه

---

*ـ دکتر منوچهر گرجی، تحصیل کرده رشته پزشکی در پاریس که پسردائی سهراب بود، در آن زمان در فرانسه می‌زیست.

مرا تمدید کنند، به من حق اقامت در پاریس بدهند. مرا ببخشید اگر این خواهش بزرگی است؛ اما این تنها آرزوی من است. ماه آینده باید گذرنامه‌ام تمدید شود. نمی‌دانم آیا مشکلی در پیش خواهد بود یا نه. فعلاً که توی بیمارستان هستم. خنده‌دار اینجاست که همه آدمهای اینجا دلشان به حال من و جوانی من می‌سوزد. من از این موضوع نفرت دارم. چرا؟ چرا دلسوزی بکنند؟ بالاخره امروز نه، فردا نه، ده سال دیگر نه، این راهی است که باید رفت. دکتر گرجی در حق من پدری، برادری، همه کار کرده. چه قدر باید از او متشکر باشم... اما خیلی خوش‌بین است و این خوش‌بینی او مرا عصبانی و منزجر می‌کند... دکترگرجی را دوست دارم، چون یک «انسان» است، نه بخاطر این که با من نسبتی دارد،نه. چند روز پیش نوولی از «تولستوی» خواندم به نام «مرگ ایوان ایلیچ». این زندگی مردی است که به مرض ناشناخته‌ای دچار می‌شود. روزبه‌روز ناتوان‌تر می‌گردد و بالاخره با علم این که می‌داند راه آخری وجود ندارد می‌میرد. اما طی کشاکش خود با مرگ و بیماری به نکاتی پی می‌برد که هرگز نمی‌توانسته دقت کند: سرخوردگی‌اش از زنش، بوی بدن دهان زنش، سؤالاتی که او مدام از خود می‌کند. نه، غیرممکن است که زندگی آن قدر بی‌فایده و عبث باشد. اما اگر حقیقتاً زندگی این طور بی‌فایده و پوچ است، پس چرا آدم باید با درد و رنج بمیرد؟ پس این جا یک چیزی درست صدق نمی‌کند...

درجه حرارت من امروز ۳۶/۵ است. آن قدر خوش‌حال هستم که شما برایم نامه داده‌اید. «تورگنیف» در کتاب «پدران و مادران» می‌نویسد: «هیچ جای دنیا مثل روسیه زمان به سرعت نمی‌گذرد. می‌گویند که البته در زندان زمان سریع‌تر می‌گذرد... و در بیمارستان...؟

دست شما را می‌بوسم. سهراب

نامه‌های بعدی که از شهرهای مختلفی در آلمان و در بحبوحه فعالیت سینمایی او نوشته شده با نامه‌های گذشته تفاوت بسیار دارد. آثار طنز تلخ و تند و تیزتر شدن ذهن و قلم او به خوبی نمودار است و نشان از شدیدتر شدن حس بدبینی و تندخوئی و عدم تحملش در برابر هرگونه ناروائی دارد.

نامه چهارم

سرور گرامی و عموی عزیزم برلین ۴ سپتامبر ۱۹۷۴

از بد روزگار یا به خاطر قحطالرجال یا بخت مساعد، فستیوال برلین را پشت سر گذاشتم و آن

طور که روزنامه‌های فرنگی محاسبه کرده‌اند شش جایزه زیر بغل گذاشتم. اما بعد از این خوشبختی و سعادت (!) دوباره بیماری‌های گذشته خود را نشان دادند و با مراجعه به پزشک، معلومم شد که کار کبدم هم ساخته شده و هپاتیت گرفته‌ام. برای من جای تعجب نیست. عادت کرده‌ام که دیگر از چیزی تعجب نکنم: برعکس اگر این اتفاق نمی‌افتاد بسیار مایه شگفتی بود.

سه‌ماهی است که در این دیار، در برلین روزگار می‌گذرانم و در طول این ایام دو تهیه‌کنندهٔ آلمانی‌الاصل علاقه نشان دادند که برایشان فیلمی به صورت مشترک «ایران ــ آلمان» در این جا بسازم. مذاکره با یکی از آن‌ها در شرف اتمام است و قرارداد بسته‌ایم. فیلمی در اینجا می‌سازم به نام «در غربت» که نیمی از سرمایه‌اش راکانون سینماگران پیشرو می‌پردازند و نیم دیگرش را «پروویس» فیلم در استودیو هامبورگ ــ محل فیلمبرداری برلین غربی است.

ببینید چه برادرزاده نابغه‌ای داشتید و نمی‌دانستید (!) مدارج ترقی را در طول شش سال به سرعت پیمودم و به اوج قله صعود کردم. اما از نوک قله که نگاه می‌کنم نه چیزی دلداریم می‌دهد، نه خوشحالم می‌کند. علتش مسلماً ناشکری و ناسپاسی نیست. علتش این است که وقتی... یک جایزه کوچک کلیسای پروتستان را می‌برد ، روزنامه‌ها با درشت‌ترین حروف موجود، در صفحه اول خود سرِ موفقیت او گریبان چاک می‌دهند و نوبت به من که می‌رسد، با خرس نقره، جایزه منتقدین، جایزه کلیسای پروتستان برای هر دو فیلم [یک اتفاق ساده و طبیعت بیجان] جایزه کلیسای کاتولیک برای هر دو فیلم، مرکب قلم همه‌شان می‌خشکد...

این نامه را ننوشتم که به شما شکایت کنم. برای چیز دیگری است که وقت ذیقیمت شما را می‌گیرم. شش‌سال پیش خاطرم هست که پیش شما آمدم و با تردید و دو دلی، خواهش کردم سفارش مرا به مقامات فرهنگ و هنر بکنید. از آنجا که همیشه لطف شما شامل حال من بوده است تقاضایم را پذیرفتید و دست مرا گرفتید و کمکم کردید. امروز خوشحالم که بگویم سعی کردم باعث روسفیدی شما بشوم و نشان بدهم که زحمات شما بیهوده نبوده و به هدر نرفته است. امروز می‌خواهم برای شما بنویسم که همه‌اش را مدیون شما هستم و خواهم بود. این نامه را می‌نویسم تا برای همهٔ زحمات و حسن‌نیت‌ها و مراحم شما تشکر کنم و بار دیگر قدرشناسی خود را به نحوی ابراز کنم. و امروز دیگر شانه‌هایم زیر بار این غصه خم نمی‌شود که مدارک تحصیلی عالیه ندارم. من آنچه راکه می‌خواستم و جستجو می‌کردم یافتم و به راه خود ادامه می‌دهم، در حالی که همیشه به یاد

شما و محبت‌های شما هستم و خواهم بود.

برادرزاده خلف شما. سهراب

نامه پنجم

حضور سرور گرامی عموی بزرگوارم آقای احمد شهیدی

برلین ۴ اکتبر ۱۹۷۴

بالاخره این حقیر شهیر نام سینمای ایران را جاویدان کردا قراردادی بین گروه سینماگران پیشرو و پرووبیس‌فیلم استودیو هامبورگ آلمان بسته شد برای ساختن فیلم سینمایی «در غربت» که رنگی است و هنرپیشه اول و فیلمبردار و کارگردانش که این جانب باشد ایرانی هستند. و فیلمبرداری در دسامبر آینده در برلین انجام خواهد شد.

این اولین محصول مشترک در تاریخ سینمای زبان‌بسته و فلکزده ایران است که آدم‌های اصلی‌اش ملیت ایرانی دارند و رل نعش به عهده ندارند!

به این ترتیب خواستم بار دیگر حضور شما یادآوری کنم اگر آن روزها با سماجت و پررویی من مرا به فرهنگ و هنر معرفی نکرده بودید، امروز شانس چنین کاری نداشتم و همهٔ این‌ها را مدیون شما هستم گرچه این‌ها همه از روی تصادف محض بود و دو فیلم سینمایی من تصادفاً جایزه گرفتند! ولی باز هم خوشحال هستم که پیش شما سربلند شدم یا شاید نشدم!

در شب موعود که قرارداد بسته شد تهیه‌کنندهٔ آلمانی به افتخار من و رامین مولائی فیلمبردار فیلم سور داد. برای ما در هتل مجللی اتاق رزرو کردند. اتاق هم تلویزیون داشت هم رادیو، با مبلمان مجلل، حمام و تلفن مستقیم. حیف که دوربین نداشتم تا عکس یادگاری بگیرم!

بعد از اینکه به تهران آمدم، ریه معیوبم را واکس می‌زنم. معده وصله‌شده‌ام را نیم‌تخت می‌اندازم و کبد مریضم را نعل می‌زنم و یک عکس یادگاری می‌گیرم.

بزرگ علوی را زیارت کردم و از مصاحبتش برخوردار شدم.

یک خواهش دیگر از شما دارم. اگر به این زودی‌ها من سوار بر بال پیک اجل شدم، یک شرح حال از من در روزنامه چاپ کنید. یک عکس هم از من بگذارید که مغموم به آینده دور خیره شده‌ام! و زندگی را زندان غم یافته‌ام!

بنویسید که این جوان به حرف پدرش گوش نداد و مانند علی در حوض افتاد*. باشد که عبرتی برای جوانان فیلمساز نسل آینده باشد!

دیروز در روزنامه‌ای اینجا خواندم که زن پیری در خانه‌اش با برادر پیرش زندگی می‌کرده. برادر این زن مرده و زن پیر چهارده روز او را روی صندلی گذاشته و به او نگاه می‌کرده است. از بوی تعفن جنازه، همسایه‌ها در را شکسته‌اند. مرده را به غسالخانه و زنده را به دیوانه‌خانه برده‌اند. همه چیز ممکن است.

امکان جنون در من شدت یافته است. از خوشحالی و موفقیت فراوان موهایم می‌ریزد و عینکی شده‌ام. سرم را به دیوار می‌کوبم. دیوار برلین. دیوار شکاف برمی‌دارد و سر من نمی‌شکند! در صورتم خطوط پیری زودرس ظاهر شده. از پله‌ها که بالا می‌روم به نفس‌نفس می‌افتم. راستی می‌دانید که یازده سال است با کتاب‌های چخوف شب و روز می‌گذرانم؟ همه‌اش را از حفظ هستم.

وقت شما را با این اباطیل می‌گیرم. چاره‌ای نیست. باید درد دل کرد. شب‌ها تا ساعت ۵ صبح بیدار می‌مانم و خوابم نمی‌برد. یاد بیمارستان پاریس می‌افتم. یاد سگی می‌افتم که در جایی دیدم صاحبش راگم کرده بود و زوزه‌ای دردناک می‌کشید. همین جا بود. در برلین بود. یاد پدر پیرم می‌افتم. یاد کفش‌های بزرگ علوی می‌افتم و یاد دلتنگی‌هایش می‌افتم.

دیگر ملالی نیست. تمام شد. غم و غصه که تمام شد. غم و غصه که تمام شدنی نیست. خوشی هم تمام شدنی نیست. عمر است که تمام می‌شود و روسیاهی به زغال می‌ماند.

امیدوارم با چرت و پرت‌هایم ملالی در شما به وجود نیاورده باشم. همیشه سالم و موفق باشید که سلامتی بزرگ‌ترین نعمت‌های دنیاست.

ارادتمند و مدیون همیشگی شما ــ سهراب پاولوویچ چخوف

---

* اشاره به این شعر است که در کتاب کلاس اول دبستان آن زمان چاپ می‌شد:

به علی گفت مادرش روزی — که بترس و کنار حوض مرو

رفت و افتاد ناگهان در حوض — بچه‌جان حرف مادرت بشنو

نامه ششم

خدمت عموی بزرگوارم برلین ۲۴ آوریل ۱۹۷۵

... مزاجاً اوضاع بد نیست. یک آتش‌بس موقتی بین اُرگان‌های داخلی بدنم و ضمیر ناآگاهم برقرار شده! آدم بندزده‌ای هستم.

در مورد وزارت فرهنگ و هنر. دیگر بازگشتی به آن جا در کار نیست. می‌دانید که آدم‌هایی در آنجا تصدی امور را بر عهده دارند که علف را می‌ریزند جلوی سگ و استخوان را جلوی خر. هفت سال آزگار، پله‌های آن ساختمان عظیم (!) را بالا و پائین رفتم. گردنم را کج کردم، کارهایی کردم که به هیچ کدام اعتقاد نداشتم، و چه قدر سخت است!

اینجا یک قرارداد یک ساله بسته‌ام. شکایت زیادی ندارم. باید سقفی بالای سرم باشد که هست. نان و پنیری هم باشد. دیگر ملالی نیست.

همان‌ها که جلوی کار آخر مرا گرفتند بیشتر به دردخور هستند.

.....

شنیدم که شما برای قضیه طلاق همسر سابق من کمکم خواهید کرد... این زن، در عین جوانی، گول شهرت زودگذر و تصادفی مرا خورده. فکر می‌کند که من قارون خواهم شد. عهد کرده بودم تا زندگی می‌کنم و دم و بازدم انجام می‌گیرد، از نظر مادی پشتیبانیش کنم، خیلی آزارم داد. این طور از این فاصله دور، و همان طور که مسلماً من هم آزارش داده‌ام. لااقل من روراست بودم. اگر کمکی از دستتان برآمد، خداوند به شما خیر بدهد.

من همان دیوانه‌ام که سنگی در چاه انداخته‌ام و صد عاقل در بیرون آوردنش حیرانند.

اینجا زندگی‌ام می‌گذرد. خوب یا بد... می‌گذرد. گاهی دلم برای بندر ترکمن تنگ می‌شود. شاید یک وقتی، یک روزگاری دوباره پیدایم بشود.

.....

آیا راست است که اگر کسی نبوغ داشته باشد در اروپا نم می‌کشد؟ می‌گویند نبوغ ساخت ایران به آب و هوای اروپا نمی‌سازد.

ارادتمند مخلص ــ برادرزاده شما سهراب

نامه هفتم

حضور سرور گرامی، عموی بزرگوارم برلین ۱۰ نوامبر ۱۹۷۴

این نامه را از این جهت خدمتتان می‌فرستم تا هم از عزیمت بدون خداحافظی‌ام پوزش طلبیده باشم و هم از زحماتی که در سفر اخیرم به تهران برای شما فراهم کردم عذر بخواهم.

همان طور که خودتان هم در جریان امر قرار گرفتید، فیلم «قرنطینه» به کلی بهم خورد، حالا یا به خاطر پشت قرص و محکم... رئیس پرورشگاه بود. یا به خاطر این که اصلاً مایل نیستند من در وطنم فیلم بسازم. تنها حسن شش جایزه از یک فستیوال بین‌المللی این بود که از فیلمسازی در ایران برای همیشه معاف شدم!

به هر حال حدود دو هفته پیش، با توصیه دکتر و به خاطر فشار خون ۱۸ که برعکس نمرهٔ ۱۸ در مدرسه چیز زیاد خوبی نیست! در بیمارستان آپادانا بستری شدم. و باز بنابر توصیه دکتر، پس از هشت روز، فرار را بر قرار ترجیح دادم و حالا هم در ژرمنستان هستم. این فشارخون و آن عوالم زیبای عصبی یک دوره سه ماهه دارو خوردن برای این حقیر دست و پا کرد. و من کماکان خدا را شکر می‌کنم که بدتر از این نشد.

یک‌بار دیگر از حضورتان عذر می‌خواهم که باز هم زحمت و دردسر برای شما فراهم کردم. اگر خدا خواست و آن دنیا در بهشت به شما رسیدم (چون شما به خاطر قلب رئوفتان حتماً بهشتی هستید). در بهشت برایتان ویولن و پیانو می‌زنم و می‌رقصم تا تلافی همه زحمات شما را درآورده باشم. این اجر اخروی. اجر دنیوی که برای شما در این دنیا نیست که نیست. کار همه را راه می‌اندازید، آخرش یک دست شما درد نکند هم نمی‌شنوید.

می‌خواهم یک مصاحبه با خودم بکنم و پته رئیس پرورشگاه و شهردار را روی آب بدهم. اگر نکردم... اگر نکردم... بیچاره بچه‌های بی‌پدر و مادر که وسیله کسب و روزی‌رسان آدم‌های سگ‌صفتی مثل رئیس پرورشگاه و غیره هستند...

وطنم جوابم کرد.

گرچه می‌توانم یک فیلم بسازم به نام «خوشبختی را تعریف کرده، مزایای آن را شرح دهید.» در این فیلم مردم مدام چلوکباب می‌خورند، سر و صورتشان را با دوغ می‌شویند، گارسن

چلوکبابی «استپ*» می‌زند. زن و مرد با هم ازدواج می‌کنند و ضمناً جایزه بزرگ بخت‌آزمایی را می‌برند و سر قبرشان ارکستر سنفونیک آهنگ‌هائی از بزرگان می‌نوازد!

عموجان، وطنم... جوابم کرد!

بیخود نیست، از قدیم گفته‌اند: این دم شیر است به بازی مگیر...!

چه نابغه‌ای را از دست دادید! اینجا دوباره مثل دوران گذشته در هتلی کار خواهم کرد و درآمد ناچیزی خواهم داشت. طرف راست ریه‌ام معیوب است. این دفعه از طرف چپ سل خواهم گرفت. و مثل یک نابغه! خواهم مرد.

این بود غرغرهای جدید من. از طرف من می‌توانید برای همیشه مطمئن باشید که دیگر به هیچ وجه خواهشی ندارم و توقعی هم ندارم. آرزوی من سلامتی، سلامتی و سلامتی شما و خانواده‌تان است.

خدانگهدار شما ــ سهراب

نامه هشتم

عموی بزرگوارم **برلین ۲۱ ژوئن ۷۵**

.....

مشاعرم کار می‌کند، اما توی سرم سنگین است. یک بغض توی گلویم است که به نظرم از موقعی که توی خشت افتاده‌ام همراهم بوده. به نظرم باز شکم سیری به سرم زده و می‌خواهم اباطیل و اراجیف سر هم کنم. اما شما جواب این نامه را ندهید. چون می‌دانم وقت ندارید.

.....

این گناه من نیست که بعد از سال‌ها دربدری توی شهر برلین خانه‌ای دارم. غذا برای خوردن دارم. آدم‌ها برایم احترام قائلند و فیلم‌هایم جایزه می‌گیرد. به خدای بزرگ گناه من نیست.

من در اتریش، زیر باران، از خانه خودم پیاده ساعت‌ها راه رفته‌ام، جلوی در خانه آشنائی منتظر شده‌ام که بیست‌شیلینگ برای نان شب قرض کنم... گناه من نیست که زیباترین دوره جوانی‌ام توی

---

* نوعی پای‌کوبی.

بیمارستان و روی تخت‌خواب بیمارستان‌ها گذشت. گناه من نیست که شش سال در وزارت فرهنگ و هنر نوکری کردم!

.....

فستیوال برلین هم نزدیک است. بدون این که خودم بخواهم طعمه فستیوال‌چی‌ها شده‌ام. دل‌شوره دارم. می‌دانم که دشمنانی دارم و آن‌ها منتظر هستند فیلم «در غربت» باد کند، هو شود و جایزه‌ای نگیرد.

این دیگر «هنر» و سینما و هنر سینما نیست... این هم غم‌انگیز است. فعلاً خیال مراجعت ندارم. اینجا یک قرارداد بسته‌ام که تا آخر سال ۱۹۷۵ دوام دارد. بعدش چه اتفاقی بیفتد...؟ نمی‌دانم. هنوز نمی‌دانم.

* * *

راستش را بخواهید دیگر به هیچ کس اعتماد ندارم. در «غربت» سخت تنها مانده‌ام و دلم برای خودم گاهگاهی می‌سوزد. در جایی که می‌دانم به کسی بدی نکرده‌ام... باید قوی بود! قانون جنگل است.

.....

راستش را بخواهید، شرایط محیط زندگی من، ازدواج حساب نشده من، مرا فراری داد. مضافاً به این که فیلم «قرنطینه» من توسط آن... مسئول پرورشگاه‌ها ناتمام ماند.

دل‌شکسته به اینجا آمدم تا دلداری بجویم. اینجا هم یک هیولای دیگر جلویم قد علم کرد. داستان مسخره‌ایست. بیشتر به این خاطر که وقت گرامی شما را می‌گیرد. ولی کاریش نمی‌شود کرد. من شما را از روز اول شریک غم خود و نه «شادی» خود کرده‌ام. به این خاطر است که می‌نویسم.

آدرس جدید من با مهر پشت پاکت خورده... اگر روزی، زمانی فرصت داشتید چند خطی به خاطر من رقم بزنید...

* * *

اگر این نامه درهم و بر هم است فقط به این خاطر است که نمی‌دانم چه چیز را کجا بنویسم و چه کار کنم تا جای فعل و فاعل من عوض نشود. هفته دیگر هم فستیوال شروع می‌شود. حواسم سر جایش نیست.

مرا ببخشید و پرگویی مرا نادیده بگیرید. خیال می‌کنم که من مجازات ابدی شما در روی کره خاکی هستم.

دست‌بوس. سهراب

نامه نهم

عموی عزیزم، مونیخ ۱۶ ژوئن ۱۹۷۸

گفتنی‌ها را امروز از میان پیچ و مهره‌های تلفن و سوت‌های کوتاه و بلند ماهواره‌ها گفتم.

هرگز نمی‌شود، امکان ندارد که با تلفن احساس را توصیف کرد. گرچه احساس، با پا به سن گذاردن آدمی‌زاد رقیق و رقیق‌تر می‌شود. آبکی می‌شود و دیگر به لعنت خدا نمی‌ارزد.

آن وقت که آدمی‌زاد احساس دارد، عقل ندارد! و وقتی احساس رنگش پرید، عقل تزاید چندانی پیدا نمی‌کند و عاقبت آن طور که چخوف می‌گوید آدم مثل بشکه آبجو خالی می‌شود که اگر از بیرون بر آن ضربه بزنند صدای هولناک و منگ‌کننده از خود بیرون می‌دهد و تویش چیزی نیست که تشنه لبان را سیراب کند.

اما در تمام دوره‌ای که شما را شناخته‌ام، یعنی از آن وقت که عقل‌رس شده‌ام تا امروز هیچ جور فرصت ابراز احساسات پیش نیامده. آن وقت که با کت و شلوار سرمه‌ای و کراوات سیاه‌رنگ در سن ۱۸ و اندی به اداره شما آمدم و گفتم دارم می‌روم کارگردان شوم و کراوات زده بودم و قیافه‌ام مغموم می‌نمود (باید این طوری بود. در غیر این صورت به نظر بزرگسال نمی‌آمدم! بلکه جوان و جویای نام!، جلوه می‌کردم) آن وقت بلد نبودم ابراز احساسات کنم. بعدها... در اتریش، در وین... یک لحظه در آن وقت که پیرمرد و دوچرخه را با هم دیدیم و بعدش تمام شد*. هر بار که من به اداره شما آمدم، به خاطر این نبود که بپرسم حالتان چه طور است؟ آیا شما هم غم و غصه‌ای دارید؟ نگرانی دارید؟ خواب بد می‌بینید؟ اصلاً خوب می‌خوابید؟ مرتب آمدم و گفتم: به آن مردک آن را بگوئید، به آن زن

---

* اشاره‌ای است به برخوردی که در یکی از خیابان‌های شهر «وین» با پیرمردی داشتیم که با تعجب به چرخیدن چرخهای دوچرخه‌ای می‌نگریست. آن دوچرخه وارونه روی زمین قرار گرفته بود، اما چرخهایش خودبخود می‌چرخید. این منظره باعث بحثی طولانی و تفسیر متفاوت ما شد.

این را بگوئید، سفارش مرا به این و آن بکنید و وقتی که نابغه (!) شدم و در کشور کورها یک چشمی! فلنگ را بستم و رفتم... تا حالا... تا همین چند وقت پیش... که تلفنی با هم صحبت کردیم. هرگز فراموش نخواهم کرد که این کثافت‌کاری اخیر مرا چطور با قوت قلب دادن به من... جلویش را گرفتید... خودتان می‌دانید که چه می‌گویم و حرف چه را می‌زنم!

امروز... مهم نیست که آدم‌ها می‌گویند قیمت تو ۱۸۰هزار مارک است، به شرط این که به ایران بیائی... در سال ۱۹۶۸ که دکتر... مرا به کارگردانی قبول نداشت ۱۰تومان هم ارزش نداشتم و همه این‌ها را شما کردید. اشکال کار در این است، عموی عزیزم، اشکال کار در این جاست که... با ژان‌والژان و الکساندر دوما و پاردایان‌ها بزرگ شدم!... بعد هوس فیلمسازی به سرم زد. مثل علف خودرو... اما بالاخره روییدم! مسلول شدم. شکمم در ۲۴سالگی سوراخ شد و دوختندش! هنوز نامه شما را دارم که در آن زمان در بیمارستان «کوشن» پاریس می‌خواندم.

آن وقت بهار بود... من توی بیمارستان مسلولین... چخوف می‌خواندم و گریه می‌کردم. تا نامهٔ شما رسید. حالا ده سال گذشته. توی این ده سال چیزها یاد گرفته‌ام. فیلم ساخته‌ام. بیخود و بی‌دلیل شهرتی بهم رسانده‌ام که فقط مدیون شما هستم؛ ولی آخر عیب کار باز هم در این جاست که... این بد است که آدم هیچ وقت فرصت نکند سرش را روی شانه کسی بگذارد و از ته دل گریه کند و بداند که این کس، پشت سر آدم به آدم نمی‌خندد. حالا پدرم در رختخواب افتاده و بدحال است. چشم من به چندرقاز مال و منال نداری اوست که همان خانه است. پریشب با حال پریشان بیدار شدم. فکر کردم اگر کسی بخواهد خانه «ما» را بخرد می‌آید توی اتاق‌ها راه می‌رود. توی اتاق او هم می‌رود. همان جا که او افتاده و نمی‌دانم به چه چیز فکر می‌کند. آن وقت یاد آن زمان می‌افتد که خانه را ساخت، که خشت روی خشت گذاشت و حالا که مرگ نزدیک است. وحشت کردم. از خودم بدم آمد و مثل پیرزنان خرافاتی دعا خواندم. این‌ها همه چیزهایی است که نمی‌شود توی تلفن گفت.

می‌بینید که این طور چیزها را فقط و فقط به شما می‌توان نوشت. با کمال بی‌شرمی باید بگویم شما سنگ صبور من بوده‌اید. شما سنگ صبور همه خانواده محترم... بوده‌اید. حالا فکر می‌کنم که من ده سال، پنج سال، یک‌ماه و صدسال دیگر زندگی خواهم کرد. طرز فکرم تغییر کرده... مال‌دوست شده‌ام... بندرت گریه‌ام می‌گیرد. دلم برای «محمد زمانیِ» فیلم «یک اتفاق ساده» که بچه کارگری بود که روزی یازده تومان درآمد داشت دیر به دیر تنگ می‌شود. پفیوز فطری شده‌ام. می‌ترسم یک روز

گرسنه یا بدهکار بمانم و با تمام این آه و ناله و زاری، خودم را پول سیاهی کرده‌ام. قدیمی‌ها می‌گویند: این نیز بگذرد. من می‌گویم: آدمی‌زاد می‌گذرد... مثل آب روان می‌گذرد و روسیاهی به زغال می‌ماند.

هنوز گاهی خیال می‌کنم که افکارم ارزش دارند! که با ساختن فیلمی... نشانه‌ای از حیات ناچیز خودم باقی گذاشته‌ام. اما می‌بینم که همه‌اش صحبت «من» است... و اما ... این من... آن قدر مهم است؟

در حقیقت شرم‌آور است!

از دور شما را می‌بوسم... این نامه همه‌اش اراجیف شد. اما عاقبت کسی را یافتم که نزدش زنجموره کنم. شما که سنگ صبور من بوده‌اید. شما که در حقیقت پدر من بوده‌اید...

تمام شد. دست‌بوس سهراب

رونوشت نامه و آخرین جایزه این حقیر بی‌مصرف در جوف پاکت است. باز هم باعث سرفرازی است که در امتحان زمانه مردود نشدم. لااقل پیش شما مردود نشدم.

از سومین مرحله زندگی‌اش که دوران آخر عمر او و اقامتش در آمریکا باشد هیچ گونه نامه‌ای در دست من نیست.

یک نامه

بیلفلد، شانزدهم ژوئیه ۱۹۸۳

محمدجان بلبل

باز این ۱۴ ژوئیه آمد و فرانسوی‌ها انقلاب Vin Rouge را جشن گرفتند. کلهٔ این میتران هم آن‌قدر گنده شده دیگر نمی‌شود کلاه سرش گذاشت. باز هرچه باشد، در مملکت شما فرانسوی‌ها R را «غ» می‌گویند! این آلمانی‌ها از اول تا آخر صحبتشان خشونت و تهدید و «ایخ» و «هاختن» است. مثل این‌که توی دهانشان زیپ کار گذاشته باشند و توی حلقومشان چرخ لوکوموتیوا همین امروز که شما و آقای جدیکار مشغول صرف ناهار ایرانی بودید به خودم گفتم بنشینم و یک نامه به این جوان خوش‌روی و پرمو بنویسم و چهار کلمه با ایشان اختلاط کنم و از احوالات بگویم تا بلکه روزگار بهتر شود.

من آمدم در «ابرقوی» آلمان یک خانهٔ محقری با این دوستم گرفته‌ام و فعلاً مشغول نوشتن طرح یک سناریوی جدید از روی یک رمان نسبتاً خوب آلمانی هستم. بعدش هم این فیلم متوسط سیاه‌وسفید که در چکسلواکی به هوا می‌کردم تمام نشد. یک قسمتی از فیلم‌برداری موکول شد به پاییز. بسیار فیلم مزخرف و چرت و زهواردررفته‌ای شده! ماه اکتبر باید دوباره اسباب‌هارا روی کول گذاشت و عازم و راهی چکسلواکی شد. کار دیگری فعلاً موجود نیست. باد داغ در تمام آلمان می‌وزد، مردم پشت‌شان را هوا می‌کنند تا آنجایشان هم رنگ برنز بگیرد! سگ زیاد است و گربه هم زیاد. خارجی‌ها را دارند به تدریج بیرون می‌کنند، به کارگران ترک نفری ده‌هزار مارک جایزه می‌دهند،

به شرطی که به مملکت خود برگردند. برای بچه‌هایشان نفری ۱۵۰۰ مارک می‌دهند. فضاحت را از حد و اندازه گذرانیده‌اند.

این کارلوس چرا آنقدر پلید است؟ مرد خر قابل ملاحظه‌ای است! عکس می‌گیرد و عکس‌ها را خودش ضبط و توقیف می‌کند. اگر این مرد روزی وزیر فرهنگ و هنر برزیل بشود، برای همه هاون می‌خرد و می‌گوید آب توی هاون بکوبند! دو فقره عکس «طبیعت» پُرپشت را برایت در توی نامه، یعنی پاکت می‌گذارم. این قضیه فیلم در غربت را هم بالاغیرتاً جدی بگیر. آدرس تهیه‌کنندهٔ آلمانی از این قرار است...

بهترین کار این است که بگویی فیلم را برای فستیوال «Pour de la sur!» می‌خواهند. اگر لازم باشد از روی این کپی می‌شود یکی کپی دیگر کشید، اگر ارزان باشد! لیست دیالوگ فیلم را به زبان آلمانی خودم دارم.

بالاخره بنده نمردم و اسم خودم را در مجلهٔ کایه دوسینما دیدم. خیلی به خودم پُز دادم. از این به‌بعد مرتب به خودم و به سبک مرحوم هدایت با «همزادم» فرانسه حرف خواهم زد.

از این‌که فیلمت را با موفقیت تمام کردی و خودت هم راضی هستی خیلی خوشحال شدم. حالا باید گیوه را وربکشی و دنبال پخش‌کننده بروی. همان‌طور که خدمتت عرض کردم، یک سفر به ونیز رفتن، منافعی دارد که ضرر ندارد! البته نه در موقع فستیوال، بلکه همین چند روز آینده. خوشبختانه تو پشتکارت خوب است و خودت به فکر فیلم خودت هستی. این بنده فقط خواستم یادآوری کرده باشم.

مگر قرار نبود خانهٔ دیگری بگیرید؟ پس چگونه بود ماجرا؟

محمد جان یک نامه به Creative Age بنویس به اسم Gerard de Pain و بگو که فیلم را برای پخش احتمالی می‌خواهند. اسم خودت را نگذار و نامه را به این مرد احمق...بفرست. باقی قضایا را من دنبال می‌کنم. با این دو سه کار، پولی گیر من و تو می‌آید و فرصتی می‌شود برای سناریو نوشتن.

... بار دیگر از زحماتت و تمام خوبی‌هایت ممنونم.

رویت را می‌بوسم، سهراب

دو نامه از سهراب شهید ثالث به خانواده‌اش

نامهٔ اول: ۲۷ مارس ۱۹۶۷

سهیلای عزیز، خواهر مهربانم را قربان، سرور عزیز آقای جوادی.

سال‌ها پشت‌سر هم گذشتند و می‌گذرند. آیا به زودی لقب دایی را به من می‌دهند؟ البته که آدم، خواهر مهربان و خوبی مثل تو داشته باشد، سعادت است. خداوند بزرگوار بعضی چیزها را از من گرفته و خیلی چیزها در عوض به من داده. خواهر مهربان، پدر و مادر دلسوز و باگذشت، برادران فداکار. خودم این بین چه کاره‌ام، نمی‌دانم. بگذریم. مثلاً این کارت تبریک است. این شعر بلبل سرگشته را می‌دانی که می‌گوید «خواهر مهربان استخوان‌هایم را زیر درخت چال کرده. منم شدم یه بلبل... پَر... پَر...» منظورم این که بالاخره از خداوند سلامت و سعادت هر دوی شما را حقیقتاً از اعماق قلبم آرزو کنم، که هر دوی شما خوشبخت باشید و خوشبخت بمانید. عید هردوتان مبارک.

سهراب ـ پاریس

نامهٔ دوم: ۱۰ مارس ۱۹۷۷

پدر و مادر عزیزم. غفلتاً و دفعتاً سر از نیویورک درآوردم. برای نمایش فیلم‌هایم چند روزی این‌جا می‌مانم. آمریکا برای من نه جذبه‌ای دارد و نه تعریفی. ینگه دنیایی شدن استعدادی می‌خواهد که من ندارم. برای شما مفصلاً نامه خواهم نوشت.

مخلص سهراب

تهمت

آنتون پاولویچ چخوف

برگردان: سهراب شهیدثالث

ناتالیا، دختر «سرگئی کاپیتونیچ آخنیف» معلم خط و زیبانویسی با «ایوان پترویچ لوشاد یـنیخ» معلم تاریخ و جغرافیا ازدواج کرد و مراسم جشن عروسی به خوبی و خوشی انجام شـد. در سـالن بزرگ بساط ساز و آواز و رقص برپا بود. گارسن‌هایی که از کلوپ شهر آورده بودند با لباس فراک سیاه و کراوات‌های سفید چرکتاب، از این اتاق به آن اتاق می‌دویدند و خـانه پـر از سـروصدا، حـرف و گفت‌وگو بود.

معلم ریاضیات «تارانتولف» پادوکوای[1] فرانسوی و بـازرس شـعبه‌ی کـنترل «ایگـوروند یکـتوو مسدا» کنار هم روی کاناپه‌ای نشسته بودند و با هیجان برای میهمانان از آدم‌هایی که «اشتباهاً» زنده به گور شده بودند صحبت می‌کردند و در حین صحبت مدام به میان حرف یکدیگر می‌دویدند. گاه‌گاهی نیز راجع به احضار ارواح اظهار نظر می‌کردند. با وجود این که هیچ کدام اعتقادی بـه احـضار ارواح نداشتند بر این عقیده بودند که چون در این جهان خیلی چیزها هست که عـقل انسـان بـه آنـها قـد نمی‌دهد، بنابراین همه چیز ممکن است. در اتاق دیگر «دودونسکی» معلم ادبیات، برای میهمانان از پاسبان‌ها مثال می‌آورد و عقیده داشت که پاسبان حق دارد هر وقت که لازم باشد به عابرین تیراندازی کند.

موضوع صحبت در کل کمی ترسناک بود، اما در عوض جاذبیت خاصی داشت.

۱ـ پادوکوای، به فرانسه: قابلی ندارد.

مردم و همسایه‌هایی که به علت موقعیت اجتماعی خویش، حق شرکت در مراسم عروسی را نداشتند، در حیاط ایستاده بودند و از پشت پنجره‌ها با حسرت به میهمانان نگاه می‌کردند.

سر ساعت ۱۲ شب، صاحبخانه، آقای آخنیف، به آشپزخانه رفت تا سروگوشی آب بدهد و ببیند که شام حاضر است یا خیر، آشپزخانه پر از دود بود و بوی غاز و مرغابی سرخ کرده و خیلی چیزهای خوب دیگر به مشام می‌خورد. روی دو میز مختلف، مخلفات، پیش‌غذاها و مشروبات الکلی با بی‌نظمی چیده شده بود. «مارفا»ی آشپز، زنی سرخ‌رنگ، با پیش‌بندی که بندهایش شکم او را مثل بالش بسته‌بندی کرده بود، مشغول رسیدگی به این دو میز بود. «آخنیف» در حالی که دست‌ها را به هم مالید و لب‌های خود را می‌لیسید، گفت: «این ماهی سفید کجاست؟ نشانم بده. عجب بوی دل‌انگیزی! عجب مسمایی! دلم می‌خواهد تمام غذاها را یکجا بخورم... بابا این ماهی سفید را نشان بده دیگر!»

مارفا به طرف نیمکتی رفت و یک ورق روزنامه‌ی چرب را از روی ظرفی برداشت. زیر این ورق کاغذ، توی سوپخوری بزرگ، یک ماهی سفید دراز کشیده و دور تا دورش با دانه‌های زیتون، هویج خرد کرده و کشمش تزیین شده بود. آخنیف مدتی به ماهی سفید خیره نگاه کرد، بعد یک باره از خوشی شیهه کشید. صورتش گل انداخت و چشمانش تا به تا شد. بعد خم شد، سرش را پایین آورد، باز ماهی را نگاه کرد و با لب‌هایش صدای عجیبی، مثل صدای چرخی که روغن نخورده باشد، درآورد. بعد از این که مدتی دیگر همانجا ایستاد و ماهی را نگاه کرد، از خوشحالی بشکنی زد و لب‌هایش دوباره ملچ‌ملچ کردند. از اتاق پهلوی آشپزخانه صدایی برخاست.

«بَه... صدای بوسه‌ی داغ می‌آید! مارفوشکا، با کی ماچ و بوسه می‌کنی؟»

«وانکین» ناظم مدرسه، با سر تراشیده آمد در آستانه‌ی در ایستاد و آن‌ها را نگاه کرد.

«کی آنجا است؟ آها! چشم و دلم روشن سرگئی کاپیتونیچ! پدربزرگ خوشگل ما! بعله دیگر، با پولنز[1] زنانه، تت آتت!»[2]

آخنیف با خجلت و خفت گفت: «من کسی را نمی‌بوسیدم. کی به تو گفت که ما ماچ و بوسه می‌کردیم، دیوانه! من همین‌طوری با لب‌هایم ملچ‌ملچ کردم. به خاطر... زیرا... از دیدن این ماهی...»

۱ـ پولونز: رقص دو نفره.

۲ـ تت! تت!: خودمانی.

«این‌ها را برای عمه‌ات تعریف کن!»

وانکین لبخند عریض و طویلی تحویل داد و سرش پشت درگم شد. آخنیف سرخ شده بود. با خودش فکر کرد: خدا می‌داند که حالا این لَک‌لبک لنگ دراز پیش کی برود و چه داستانی جعل کند. گوساله، آبروی مرا توی شهر خواهد برد.

آخنیف با دلی متزلزل به سالن آمد و دزدکی به گوشه‌ای نگاه کرد. وانکین کجاست؟ وانکین کنار پیانو ایستاده بود و با صورتی مکار چیزی درگوش عروس بازرس پچ‌پچ می‌کرد. عروس بازرس هم از خنده روده‌بر شده بود.

آخنیف فکر کرد: «دارند راجع به من حرف می‌زنند. راجع به من، امیدوارم بترکد! این زنک هم باور کرده... باور کرده... وگرنه نمی‌خندید. به خدا اگر بگذارم این لکه را به من بچسباند! به من تهمت بزند. نه. باید کاری کنم که کسی حرف او را باور نکند. با همه صحبت خواهم کرد. آن وقت مثل یک پیرزن که غیبت دیگران را می‌کند، بی‌آبرو می‌شود. صبر کن.»

آخنیف خودش را خارانید و همان‌طور خجلت‌زده به طرف پادوکوا رفت و شروع به صحبت کرد.

«توی آشپزخانه بودم که اوضاع شام را رو به راه کنم... بین خودمان باشد... می‌دانم که شما ماهی خیلی دوست دارید. یک ماهی خریدم دو آرشین قدش است. آره عزیزم... هه... هه... آها، داشت یادم می‌رفت... سر همین ماهی توی آشپزخانه اتفاق بامزه‌ای افتاد. می‌روم توی آشپزخانه و می‌خواهم سری به غذاها بزنم... نگاهی هم به ماهی سفید می‌کنم و از کیف دیدن ماهی... با لب‌هایم صدا در می‌آورم. یک مرتبه سروکله‌ی این وانکین دیوانه پیدا می‌شود. بعد هم می‌گوید: ها... ها... ها... و می‌گوید: «آها دارید با هم ماچ و بوسه می‌کنید؟ با مارفای آشپز؟! چه چیزها که به مغز معیوب این آدم احمق نمی‌رسد. ان زنک آن‌قدر زشت است که حد ندارد. مثل تف می‌ماند. مثل این که همه‌ی جانورها را با هم جمع بزنی. آن وقت این مردک می‌گوید: ماچ و بوسه! آدم مسخره!»

تارانتولف که نزد آن‌ها آمده بود، پرسید: «کدام آدم مسخره؟ حرفِ کیست؟»

«آن‌قدر خندیدم که نگو. از دست این آدم مسخره. اما راستش را بخواهی بهتر است که یک قورباغه را ببوسی تا این مارفای بدبخت را...»

آخنیف این جمله را گفت و به اطرافش نگاه کرد. مسدا پشت سرش ایستاده بود. آخنیف رویش را به او کرد و گفت: همین حالا حرف وانکین بود. آدم مضحکی است. می‌آید به آشپزخانه می‌بیند من

کنار مارفا ایستاده‌ام، فوری شروع می‌کند از خودش چیزهای عجیب و غریب اختراع کردن. می‌پرسد: چرا دارید با هم ماچ و بوسه می‌کنید؟ من هم می‌گویم بوسیدن یک بوقلمون صدبار به بوسیدن مارفا ارجح است. بعد هم می‌گویم: تازه من زن دارم. عجب ابلهی هستی تو؛ چقدر مرا خنداند.»

یک کشیش معلم تعلیمات دینی که تازه به جمع آنها پیوسته بود، پرسید: «کی شما را خنداند؟»

«وانکین؛ می‌دانید... توی آشپزخانه ایستاده بودم و دارم ماهی سفید را تماشا می‌کنم...»

و غیره و غیره.

نیم ساعت بعد همه‌ی میهمان‌ها داستان ماهی سفید و وانکین را می‌دانستند. آخنیف با خودش گفت: «حالا برود تعریف کند. مرده‌شورا (و دست‌هایش را از خوشی به هم مالید.) بگذار تعریف کند. به محض این که شروع کند ماجرا را تعریف کند، جوابش را می‌دهند: «بس کن دیگر با این چرت و پرت‌ها و حرف‌های بی‌سروتهت، احمق، خودمان می‌دانیم.»

آخنیف چنان آرام گرفت که از خوشی چهار استکان ودکا یک ضرب نوشید. بعد از شام، وقتی که عروس و داماد را دست به دست دادند، به اتاق خوابش رفت و مثل کودکی بیگناه با دلی آسوده به خواب رفت و روز بعد ماجرای ماهی سفید به کلی از یادش رفت. اما... ای داد و بیدادا آدمیزاد می‌بُرد و خدا می‌دوزد. حقه‌های آخنیف فایده نکرد و شایعه کار خودش را کرد.

درست یک هفته بعد از این ماجرا، یعنی روز چهارشنبه، بعد از زنگ سوم، آخنیف در اتاق معلم‌ها ایستاده بود و راجع به اخلاق فاسد یکی از شاگردان مدرسه به نام «ویسکین» صحبت می‌کرد که مدیر به سراغش آمد و او را به گوشه‌ای برد.

«قضیه از این قرار است، سرگئی کاپیتونیچ... خیلی عذر می‌خوام... البته ربطی به من ندارد، ولی به هر حال هرچه باشد، این وظیفه‌ی من است که به شما حالی کنم... ببینید، شایع شده که شما با آن زن آشپز رابطه دارید، ربطی به من ندارد... خودتان می‌دانید. اگر دلتان می‌خواهد با او زندگی کنید، بکنید، ماچ و بوسه کنید، هر کار دلتان می‌خواهد بکنید، فقط خواهش می‌کنم این کارها را در ملاء عام انجام ندهید. از شما خواهش می‌کنم. فراموش نکنید که ما مسئول تعلیم و تربیت بچه‌های مردم هستیم.

آخنیف یخ کرد و ماتش برد. مثل این که انبوهی زنبور عسل نیشش زده باشند یا آب جوش به سرش ریخته باشد... به خانه رفت. توی راه به نظرش آمد که تمام اهالی شهر چنان نگاهش می‌کنند

که انگار قیر به او چسبیده است. در خانه بدشانسی جدیدی در انتظارش بود. ضمن صرف ناهار، زنش از او پرسید: «چرا کوفت نمی‌کنی؟ راجع به چه فکر می‌کنی؟ عشق‌های طاق و جفتت؟ حتماً دلت برای مارفوشکا تنگ شده؟ من همه چیز را می‌دانم. آهای تو... تویی که از هر مسلمانی بدتری! بالاخره آدم‌های خوب چشم‌های مرا باز کردند. اوه... اوه... ای وحشی!»

و... دررررق! یک سیلی به گوش شوهرش خواباند. آخنیف از پشت میز بلند شد و مثل این که زمین زیر پایش خالی شده باشد، افتان و خیزان، بدون کلاه و پالتو به سراغ وانکین رفت. وانکین در خانه بود. آخنیف شروع به داد و فریاد کرد.

«نکبت! چرا مرا در انظار مردم این‌طور به کثافت کشیدی؟ چرا به من تهمت ناروا زدی؟»

«کدام تهمت؟ مگر به سرتان زده؟»

«می‌خواهم بدانم چه کسی همه‌جا پر کرده که من مارفا را ماچ کرده‌ام؟ حتماً می‌خواهی بگویی که تو نبودی؛ تو نبودی؟ دزد! راهزن!»

وانکین بی‌اختیار شروع به چشمک زدن کرد. تمام عضلات صورتش می‌پریدند. چشمانش را به شمایل مقدس دوخت و گفت:

«خدا کورم کند. سقط بشوم، اگر یک کلام در این باره با کسی حرف زده باشم. در جا بمیرم، و... بگیرم اگر دروغ بگویم.»

شکی نبود که وانکین راست می‌گفت. معلوم بود که او همچو شایعه‌ای را جایی پخش نکرده... اما پس چه کسی این کار را کرده بود؟ کی؟ آخنیف به فکر فرو رفت و در عالم خیال یکی‌یکی آشنایان را پیش خود مجسم کرد و با مشت به سینه‌ی خود کوبید. پس کی؟ کی؟ ما هم از خوانندگان خود می‌پرسیم: بله، پس کی؟!»

کتابشناسی مقالات دربارهٔ سهراب شهیدثالث

علی شیرمحمدی

۱ـ «گفتگویی با سهراب شهیدثالث کارگردان فیلم یک اتفاق ساده» / رضا سهرابی

۲ـ «ساقه» / احمدرضا احمدی ـ کلک ـ شمارهٔ ۴۰ ـ ص ۲۱۸ ـ تیرماه ۱۳۷۲

۳ـ «ای دوست» / طالبی ـ کلک ـ شمارهٔ ۴۰ ـ ص ۲۴۴ ـ تیرماه ۱۳۷۲

۴ـ «سهراب به یاد ماندنی است» / مرتضی ممیز ـ کلک ـ شمارهٔ ۴۰ ـ ص ۲۱۹ ـ تیرماه ۱۳۷۲

۵ ـ «گفتگو با سهراب شهیدثالث» / علی دهباشی ـ کلک ـ شمارهٔ ۴۰ ـ ص ۱۷۵ ـ تیرماه ۱۳۷۲

۶ـ «خواب در چشم ترم می‌شکند» / امید روحانی ـ کلک ـ شماره ۴۰ ـ ص ۲۲۵ ـ تیرماه ۱۳۷۲

۷ـ «گفتگو با سهراب شهیدثالث و محمدعلی طالبی» / هوشنگ کیارستمی ـ کلک ـ شمارهٔ ۴۱ ـ صص ۱۷۱ ـ ۱۶۰ ـ مرداد ۱۳۷۲

۸ ـ «با سهراب بینا شدم، دیدم» / احمدرضا احمدی ـ اخبار، سال سوم ـ شمارهٔ ۸۵۴ ـ ص ۷ ـ ۱۳ تیر ۱۳۷۷

۹ـ «سهراب شهیدثالث از دیدگاه: امید روحانی، داریوش مهرجویی، زاون قوکاسیان، علیرضا وزل شمیرانی و ابوالفضل جلیلی» / جامعه ـ سال اول ـ شمارهٔ ۱۰۷ ـ ص ۸ ـ ۱۶ تیر ۱۳۷۷

۱۰ـ «کاروان شهید رفت از پیش» / محمدرضا اصلانی ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ صص ۳۷ و ۳۶ ـ تیرماه ۱۳۷۷

---

* کتابشناسی را که ملاحظه می‌فرمائید اختصاص دارد به مقالاتی که در این کتاب آمده است. امیدواریم کتابشناسی کامل سهراب شهیدثالث را به صورت جداگانه منتشر کنیم.

۱۱ـ «سرایندهٔ سرود ملال» / مجید اسلامی ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۳۲ ـ تیرماه ۱۳۷۷

۱۲ـ «سهراب آرزوی مرا با خود بگور برد» / ماهور احمدی ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۴۷ ـ تیرماه ۱۳۷۷

۱۳ـ «سلام ای غرابت تنهایی» / احمد طالبی‌نژاد ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ صص ۳۴ و ۳۳ ـ تیرماه ۱۳۷۷

۱۴ـ «زندگی در خاطره‌ها» / پیروز کلانتری ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۳۴ ـ تیرماه ۱۳۷۷

۱۵ـ «راوی انسانهای ضعیف، تنها، ترس‌خورده و غریب» / غلام حیدری ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۳۱ ـ تیرماه ۱۳۷۷

۱۶ـ «فیلم‌شناسی سهراب شهیدثالث» / غلام حیدری ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ صص ۴۷ و ۴۵ ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۱۷ـ «ستارهٔ یک شب تیره» / سهراب شهیدثالث ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۴۴ ـ تیرماه ۱۳۷۷

۱۸ـ «تنها یادگاران یک استاد» محمد حقیقت فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۴۴ ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۱۹ـ «آخرین دیدار با سهراب» / محمد پاک‌شیر ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۴۰ ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۰ـ «دو نامه از سهراب شهیدثالث به خانواده‌اش» / فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ ـ ص ۴۰ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۱ـ «نه فقط مرثیه برای سهراب» / احمدرضا احمدی ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ـ ص ۳۵ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۲ـ «جایزهٔ ممتاز» / ایرج کریمی ـ فیلم و سینما ـ شمارهٔ ۸ـ صص ۴۳ـ ۴۱ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۳ـ «تو در تهران هیچ ندیدی، هیچ» / پرویز کیمیاوی ـ فیلم و سینما ـ شماره ۸ـ ص ۴۰ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۴ـ «همه ما دلتنگ خواهیم شد» / ابرهارد شوی ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ ـ ص ۳۰ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۵ـ «نامه‌ای به فراسو» / دکتر هوشنگ کاوسی ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ ص ۲۵ـ تیرماه ۱۳۷۷

۲۶ـ «سیاهی آرام» / هانس اشمیتز ـ فیلم ـ شماره ۲۲۲ـ ص ۳۰ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۷ـ «مانند آدمهای آثارش» / هانس هلموت پرینتزلر ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ ص ۳۰ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۸ـ «ریل‌ها رو آب برد، سهراب رو خواب برد» / پرویز کیمیاوی ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ ص ۳۰ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۲۹ـ «آخرین روزهای سهراب» / مهدی پاک‌شیر ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ ص ۲۹ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۳۰ـ «کاش این آخرین سوکنامه بود» / مانی پتگر ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ صص ۲۹ و ۲۸ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۳۱ـ «که سهراب شد زین جهان فراخ» / رضا جلیلی ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ ص ۲۶ـ تیرماه ۱۳۷۷

۳۲ـ «به همان یک دانه بادام تلخ می‌ساختم اگر می‌ماند» / آیدین آغداشلو ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ صص ۱۶ و ۱۵ ـ تیر ماه ۱۳۷۷

۳۳ـ «یک نامه» / سهراب شهیدثالث ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ ص ۸۰ـ مرداد ماه ۱۳۷۷

۳۴ـ «فیلم‌نامهٔ قرنطینه» / سهراب شهیدثالث ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۲ـ صص ۱۰۱ـ۹۴ـ مرداد ماه ۱۳۷۷

۳۵ـ «گزارش پشت صحنهٔ فیلم فرزندخواندهٔ ویرانگر» / محمد حقیقت ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ صص ۸۰ـ۷۸ـ مرداد ماه ۱۳۷۷

۳۶ـ «دیدار در غربت» / محمد حقیقت ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ ص ۷۸ـ مرداد ۱۳۷۷

۳۷ـ «سینمای لهجه‌دار» / حمید نفیسی ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ صص ۷۷ـ۷۴ـ مرداد ۱۳۷۷

۳۸ـ «چرا چخوف» /گفتگویی با سهراب شهیدثالث ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ صص ۸۹ـ۸۸ـ مرداد ۱۳۷۷

۳۹ـ «حفرهٔ عمیق تنهایی و اندوه» / مروری بر آثار سهراب شهیدثالث ـ مهرناز سعید وفا ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ صص ۸۷ـ۸۵ـ سال شانزدهم ـ مرداد ۱۳۷۷

۴۰ـ «یک اتفاق ساده در غربت» / محسن سیف ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ صص ۸۴ـ۸۳ـ مرداد ۱۳۷۷

۴۱ـ «در کمال سادگی» / خسرو پرویزی ـ فیلم ـ شمارهٔ ۲۲۳ـ صص ۸۲ و ۸۱ـ مرداد ۱۳۷۷

۴۲ـ «تهمت» / آنتون پاولویچ چخوف، ترجمهٔ سهراب شهیدثالث ـ بخارا ـ شمارهٔ اول ـ ص ۱۶۴ـ مرداد و شهریور ۱۳۷۷

۴۳ـ «آشنا در غربت» / پیام یزدانجو ـ ایرانیان ـ سال اول ـ شمارهٔ اول ـ ص ۷ـ دوم شهریور ۱۳۷۷

۴۴ـ «شهید ثالث در پانتئون هنر هفتم» / ایرانیان ـ سال اول، شمارهٔ اول ـ ص ۷ـ دوم شهریور ۱۳۷۷

۴۵ـ «سفر مرغ دریایی» / گزارش فیلم ـ سال نهم ـ شمارهٔ ۱۱۰ـ شهریور ۱۳۷۷

۴۶ـ «گوهری و خریدار دیگری» / جمشید ارجمند ـ نگاه نو ـ شمارهٔ ۳۷ـ صص ۲۰۳ـ۲۰۱ـ تابستان ۱۳۷۷

۴۷ـ «جهانی بسته و کوچک» / یعقوب رشتچیان ـ گزارش فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۳ـ صص ۴۸ و ۴۷ـ ۱۵ـ مهر ۱۳۷۷

۴۸ـ «زندگی بدتر از مرگ» / سهراب شهیدثالث ـ گزارش فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۳ـ صص ۵۰ و ۴۹ـ ۱۵ مهر ۱۳۷۷

۴۹ـ «تاریخ و اسطورهٔ سهراب» / بهزاد عشقی ـ گزارش فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۳ـ صص ۳۸ و ۳۷ـ ۱۵ مهر ۱۳۷۷

۵۰ ـ «سهراب با رستم درون» / میهن بهرامی ـ گزارش فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۳ـ صص ۴۱ـ۳۸ـ ۱۵مهر ۱۳۷۷

۵۱ ـ «قله تنهایی» / بهار ایرانی ـ گزارش فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۳ـ صص ۴۳ـ۴۱ـ ۱۵ مهر ۱۳۷۷

۵۲ ـ «ساختارزدایی ملال» / احمد میراحسان ـ گزارش فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۳ـ صص ۴۶ـ۴۳ـ ۱۵مهر ۱۳۷۷

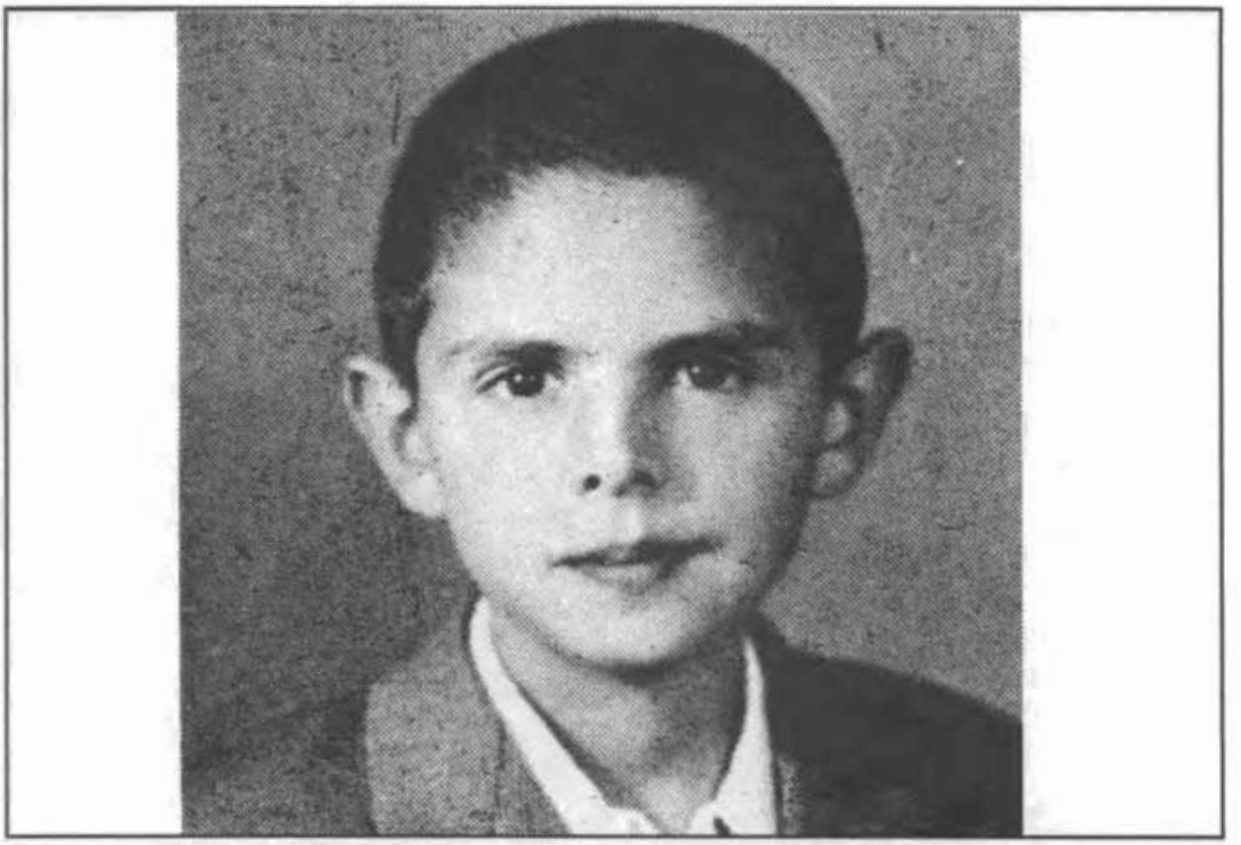
۵۳ ـ «هورا شهیدثالث» / فاطمه امان ـ پر ـ شمارهٔ ۱۴۹ـ (سال سیزدهم، شمارهٔ ۵ و ۷)

۵۴ ـ «فیلم‌نامهٔ ستارهٔ یک شب تیره» / سهراب شهیدثالث ـ یادنامه سهراب شهیدثالث ـ به کوشش علی دهباشی ـ نشر فرزان‌روز ـ ۱۳۷۷

۵۵ ـ «فیلم‌نامهٔ وابستگی» / سهراب شهیدثالث ـ یادنامهٔ سهراب شهیدثالث ـ به کوشش علی دهباشی ـ نشر فرزان‌روز ـ ۱۳۷۷

تصاویر

در یک سالگی با پدر و مادر



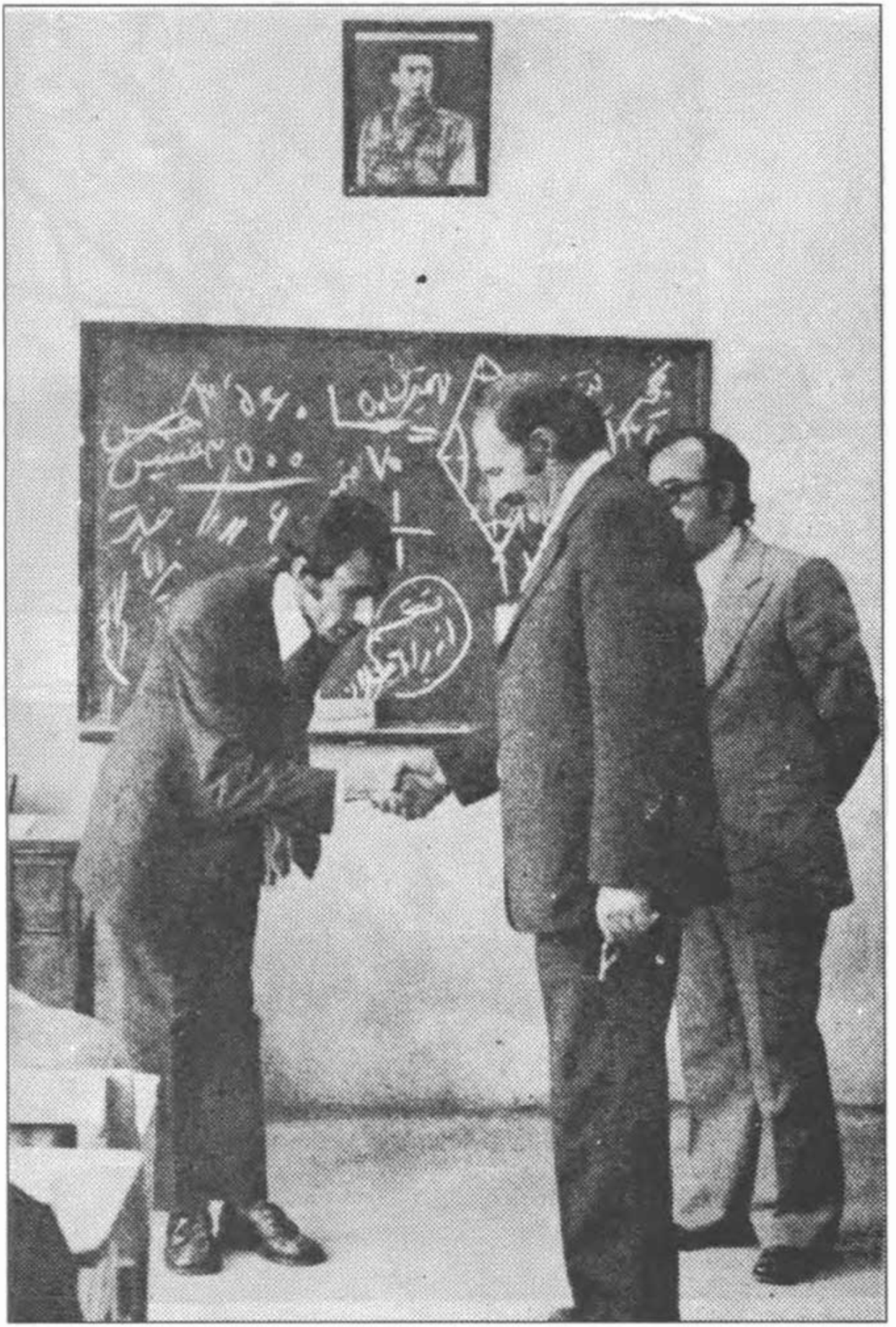
سالهای اول مدرسه

در نوجوانی

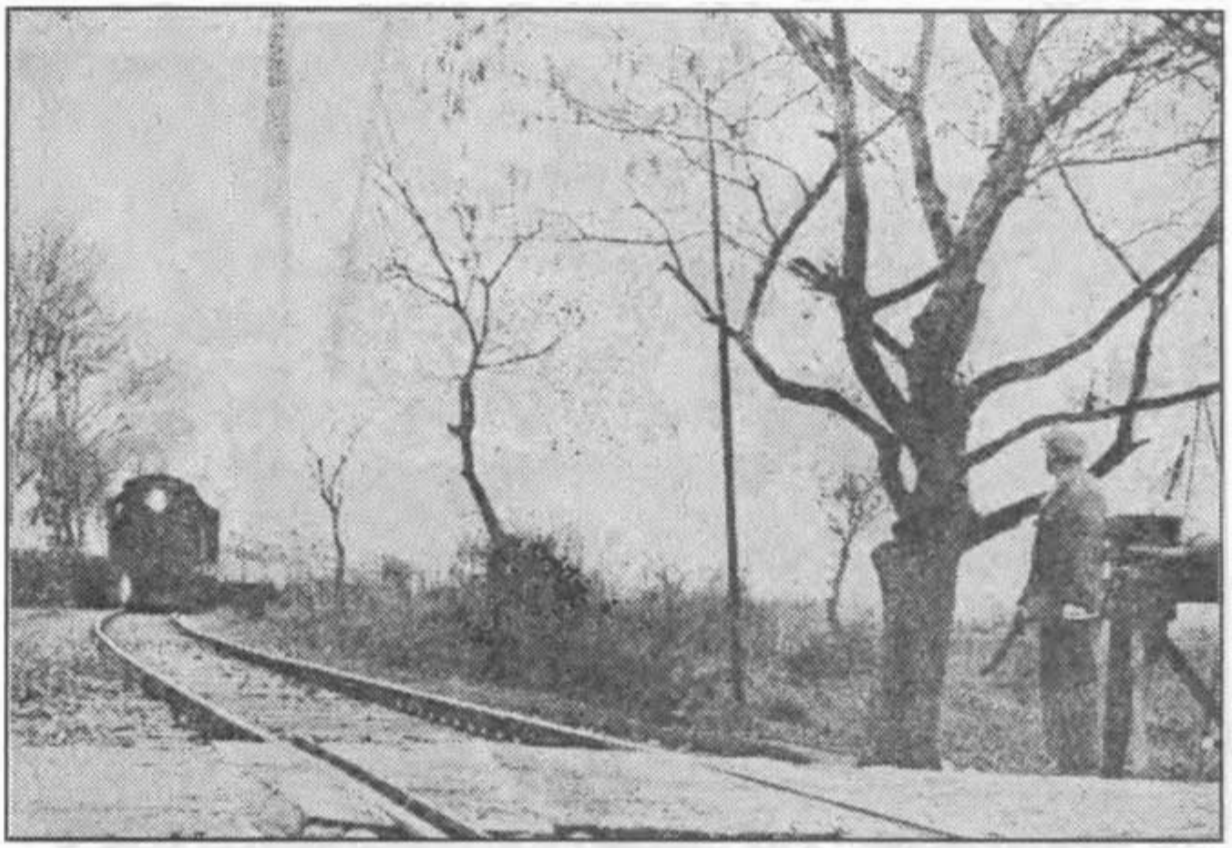
کودکی سهراب نفر سمت راست در کنار خواهر و برادرش

در نوجوانی به شیوهٔ بزرگان

دی ماه ۱۳۵۱ گروه فیلمبرداری «یک اتفاق ساده»



صحنه‌ایی از فیلم «یک اتفاق ساده»



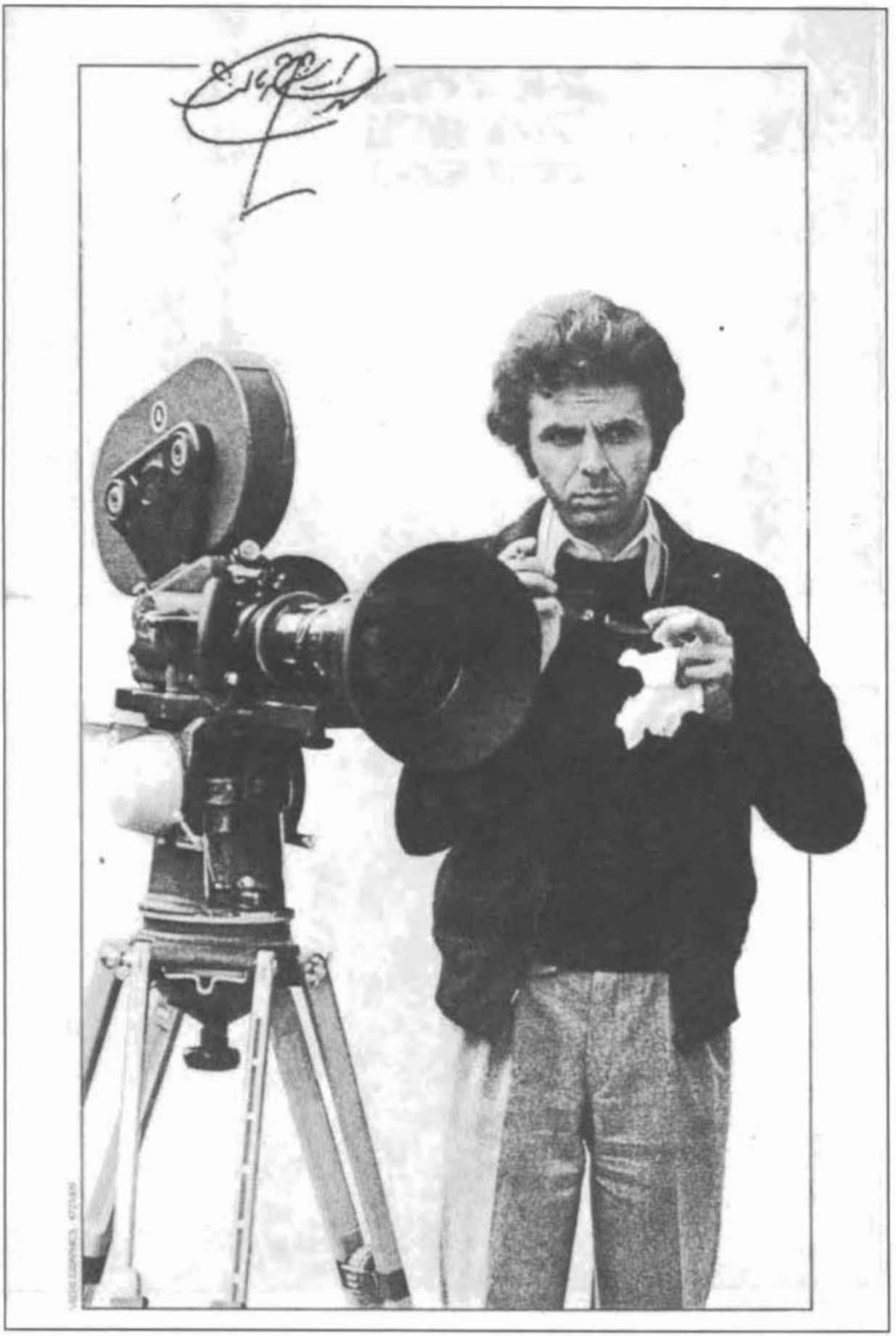
صحنه‌ای از فیلم طبیعت بی‌جان

صحنه‌ای از فیلم طبیعت بی‌جان

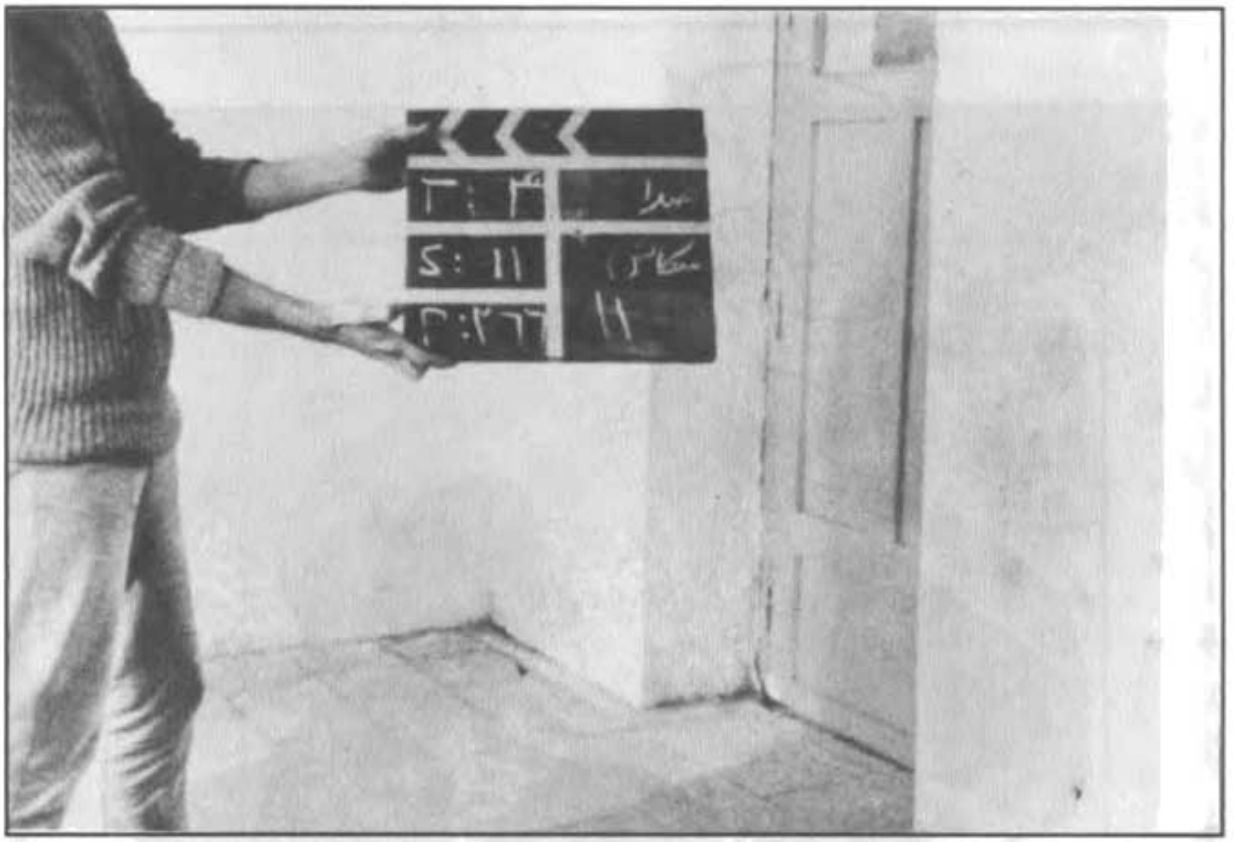
صحنه‌ای از فیلم طبیعت بیجان

یک اتفاق ساده

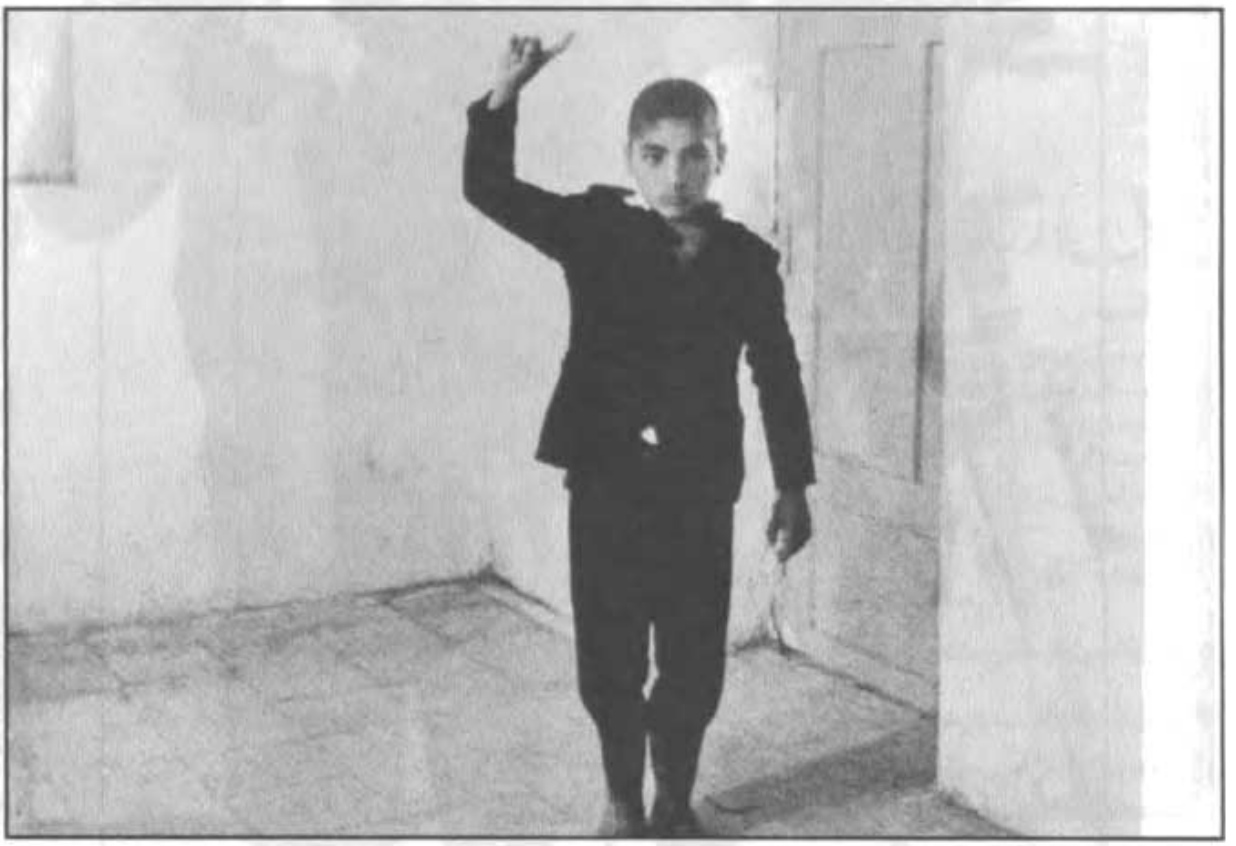
پوستر فیلم «یک اتفاق ساده» کار مرتضی ممیز



سهراب شهید ثالث در زمان کارگردانی «یک اتفاق ساده»



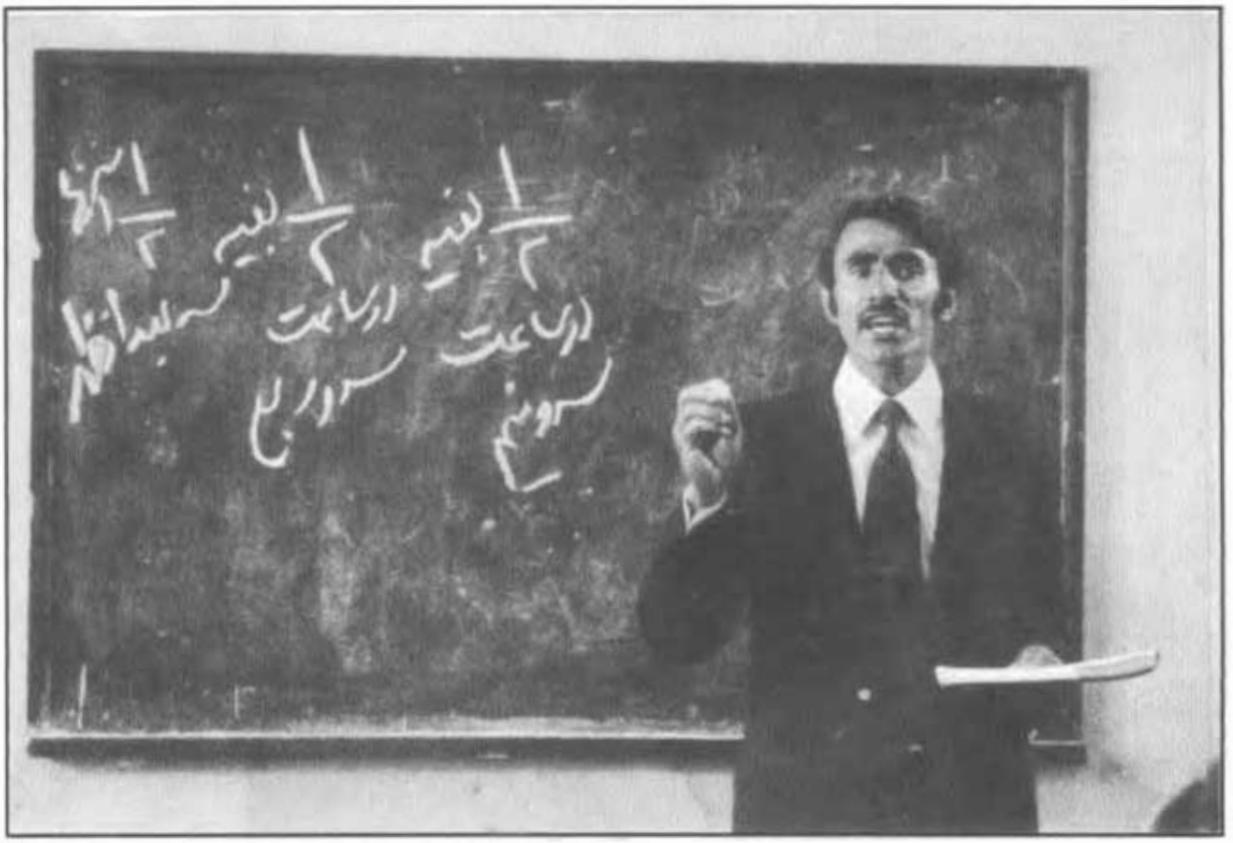
صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»



صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

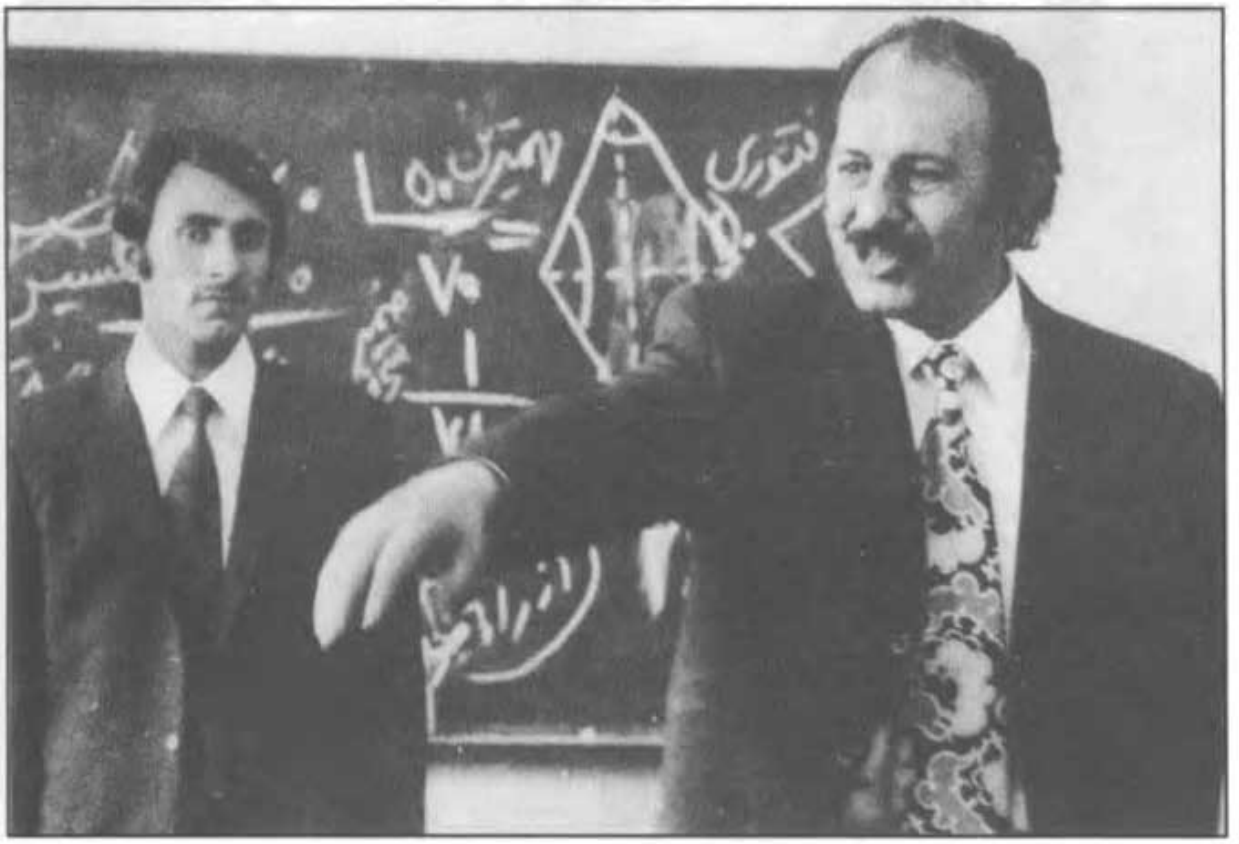
صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»



صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

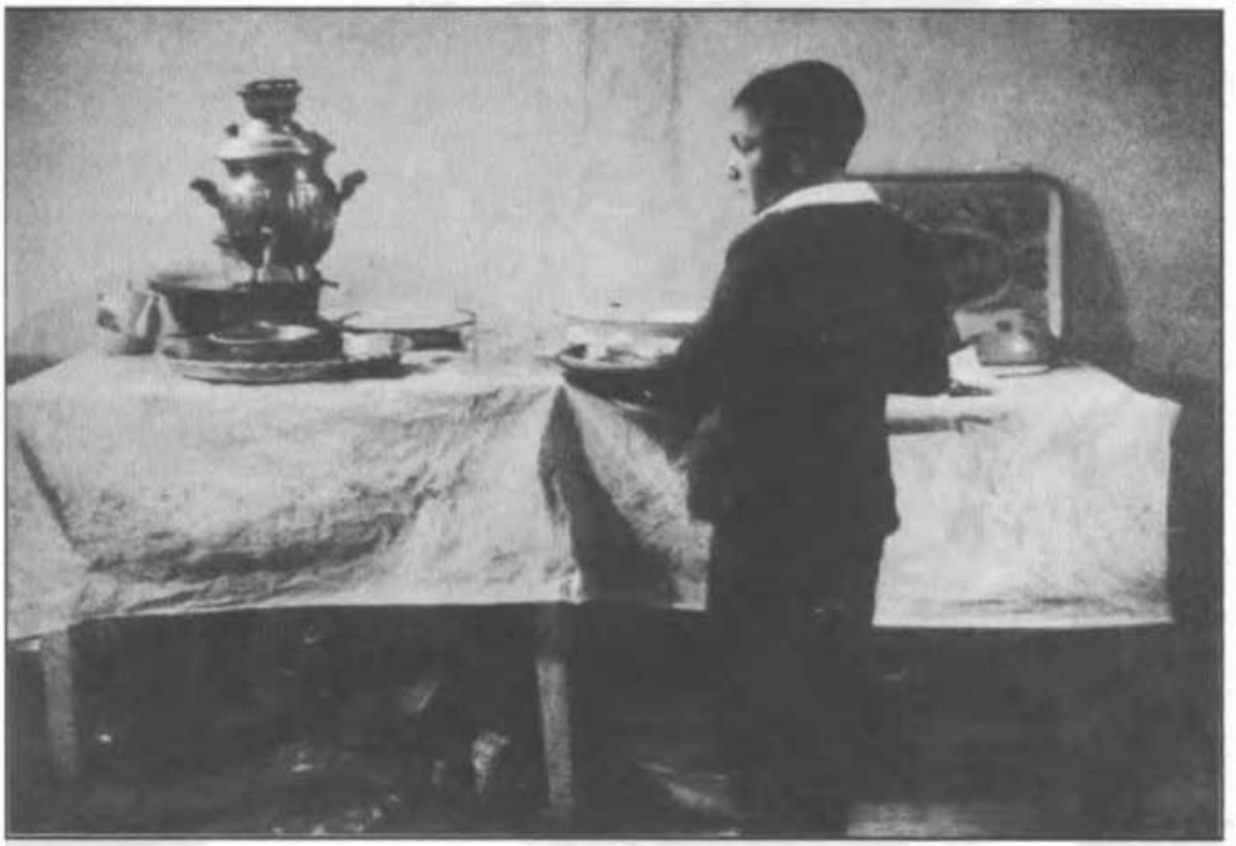
صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»



صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»



صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

صحنه‌هایی از فیلم «یک اتفاق ساده»

سهراب شهید ثالث (۱۳۵۴)

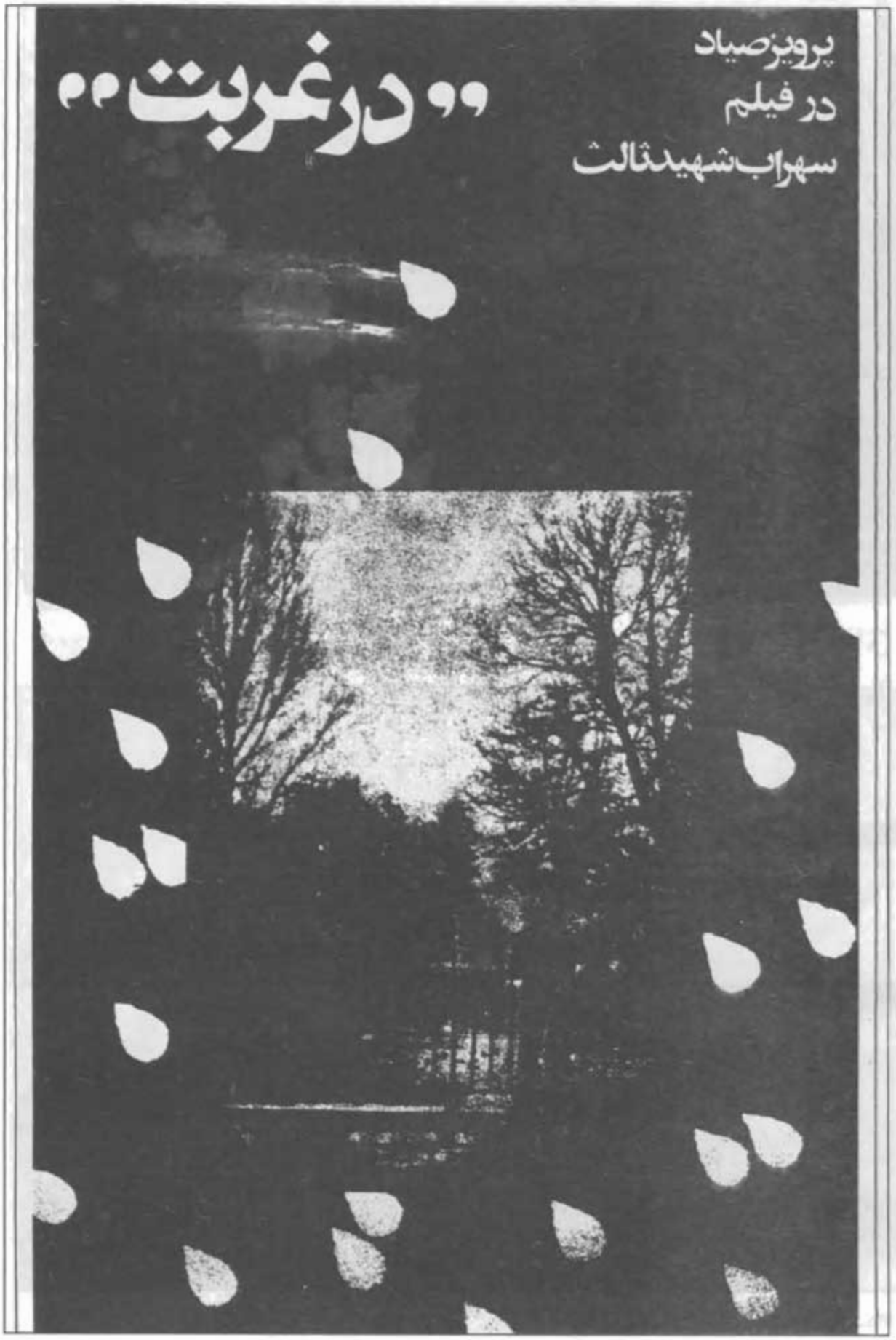
سهراب شهید ثالث (۱۳۵۶)

پوستر فیلم «طبیعت بیجان» کار مرتضی ممیز

صحنه‌های از فیلم «طبیعت بیجان»

صحنه‌ای از فیلم «در غربت»

سهراب شهید ثالث سر صحنهٔ فیلمبرداری «در غربت»



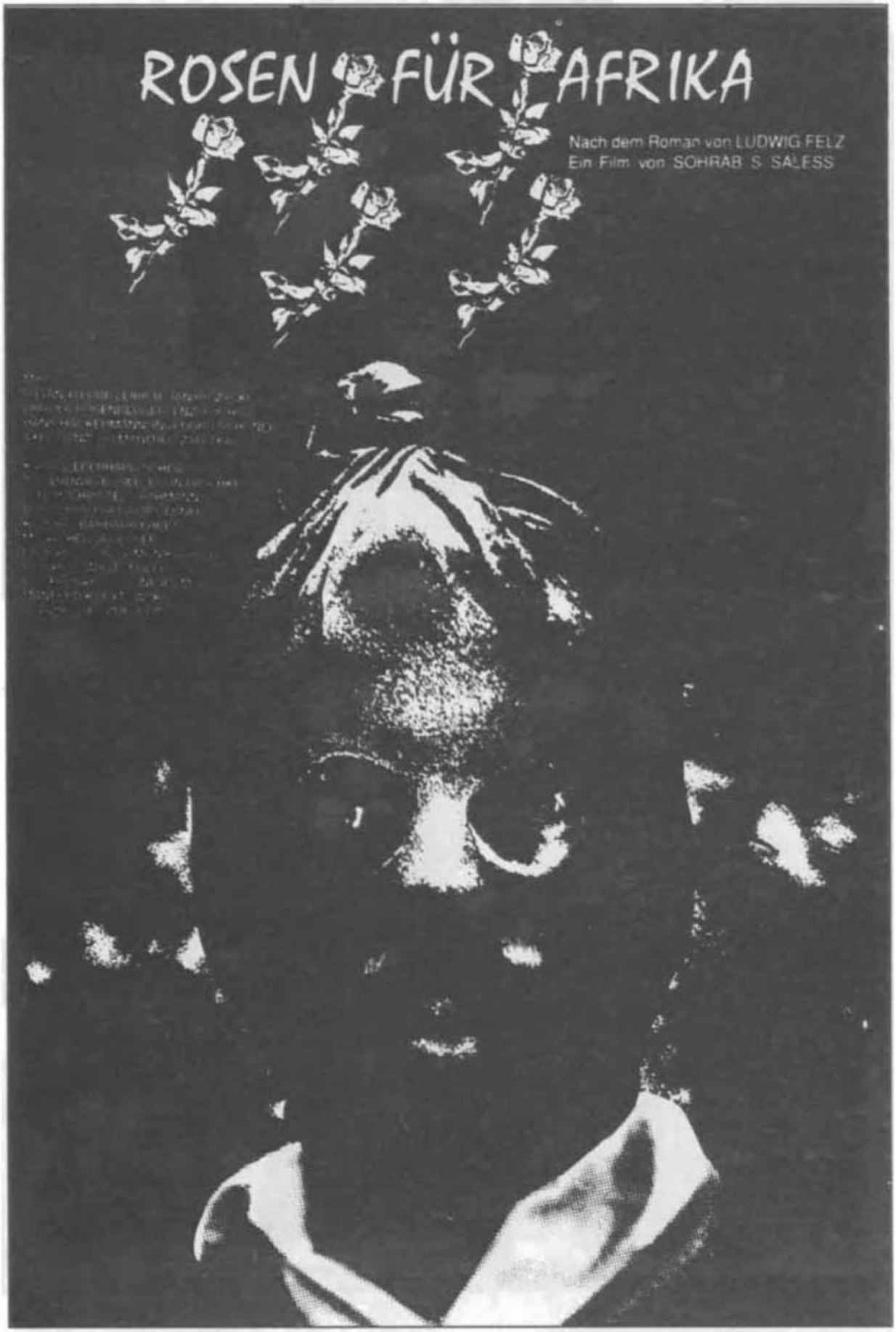
پوستر فیلم «در غربت» کار مرتضی ممیز

سهراب شهید ثالث هنگام کارگردانی فیلم لوته‌ها آیسنر

سهراب شهید ثالث هنگام فیلمبرداری فیلم «گیرنده ناشناس»

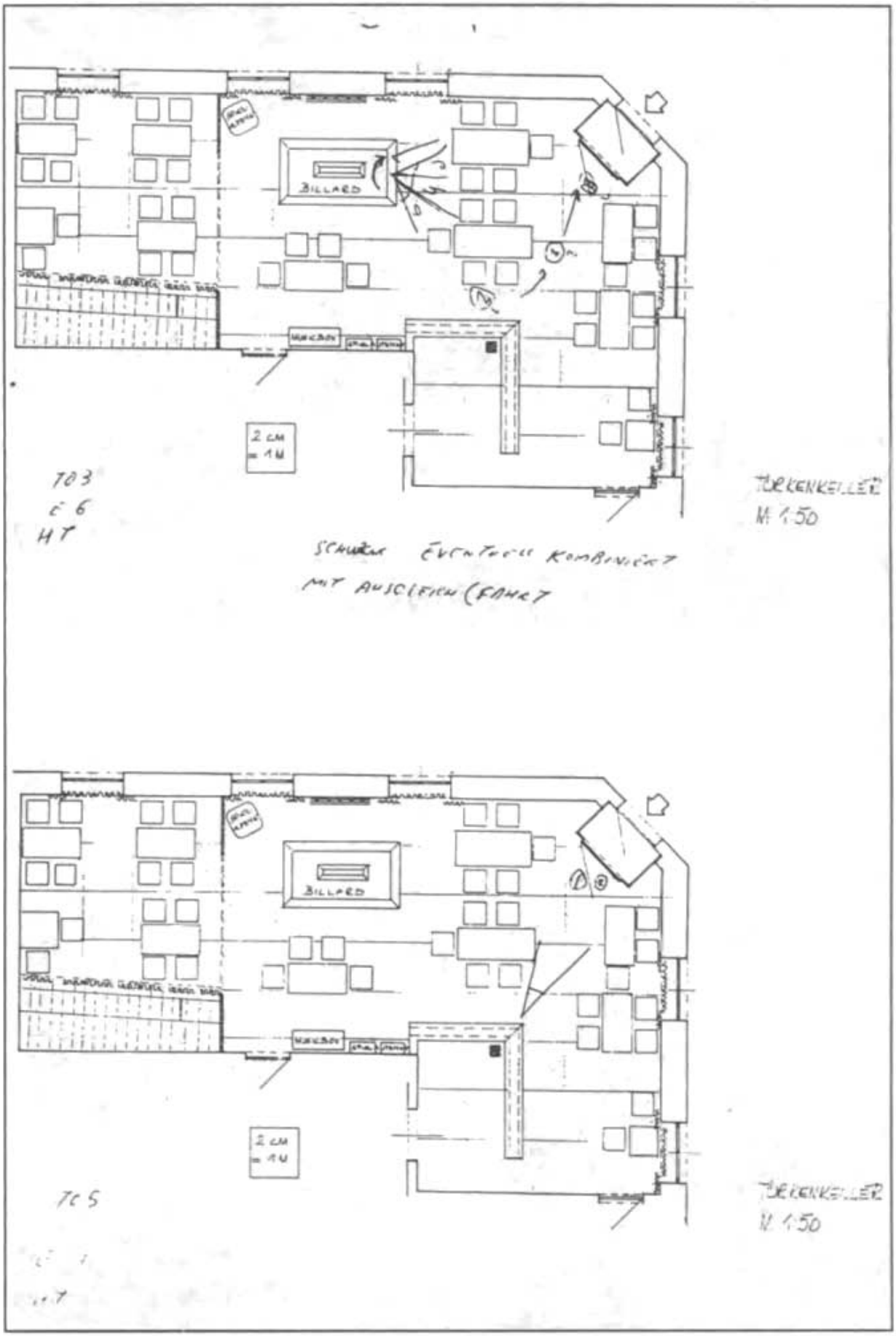
جایزهٔ بهترین کارگردان سال آلمان که به شهید ثالث به‌خاطر فیلم «گلهای سرخ برای آفریقا»

سهراب شهید ثالث سر صحنهٔ فیلمبرداری «درخت بید» ۱۹۸۴



پوستر فیلم «گلهای سرخ برای آفریقا» طراحی مرتضی ممیز

صحنه‌هایی از فیلم «گلهای سرخ برای آفریقا» ۱۹۹۱



دو کروکی شهید ثالث از صحنه‌های فیلم‌هایش برای تعیین جایگاه بازیگر و دوربین

سر صحنهٔ جوانی از آلمان ۱۹۸۳

سر صحنهٔ «آخرین تابستان ...» ۱۹۸۰

سر صحنهٔ فیلمبرداری «چخوف» در خانهٔ چخوف در یالتا

صحنهٔ فیلمبردای «تعطیلات طولانی....» ۱۹۷۸

سهراب شهید ثالث، سر صحنهٔ فیلمبرداری «آخرین تابستان...»

سهراب شهید ثالث، پشت صحنهٔ فیلم «آخرین تابستان...»

سهراب شهید ثالث با هنرپیشه فیلم «درخت بید»

سهراب شهید ثالث سر صحنهٔ فیلم نظم

سهراب شهید ثالث، سر صحنهٔ فیلم «جوانی از آلمان» با هنرپیشه فیلم

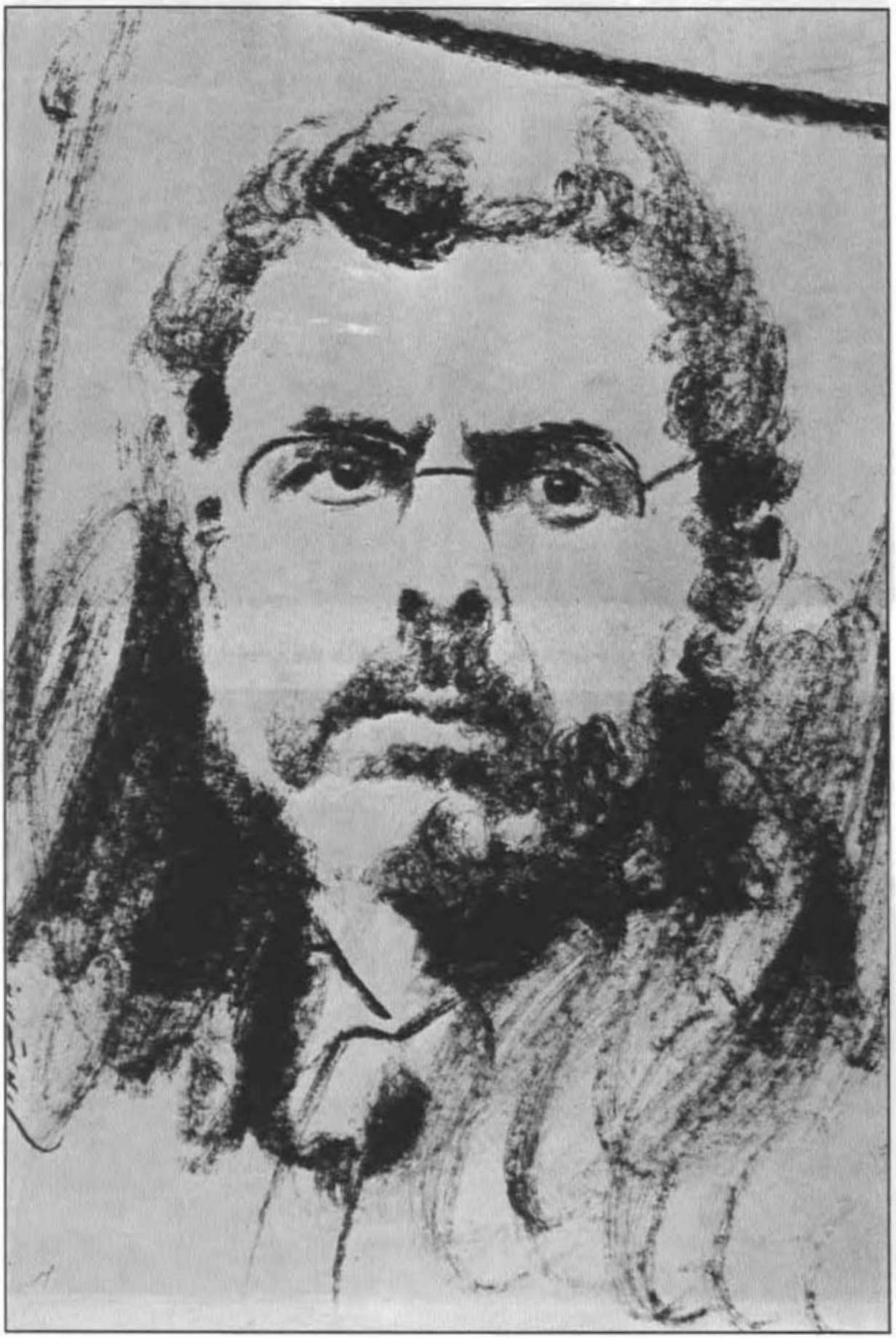
سهراب شهید ثالث، سر صحنهٔ فیلم «آخرین تابستان...»

سهراب شهید ثالث، سر صحنهٔ فیلم «نظم»

سهراب شهید ثالث، پشت صحنهٔ فیلم «آخرین تابستان...»

سهراب شهید ثالث با تهیه‌کنندهٔ فیلم «نظم» جشنوارهٔ کن ۱۹۸۰

سهراب شهید ثالث با آقای طالبی کارگردان ایرانی



طراحی از چهرهٔ سهراب شهید ثالث کار بهزاد شیشه‌گران

از آخرین عسکها در آخرین ماهها «عکس از حمیدرضا صدر»

از آخرین عسکها در آخرین ماهها «عکس از حمیدرضا صدر»

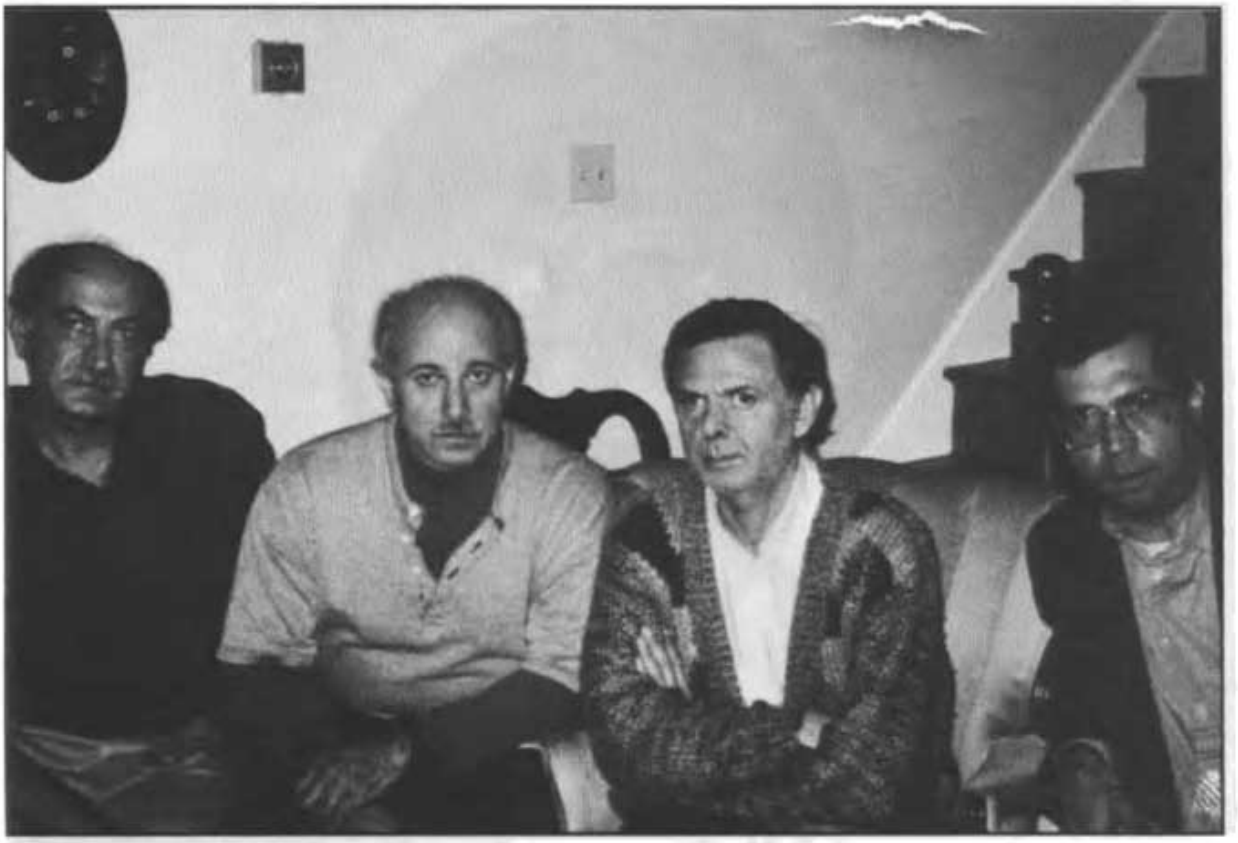
سهراب شهید ثالث با مادرش، برلین ۱۳۷۲ عکس از «علی دهباشی»

نفرین به سفر که هرچه کرد او کرد (م.امید)

هنرمند برجستهٔ سینمای ایران سهراب شهید ثالث در غربت بدورد حیات گفت و جامعهٔ هنری ایران ستارهٔ درخشان دیگری را از دست داد. فقدان او را به بازماندگان آن زنده یاد و جامعهٔ هنر ایران تسلیت می گوئیم و روز سه شنبه از ساعت ۶/۵ بعداز ظهر الی ۸ بعداز ظهر در مسجد الرضا (خیابان نیلوفر) یادش را گرامی می داریم.

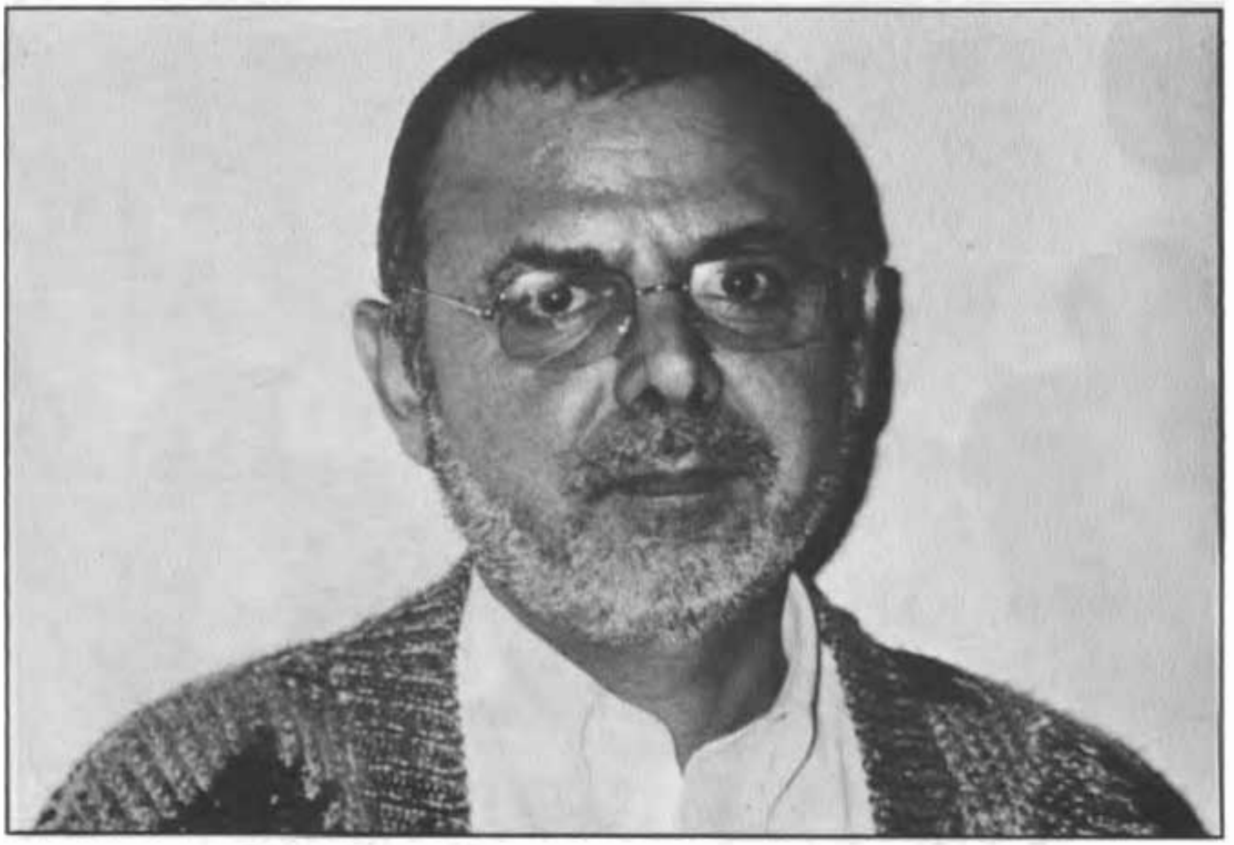
آیدین آغداشلو - جمشید ارجمند - احمدرضا احمدی - بهرام بیضایی - مسعود بهنود - علی جوادی - محمود دولت آبادی - پرویز دوایی - علی دهباشی - امید روحانی - زاون قوکاسیان - مهدی ستایشگر - احمد شهیدی - سهیلا شهید ثالث - سیروس علی نژاد - عباس کیارستمی - هوشنگ کاوسی - مرتضی ممیز - محسن مخملباف - فرشید مثقالی و غلامحسین نامی.

اعلام تسلیت در سوگ سهراب شهید ثالث (روزنامهٔ جامعه چهارده تیر ۱۳۷۷)



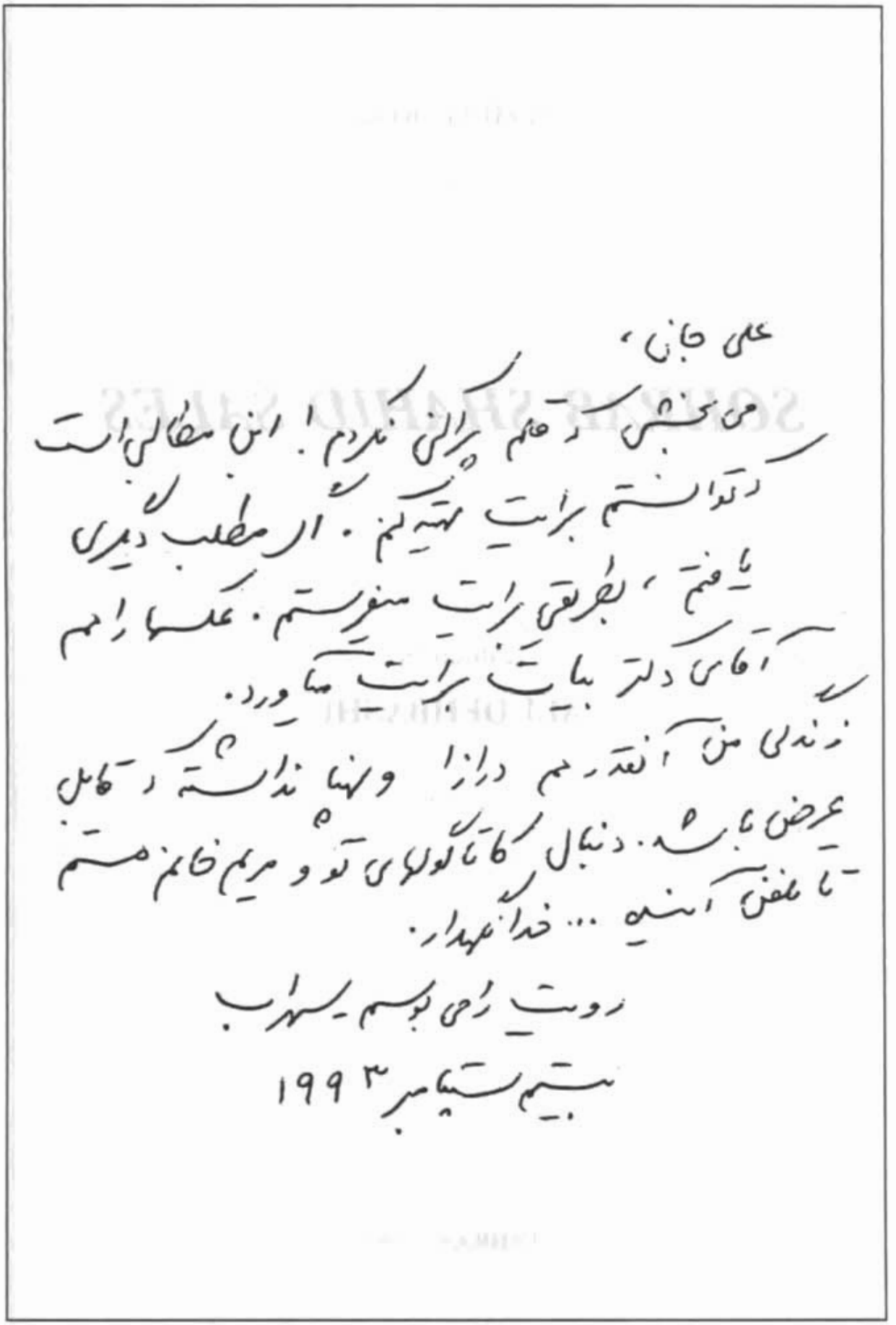
دهباشی ـ سهراب شهید ثالث ـ بیژن اسدی‌پور و حسن شهپری (فیلادلفیا) در منزل برادر سهراب

سهراب شهید ثالث و علی دهباشی برلین زمستان ۱۳۷۲



سهراب شهید ثالث عکس از «علی دهباشی»

سهراب شهید ثالث با مادرش و علی دهباشی



علی جان،
من بخشش را هم پرانی نکردم! این مقالی است
که توانستم برایت تهیه کنم. از مطلب دیگری
یافتم، بطریقی برایت میفرستم. عکسها را هم
آقای دکتر بیات برایت میاورد.
زندگی من آنقدر هم دراز و پهنا نداشته که کامل
عرض باشد. دنبال کاتالوگهای تو و مریم خانم هستم
تا ملفون آنشید ... خدانگهدار.
دوست دارت بوسم سهراب
بیستم سپتامبر ۱۹۹۳

نمونه‌ای از خط و انشای سهراب شهید ثالث

A MEMORIAL

ON

SOHRAB SHAHID SALES

Edited by:

ALI DEHBASHI

TEHRAN - 1999